

Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text

von Rainer Kohlmayer

Erschienen in: DAAD (Hrsg.): *Germanistentreffen Deutschland – Italien 8.-12.10.2003. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. DAAD: Bonn, 2004, S. 465-486.

1. Zur Bedeutung des Literaturübersetzens für die (Aus)Bildung von Übersetzern

In Germersheim, der weltweit größten Übersetzerausbildungsstätte, werden bekanntlich seit Jahrzehnten FachübersetzerInnen ausgebildet, die in den europäischen Institutionen, Banken, Dienstleistungs- und Industrieunternehmen ihre Arbeitgeber finden oder in eigenen oder fremden Übersetzungsbüros beschäftigt sind. Seit einigen Jahren bietet der *Fachbereich Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft* aber auch einen Abschluss bzw. ein Modul "Literatur- und Medien-Übersetzung" an. Man wollte mit diesem 10stündigen Lehrangebot, in das neben einschlägigen Vorlesungen und Seminaren auch Übungen im Kreativen Schreiben sowie literarische oder mediale Übersetzungsübungen integriert sind, auf keinen Fall die Modelle von Düsseldorf oder München oder Arles übernehmen: Es geht in Germersheim also nicht um die Ausbildung von hauptberuflichen Literaturübersetzern, obwohl unter den Germersheimer Absolventen und Dozenten einige sehr bekannte und erfolgreiche Literatur-Übersetzer zu finden sind. Die Befürworter des Moduls gingen etwa von folgenden Überlegungen aus:

(1) *Literarische Texte sind besonders reiche Texte*; sie sind nicht nur sprachlich weitaus qualitätsbewusster gestaltet als z. B. Fachtexte, sie enthalten auch eine größere Vielfalt von Übersetzungs-Problemen als Sachtexte. Durch ihre stilistische Vielfalt und ihr Niveau haben sie für *jede* Art des Übersetzens eine Orientierungsfunktion. Dinge, die in Fachtexten derzeit mit einer gewissen Überraschung entdeckt werden, gehören in literarischen Texten schon immer zu den Routineproblemen. So stellte vor kurzem Silke Jahr in ihrer Dissertation ausführlich dar, dass in Sachtexten das emotionale Engagement des Autors eine große Rolle spielt.¹ Für Literaturübersetzer

1. Jahr, Silke (2000): *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur quantitativen und qualitativen Beschreibung der Emotionalität*

gehört das Beachten emotionaler Signale schon immer zur Normalität. Die Schärfung des sprachlich-stilistischen und kulturellen Qualitätsbewusstseins, die sich bei der Beschäftigung mit dem Literatur-Übersetzen notgedrungen einstellen muss, hat auch einen *Ausstrahlungseffekt* auf die sonstige Übersetzungsarbeit.

(2) In Deutschland ist das literarische Übersetzen eine beliebte *Nebenbeschäftigung* von gebildeten Akademikern, wie unter anderem durch die soziologische Untersuchung von Cornelia Lauber belegt wird.² Mit Literaturübersetzen - also vor allem Kinderbuch-, Literatur-, Theater- und Film-Übersetzung - wird *insgesamt* eine Menge Geld verdient. Die Frankfurter Buchmesse, die Theater-, Film- und Fernsehprogramme belegen das von Jahr zu Jahr auf unübersehbare Weise. Irgendjemand muss schließlich aus den rund 4000 literarischen Neuübersetzungen pro Jahr, aus den rund 1000 ausländischen Theaterstücken, die jährlich auf Deutschlands professionellen 800 Bühnen gespielt werden, aus den vielen Filmsynchronisationen und Fernsehuntertitelungen usw. Profit schlagen, von den Tausenden von Sachbuchübersetzungen ganz zu schweigen. Der deutsche Markt ist groß und völlig unübersichtlich, wie sich das für einen freien Markt wohl gehört. Die große Zahl der auf dem Markt tätigen beruflichen und nebenberuflichen Literaturübersetzer führt zu einer Situation, wo die hauptberuflichen Literaturübersetzer oft laut klagen, während die vielen nebenberuflichen Gelegenheitsübersetzer sich kaum jemals zu Wort melden. Wie soll die Gesellschaft auf die überzeugenden Klagen der hauptberuflichen Literaturübersetzer reagieren? Soll sie die Literaturübersetzer und Schriftsteller zu Kulturbeamten machen? Soll nebenberuflichen Schriftstellern und nebenberuflichen Übersetzern das Schreiben und Übersetzen verboten werden? Natürlich nicht. Zur Zeit gibt es - als eine Art Subventionierung - immer mehr und immer höhere Preisgelder und Stipendien für Literaturübersetzer, so dass diese auch in finanzieller Hinsicht dem besonderen Status und Prestige der Schriftsteller angepasst werden.³ In anderen Ländern scheint die Situation ähnlich zu sein.⁴ Ich fasse die ökonomische Situation

von *Texten*. Berlin, New York: de Gruyter.

2. Lauber, Cornelia (1996): *Selbstporträts. Zum soziologischen Profil von Literaturübersetzern aus dem Französischen*. Tübingen: Gunter Narr, 1996.

3. Vgl. dazu die Preisrede auf die Übersetzerin Erika Fuchs in der FAZ vom 09.08.01.

4. Im August 2001 machten acht der bekanntesten US-amerikanischen Übersetzer deutscher Literatur auf ihrer Deutschland-Rundreise kurz halt in Germersheim. Ich fragte

kurz zusammen. Das Literaturübersetzen scheint in den westlichen Ländern eine der beliebtesten Nebentätigkeiten von Akademikern zu sein, obwohl der finanzielle Ertrag nicht immer überwältigend sein dürfte. Offensichtlich sind da Liebhaber am Werk. Der narzisstische Stolz - oder sollte man richtiger sagen: die (kompensatorische) Freude an der Arbeit? - scheint eine starke Motivationsquelle für das Literaturübersetzen zu sein. Er erklärt wohl, weshalb so viele gebildete Menschen auf diesen oft schlecht bezahlten Markt drängen. Warum sollen wir also nicht auch unsere zahlreichen Germersheimer AbsolventInnen in das schöne, anspruchsvolle und offensichtlich vergnügliche Arbeitsgebiet einführen?

(3) *Europa ist ein Übersetzungsprodukt*, wie auch die verschiedenen Regionalkulturen Europas Übersetzungsprodukte sind. Wenn man eine westliche Kulturgeschichte aufschlägt, findet man Epocheneinteilungen wie: griechische Antike, römische Antike, Mittelalter, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik, Realismus usw. bis zur Post- oder gar Post-Post-Moderne. Alle diese Epochen haben immer *Eines* gemeinsam: Am Anfang stehen literarische oder jedenfalls ästhetische Übernahmen, Übertragungen, Übersetzungen, Nachahmungen, Entdeckungen älterer oder fremder Vorbilder. Im Namen *Renaissance* ist das am wörtlichsten ausgedrückt: Die Wiedergeburt der Antike war ein Rückgriff auf die *Texte* der Antike. Aber der Name *Renaissance* könnte im Grunde für jede Epoche verwendet werden, wenn auch mit jeweils modifiziertem Inhalt. Jede Epoche konstruiert ihre Vergangenheit neu, wobei ältere Texte neu übersetzt und interpretiert werden oder neue Texte fremder Kulturen kanonisiert werden - die Bibel, die antiken Philosophen, die französischen Klassiker, Shakespeare, Calderon, Dante usw. Historisch gesehen nähren sich die europäischen nationalen Kulturen parasitär - bzw. intertextuell oder interkulturell - von den übersetzten Fremdkulturen. Praktisch alles Eigene war einmal ein Fremdes. Fast jede kulturelle Ursprünglichkeit ist eine Nachahmung. Die in der Vergangenheit (ich behaupte das nicht über die Gegenwart!) aufnahmebereiteste Sprache und Kultur - die englisch-amerikanische - ist eben genau durch ihre Aufnahmebereitschaft zur

nach ihrem finanziellen Status: Nur *einer* von ihnen lebte *ausschließlich* von seinen Einnahmen aus dem Literaturübersetzen. Sechs andere hatten halbe oder ganze Stellen an einer Universität. (*Eine* Antwort blieb aus).

modernen Weltsprache geworden.⁵ Die *historische* Rolle der Literaturübersetzer besteht also darin, dass sie immer an kleinen oder großen Renaissancen beteiligt sind. Man könnte sogar noch weitergehen und sagen: Jede gute literarische Übersetzung ist die Wiedergeburt eines Schriftstellers.⁶

Angesichts der kulturellen Bedeutung des Literatur-Übersetzens scheint es mir angebracht zu sein, die Übersetzungs-Studierenden auf jeden Fall mit dieser großen Tradition bekannt zu machen und ihnen die Möglichkeit zu geben, eigene literaturübersetzerische Gehversuche zu unternehmen. Aber auch wenn man die fortbestehenden langfristigen Mentalitäts-Unterschiede oder -Annäherungen in Europa aufzeigen will, gibt es kaum ein besseres Mittel als Übersetzungs-Versuche und -Vergleiche, bei denen typische sprachliche und kulturelle Besonderheiten anschaulich auf den Punkt gebracht werden können. Was Goethe über das Verhältnis von fremder und eigener Sprache sagte ("Wer nichts von fremden Sprachen weiß..."), gilt auch für die Literatur und Kultur insgesamt. Insofern frage ich mich, ob der Literaturunterricht in Europa nicht grundsätzlich ein Modul "Literatur-Übersetzen" enthalten sollte.

2. Kritik am Zerebralismus gängiger Übersetzungs- und Texttheorien

Da ich, wie viele deutsche Literaturübersetzer,⁷ von der Theaterarbeit zur Übersetzung (und Übersetzungstheorie) gekommen bin, stehe ich recht quer zum Mainstream der deutschen Übersetzungswissenschaft, wie sie sich in den letzten 30 Jahren

5. Siehe die imponierenden zwei Bände der *Encyclopedia of Literary Translation into English*, hrsg. von Olive Classe. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.

6. Die übersetzerische Renaissance findet in der Zielkultur statt, also in einem anderen, neuen Kontext. Der übersetzte Text "landet" gewissermaßen thematisch und stilistisch an einer bestimmten Stelle in der Zielkultur. In der Zielkultur kann der Text konformistisch oder kritisch an vorhandenen Vorbildern ausgerichtet sein, er kann dominante oder subkulturelle und periphere Schreibmuster verstärken. Die Wiedergeburt eines fremden Textes ist meist kein Zufall, sondern die Erfüllung eines latenten Bedürfnisses oder gar einer gezielten Nachfrage, die Suche nach literarischen Vorfahren. Die durch den jungen Baudelaire ausgelöste europäische Wiedergeburt Edgar Alan Poes (ab etwa 1847) war für Baudelaire zugleich eine Legitimierung der eigenen Schreib- und Existenzweise. Insofern lässt sich wohl jede übersetzerische Renaissance als Repatriierung eines unbekannteren Vorfahren deuten.

7. Vgl. die Sammlung von Werkstattberichten in Klein, Nikolaus (1986) (Hrsg.): *Übersetzer - Kuriere des Geistes. Vom Übersetzen ins Deutsche*. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 36/4, 504-644; hier: S. 507.

herausbildete. Dies gilt vermutlich für fast alle Literaturübersetzer. Die meisten erklären sich für theoriefeindlich. Zuletzt habe ich das im Juni 2003 aus dem Mund des bekannten deutschen Jane-Austen-Forschers und -Übersetzers Christian Grawe bei einem Vortrag in Germersheim gehört.

Dahinter scheint mir ein gewisser Irrtum oder ein Missverständnis zu stecken: Die meisten Literaturübersetzer lassen in Interviews oder in Nachworten usw. eine implizite und meist durchaus kohärente Übersetzungstheorie durchblicken.⁸ Sie stehen in ihrer praktischen Arbeit fast immer in der sogenannten *Romantischen Tradition*, die durch Herders "Erfindung" des Originals⁹ begründet wurde, mit den frühen Höhepunkten Johann Heinrich Voss und August Wilhelm Schlegel; wozu wohl auch Novalis' und später vor allem Nietzsches aphoristische Äußerungen über Stil und Schreiben zu rechnen wären.¹⁰ In englischen Nachschlagewerken, z. B. in der *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*,¹¹ wird diese Tradition unter das Stichwort *Literal Translation* gestellt, was natürlich die falsche Schublade ist, was aber als wahren Kern den Hinweis enthält, dass die Romantische Tradition besonders nach Originalnähe strebt.

Die Kritik am Mainstream der gegenwärtigen deutschen Übersetzungstheoretiker, worunter ich sowohl die strukturalistischen (sprachkontrastiven) als auch die

8. Vgl. dazu Kohlmayer, Rainer (2002): "Die implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer. Eine Auswertung von Interviews", in: R. Rapp (Hrsg.): *Sprachwissenschaft auf dem Weg in das dritte Jahrtausend. Akten des 34. Linguistischen Kolloquiums in Germersheim 1999*. Teil II: Sprache, Computer, Gesellschaft. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 331-339.

9. Poltermann, Andreas (1987): "Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert", in: Brigitte Schultze (Hrsg.) *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Göttinger Beiträge zu Internationalen Übersetzungsforschung Bd. 1. Berlin: Erich Schmidt, S. 14-53; Poltermann, Andreas (1997): "Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder", in: Doris Bachmann-Medick (Hrsg.) *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Göttinger Beiträge zu Internationalen Übersetzungsforschung Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt, S. 217-259.

10. Vgl. dazu Gauger, Hans-Martin (1988): *Der Autor und sein Stil. Zwölf Essays*. Stuttgart: DVA, S. 81-110; Fietz, Rudolf (1992): *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann; Rainer Kohlmayer (1996): *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung*. Tübingen: Niemeyer, S. 75-88.

11. Baker, Mona (Hrsg.) (1998): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge, S. 125-127 (Douglas Robinson).

funktionalistischen (pragmatischen) Ansätze verstehe, soweit sie sich über das Literaturübersetzen äußern, lässt sich in dem Schlagwort *Zerebralismus* zusammenfassen. Das klingt auf den ersten Blick ziemlich radikal, in Wirklichkeit handelt es sich lediglich um eine Ergänzung oder eine andere Gewichtung. Wilhelm von Humboldt betonte den umfassenden Charakter der Sprache, sie sei gleichzeitig etwas Materielles *und* Geistiges, Individuelles *und* Soziales.¹² Ich tendiere - gegenläufig zu den strukturalistischen und funktionalistischen Ansätzen - dazu, das Materielle, das Biologische zu betonen, das Körpersprachliche, den Ton, die Stimme im Text, die Performanz, das laute Lesen, das Empathische und Rhetorische. Ich hebe also eigentlich nur *das* hervor, was ich in der gegenwärtigen Diskussion für vernachlässigt halte. In Wirklichkeit geht es mir in der Übersetzungswissenschaft um eine *Synthese*, um *Holismus*, um eine *psychophysische* Sicht des Übersetzens. Ich will an einem minimalistischen, aber doch wohl symptomatischen Beispiel erläutern, was ich unter *Zerebralismus* verstehe und wogegen ich mich - gewissermaßen als theoretischer Anwalt vieler praktizierender Literatur-Übersetzer - abgrenzen möchte. Es geht in meinem Beispiel um einen einzigen Gedankenstrich bei Thomas Mann. Einige Leser werden vielleicht denken, dass ich Haarspalterei betreibe; aber Wissenschaftler und auch Literaturübersetzer müssen ja, zumindest mit der Hälfte ihres Wesens, etwas Haarspalterisches oder Pedantisches an sich haben. In einer kürzlich erschienenen Dissertation wird die Wiedergabe der Erzählstruktur von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1911) in französischer und zum Teil englischer Übersetzung analysiert.¹³ Hier geht es um die Stelle, wo Aschenbach aus Venedig abreisen oder fliehen will, aber, da sein Gepäck aus Versehen nach Como fehlgeleitet

12. Wilhelm von Humboldt: *Schriften zur Sprache*. Hrsg. von Michael Böhler. Stuttgart: Reclam.

13. Zuschlag, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr. Die von mir hier vorgebrachte Kritik am kontrastiv-analytischen Ansatz der Verfasserin sollte nicht die tatsächlichen Qualitäten der tüchtigen Arbeit schmälern. Der *sprachkontrastive* Ansatz lässt aber generell die für die Literatur entscheidenden *synthetischen* Gesichtspunkte (z. B. das Konzept der Figurensprache oder der Erzählerstimme) vermissen. Dennoch ist das sprachkontrastive Vorgehen immer noch literaturnäher als der *funktionalistische* Blick ins Publikum. Vgl. dazu Kohlmayer, Rainer (1988): "Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien", in: *Lebende Sprachen* 33, 145-156.

wurde, dann doch in Venedig bleibt und somit seinem Cholera- und Liebes-Tod entgegenght. Die Verfasserin der Dissertation zitiert eine kurze Stelle, die ich hier mit mehr Kontext wiedergebe:

"Es ist sehr spät, er hat keinen Augenblick zu verlieren, wenn er den Zug erreichen will. Er will es und will es nicht. Aber die Zeit drängt, sie geißelt ihn vorwärts; er eilt, sich ein Billett zu verschaffen, und sieht sich im Tumult der Halle nach dem hier stationierten Beamten der Hotelgesellschaft um. Der Mensch zeigt sich und meldet, der große Koffer sei aufgegeben. Schon aufgegeben? Ja, bestens, - nach Como. Nach Como? Und aus hastigem Hin und Her, aus zornigen Fragen und betretenen Antworten kommt zutage, daß der Koffer, schon im Gepäckbeförderungsamt des Hotels Excelsior, zusammen mit anderer, fremder Bagage, in völlig falsche Richtung geleitet wurde."¹⁴

Die Verfasserin zitiert nur den unterstrichenen Gesprächsfetzen: "Schon aufgegeben? Ja, bestens, - nach Como. Nach Como?" und behauptet, der Gedankenstrich nach "bestens" sei alleine durch die großräumige Erzählstruktur motiviert. Er sei *nicht* durch den wiedergegebenen Dialog selbst zu erklären, im Gegenteil, der Dialog verliere durch den Gedankenstrich an Authentizität.

"Der Angestellte ist schließlich in diesem Moment noch davon überzeugt, die Wünsche seines Gegenübers zu dessen Zufriedenheit erledigt zu haben, für ihn besteht also keinerlei Anlass, seine beflissene Antwort durch eine bedeutungsvolle Pause zu unterbrechen".¹⁵

Der Gedankenstrich markiere vielmehr einen narrativen Wendepunkt, denn *vor* dem Gedankenstrich laufe alles nach Plan, *danach* sei Aschenbachs Schicksal besiegelt. Der Gedankenstrich habe also *erzählstrukturelle* Bedeutung: Es sei ein "meta-narrativer Gedankenstrich".

Mir dagegen - und hoffentlich auch der einen oder anderen Leserin - kommt der Gedankenstrich bzw. das Pausenzeichen in der Gesprächswiedergabe durchaus *authentisch, psychologisch realistisch* vor, vor allem wenn der Text *laut* gesprochen wird. *Die Pause entspricht realistisch gestalteter Mündlichkeit*. Und zwar sowohl aus der Perspektive des zitierten Hotelangestellten, der vermutlich kurz nachdenken (oder auf einer Liste oder einem Zettel nachschauen) muss, als auch aus der Perspektive des miterlebenden Erzählers, der den Erzählduktus, empathisch oder mimetisch

14. Thomas Mann (1963): *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt/M.: Fischer, 1963, S. 388.

15. Zuschlag (2002), S. 248f.

nachempfindend, durch die Pause unterbricht. Die Sprechweise oder das laute Lesen des deutschen Textes ohne Pause kommt mir jedenfalls weniger szenisch-suggestiv vor. Der Gedankenstrich ist *dramatisch*-narrativ, nicht *meta*-narrativ. Das lässt sich durch Parallelstellen erhärten.

Ganz ähnlich dem hier besprochenen Beispiel ist eine Gesprächswiedergabe aus dem Anfang des 5. Kapitels. Aschenbach erkundigt sich bei einem Ladeninhaber nach dem Desinfektionsgeruch, der in der Luft hängt.

"Der Mann maß ihn mit schweren Augen und ermunterte sich hastig. 'Eine vorbeugende Maßregel, mein Herr!' antwortete er mit Gebärdenspiel. 'Eine Verfügung der Polizei, die man billigen muß. Diese Witterung drückt, der Scirocco ist der Gesundheit nicht zuträglich. Kurz, Sie verstehen, - eine vielleicht übertriebene Vorsicht...' Aschenbach dankte ihm und ging weiter."¹⁶

Es handelt sich hier offensichtlich um eine durch den Gedankenstrich signalisierte kurze Pause, die der szenischen Dramatisierung dient. Man könnte zahlreiche andere Beispiele anführen, wo durch dieses einfache, aber wirkungsvolle Mittel die Stimme zitierter Figuren oder auch die Erzählerstimme dynamisiert wird. Thomas Mann programmiert dadurch die Art, wie der Text *laut* zu lesen bzw. zu imaginieren ist.

Besonders dramatisch macht er das im Schlusssatz des 4. Kapitels von *Tod in Venedig*:

"Und zurückgelehnt, mit hängenden Armen, überwältigt und mehrfach von Schauern überlaufen, flüsterte er die stehende Formel der Sehnsucht, - unmöglich hier, absurd, verworfen, lächerlich und heilig doch, ehrwürdig auch hier noch: 'Ich liebe dich!'"¹⁷.

Thomas Mann orchestriert (durch Alliterationen, Assonanzen, den Reim von "doch" und "noch"), rhythmisiert und dramatisiert den schriftlichen Text, wobei Gedankenstriche und Auslassungspunkte szenische Bedeutung bekommen.

Ich möchte aber noch einen Augenblick bei dem angeblich "meta-narrativen Gedankenstrich" verweilen. Die französische Übersetzung der Stelle lautet:

"Déjà? Oui, parfaitement, enregistrée pour Côme. Pour Côme?"¹⁸

Die Verfasserin des Buches behauptet, durch die Tilgung des "meta-narrativen Gedankenstrichs" im Französischen sei der Gesprächsfluss in der französischen

16. Mann (1963), S. 401.

17. Mann (1963), S. 399.

18. Zuschlag (2002), S. 248.

Übersetzung zu einer *authentischer* wirkenden direkten Rede geworden, aber die Erzählstruktur sei leider verlorengegangen (S. 249 und S. 265). Ich will die französische Übersetzung hier nicht weiter diskutieren, die mir im Sprachduktus durchaus authentisch vorkommt, wenn auch die Pause im Deutschen meiner Ansicht nach stimmlich, körpersprachlich und szenisch suggestiver ist. Das Französische bzw. die Franzosen haben in der kommunikativen Praxis wie in der Literatur eine entschiedene Abneigung gegen Pausen im mündlichen Sprachduktus, wie wir später noch einmal sehen werden. Außerdem verwendet das Französische als Pausensignal ohnehin sehr selten Gedankenstriche, sondern setzt lieber drei Auslassungspunkte. Ich möchte nach dieser etwas pedantischen Analyse jetzt die Frage stellen, auf die es mir eigentlich ankommt: Was hinderte die intelligente und außerordentlich belesene Verfasserin der Dissertation, deren Bibliographie über 20 Seiten umfasst, daran, die Authentizität bzw. den psychologischen oder situativen Realismus der durch den Gedankenstrich markierten Pause zu erkennen oder wenigstens in Erwägung zu ziehen? Was blockiert das Erkennen der schlichten dramatisierten Mündlichkeit in der elliptischen deutschen Äußerung: "Ja, bestens, - nach Como."? Was führt auf die schiefe Bahn der Über- oder Fehl-Interpretation, wobei eine objektsprachlich völlig natürlich wirkende Sprech- oder Denkpause in ein relativ kompliziertes *meta-narratives* Struktur-Signal umgedeutet wird?

Die Verstehens-Blockade hat meines Ermessens eine theoretische und eine praktische Ursache, die aber eng zusammenhängen. Die *theoretische* Ursache ist, dass der Verfasserin *nicht bekannt oder bewusst zu sein scheint*, dass Literatur auf *lautem Schreiben*¹⁹ beruht und eigentlich - also im Idealfall - nach *lautem Lesen* verlangt. Sie übersieht oder überhört, dass narrative Texte Erzählungen sind, in denen *die Stimme des Erzählers und die Stimmen von Figuren durch die Mittel der Schriftlichkeit in den Texte einprogrammiert werden*. Plakativ formuliert: Auch narrative Texte sind dramatische Texte; jedes literarische Buch ist ein potentielles Hörbuch. Die *praktische* Ursache der Verstehens-Blockade ist, dass die Verfasserin es wohl *nicht gewohnt* ist, literarische Texte laut zu lesen oder gar zu verkörpern. Hätte sie die Antwort des Hotelangestellten *laut* ausprobiert oder gar *auszuagieren* versucht, dann hätte ihr die

19. Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 97.

Pause völlig natürlich vorkommen müssen oder können. Man weiß ja, wie nuancenreich und komödiantisch Thomas Mann seine Texte selbst vorgetragen hat. Die Verfasserin könnte zu ihrer Entschuldigung zu Recht darauf verweisen, dass diese Art von dramatischer Textverkörperung in der Übersetzerausbildung einfach nicht vorkommt. Die Ausbildung der Übersetzer und Übersetzungswissenschaftler beruht weit überwiegend allein auf semantischen, pragmatischen und *meta*-textuellen Analysen, aber kaum jemals auf dem Lernen des lauten Lesens, das für Nietzsche die entscheidende Stilanalyse bedeutete:

"- Welche Marter sind deutsch geschriebene Bücher für den, der das *dritte* Ohr hat! Wie unwillig steht er neben dem langsam sich drehenden Sumpfe von Klängen ohne Klang, von Rhythmen ohne Tanz, welcher bei Deutschen ein 'Buch' genannt wird! Und gar der Deutsche, der Bücher *liest*! Wie faul, wie widerwillig, wie schlecht liest er! Wie viele Deutsche wissen es und fordern es von sich zu wissen, daß *Kunst* in jedem guten Satz steckt - Kunst, die erraten sein will, sofern der Satz verstanden sein will! Ein Mißverständnis über sein Tempo zum Beispiel: und der Satz selbst ist mißverstanden! [...] Man hat zuletzt eben 'das Ohr nicht dafür': und so werden die stärksten Gegensätze des Stils nicht gehört, und die feinste Künstlerschaft ist wie vor Tauben *verschwendet*."²⁰

Zerebralismus bedeutet also: Vergessen oder Verdrängen der körperlichen, dramatischen Seite literarischer Texte, Vergessen der biologisch-materiellen Seite der Sprache. Wenn ich meinen Ansatz linguistisch-theoretisch auf den Punkt bringen will, dann geht es um eine *Erweiterung des Textbegriffs*: Texte sind höchst erfolgreiche Instrumente, um Botschaften über Raum und Zeit weiterzugeben. Vor allem literarische Texte geben aber nicht nur semantische Inhalte weiter, sondern versuchen, auch die mündliche Realisierung bzw. das szenische Erlebnis einzuprogrammieren oder zu suggerieren. Literarische Texte verlangen nach zweierlei Ergänzung, a) nach körpersprachlich-stimmlicher Realisierung (Performanz) und b) nach einer semantisch-kulturellen Interpretation, wobei die beiden Pole natürlich miteinander verbunden sind.

Dass Schriftsteller laut (oder sogar *sehr* laut wie Flaubert²¹) oder halblaut (wie Grass:

20. *Jenseits von Gut und Böse* (1884/85), in: Friedrich Nietzsche (1958), *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser, 2. Bd., S. 713.

21. Sollers, Philippe (1995): "La lecture et sa voix", in: *Le Monde des livres*, 21.7.1995.

vor sich hin "brabbelnd"²²) schreiben, lässt sich dutzendfach belegen. Literatur hat meistens den falschen Namen, da es dabei weniger um die Lettern geht als um die Laute. Die *Oralität* ist das wesentliche Kennzeichen der Literatur: Die Stimme oder die Stimmen im Text, gleichgültig ob diese Stimmen tatsächlich laut ausprobiert oder nur in der Imagination realisiert werden.

Dem normalen Leser, der die Seiten eines Romans oder einer Erzählung im Zeitraffertempo überfliegt, braucht das gar nicht bewusst zu werden, wohl aber dem *Übersetzer* von Literatur oder dem Ausbilder von Übersetzern. "Il en découle clairement que, dans un texte littéraire, c'est l'oralité qui est à traduire", schreibt der bedeutende französische Übersetzer und Übersetzungstheoretiker Henri Meschonnic.²³ Analog zu den Schriftstellern lässt es sich bei guten Literatur-Übersetzern dutzendweis belegen, dass sie auf den *Ton* achten und ihren Text bis ins Körpersprachliche hinein am Schreibtisch ausprobieren und inszenieren. Sehr schön drückt das der amerikanische Übersetzer Robert Wechsler bereits im Titel seines Buches aus: *Performing without a Stage. The Art of Literary Translation* (1998). Die *Ästhetik des Gehörs*, die von Nietzsche so sehr betont wird, und die *Ästhetik des Ausdrucks* - oder, einfacher, die Kunst der Rhetorik (einschließlich der *actio*): Das scheinen mir die beiden wesentlichen Voraussetzungen für das Literaturübersetzen zu sein. Die Achse zwischen den beiden Polen Verstehen und Ausdrücken ist die *Empathie*, das Einfühlungsvermögen. Darauf will ich hier aber nicht näher eingehen.

Das sind eigentlich Selbstverständlichkeiten, wenn man sich die Romantische Tradition des deutschen Literaturübersetzens von Herder über Schleiermacher bis heute näher anschaut. Das Erstaunliche ist jedoch, dass diese Dinge weder in den derzeit gängigen (strukturalistischen und funktionalistischen) Übersetzungstheorien noch in der praktischen Übersetzerausbildung eine Rolle zu spielen scheinen, was vermutlich einer der Gründe dafür ist, weshalb heutige Literaturübersetzer *jede* Theorie immer wieder für irrelevant erklären.

22. Grass, Günter (1999): "Wovon in Zukunft zu erzählen sein wird oder Fortsetzung folgt. Die Nobel-Vorlesung von Günter Grass in Stockholm", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.12.1999.

23. Meschonnic, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Paris: Verdier. S. 29.

Wie kann man die Übersetzerausbildung in dieser Hinsicht verbessern?²⁴ Man kann im Unterricht zunächst einmal das *Bewusstsein* wecken für die körperliche und stimmliche Dimension von Texten. Am einfachsten kann man die fundamentale Mündlichkeit der Literatur natürlich an Dramentexten vorführen. Wenn man Original und Übersetzung oder Übersetzungen vergleicht, erhält man gleichzeitig präzise Einsichten in die interkulturellen Unterschiede der literarischen Mündlichkeit.

3. Die Programmierung von Mündlichkeit im Original und in Übersetzungen

Herr Gabor. Das hängt nicht von uns ab, Fanny. - [...] Du erblickst vorwitzige Tändelei, wo es sich um Grundschäden des Charakters handelt. Ihr Frauen seid nicht berufen, über solche Dinge zu urteilen. Wer *das* schreiben kann, was Melchior schreibt, der muß im innersten Kern seines Wesens angefault sein. [...] Seine Schrift manifestiert jene exzeptionelle geistige Korruption, die wir Juristen mit dem Ausdruck "*moralischer Irrsinn*" bezeichnen. [...] Laß uns nicht länger streiten, Fanny! Ich fühle, wie schwer es dir wird. Ich weiß, daß du ihn vergötterst, weil er so ganz deinem genialischen Naturell entspricht. Sei stärker als du! Zeig dich deinem Sohne gegenüber endlich einmal selbstlos!

Frau Gabor. Hilf mir Gott, wie läßt sich dagegen aufkommen! - Man muß ein *Mann* sein, um so sprechen zu können! Man muß ein *Mann* sein, um sich so vom toten Buchstaben verblenden lassen zu können! Man muß ein *Mann* sein, um so blind das in die Augen Springende nicht zu sehn! - [...] - - Sag, was du willst. Wenn du Melchior in die Korrektionsanstalt bringst, dann sind *wir* geschieden! [...]. [Frank Wedekind: *Frühlings Erwachen* (1891/1995), S. 52f.] [18]

(1) JUDGE. We cannot change what has come about, Fanny. - [...] You have been able to see only superficial faults, whereas in fact there is a fundamental defect in his character. It may be that it is too difficult for a woman to judge in such a matter. But what Melchior wrote indicates basic internal corruption. [...] I am deeply afraid that it displays that special state of mental disruption which we, in the law, call 'moral defectiveness'. [...] Let us have no more argument, Fanny. I know it will be hard for you. I know how you have idolized him, and indeed there is a warmth in his nature which does reflect that in your own. But you must be stronger than yourself. For once, for his sake, try to be quite selfless.

MRS GABOR. God help me... Only a man could talk like that. Only a man could use such dead words. Only a man could be quite so blind. [...] You can use whatever argument you like, but if you allow Melchior to be put in a house of correction then I must leave you. [...]. [Tom Osborn (1969), S. 64f.] [2]

24. Ausführlichere Vorschläge dazu finden sich in Kohlmayer, Rainer (2003): "Empathie und Rhetorik. Gedanken zur Didaktik des Literaturübersetzens", in: M. Perl / W. Pöckl (Hrsg.): "*Die ganze Welt ist Bühne*". Fs. K. Pörtl. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 417-433.

(2) HERR GABOR. That doesn't depend on us, Fanny [...]. You see minor peccadillos when we are faced with fundamental defects of character. Women aren't called on to judge these things. Whoever can write what Melchior wrote must be contaminated in his innermost core. [...] It shows that rare spiritual corruption we lawyers call "moral insanity". [...] Don't let's quarrel anymore, Fanny! I know how hard this is for you. You worship him because he matches your own generous nature so well. Rise above yourself! For once act unselfishly in your relations with your son.

FRAU GABOR. O God - how can one fight against it! Only a man can talk like that. Only a man can be so blinded by the dead letter he can't see what's staring him in the face! [...] Say what you like. When you put Melchior in a reformatory, I shall divorce you! [...]. [Edward Bond (1980), S. 43f.] [6]

(3) M. GABOR : Cela ne dépend pas de nous, Fanny. [...] Tu n'aperçois qu'impertinente bagatelle là où il s'agit des vices fonciers d'un caractère. Vous, les femmes, vous n'êtes pas qualifiées pour juger de ces matières. Celui qui peut écrire *ce* que Melchior a écrit, il faut vraiment qu'il soit pourri au noyau le plus intime de son être. [...] Son écrit manifeste cette exceptionnelle corruption de l'esprit que nous autres juristes désignons du vocable d'«<aliénation morale>>. [...] Cessons de nous quereller, Fanny! Je sais combien il t'en coûte. Je sais que tu l'idolâtres parce qu'il est le miroir si parfait de ton naturel. Mais sois plus forte que toi-même! Pour une fois, pour une fois, c'est ton fils, oublie-toi!

Mme GABOR : Dieu me donne les moyens de tenir tête! Il faut être un *homme* pour pouvoir parler de la sorte! Il faut être un *homme* pour se laisser fasciner par ce qui est lettre morte! Il faut être un *homme* pour s'aveugler à ce qui saute aux yeux! [...] Dis ce que tu veux. Mais si tu mets Melchior au pénitencier, c'est la séparation entre nous! [...]. [François Regnault (1974), S. 77f..] [12]

Das Textbeispiel stammt aus Wedekinds Kindertragödie "*Frühlings Erwachen*", dem ersten Pubertätsdrama der Weltliteratur, das auch heute noch auf den Bühnen der westlichen Welt häufig gespielt wird. Ich habe die Passage erheblich gekürzt; die eckigen Klammern mit den Auslassungspunkten (= [...]) stammen von mir, alles andere von Wedekind.

Durch welche ausdrücklichen Signale versucht Wedekind, die spezifische Mündlichkeit der Sprache zu programmieren?

(1) 8 *Ausrufezeichen*: Die 8 Ausrufezeichen lassen auf eine ziemlich *laute, heftige Auseinandersetzung* schließen. Dabei hat die Frau in nur sechs Sätzen 5, der Mann in zehn Sätzen 3 Ausrufezeichen. Das heißt, fast jeder Satz der Frau ist heftig zu sprechen. Der Mann spricht zunächst weniger heftig, erst am Schluss wird er nachdrücklicher oder lauter.

(2) *4 Pausenzeichen*: Jeweils nach dem ersten Satz des Mannes und nach dem ersten Satz der Frau. Außerdem hat die Frau zwei weitere Pausenzeichen (unterschiedlicher Länge), die ich nicht weiter besprechen will. Was sollen die Pausenzeichen?

Wedekind reißt durch das Pausensignal *eine Lücke* in seinen Text, damit der Leser oder der Schauspieler sie szenisch oder körpersprachlich füllt ("Je länger die Striche, desto größer die Schauspielkunst", schrieb Wedekind als Motto über eines seiner Theaterstücke). Bei der Frau scheint die Pause ein Ausdruck der Hilflosigkeit zu sein, sie braucht Zeit zum Nachdenken, es hat ihr die Sprache verschlagen. Die Pause des Mannes scheint dagegen eher selbstbestimmt zu sein: Er sammelt sich, konzentriert sich oder dgl., da er danach ja eine wohlgeordnete Rede hält.

(3) *6 Wörter im Sperrdruck* (von mir hier, der Reclam-Ausgabe folgend, *kursiv* geschrieben), die stimmlich besonders *hervorgehoben* werden sollen, und zwar zwei bei Herrn Gabor, vier bei Frau Gabor. "Wer *das* schreiben kann [...]". Der Ausdruck "*moralischer Irrsinn*" ist sogar doppelt hervorgehoben, einmal *kursiv* (bzw. gesperrt) als Betonungssignal, zum andern durch *Anführungsstriche* als Zitatwort, als Fachausdruck der Rechtsprechung. Auch hier, bei den durch Sperrdruck hervorgehobenen Wörtern, zeigt die Frau *mehr* Emphase als Herr Gabor: Dreimal hebt sie das Wort *Mann* hervor, einmal *wir* am Schluss.

Gehen wir nun davon aus, dass der Text nicht nur die schriftliche Spur von Wedekinds lautem Schreiben ist, sondern von Wedekind als *Sprech-Partitur* für das laute Lesen verschriftlicht wurde, so setzt Wedekind in nur 11 Zeilen (mit 16 Sätzen) immerhin insgesamt *18 Lautstärke-, Emphase- und Pausensignale*, und zwar 12 : 6 zugunsten der Frau, die offensichtlich emotionaler spricht. Die Art, wie der Text gelesen werden sollte, ist damit in groben Zügen vorgeschrieben.

Was machen die Übersetzer mit den 18 Lesehilfen bzw. Mündlichkeitssignalen?

(1) **Tom Osborn** hat nur 2 der 18 Signale Wedekinds beibehalten, und zwar das Pausenzeichen des Mannes und das erste der Frau (durch Auslassungspunkte), sonst nichts. Man könnte diesen Text also ohne weiteres flüstern. Osborn suggeriert eine völlig andere Mündlichkeit als Wedekind. Das können wir behaupten, ohne den Text weiter analysiert zu haben - falls an unserer These etwas dran ist, dass das *laute Lesen* des Textes tatsächlich der entscheidende Einstieg in die übersetzerische Interpretation ist. Osborn macht aus einer lautstarken Auseinandersetzung zwischen den Eheleuten

offensichtlich eher ein normales oder intimes Gespräch zwischen Mr. und Mrs. Gabor.

(2) **Edward Bond** hat immerhin 6 Signale beibehalten, 5 Ausrufezeichen (3 : 2 zugunsten der Frau) und ein Pausenzeichen der Frau, wenn auch leicht verschoben. Der Gesamtton sowie die Gewichtung sind rudimentär erhalten.

(3) **François Regnault** hat 12 Signale beibehalten, 8 Ausrufezeichen (5 : 3 zugunsten der Frau) und vier Kursivsignale (davon 3 bei der Frau). Der französische Übersetzer Regnault kommt rein statistisch Wedekinds Sprechweisungen anscheinend am nächsten.

Schauen wir uns jetzt die sonstigen Performanzhinweise der vier Texte genauer an. Zunächst wieder Wedekinds Originaltext. Welche Art der Mündlichkeit ergibt sich, wenn man neben den ausdrücklichen graphischen Signalen auch noch die textuellen Mikrosignale beachtet?

Herr Gabors Rede hat einen klaren Aufbau. Ein Einleitungssatz mit der allgemeinen Lagebestimmung, anschließend die Denkpause. Danach spricht der *juristische Fachmann*. Antithetisch grenzt er sich ab von der falschen, oberflächlichen Sicht des Problems ("vorwitzige Tändelei"), und legt selbst eine präzisere Definition vor: "Grundsünden des Charakters". Er begründet seine Berechtigung für dieses harte Urteil durch sein Expertentum, seine berufliche Verantwortung ("Wir Juristen") gegenüber weiblichem Dilettantismus: "Ihr Frauen seid nicht berufen [...]". Er schließt vom Indiz ("*das schreiben*") auf das tiefer sitzende moralische Übel, das er dann mit präzisiertem Fachausdruck und nachdrücklicher Eindeutigkeit benennt: "*moralischer Irrsinn*". Herr Gabor spricht *nicht in vertraulichem Plauderton*, es gibt keine abschwächenden *Grad- und Abtönungspartikel*, sondern er hält ein hartes, konzentriertes juristisches Plädoyer, wie er es ebenso vor Gericht halten könnte. Er argumentiert, gestützt auf den *Wortlaut der Rechtsordnung*. Die vier Sätze seines Plädoyers stehen *asyndetisch*, also hart, ohne Verbindungssignale, nebeneinander. Dann folgen, im zweiten Teil seiner Rede, nachdrückliche Aufforderungen, zunächst durch solidarisiertes "lass uns" sowie das Zugeständnis mildernder Umstände eher kaschiert, am Schluss dann in klaren Imperativsätzen. Er spricht mit Autorität, sachlich, betont *nicht-subjektiv*: "dein Sohn", sagt er, nicht "unser Sohn". Inhaltlich fordert er seine Frau dazu auf, sich der Rechtsordnung zu beugen. Ihre Liebe zu ihrem Sohn, die eigentlich versteckter Egoismus und Narzissmus sei, hindere sie daran, die

schlimme Wahrheit zu sehen. Sie solle über ihre private Mutterbindung hinauswachsen und die schlimme Realität objektiv anerkennen.

Frau Gabor erwidert darauf mit *emotionalen Ausrufen*. Der erste drückt ihre argumentative Hilflosigkeit aus. Ihr fehlen die juristischen Argumente ihres Mannes, sie erkennt ihre juristische Unterlegenheit. Dann folgt die Pause, in der sie vermutlich nach Worten ringt. Danach kommen drei weitere Ausrufe, die inhaltlich tautologisch sind, aber emotional-rhetorisch eine Steigerung (Klimax) aufweisen. Seinem Expertentum und seinen biologisch-juristischen Begriffen setzt sie eine emotional-emphatische Metaphorik entgegen, die ihm Berufsblindheit unterstellt. Mit "sag was du willst" weigert sie sich schließlich, überhaupt auf seine, wie sie behauptet, typisch männlichen Argumente einzugehen. Sie verschiebt also die Ebene der Auseinandersetzung: Das Juristische ist für sie nichts als verkappter männlicher Chauvinismus. Dann folgt eine offene *Drohung*, ein Ultimatum: Falls er seine Absicht verwirkliche, werde sie sich von ihm trennen.

Interessant sind die sprachlichen Signale, die die *Beziehung* der beiden betreffen. Er nennt sie zweimal "Fanny", sie nennt *ihn* aber nie mit Vornamen. Ein recht asymmetrisches Verhältnis. Er sucht ihre Nähe bzw. gibt ihr die vertraute Rolle mit dem vertraulichen Kosenamen ("Fanny"). Er möchte also gleichzeitig Jurist *und* liebevoller Ehemann sein, wobei aber *erst* das Gesetz und *danach* das Privatleben kommt. Sie wiederum hat oder sucht keinerlei Zugang zu seiner Berufswelt, für sie zählt nur die private emotionale Beziehung zu ihrem Sohn. Sie droht ihm schließlich mit dem Zerreißen der Ehebeziehung. Frau Gabor ist offensichtlich *emotional* und im Privatleben die stärkere, unabhängigere; sonst könnte sie ihm nicht drohen. Drohen kann nur der Stärkere. Er ist *argumentativ* stärker, aber emotional und privat schwächer, abhängiger. Er kann sie daher nur bitten, sie nachdrücklich auffordern, ihr Vorwürfe machen und dgl.; er kann ihr aber nicht mit Liebesentzug drohen, wie sie das tut.

(1) Was macht der Übersetzer **Tom Osborn** aus dieser doch ziemlich harten und klaren Konfrontation? Wie hat *er* Wedekind gelesen, welche nuancierte *Partitur* schreibt er für das Kopftheater englischer Leser und Schauspieler? Wie schon die Reduzierung der Lautstärke- und Emphasesignale von 18 auf 2 zeigt, verschwindet die Härte und Heftigkeit völlig aus der Auseinandersetzung. Osborns Jurist spricht eher

wie ein Psychiater oder Beichtvater - leise, mit viel Gefühl, Verständnis und Diplomatie. Alle Aussagen werden *höflich* verpackt und mit Mitgefühl und Betroffenheit geradezu überzuckert. Osborn fügt also graduelle und modale *Abschwächungen* (downtoners) aller Art hinzu: "been able to", "in fact"; gleich doppelt in "it may be that it is too difficult". Er *verbindet die Sätze konjunkional* miteinander; zweimal fügt er "but" hinzu, wodurch die Abruptheit verschwindet. Er fügt sogar dort emotionale Betroffenheit hinzu, wo bei Wedekind ganz pointiert der juristische Sachverständige spricht: "deeply afraid". Er mildert auch die Härte der Wortwahl: Z. B. wird aus "Korruption" "disruption" (Störung), aus "Irrsinn" wird "defectiveness" (Mangel). Er spricht von "warmth" im Charakter seines Sohnes, wodurch seine Beziehung zu seinem Sohn gleich mit aufgewärmt wird. Umgekehrt passt sich Osborns "Mrs Gabor" auch ein wenig der juristischen Sprache ihres Mannes an, wenn sie von "whatever argument" spricht. Und ihre *Drohung* wird nicht so sehr als eigener Entschluss hingestellt, sondern als ein *Zwang* ("must"), ein Sich-Beugen unter die Mutterpflicht. Aus ihrer ultimativen Drohung ist so eher eine Warnung vor einer Gefahr geworden.

Der Ton, die in den Text eingeschriebene Performanz ist also insgesamt völlig anders geworden. Man kann vielleicht zusammenfassen, dass hier zwei Personen der britischen Oberschicht in tiefer Sorge miteinander über die beunruhigenden Entgleisungen ihres Sohnes beraten. Es handelt sich um ein intimes Krisengespräch, das eher ins Sentimentale als ins Laute und Aggressive geht.

(2) **Edward Bond** bringt die Knappheit und Härte zurück, auch durch einige Auslassungen. Besonders auffällig ist, dass die deutsch benannte "Frau Gabor" jetzt eher noch energischer wird als bei Wedekind: "I shall divorce you!" klingt noch resoluter und emanzipierter als die deutsche Version. Die Sätze sind knapper geworden, der Wortschatz ist gegenüber Wedekind stilistisch leicht gesenkt und vereinfacht, alles klingt sprachlich modern.

Der harte Ton der Auseinandersetzung ist gut getroffen, wenn auch Wedekinds hoher rhetorischer Gestus - ein 'Schillerscher' Ton - etwas reduziert und entliterarisiert wurde.

(3) **François Regnault** kommt Wedekinds Ton und Performanz offensichtlich am nächsten. Der französisch gewordene Jurist "M. Gabor" spricht mit schneidender

Schärfe und in einer geschliffenen juristischen Rhetorik. Das Fachsprachlich-Präzise ist ebenso deutlich wie im Deutschen, wobei der französische Jurist aber mit *zusätzlichem rhetorisch-affektivem Engagement* spricht: "Vous, les femmes, vous n'êtes pas [...]" oder bei dem Anakoluth in "il faut vraiment [...]". Der pathetische Gestus sowie eine gewisse *klanglich-poetische Eleganz* sind kaum zu überhören, z. B. wenn sich die Schlusswörter reimen ("caractère" / "matières"). Vor allem im letzten Satz von "Monsieur Gabor" ist die rhythmisch-rhetorische Gestaltung geradezu brillant zugespitzt, nicht nur durch die emphatische Wiederholung, sondern auch durch die prägnante Kürze der vier gleich langen asyndetisch-parataktischen Sprechereinheiten, die eine ganz bestimmte energische Diktion vorschreiben: "Pour une fois, pour une fois, c'est ton fils, oublie-toi!" (xxx / xxx / xxx / xxx). Es handelt sich um eine 12silbige Alexandrinerzeile, das Versmaß der französischen Klassik. Die rhetorische Krönung ist, dass als akustische Pointe ein dreifacher Reim ("fois" / "fois" / "toi") hinzukommt.

Auch "Mme Gabor" spricht, wie schon bei Wedekind, in gehobener Rhetorik, und ihre Rede wird ebenfalls durch den Einsatz musikalischer Klangmittel ("sorte" / "morte") mit zusätzlicher rhetorisch-musikalischer Eleganz versehen.

Bezeichnend für die dem Text eingeschriebene Performanz ist vielleicht, dass Regnault die Pausenzeichen *wegfallen* lässt. Regnaults Protagonisten sind, könnte man kritisch anmerken, anscheinend derart glänzende Oratoren, dass sie - selbst in einer Krise - keine Zeit zum Nachdenken brauchen. Dadurch entsteht am Horizont die Gefahr des Deklamatorischen, d. h. dass die Stimmen körperlos werden. Ich erinnere an das weiter oben Gesagte: Gedankenstriche kommen im französischen Theater kaum vor. Das französische Theater tendiert gelegentlich zum körperlos-rhetorischen Zelebrieren schöner Texte, während im deutschen Regietheater gelegentlich die Gefahr sprach- und sinnloser Körperaktionen zu drohen scheint.

Regnault ästhetisiert und *steigert* Wedekinds performative Rhetorik, er schmückt sie mit zusätzlicher wohltönender Eleganz. Regnaults Text ist rhythmisch, stimmlich, gestisch außerordentlich lebendig. Zugleich erhält der Text durch die zusätzlichen rhetorischen und musikalischen Elemente gleichsam das Gütesiegel eines klassischen französischen Textes. Regnaults Text ist als mentale Inszenierung eine glänzende Wiedergeburt von Wedekinds Text, eine Aufnahme in die französische Weltliteratur.

4. Schluss

Zum Schluss möchte ich noch einmal drei Gedanken hervorheben, die sich mehr oder weniger klar aus dem oben Gesagten ergeben.

(1) Die Frage nach der Art, wie ein Text *laut gelesen* werden sollte, führt in den Kern der Frage, wie ein Text übersetzt werden sollte. Erst wenn man sich über *die einem Text eingeschriebene Performanz* im klaren ist, kann man mit vollem Bewusstsein eine Übersetzungs- oder Bearbeitungsmethode wählen, gleichgültig ob man sich für die Beibehaltung oder Änderung des Original-Tons entscheidet. Bei Routiniers genügt es meist, wenn sie sich die psychophysische Realisierung des Textes vorstellen.

Dennoch ist das laute Lesen die zuverlässigste Verstehens- und Ausdrucks-Probe.

(2) Einen besonders sicheren Hinweis auf die dem Text eingeschriebene Performanz geben *die eindeutigen graphischen Signale, die manche Autoren setzen*: Lautstärke, Emphase, Pausenzeichen, aber auch die normale Textgliederung durch Absatz, Punkt, Strichpunkt, Doppelpunkt und Komma. Ein Übersetzer sollte sich nicht leichtfertig über so eindeutige Mündlichkeits-Signale hinwegsetzen. Nuanciertere textuelle Mündlichkeitssignale sind Grad- und Abtönungspartikeln usw. Wer beim Übersetzen nur auf das Inhaltliche oder das Metatextuelle achtet, läuft Gefahr, den Ton des Textes und die Stimme des Autors (oder Erzählers oder der Figur) zu löschen oder zu übertönen (siehe Osborns Text).

(3) Globalisierungseffizienz und funktionalistisches Vermarktungsdenken bringen in der Übersetzerausbildung die Gefahr mit sich, dass die ästhetische Erziehung, die Ausbildung der empathischen Kompetenz, das Lernen des einführenden Lesen- und Verstehenskönnens, in den Hintergrund gerät, während die Bedienung *textexterner* Autoritäten - also das trivialliterarische Modell der Kundenbedienung - oder die Beherrschung *technischer* Fertigkeiten allüberall propagiert wird. Übersetzern, Lesern, Kritikern und Verwertern literarischer Übersetzungen muss immer wieder ins Bewusstsein gerufen werden, dass Literatur, etwas vereinfacht gesagt, einen Versuch darstellt, mit allen Mitteln der Schriftlichkeit humane und humanisierende Stimmen hörbar zu machen, auch über Jahrhunderte hinweg.

5. Postscriptum

Als kleines Dankeschön an die mehrsprachigen Kolleginnen und Kollegen, die die deutsch-italienische DAAD-Tagung in Bari zu einem wissenschaftlich fruchtbaren Ideenaustausch werden ließen, möchte ich hier im Anhang drei italienische Versionen der oben besprochenen Wedekind-Passage abdrucken - zum selbständigen Weiterforschen und Vergleichen der interkulturellen Unterschiede der europäischen Kommunikationsgewohnheiten:

(4) SIGNOR GABOR. Questa è una cosa che non dipende da noi, Fanny. [...] Tu scorgi una imprudente monelleria là ove sono in gioco le basi stesse del carattere. Voi donne non siete nate per giudicare simili cose. Colui il quale è capace di scrivere ciò che ha scritto Melchiorre, dev'essere marcio nel cuore medesimo del suo essere. [...] Il suo scritto manifesta quella rara corruzione spirituale che noi giuristi definiamo <<pazzia morale>>. [...] Non discutiamo più a lungo, Fanny. Capisco come ciò ti sia pesante da sopportare. So che lo adori, poiché egli corrisponde così bene al tuo carattere geniale. Sii più forte di te stessa! Nei confronti di tuo figlio, mostrati una buona volta disinteressata!

SIGNORA GABOR. Dio m'aiuti, se è possibile un aiuto! Bisogna proprio esser uomini per lasciarsi acciecare da tutte quelle sillabe inerti! Bisogna esser uomini per non vedere ciò che brucia gli occhi! [...] Di' quello che vuoi. Se metti Melchiorre in un istituto di correzione, noi ci separiamo. [...]. [Felice Filippini (1955): 78f.] [5]

(5) SIGNOR GABOR. Ciò non dipende da noi, Fanny. - [...] Tu scorgi un'imprudente monelleria laddove il problema concerne le basi stesse del carattere. Voi donne non siete nate per giudicare cose di questo genere. Chi è in grado di scrivere ciò che scrive Melchior, deve essere corrotto nel più profondo del suo essere. [...] Esso [= il suo scritto] denota insomma quella straordinaria corruzione spirituale che noi giuristi definiamo <<Follia morale>>. [...] Non discutiamo più, Fanny! Mi rendo conto di quanto sia difficile per te. So che lo adori perché egli corrisponde così bene al tuo carattere geniale. Sii più forte di te stessa! Una volta tanto mostrati disinteressata nei confronti di tuo figlio!

SIGNORA GABOR. Dio mio, aiutami, com'è possibile tener testa a simili discorsi! - Bisogna essere un uomo per poter parlare così! Bisogna essere un uomo per potersi lasciare abbagliare in tale maniera da delle lettere morte. Bisogna essere un uomo per esser così ciechi da non vedere ciò che salta agli occhi! - [...] ... Di pure quello che vuoi. Se metti Melchior in un istituto di correzione, noi due ci separiamo! [...]. [Luisa Gazzero Righi (1971): 113f..] [11]

(6) GABOR: Fanny, non dipende da noi. [...] Vedi una frivola ragazzata dove si tratta invece di un guasto fondamentale del carattere. Voi donne non siete chiamate a giudicare queste cose. Chi è capace di scrivere ciò che scrive Melchiorre,

dev'essere bacato nell'intimo della sua natura. [...] Il suo scritto manifesta quell'eccezionale corruzione dello spirito che noi giuristi chiamiamo <<paranoia morale>>. [...] Fanny, abbandoniamo questa disputa! Capisco quanto ti debba essere grave: so che lo adori perché risponde interamente alla tua natura geniale. Sii più forte di te stessa! Mostrati finalmente disinteressata di fronte a tuo figlio!

FANNY: Dio m'aiuti! Come si fa a spuntarla? ... Bisogna essere un uomo per parlare così! bisogna essere un uomo per lasciarsi abbagliare così dalla lettera morta! Bisogna proprio essere un uomo per essere così cieco e non vedere ciò che salta agli occhi! [...] Di' quello che vuoi. Se metti Melchiorre in un riformatorio, puoi considerarmi divorziata. [...] [Ervinio Pocar (1972): 52f.] [8/9]

6. Bibliographie

- Barthes, Roland (1974): *Die Lust am Text*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bond, Edward (1980): *Frank Wedekind 'Spring Awakening'*. Translated by Edward Bond. London: Methuen Drama.
- Fietz, Rudolf (1992): *Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Filippini, Felice (1955): *Risveglio di Primavera*. Milano: Rizzoli editore.
- Gauger, Hans-Martin (1988): *Der Autor und sein Stil. Zwölf Essays*. Stuttgart: DVA, S. 81-110.
- Gazzerro Righi (1971): *Risveglio di primavera*, in: Frank Wedekind: *Drammi e novelle*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese.
- Grass, Günter (1999): "Wovon in Zukunft zu erzählen sein wird oder Fortsetzung folgt. Die Nobel-Vorlesung von Günter Grass in Stockholm", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 9.12.1999.
- Jahr, Silke (2000): *Emotionen und Emotionsstrukturen in Sachtexten. Ein interdisziplinärer Ansatz zur quantitativen und qualitativen Beschreibung der Emotionalität von Texten*. Berlin, New York: de Gruyter.
- Klein, Nikolaus (1986) (Hg.): "Übersetzer - Kuriere des Geistes. Vom Übersetzen ins Deutsche", in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 36/4, S. 504-644.
- Kohlmayer, Rainer (1988): "Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt. Eine Kritik funktionalistischer Übersetzungstheorien", in: *Lebende Sprachen* 33, S. 145-156.
- Kohlmayer, Rainer (1996a): *Oscar Wilde in Deutschland und Österreich. Untersuchungen zur Rezeption der Komödien und zur Theorie der Bühnenübersetzung*. Tübingen: Niemeyer (Theatron, 20).
- Kohlmayer, Rainer (1996b): "Wissen und Können des Literaturübersetzers. Bausteine einer individualistischen Kompetenztheorie", in: A. F. Kelletat (Hg.): *Übersetzerische Kompetenz. Beiträge zur universitären Übersetzerausbildung in Deutschland und Skandinavien*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 187-205.
- Kohlmayer, Rainer (1997): "Was dasteht und was nicht dasteht. Kritische Anmerkungen zum Textbegriff der Übersetzungstheorie", in: E. Fleischmann u.a. (Hg.): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr, S. 60-66.
- Kohlmayer, Rainer (2000): "Frank Wedekind's Sex Tragedy *Lulu* in English and

- French Versions. The Case for an Individualistic View of Literary Translation", in: A. Chesterman et al. (eds.): *Translation in Context*. Selected Papers from the EST Congress, Granada 1998. Amsterdam / Philadelphia: Benjamins, 2000, S. 293-304.
- Kohlmayer, Rainer (2002): "Die implizite Theorie erfolgreicher Literaturübersetzer. Eine Auswertung von Interviews", in: R. Rapp (Hrsg.): *Sprachwissenschaft auf dem Weg in das dritte Jahrtausend. Akten des 34. Linguistischen Kolloquiums in Gernersheim 1999*. Teil II: Sprache, Computer, Gesellschaft. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 331-339.
- Kohlmayer, Rainer (2003): "Empathie und Rhetorik. Gedanken zur Didaktik des Literaturübersetzens", in: M. Perl / W. Pöckl (Hrsg.): *"Die ganze Welt ist Bühne"*. Fs. K. Pörtl. Frankfurt am Main u.a.: Lang, S. 417-433.
- Kohlmayer, Rainer / W. Pöckl (Hrsg.) (2003): *Literarisches und mediales Übersetzen. Aufsätze zu Theorie und Praxis einer gelehrten Kunst*. Frankfurt am Main u.a.: Lang (im Druck).
- Lauber, Cornelia (1996): *Selbstporträts. Zum soziologischen Profil von Literaturübersetzern aus dem Französischen*. Tübingen: Gunter Narr.
- Meschonnic, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- Nietzsche, Friedrich (1958), *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser
- Osborn, Tom (1969): *Frank Wedekind 'Spring Awakening'*. London: Calder and Boyars. Playscript 23.
- Pocar, Ervinio (1972): *Risveglio di primavera*, in: Frank Wedekind: *I drammi satanici*. Bari: De Donato editore.
- Poltermann, Andreas (1987): "Die Erfindung des Originals. Zur Geschichte der Übersetzungskonzeptionen in Deutschland im 18. Jahrhundert", in: B. Schultze (Hg.): *Die literarische Übersetzung. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte*. Berlin: Schmidt, S. 14-52.
- Poltermann, Andreas (1997): "Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder", in: Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*. Göttinger Beiträge zu Internationalen Übersetzungsforschung Bd. 12. Berlin: Erich Schmidt, S. 217-259.
- Regnault, François (1984): *Frank Wedekind 'L'éveil du printemps'. Tragédie enfantine*. Traduction de François Regnault. Paris: Gallimard.
- Sollers, Philippe (1995): "La lecture et sa voix", in: *Le Monde des livres*, 21.7.1995.
- Vetlesen, Arne Johan (1994): *Perception, Empathy, and Judgment. An Inquiry into the Preconditions of Moral Performance*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Wechsler, Robert (1998): *Performing without a Stage. The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Wedekind, Frank (1891/1995): *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Stuttgart: Reclam UB.
- Zuschlag, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr.