

In Ketten tanzen

*Übersetzen als
interpretierende Kunst*

*Herausgegeben von
Gabriele Leupold und
Katharina Raabe*



Wallstein

In Ketten tanzen
Übersetzen als interpretierende Kunst

In Ketten tanzen

Übersetzen als interpretierende Kunst

*Herausgegeben von
Gabriele Leupold und Katharina Raabe*



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Zur Einführung	7
OLGA RADEZKAJA	
Übersetzen als reproduktive Kunst. Theorieansätze bei Jiří Levý, Efim Ětkind und anderen	30
DÖRTE SCHMIDT	
Salieri übersetzt Mozart – Cage übersetzt sich selbst	55
GABRIELE LEUPOLD	
Ketten und Spielraum. Entscheidungen beim Übersetzen	80
STEFAN LITWIN	
Übersetzen am Klavier	99
KLAUS REICHERT	
Lesen – Hören – Übersetzen. Vom Zählen und Klingen	111
REINHARD KAISER	
Was tut der Übersetzer, wenn er sich auf seinen Text einläßt?	121
DŽEVAD KARAHASAN	
Bemerkungen zur Schauspielkunst	134
REINHART MEYER-KALKUS	
Koordinaten literarischer Vortragskunst. Goethe-Rezitationen im 20. Jahrhundert	150

REINHARD KAPP

Partiturbild und Notentext, übersetzt in Klang.

Zur musikalischen Aufführung 199

MATTHIAS VOGEL

Performatives Verstehen 234

MARKUS BARTH

Mir geschehe nach deinem Wort –

Interpretation als existentielle Entscheidung 251

Auswahlbibliographie 275

Die Autorinnen und Autoren 289

Zur Einführung

Selbst in jeder Analogie steckt ja ein Rest des
Zaubers, gleich und nicht gleich zu sein.

Robert Musil

Ein Experiment und viele Fragen

Auf den ersten Blick haben sie nichts miteinander zu tun: Geiger, die den Anfang des Mendelssohn-Konzerts zum unzähligen Mal üben, Schauspieler, die den *Tasso* proben, Übersetzer, die sich an einem Shakespeare-Sonett die Zähne ausbeißen. Zu unterschiedlich sind die Wege, die sie gehen mußten, um sich das Können zu erwerben, ohne das ihre Versuche, Mendelssohn und Shakespeare näherzukommen, Dilettantismus bleiben müssen. Und doch gibt es Gemeinsamkeiten: Alle sind sie Virtuosen, die sich ihr Handwerk unter Mühen angeeignet haben und für die das Üben und Lernen nie endet. Ihr Handwerk wäre wenig wert, wenn sie es nur für sich allein ausübten. Sie haben eine Botschaft zu übermitteln. Sie wollen das Werk anderer zur Darstellung bringen, das sie mit ihrem Wissen, ihrer Intuition und Intelligenz, mit ihrer ganzen Person erarbeitet haben.

Im September 2006 haben wir Musiker, Schauspieler und Übersetzer ins Literarische Colloquium Berlin eingeladen. Sie sollten einander Einblicke in ihre Arbeitsprozesse gewähren und sich gegenseitig befragen: Wie nähert ihr euch einem Text? Was ist euer Original? Was macht ihr, wenn ihr nicht weiterwißt? (»Diesen Satz, diese Phrase verstehe ich nicht, deshalb weiß ich nicht, wie ich sie übersetzen, spielen, sprechen soll.«) Wo fangt ihr an? Wie kommt ihr rein? Was passiert in dem Moment, in dem ihr spürt: So soll es sein, jetzt hab ich's raus, so stimmt es? Die Resultate des Symposions sind in diesem Buch nicht nur zusammengetragen, sondern weitergedacht worden.

Eher intuitiv als theoretisch abgesichert, haben wir uns eines bei Instrumentallehrern beliebten Bildes von Voltaire bedient, um der

gemeinsamen Erfahrung des Übersetzens und Interpretierens einen Namen zu geben – »in Ketten tanzen«. Kein schönes Bild. Es evokiert eher Negatives: Schinderei, Versklavung, Sodomasochismus. »His Master's Voice«. All dies geht jedoch einher mit freiwilliger Abhängigkeit, der Obsession des Artisten und einem unstillbaren Drang zu spielen. Hier handelt es sich nicht um die schwindelerregende Freiheit dessen, der selbst verfügt, was Text sein soll oder was nicht. Es geht ums Übersetzen als interpretierende Kunst und um die Parallelen, die sich zeigen, wenn man nach übersetzerischen Prozessen in der Arbeit von Musikern und Schauspielern sucht.

Die paradoxe Forderung, mit der jeder Musiker konfrontiert ist: Spielen, was dasteht. Aber was steht da? Ob er es weiß oder nicht, er muß spielen – und das Spielen wird ihn in der Beantwortung dieser Frage auf jeden Fall ein Stück weiterbringen.

Übersetzer und Schauspieler sind, auch wenn sie in einem weniger hermetischen Sprachsystem agieren, in einer ähnlichen Lage. Die Vorstellung, man müsse nur spielen, was in den Noten steht, ist so naiv wie die Idee, ein Übersetzer habe einen fremdsprachigen Text Wort für Wort in einen Text seiner eigenen Sprache zu verwandeln. Konstitutiv für diese Tätigkeit des Verwandeln ist vielmehr der Abstand, der zwischen dem Original und jeglicher Übersetzung besteht, und die Unaufhebbarkeit dieses Abstands ist das eigentliche *Movens* der interpretierenden Künste. An einem musikalischen Werk, dem der Zeitverlauf wesensimmanent ist (d.h. es verläuft nicht nur in der Zeit, es ist Zeitgestalt), zeigt sich nur besonders radikal, was auch den Übersetzern und Schauspielern aufgegeben ist: eine Schriftgestalt zu entziffern, zu lesen, zu deuten und schließlich zu interpretieren – in ein Gebilde umzuformen, das man als »Nachschöpfer« zu verantworten hat. Jedem, der ein fremdes Werk in etwas Eigenes verwandelt, handele es sich um eine Übersetzung, eine Aufführung oder eine Verkörperung auf der Bühne, wird eine doppelte Reflexion abgefordert: zum einen auf den Text, dem seine Bedeutung entlockt wird, zum anderen auf den aktuellen »Sprachstand« der literarischen, musikalischen und bühnengeschichtlichen Entwicklung. Die nachschöpferische Arbeit lebt mit und von Tradiertem. Musiker, Schauspieler, Übersetzer befassen sich oftmals mit denselben Texten wie Generationen von Interpreten vor ihnen, sie müssen sich mit Über-

lieferungen, Textversionen und ästhetischen Auffassungen beschäftigen und dennoch etwas »Neues« in die Welt setzen. Wenn sie sich aktuellen Werken widmen, ein Stück zur Uraufführung bringen, einen noch unbekanntem Autor übersetzen, sind sie nicht selten an der Entwicklung neuer Spieltechniken und Idiome beteiligt. Dennoch: Jede neue Interpretation, aber auch jede Erstübersetzung reiht sich in eine Tradition ein, selbst wenn sie mit ihr bricht oder sie neu beginnen lassen will.

Die Prozesse, als deren Resultat sie erscheinen, wollen wir quasi im Weitwinkel betrachten. Da von einem Tanz in Ketten sinnvoll erst ab einem gewissen Grad textueller Ausgefeiltheit die Rede sein kann, haben wir uns auf Werke entsprechender Komplexität beschränkt. Und da wir möglichst produktive Spiegelungen der Künste ineinander provozieren wollten, ohne die literarische Übersetzung als interpretierende Kunst aus dem Auge zu verlieren, haben wir uns nicht auf das weite Feld der Theaterregie und -theorie hinausbegeben, sondern lediglich die Frage gestellt, wie ein Schauspieler einen fremden Text interpretiert, wie er sich der Rolle bzw. der Figur nähert, die er verkörpert.

Selbstgelegte Fesseln

Unter dem Titel »Der Wanderer und sein Schatten« hat Nietzsche als Verteidiger des Artistischen gegen die Anwälte des Tiefsinns in der zweiten Abteilung von »Menschliches Allzumenschliches« das Voltaire-Zitat mehrfach wieder aufgegriffen: »In Ketten tanzen, es sich schwer machen und dann die Täuschung der Leichtigkeit darüber breiten – das ist das Kunststück, welches sie uns zeigen wollen«, schreibt er über die griechischen Künstler, Dichter und Schriftsteller, die sich nicht in freier Produktivität und Willkür ergehen konnten, sondern innerhalb von »vererbten Formeln und epischen Erzählungsgesetzen ... tanzen mußten«. Was man »Erfindung (im Metrischen zum Beispiel) nennt«, ist stets eine »selbstgelegte Fessel«, und jede Neuschöpfung, die sich dem »vielfältigen Zwang« freiwillig unterwirft, erfindet auch eine neue Einschränkung hinzu, den sich wiederum die Kommenden auferlegen lassen, um ihn, wie ihre Vor-

gänger, »anmutig (zu) besiegen: so daß Zwang und Sieg bemerkt und bewundert werden.«¹

Der Aphorismus gehört in den Zusammenhang einer Polemik gegen die »moderne Originalitätswuth«, die den Künstler dem Publikum entfremdet. Implizit gegen Wagner gerichtet, versucht Nietzsche sich an einer Apologie der »künstlerischen Convention«. Herkömmliche einfachste Farben in der Malerei (Raffael), melodische und rhythmische Herkömmlichkeiten (Chopin) gelten zu lassen, sei ein Zeichen für Vornehmheit dessen, der, »wie der freieste und anmuthigste Geist«, »in diesen Fesseln« spiele und tanze. Unter künstlerischen Konventionen versteht Nietzsche »die für das Verständnis der Zuhörer eroberten Kunstmittel, die mühevoll erlernte gemeinsame Sprache, mit welcher der Künstler sich wirklich mitteilen kann.«² Konventionen binden den Künstler und sein Publikum aneinander, das Publikum bejubelt das Kunststück und krönt den Sieger im Wettbewerb, weil es die Zwänge kennt, über welche sich der Artist mit Anmut hinwegsetzt.

Indem wir die Übersetzer, Schauspieler und Instrumentalisten an die Stelle der Dichter, Komponisten und bildenden Künstler rücken, betonen wir das artistische, agonale Moment ihrer Tätigkeit, aber auch ihre den Originalschöpfern analoge Gebundenheit: Die »Kunstmittel«, die sie sich erwerben, sind die mühevoll erlernte gemeinsame Sprache, die sie mit ihren Autoren/Komponisten einerseits, mit ihren »Zuhörern« andererseits teilen müssen, um etwas »neu« zu sagen. Die Interpreten/Übersetzer müssen hermeneutisch-rezeptiv und innovativ-produktiv zugleich sein. Die Täuschung der Leichtigkeit haftet jeder gelungenen Übersetzung, jedem makellosen Spiel, jeder scheinbar so natürlich dargestellten Rolle an – es ist ja das Einfache, das so schwer zu machen ist. »In Ketten tanzen« dient uns als Metapher für die eingangs erwähnte Virtuosität, die ein Musiker als Sieg über die Schwerfälligkeit seines feinmotorischen Apparats davonträgt, die aber ohne »Mitteilung« eines in einer »gemeinsamen Spra-

1 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München 1980, S. 612.

2 Ebd., S. 618 und S. 604.

che« formulierten Inhalts leer wäre; als Metapher, aber auch für die Herausforderung einer Übersetzung mit hohen stilistischen Anforderungen wie Shakespeares Dramen und Sonette. Ins Bild rücken die Grenzen: das Übersetzen wie das Darstellen eines Dramentextes oder die Aufführung einer Partitur, mithin das aktualisierende Lesen, wird in dem Moment sinnlos, wo es keine »Convention«, keine »Zuhörer« und keine Verbindlichkeit der Texte mehr gibt.

Darsteller ohne Bühne

Abend für Abend aufs Podium zu gehen und vor tausenden Zuhörern in London, Tokyo, Chicago oder Sydney Klavierwerke von Schubert, Schönberg oder Cage zu spielen; täglich in verschiedenen Theater- und Filmproduktionen, an Radiolesungen und Werbespots mitzuwirken – die Bedingungen, unter denen konzertierende Pianisten und gefragte Schauspieler heute arbeiten, sind nur in einem Punkt denen der literarischen Übersetzer vergleichbar: Sie gehorchen primär den Gesetzen des Kulturbetriebs und nicht denen der künstlerischen Arbeit, die Zeit, Geduld, Reife und Ruhe erfordert. Mag der Übersetzer ausgebrannt sein, nachdem er seine Arbeit abgegeben hat, mag er sich leer fühlen, so muß er sich doch nicht Abend für Abend dem Publikum ausliefern, sein Feuerwerk abbrennen und »alles geben«. Ein Manuskriptabgabetermin erzeugt Druck, ist jedoch kein Premierenabend. Die Kunst des Musikers und Schauspielers steht bei der Zeit unter Vertrag. Erbarmungslos wandert das Geglückte, Unwiederholbare in den Orkus der Zeit hinab, wie auch alles Verpatzte gnädig von ihm geschluckt wird.³ Der geprügelte

3 Mit der Live-Aufzeichnung ist den transitorischen Künsten (Theater, Tanz, Musik, Rezitation) ein Speichermedium entstanden, unverzichtbar für eine Werkgeschichte der Interpreten. Doch anders als die Studioaufnahme, der ein Musiker wie Glenn Gould die Gültigkeit eines Textes verleiht, indem er, gemeinsam mit den Tontechnikern, daran baut und feilt wie ein Übersetzer, ist der Bühnenauftritt ein Ereignis, dessen Verlauf nie bis ins letzte durchplanbar und kontrollierbar ist. Die vermeintliche Authentizität der Studioeinspielungen hängt hingegen auch von der Mitwirkung »stummer Interpreten«, der für das Klangbild verantwortlichen Produzenten ab.

Hund schleicht sich von der Bühne, um am nächsten Tag wieder von vorn zu beginnen – Fluch und Segen der Wiederholung. Bühnenerfahrung bedeutet Sich-Aussetzen. »Unsere Kunst ist jeden Abend total bedroht von tausend Dingen: von der eigenen Dekonzentration, von der Gesamtkonzentration im Haus und im Publikum. Unter diesen Bedingungen fängt man immer von vorn an. Theater ist nie fertig. Es erfindet sich jeden Abend neu«, sagt der Schauspieler Gert Voss.⁴

Als Darsteller ohne Bühne wurden die Übersetzer bezeichnet. Aber trägt der Vergleich? Zumindest die Verwandtschaft des Übersetzens mit dem sich ausliefernden, erschöpfenden Tun des dramatischen Darstellers hat Hans Wollschläger sehr treffend beschrieben. Im September 1975 blickt er zurück auf die Jahre, die er an der Neuübersetzung des *Ulysses* von James Joyce gegessen hat. Wenn das Bild »In Ketten tanzen« eine Auslegung erfahren hat, die auf das Übersetzermetier zutrifft, so hier: Wollschläger bekämpft seine Versuchung, »Verhakungen zu lösen, gordisch verknotete Grammatika einfach durchzuhauen«. Als Grundproblem sieht er »die Verpflichtung, die eigene Kreativität, die doch hier gefordert und zur Mitwirkung aufgerufen war wie nie zuvor, zugleich an das ›fremde Werk‹, das sie forderte, hinzugeben wie nie zuvor: schöpferische, nie erlahmende tätige Passivität.«

Genau wie dem Schauspieler und Musiker war ihm ein »Identifikationsprozeß auf Zeit« aufgegeben (auch wenn dieser Zeitraum nicht vier Stunden, sondern vier Jahre dauerte). Wie der inspirierte Schauspieler sich vollständig in die Natur des Anderen hineinbegibt, in ihn einwandert, um aus ihm heraus zu sprechen, so mußte auch Wollschläger die »psychische Struktur des Autors wie seine Ich-Imagines im Werk so weit ins eigene Ich hereinholen, daß es möglich wurde, auch irrationale und immaterielle Bewegungsmechanismen dieses Werkes zu erspüren und zu übertragen.« Wie ein Dichter, der nach dem Wort sucht, das er irgendwo in sich zu hören glaubt, und mitunter ein gestisches Vorgefühl seine Sprache in die Richtung be-

4 Interview mit Peter Kümmel, in: *DIE ZEIT*, Nr. 51, 13. Dezember 2007. – Voss lehnt es ab, den Schauspieler als Virtuosen zu bezeichnen. Im Unterschied zu Geigern, Sängern, Pianisten sei ihr Handwerk nicht so schwierig: Sie müßten doch nur ihren Text behalten und die gestellten Regieaufgaben erfüllen.

wegt, wo das Wort, das fehlt, sich finden muß, so folgt auch der Übersetzer einem schöpferischen Vorgefühl dessen, was er aufs Papier bringen wird. Wollschläger spricht vom »Erspüren«, einem Vermögen, das all die »subtil verschlüsselten Wort-, Klang- und Sinnfiguren« von innen her begreifen und dann auch übersetzen kann. Korrelat des Erspürens sind jene sprachlichen Gebilde in Joyce' Text, die nicht nur semantisch komplex sind, sondern auch eine autonome musikalische Dimension bewohnen; dem »bloß musternden Sprachprüfer bleiben sie dunkel«. Wollschläger, der seit den sechziger Jahren, ermuntert von seinem Mentor Arno Schmidt, selbst schreiben wollte und an seinem ersten Roman arbeitete, litt unter dem *Ulysses*. Er spricht von »Ich-Verlust«, von der »Schrumpfung der Selbst-Substanz« als Folge des Hereinholens des Anderen.⁵

Eine andere Gemeinsamkeit mit den Bühnen-Darstellern ist natürlich das Spielen, von dem bei Wollschläger allerdings kaum die Rede ist. Das Getüftel beim Neuerfinden von Wortspielen, deren Regel aus dem Original zu extrapolieren ist, jenes kreative Moment also, das vielen Übersetzern als das Spielerische ihrer Tätigkeit schlechthin erscheint, führt ihm nur das Zeitraubende und Vergebliche seiner Arbeit vor Augen. Die »Unschuld der Spielfreude«, die in der kalauernden, charmanten, witzigen Vorlage des Joyce'schen Originals

5 Hans Wollschläger, »Am Ende eines ›Welt-Alltags‹«, in: *die horen*, Jg. 50 (2005), Ausgabe 218, S. 77-86. Erstdruck in *Ensemble 7 – Internationales Jahrbuch für Literatur*. München 1976. – Wollschläger war nicht nur Übersetzer und Schriftsteller, sondern ausgebildeter Musiker (er hatte bei Wolfgang Fortner und Hermann Scherchen studiert). In den 50er Jahren leitete er die Deutsche Sektion der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft in Wien und beschäftigte sich jahrelang mit der Herstellung einer Aufführungspartitur von Mahlers Zehnter Symphonie aus den nachgelassenen Skizzen. Den Plan, Komponist zu werden, gab er bald auf. Vermutlich deshalb hat er viel über die geheimen Korrespondenzen zwischen Musik und Übersetzung gewußt. Als er mit Adorno über sein Promotionsvorhaben sprach, kam die Rede aufs Komponieren. Es fehle der Musikgeschichte nichts, wenn er, Wollschläger, darin fehle, sagte er zu Adorno. »Wie nahe ich seinem eigenen Lebensproblem gekommen war, ahnte ich nicht, obwohl mir verschwommen aufging, daß gerade das Selber-Musik-Werden seiner Texte eine komplizierte Ersatzleistung war; es war dann ein Ausweg für mich auch.« (H.W., *Moments musicaux oder Tage mit Theodor W. Adorno*, Göttingen 2005, S. 35).

zu bewundern ist, wird an die Kette gelegt, wenn es ans Übersetzen geht. »Hier beginnen die wahren Strapazen des Nachsinnens, des Abwägens und Probierens für den Übersetzer, und er hat auf so manches arme kleine Wort Stunden gewendet, um am Ende doch nur zu erkennen, daß alle Künste daran zuschanden wurden.«⁶ Von der Lust des Spiels, seiner Sinnlichkeit, seiner vitalen Freude, seiner Eleganz und Anmut, wie wir sie bei Tänzern, Musikern und Schauspielern beobachten, wenn sie eins sind mit dem, was sie mit ihrer Stimme, ihren Bewegungen und Gesten, mit dem Instrument oder nur allein mit ihrem Körper auszudrücken versuchen, ist hier keine Spur zu sehen. Oder doch? Was passiert, wenn nach langem Suchen die Wörter ineinandergreifen, der Text seinen Rhythmus bekommt, ein Ton hörbar wird – entfaltet das Gebilde, das beim Übersetzen entsteht, nicht doch irgendwann diese sinnlichen Qualitäten, die den nachschöpferischen Prozeß sprunghaft weitertreiben?

Ein Original sui generis

Spielen in einem erweiterten Sinn, als Offenheit für Bewegung, Rhythmus, Klang, aber auch den kreativen Pragmatismus des Produzierenden – diese Erfahrung teilen Übersetzer mit Musikern und Schauspielern. Den Schwebезustand, in dem sich überall noch etwas ändern kann, hier ein Wort, dort eine Abphrasierung oder eine bestimmte Klangfarbe, müssen sie irgendwann beenden, und zwar nach Maßgabe ihres Formgefühls, das sie zu unzähligen großen und sehr kleinen Entscheidungen zwingt. Diese Entscheidungen, von denen die Stimmigkeit des Ganzen abhängt, sind fürs erste irreversibel: während der Aufführung und in dem Augenblick, in dem die Übersetzung in Druck geht. Was Arnold Schönberg von der musikalischen Formbildung gefordert hatte, daß alle Formen, die größten und die kleinsten, in einem Werk neu geboren werden und aus ihm hervorwachsen müssen, gilt auch für die interpretierenden Künste.⁷ Das stimmige Ganze, das der Musiker sich erarbeitet hat, seine »In-

6 Wollschläger, »Am Ende eines ›Welt-Alltags‹«, a.a.O., S. 82.

7 Siehe dazu den Beitrag von Reinhart Meyer-Kalkus, S. 162.

terpretation«, gewinnt erst im Moment der Aufführung eine für andere sinnlich nachvollziehbare Realität. Als »Form« ist die Interpretation wiederholbar, auch wenn die Aufführung jeden Abend ein wenig anders ausfällt. Sie ist ja keine Kopie, sondern lebendige Realisierung, zu der auch die Spontaneität gehört, aus einer Eingebung heraus etwas ganz anders zu machen.

Was aber geschieht auf dem weiten Weg vom Entziffern eines Textes bis zu dem Moment, in dem er seine gültige Form in Gestalt einer Übersetzung oder einer Aufführung annimmt? Durch welches Gelände führt dieser Weg? Was sieht, hört, fühlt und denkt derjenige, der sich dort entlangtastet, solange das Ende nicht absehbar ist? In unseren Diskussionen über die Prozesse des Übens und Ausprobierens wurde dieses Gelände die »Zone der Unbestimmtheit« genannt, die Eingebungen (»jetzt stimmt's«) als Umschaltstelle, als Präsenz eines »geheimnisvollen Dritten«, das sich in den kreativen Phasen plötzlich zeigt.⁸ Wie Schauspieler sich und uns den Sinn eines Satzes erst in dem Moment wirklich verständlich gemacht haben, in dem die gestische und stimmliche Aktion beim Gegenüber »angekommen ist«, auslöst, was intendiert war; wie ein Musiker erst das richtige Tempo gefunden haben muß, um die unterschiedlichen Charaktere von Haupt- und Seitensatz und ihr Verhältnis zueinander deutlich machen zu können, so sind auch beim Übersetzen nicht nur das philologisch geschulte Auge und das trainierte Denken, sondern Ohr, Stimme, Gesten und Bewegung beteiligt. Übersetzer wie Schriftsteller ahnen schon den Rhythmus und Klang eines Satzes, bevor sie ihn zu packen kriegen und niederschreiben, skizzieren große Formen, noch bevor sie ganz in den Blick gerückt sind. Wie die Musiker wissen sie genau, wie »es« klingen muß, was sie als innere Vorstellung im Kopf haben usw.

Das Wesentliche dieser nachschöpferischen Prozesse ist ihre dialogische Disposition: Im Hören, Verstehen und Antworten liegt die spezifische ästhetische Erfahrung der interpretierenden Künstler. Der Kern aller Mißverständnisse und Fehlinterpretationen liegt darin, zu

8 Diese metaphorisch umschriebenen Vorgänge, die den chaotischen Strukturen schöpferischer Prozesse überhaupt eigen sind, werden im Beitrag von Olga Radetzka »entmythologisiert«.

meinen, man könne etwas verstehen, ohne sich dazu verhalten zu müssen, wie der Übersetzer Reinhard Kaiser, der Philosoph Michael Vogel und der Theologe Markus Barth im vorliegenden Band am konkreten Beispiel demonstrieren. Vor diesem Horizont kann man das Hören und schöpferische Antworten sogar als existentielle Grundfigur bezeichnen. Übersetzern, Musikern und Schauspielern wird ständig abverlangt, sich klar zu verhalten; sie müssen probieren, verwerfen, neu ansetzen. Sie müssen die Dinge vor sich sehen, die sie in der eigenen Sprache beschreiben, sie müssen nicht nur den musikalischen, sondern auch den literarischen Text »aushören«, wie Schönberg es nannte, um auch noch die kleinste Nuance eines Satzes, einen Tempuswechsel, eine überraschende Modulation so durchformen zu können, daß dieses Detail dem Textganzen korrespondiert. Sie könnten sich niemals selbst korrigieren, wenn sie nicht einen Sinn antizipierten, den sie neu herstellen müssen. Ist das Ideal der gelungenen literarischen Übersetzung also die musikalische Aufführung, deren Verlauf aufgezeichnet und in der Zeit fixiert wäre? Die Übersetzung eines Textes, als Aufführung aufgefaßt, wäre dann quasi eine Lektüre, die wieder Schrift geworden ist.

Fassen wir zusammen: Hervorbringungen, die den Text anderer deuten, bezeichnen wir als »Interpretation«. Interpretieren haben »Text-treue« mit jener Freiheit zu verbinden, ohne die, etwa in der Musik, das Unnotierte auch das Unhörbare bliebe, sprich: der Text nicht zu seinem vollen Leben erwachen könnte. Erst damit bringen sie ein Werk eigener Kategorie hervor. Es gründet in der Möglichkeit der »Wiederholung« eines Textes. Interpretation in diesem Sinne ist die Gegenstand gewordene Handlung eines nachschaffenden Künstlers. Er hat seine Spur darin hinterlassen, es ist seine »Lesart«, die durch ihn autorisierte Fassung eines fremden Werks – ein Original sui generis.⁹ Unter welchen Bedingungen, mit welcher Berechtigung und

9 Rattles »Zehnte Mahler«, Goulds frühe und seine späten Goldberg-Variationen – Einspielungen des »Klassik-Repertoires« von Monteverdi bis Bartók und Schostakowitsch bilden das Kernsegment des klassischen Schallplattenmarktes. Der Interpret als Nachschöpfer, dessen Aufnahme Werkcharakter hat, d.h. zum Gegenstand vergleichender Kritik und Analyse geworden ist, hat seine Voraussetzung im Historismus des 19. Jahr-

in welchen Grenzen sich dies begründet auch von Übersetzungen sagen läßt ist eine der Fragen, die zu diesem Buch Anlaß gaben.

Spielen, was da steht ...

In den letzten Jahrzehnten hat in der Übersetzerbranche ein Professionalisierungsschub stattgefunden, der sich nicht von selbst versteht. Ein kurzer Blick zurück: Nach der Blütezeit der Übersetzungskultur in Deutschland im ausgehenden 18. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein¹⁰ hat sich, von glänzenden, auch problematischen Ausnahmen wie George, Borchardt, Benjamin, Celan abgesehen, eine Schlampigkeit und Willkür im Umgang mit Originaltexten breitgemacht, auf die Walter Widmer, Jürgen von Stackelberg und andere hingewiesen haben.¹¹ Daß wir heute eine Renaissance kanonischer Werke in Neuübersetzungen erleben (von Homer bis Swift, von Stendhal bis Faulkner), daß Verlage viel Geld investieren, um Klassiker der unbekannteren Moderne zum zweiten- oder drittenmal übersetzen zu lassen (von den Dänen Andersen und Bang bis zu den Ungarn Márai und Kosztolányi, letztere in einem Zeitraum von

hunderts. Damals begann das bis dahin unbekanntere Phänomen sich auszubreiten, daß ausführende Musiker nicht mehr ihre eigene oder die Musik ihrer Zeitgenossen spielten, sondern die Musik vergangener Zeiten. Es bildeten sich Schulen, doch erst mit dem Aufkommen der Schallplatte wurde eine Werkgeschichte im Sinne einer Interpretationsgeschichte möglich. Interessanterweise spricht man von Interpretieren fast immer, wenn man sich auf Repertoirestücke bezieht (das gilt übrigens auch für den Bereich der populären Musik). Die neue Musik wird von »Ausführenden« dargestellt. Adorno und Kolisch lehnten den Ausdruck »Interpretation« ab; sie sprachen von Aufführung. Vgl. dazu den Beitrag von Reinhard Kapp im vorliegenden Band.

10 Vgl. hierzu besonders Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982 und Reinhard Tgahrt u.a. (Hg.), *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar (= Marbacher Kataloge 37), Marbach 1982.

11 Walter Widmer, *Fug und Unfug des Übersetzens*, Köln-Berlin 1959; Jürgen von Stackelberg, *Weltliteratur in Übersetzungen*, München 1978.

nicht einmal achtzig Jahren), hat weniger mit dem angeblichen »Veralten« dieser Übersetzungen zu tun als vielmehr mit den gewachsenen philologischen Anforderungen. Oftmals lagen die Originalausgaben in unzulänglichen Editionen vor; den ersten Übersetzern fehlten Informationen, die zum Verständnis wichtig gewesen wären – Realien, Anspielungen, stilistische Idiosynkrasien des Autors.

Erst seit den sechziger Jahren, mit der Rezeption des Strukturalismus, entsteht eine neue Sensibilität für das, was ein Übersetzer mit einem Text macht. An die Stelle mangelhaft begründeter, intuitiver Entscheidungen tritt die genaue Lektüre und das Nachdenken über die übersetzerischen Mittel. In dieser Zeit ist so etwas wie ein Erwachen des professionellen Selbstbewußtseins zu beobachten. So fand 1965 in Hamburg ein Internationaler Übersetzerkongreß statt, zu dem erstmals literarische Übersetzer aus über 20 Ländern sowie Verleger, Lektoren und Kritiker zusammenkamen. Die Freie Akademie Hamburg lobte gemeinsam mit der ZEIT einen Übersetzerwettbewerb aus, dessen Ergebnisse Dieter E. Zimmer auf dem Kongreß vortrug.¹² Im November 1968 lud Helmut M. Braem zur ersten Arbeitstagung in Esslingen ein. Die »Esslinger Gespräche«, die Braem bis zu seinem Tod 1977 leitete, bildeten den Anfang jener institutionalisierten Übersetzerwerkstätten, die heute so zahlreich und an vielen Orten im In- und Ausland stattfinden. Bücher zu Theorie und Praxis des Übersetzens erschienen in dichter Folge. Peter Szondi und seine Schüler an der Freien Universität Berlin widmeten sich historisch-philologischen Forschungen zur Übersetzung in Deutschland. Daß der deutsche Buchmarkt heute neben den

12 620 anonyme Übersetzer versuchten sich an einer Textpassage von Graham Greene. Zimmers systematische Auswertung zu lesen lohnt noch immer: »Wettbewerb der Übersetzer. Die einstweilige Unentbehrlichkeit des Humantranslators«, in: Dieter E. Zimmer, *RedensArten. Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch*, Zürich 1986. Der Prager Strukturalist Jiří Levý, dessen 1963 erschienenes Werk *Umění překladau (Die Kunst der Übersetzung)* zum erstenmal systematische Textanalyse mit den Erfordernissen der übersetzerischen Praxis verbindet, nahm ebenfalls am Kongreß teil. Er verwendete Zimmers Material für die deutsche Ausgabe seines Werks *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969).

erwähnten Klassikern auch die bedeutendsten Gegenwartsautoren in ausgezeichneten Übersetzungen anbieten kann, ist eine Folge dieser Entwicklung, die sich inzwischen institutionell und informell weit verzweigt hat.¹³

Die sich intensiv entwickelnde Übersetzungsforschung verfolgt ganz unterschiedliche Erkenntnisziele, je nachdem, ob sie sich als Teil der Linguistik, der Literaturwissenschaft, der Sprachphilosophie, der Hermeneutik oder neuerdings der Kulturwissenschaften versteht. Bereits die historische Semantik der Begriffe »Verstehen«, »Interpretieren«, »Übersetzen« wäre ein eigenes Forschungsfeld. Die Geschichte der europäischen Übersetzungskunst, die vom heiligen Hieronymus bis zu Wilhelm von Humboldt, von Wieland bis zu den Brüdern Schlegel, von Goethe bis Benjamin, Jakobson bis Steiner, Derrida bis Eco und Reichert eine reiche, reflektierte philosophische, sprachwissenschaftliche und kulturologische Literatur hervorgebracht hat, lehrt uns, daß nicht nur jede Epoche sich bestimmte Werke der Überlieferung neu übersetzt, sondern daß diese Übersetzungen von einem hohen Maß an Erklärung, Rechtfertigung, ästhetischer Beurteilung begleitet sind. Dabei zeigt sich: Die erkenntnismächtigsten Texte sind zum Großteil von den Übersetzern selbst verfaßt worden.

13 So gibt es Arbeitsorte wie das Europäische Übersetzerkollegium in Straelen, wo Übersetzer für einige Wochen wohnen, die speziell auf ihre Bedürfnisse ausgerichtete Bibliothek nutzen und sich austauschen können; der Deutsche Übersetzerfonds vergibt Stipendien an Übersetzer und betreibt eine virtuelle »Akademie der Übersetzungskunst«. Konferenzen, Fortbildung, Nachwuchsförderung, Übersetzerwerkstätten bieten das Literarische Colloquium Berlin, textwerk im Literaturhaus München, Die Fähre in Leipzig, die Dialogwerkstatt Zug, die Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel u.a. an. Die Universitäten Düsseldorf und München haben einen Studien- bzw. Aufbaustudiengang Literaturübersetzen eingerichtet. Seit Herbst 2007 gibt es die August Wilhelm von Schlegel-Gastprofessur für Poetik der Übersetzung am Peter-Szondi-Institut der Freien Universität Berlin; und der Verband der Literaturübersetzer (www.literaturuebersetzer.de) berät und vertritt seine Mitglieder in fachlichen, rechtlichen und berufspolitischen Fragen.

Dennoch: über die Diskussion konkreter Textprobleme hinaus wächst bei den Praktikern das Bedürfnis, sich elementarer Vorgänge dieser »exakten Kunst« (George Steiner) zu vergewissern. Unsere Berliner »Interpretationswerkstatt« mit Musikern und Schauspielern, unterstützt von Theoretikern der Metiers, hatte experimentellen Charakter. Der skizzierte Stand der Reflexion, die vielfältige Erfahrung mit avancierten Texten, die Bereitschaft und Fähigkeit, sich ungeschützt und differenziert über die eigene Arbeit zu äußern, waren die Voraussetzung ihres Gelingens.

Aber was steht da?

Während bestimmte philologische Standards – von der kritischen Sichtung der Textfassungen bis zu sprachhistorischen Recherchen – für literarische Übersetzer heute selbstverständlich sind, läßt sich dies von der Klassikbranche nicht durchweg behaupten. Noch immer gilt in den instrumentalen Ausbildungsklassen der Musikhochschulen, wo ja u.a. die künftigen Orchestermusiker herangezogen werden, die Beschäftigung mit Fragen der Notation und Aufführungsweisen vergangener oder zeitgenössischer Musik als praxisfremd. Paradoxerweise – haben doch gerade zwei konträre Ansätze zur musikalischen Interpretation die Idee unseres Buches inspiriert: die Vortragslehre Arnold Schönbergs und seiner Schüler und die sogenannte Historische Aufführungspraxis.

Beide teilen die Auffassung, Musik sei sprachähnlich verfaßt: Sie verfügt über eine Grammatik und eine Syntax, nutzt Idiome und Ausdrucksformeln, nur ihre Semantik ist nicht referentiell. Eine Beethoven-Symphonie mag sich auf dieselbe Welt beziehen wie ein Drama von Schiller, aber sie erzählt anders von ihr, wenn sie denn überhaupt erzählt. Dennoch sind wir uns beim Hören sicher, daß sie uns etwas sagt, wenn wir es auch nicht benennen oder zusammenfassen können. Der Notentext ist entsprechend chiffriert: Zum einen gibt er uns den Verstehenszusammenhang des Werkes, zum anderen enthält er die Anweisungen zur Aufführung. Adorno behauptet, daß die Entzifferung und Deutung eines Notentextes seiner Aufführung bedürfe und umgekehrt.

Die Zeichen, die als Spielanweisung dienen, sind immer auch Bedeutungsträger. Der kleinste Fehlgriff, ein zu lauter, ein zu flach gespielter Ton, eine abgerissene oder mit Crescendo versehene Schlußnote ist so störend wie ein stolpernder Vers oder eine sinnentstellende Wortbetonung. Die Akribie, mit der Schönbergs Schüler, der Geiger Rudolf Kolisch, die Vortragsbezeichnungen bei Beethoven, die Zeichen für lange und kurze, spitze und abgesetzte, gezogene und gestoßene Töne studiert und das technische Äquivalent auf dem Instrument gesucht hat, gründet in der Idee der Partitur als heiligem Text. Wer sich dagegen auf sein Gefühl verläßt, dem musikalischen Temperament vertraut, fällt dem unreflektierten Nachahmen zum Opfer. Er verläßt sich, wie Stefan Litwin (S. 99 ff.) zeigt, auf sein auditives Gedächtnis, statt den Notentext neu zu lesen. »Um Schubert spielen zu können, muß man Webern spielen können«, schrieb Kolisch. Das bedeutet: Jede Aufführung überlieferter Musik hat sich am Stand des zeitgenössischen Komponierens auszurichten.¹⁴

Die Historische Aufführungspraxis geht umgekehrt davon aus, daß alte Musik nicht aktualisiert, sondern rekonstruiert werden muß, um zu uns sprechen zu können. Auf welchen Instrumenten wurde sie gespielt? Wie wurde gespielt? Wie sind die Texte zu lesen? Akribische Vortragsbezeichnungen, wie wir sie seit dem 19. Jahrhundert kennen, waren in der Musik vor 1800 unüblich. Denn damals spielten Zeitgenossen Zeitgenossen. Heute dienen Vortragslehren, in denen die Praxis des Verzierens, der Artikulation, der Phrasierung für die Schüler festgehalten war, als Quellen, die für das Studium der Werke selbst unverzichtbar sind. Nikolaus Harnoncourt bezeichnet die alte Musik als »Fremdsprache«, die wir als Menschen einer anderen Epoche zu lernen haben. Wir müssen sie buchstabieren lernen. »Erst wenn wir nicht mehr an die Grammatik und die Vokabeln den-

¹⁴ Zur Illustration: Im letzten Satz von Janáčeks Streichquartett *Intime Briefe* gibt es eine Stelle, die das Artemis-Quartett zur unvergesslichen Aufführung bringt. Rasende Tonrepetitionen in größter Lautstärke, am Steg zu spielen, werden als aggressiver Preßklang realisiert. Geräuschklänge dieser Art finden sich aber erst in der Quartettliteratur nach 1945. Der Effekt ist geradezu naturalistisch: Man hört das verzweifelte Kratzen einer Tintenfeder, die das Geschriebene löscht. (Virgin DDD 7773956, 2006).

ken, wenn wir nicht mehr übersetzen, sondern einfach *sprechen*«, sind wir am Ziel.¹⁵

Zwischen den hier nur grob umrissenen Positionen (Aktualisierung vs. historisch getreue Rekonstruktion) spielen sich die Kontroversen auch im klassischen Theater- und Opernbetrieb ab und – naturgemäß weniger spektakulär – unter Übersetzern historischer Texte. Peter Steins *Wallenstein*-Inszenierung im Mai 2007 in Berlin, die Schillers Text so gut wie ungekürzt sprechen und Dragoner, Arkebusiere, Kürassiere, Kroaten und Ulanen in »authentischen« Kostümen auftreten ließ, wurde in einigen der negativen Kritiken als »historische Aufführungspraxis« bezeichnet. Vorgeworfen wurde dem Regisseur die mangelnde Übersetzungsleistung: Er habe den Text nur »aufsagen« lassen (*NZZ*, 21.5.2007). Thomas Langhoffs Wiener *Wallenstein*-Inszenierung im Dezember 2007 ließ vom Text hingegen so wenig übrig, daß der große Zauderer, der Feldherr, der zwischen die Mühlsteine der Geschichte gerät, zu einem schlechtgelaunten Chef mutiert und Schillers Drama in eine »Soll-ich-oder-soll-ich-nicht?-Chose« (*FAZ*, 21.12.2007) abrutscht. Die Übersetzung Wallensteins in einen Firmenboß, seiner Mannen in Bundeswehrsoldaten am Hindukusch, nimmt dem Stück seine Maßlosigkeit und Fremdheit, durch die es, so der Ansatz Steins, erst zu uns spricht. Aktualisierung könnte gerade darin liegen, einen Text gegen die Gewohnheiten jahrzehntelanger Inszenierungsgeschichte wieder integral zu Wort kommen zu lassen.

Übersetzer sollten ebenfalls nicht nur die Sprach- und Stileigentümlichkeiten ihres jeweiligen Autors genau studiert haben, sondern auch über ein großes Repertoire literarischer »Töne« verfügen und die avancierte Literatur ihrer eigenen Zeit kennen. Die Ohren der Leser sind empfindlich geworden für Anachronismen. Es hat sich eingebürgert, in Workshops und Seminaren zum literarischen Übersetzen etwa den Wortschatz und syntaktische Charakteristika der jeweiligen zielsprachigen Zeitgenossen zu studieren. Für die Übersetzung älterer Texte wurden verschiedene Strategien entwickelt – vom dezenten Setzen einiger »Marker« und dem Vermeiden allzu

15 Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg und Wien 1982, S. 49.

krasser Modernismen bis hin zum Hereinholen in den eigenen Sprachstand. Eine Radikalisierung stellt die Idee einer Historischen Aufführungspraxis in der Literatur dar.¹⁶ Bringen aber nicht gerade diejenigen Übersetzer die kühnsten und umstrittensten »rekonstruierenden« Übersetzungen alter Texte hervor, die sich um Entziffern und Wörtlichkeit im Sinne der Interpreten um Arnold Schönberg und ihrer späteren Schüler (bis hin zu Stefan Litwin) bemühen?

Anders als für Musiker und Schauspieler gibt es für Übersetzer keine von bedeutenden Praktikern verfaßten »Vortragslehren«, in denen sie angeleitet würden, wie Dante, Shakespeare oder Flaubert zu »machen« sei. Ein abwegiger Gedanke? Die Gründe scheinen ja auf der Hand zu liegen. Im Unterschied zur instrumentalen und schauspielerischen Technik und zum kompositorische Handwerk beginnt die literarische Übersetzung, vielleicht ähnlich wie das Schreiben, erst dort, wo der Sprach- bzw. Fremdsprachenerwerb bereits stattgefunden hat. Lesen und Schreiben sind in den westlich geprägten Industriegesellschaften elementare Kulturtechniken (Musikmachen, Schauspielen, Tanzen, Rezitieren nicht), und so stört es wenige, daß vom Übersetzen wie vom Schreiben zwei einander ausschließende Vorurteile ko/existieren: »Das kann doch jeder« und »das kann man nicht lernen« (respektive nicht lehren). Systematisch angelegte, an der Praxis orientierte Werke, in denen bestimmte methodische Traditionen am Beispiel herausragender Übersetzer und ihrer Arbeit beschrieben werden, existieren erst in Ansätzen (vgl. den Beitrag von Olga Radetzka). Im Vergleich zur Geschichte der musikalischen Interpretation und der Schauspielkunst harret die literarische Übersetzung als Gattung noch ihrer »langen Erzählung«: Trotz einer Vielzahl an Einzelstudien gibt es keine auch nur in Ansätzen vergleichbare Kulturgeschichte des Übersetzens, wie auch die Übersetzerbiographik noch in den Anfängen steckt.

16 Siehe dazu Sebastian Kiefer, »James Thomson: *The Seasons/Die Jahreszeiten*. Wolfgang Schlüter: *My Second Self When I Am Gone*«, in: *Wespennest* 134, März 2004.

Macht Übersetzen glücklich?

Kommen wir noch einmal auf die »Darsteller ohne Bühne« zurück. Als »unsichtbar« werden die Übersetzer oft bezeichnet, und viele geben zu, diesen Beruf gewählt zu haben, weil sie lieber im Hintergrund stehen. Beim Versuch, diese Selbstbeschreibung zu ergänzen, kommt der Vergleich mit den Interpreten erneut ins Spiel. Diesmal ist nicht der Text das Tertium comparationis, sondern das Leben: die ethische Tatsache, daß eine Person sich ihrer Aufgabe verschreibt und sich ihr Leben lang darum bemüht, ihr gerecht zu werden.

In seinem Essay *Sous l'invocation de saint Jérôme* schrieb Valéry Larbaud über den Schutzpatron der Übersetzer, den heiligen Hieronymus, dieser habe »aus Liebe« übersetzt, weil er sich für »gewisse Arbeiten seiner Vorgänger begeisterte«, aber auch, um »Freunden Freude zu machen« und um »sich zu trösten über seinen Verdruß und seine großen Kummernisse«. ¹⁷ Ungezählt sind die Zeugnisse von Instrumentalisten, die jenseits der Fron des Übens, der Strapazen des Reisens, der Attacken von Sinnlosigkeitsgefühlen, des quälenden Lampenfiebers vom großen Glück des Spielens sprechen, von »lebensvoller Schöpfung« (Pablo Casals) und Momenten unerhörter Erfüllung, wenn etwas gelingt, oftmals im Zusammenspiel mit anderen, was scheinbar wie ein Geschenk zufällt. Für Schauspieler, die in langen, geduldigen Proben um eine Rolle gekämpft, sie sich erschlossen, erspielt und endlich verkörpert haben, gilt das gleiche.

Was treibt diese Leute an? Ihre ungewöhnliche Begabung, die sie zu einer Spezialisierung verurteilt, die sie oft genug bedauern mögen, weil sie Verzicht auf so vieles andere bedeutet? Besessenheit, Missionseifer? Die Sucht, immer besser zu werden? Der Ehrgeiz? Die Eitelkeit? Nicht zu bremsende Begeisterung?

Wer sich je ernsthaft darum bemüht hat, ein guter Instrumentalist zu werden, weiß, was exzessives Üben bedeutet. Die Verzweiflung über die ungenügenden Fähigkeiten auf der einen, die Besessenheit

17 Das 1946 in Paris publizierte, 1997 bei Gallimard neuaufgelegte Werk erschien leider nie auf deutsch. Annette Kolb hat das erste Kapitel übersetzt (*Sankt Hieronymus. Schutzpatron der Übersetzer*, München 1956). Die zitierte Stelle findet sich dort auf S. 54, im Original (1997) auf S. 45.

vom Spielen auf der anderen Seite. Das nicht nachlassende Bemühen gilt nicht nur der technischen Verfeinerung, der noch größeren Geschmeidigkeit, noch subtileren Klangnuancierung, sondern einer Art Erkenntnisprozeß, der unabhängig vom ständigen Perfektionieren der »Kunstmittel« (Nietzsche) gar nicht in Gang käme. Es gibt eine Art von »Textbegehren«, das sich auf eine Fuge von Bach oder auf ein Klavierstück von Schönberg richten kann und strukturell unerfüllt bleiben muß. Das einzige, was sich gelegentlich einstellt, ist der Augenblick (auf ihn arbeiten alle Instrumentalisten hin), wo »es stimmt« – man hat etwas gemacht, was diesen fremden Notentext in einer adäquaten Form in sich selbst verwandelt hat. So wie er gemeint war, weiß oder meint ein Musiker dann, ist er jetzt gerade erklungen.

Um diese ephemere Übereinstimmung zu erreichen bedarf es einer Fähigkeit oder Disposition, die die französische Philosophin Simone Weil die »Anstrengungen der Aufmerksamkeit« genannt hat. Selbst wenn diese »durch Jahre hindurch fruchtlos bleiben sollten, so wird eines Tages doch ein dem Grade dieser Anstrengungen genau entsprechendes Licht die Seele überfluten«. ¹⁸

Stellen wir uns die Anstrengung der Aufmerksamkeit als die unerläßliche Eigenschaft jeglicher Kunst und handwerklicher Übung vor, so rücken weitere Gemeinsamkeiten zwischen Instrumentalisten, Übersetzern und Schauspielern ins Licht.

In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* beschreibt Lessing die Art und Weise, wie ein Schauspieler noch die größten Trivialitäten mit einer »Innigkeit zu sagen weiß«, daß die Darstellung »Neuheit und Würde«, selbst »das Frostigste Feuer und Leben erhält«. So dubios ihm, Lessing, diese Fähigkeit erscheint, so systematisch untersucht er die Gründe einer wirkungsvollen Darstellung. Der Schauspieler muß »uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe«. Dies aber ist, so Lessing, nur eine Frage der richtigen »Akzentuation« und »zur Not auch

18 S.W., *Betrachtungen über den rechten Gebrauch des Schulunterrichts und des Studiums im Hinblick auf die Gottesliebe*, in: Simone Weil, *Zeugnis für das Gute. Traktate – Briefe – Aufzeichnungen*, übersetzt und herausgegeben von Friedhelm Kemp, Olten 1976, S. 52.

einem Papagei beizubringen«. Deshalb fordert er, daß der Schauspieler innerlich dabei sei; es genüge nicht, daß er den Sinn dessen versteht, was er sagt. »Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten.«¹⁹ Lassen wir außer acht, daß Lessing ganz bestimmte Reden im Sinn hat, nämlich eine »Moral«, eine Art von Betrachtung, deren Vortrag sowohl Gelassenheit als auch Begeisterung, sowohl Feuer als auch Kälte erfordere. Halten wir vielmehr fest, daß seine Aufmerksamkeit der »Rede« gilt, die der Schauspieler auswendig gelernt und verstanden hat, bei der ihm sein Publikum aber nur dann empathisch folgt, wenn er mit seiner ganzen Person präsent ist.

Diese Aufmerksamkeit ist komplex: Sie gilt dem Text, der im Vortrag, in der Übersetzung, in der musikalischen Aufführung vergegenwärtigt wird; sie gilt aber auch diesem Vortrag selbst, der einer ständigen Selbstkontrolle unterzogen wird. Und sie richtet sich auf das Publikum, das den Vortragenden anschaut und ihm zuhört und in dem er wie in einem Spiegel zurückbekommt, was er abliefert. Diese Aufmerksamkeit ermöglicht und überwacht das Durchformen noch der kleinsten Nuance des Textes, damit er in derselben Kohärenz, wie er sich dem Vortragenden in einem langen Prozeß des Probens und Erarbeitens erschlossen hat, auch beim Publikum ankommt.

Doch Aufmerksamkeit allein als rezeptives Vermögen genügt nicht. Es muß etwas hinzukommen. Ohne performative Energie, ohne Lessings »Feuer« und »Begeisterung«, ohne inspirierte Erkenntnis und ohne Ausdruckswillen wird der durchdachte, technisch makellose Vortrag seine Adressaten verfehlen. Der Funke springt nicht über. Die Darstellung ist nicht plastisch, das Spiel farblos, die Übersetzung grau – brav, flach, ohne Biß.

Was aber ist performative Energie? Wir denken schauernd an den Schauspieler, der mit übertriebener Gestik, outrierter Deklamation auf der Bühne agiert. Oder an den Geiger, der mit »leidenschaftlich durchglühtem Ton« seine »Auffassung« des Mendelssohn-Konzerts darbietet. Oder an die Übersetzer, die eine Maupassant-Novelle mit

19 Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgische Schriften*, in: Lessing, *Werke*, Vierter Band, München 1973, S. 242 und S. 244.

bombastischem Schwulst auf das Doppelte ihrer Länge strecken. Indem sie sich der Ketten des Textes entledigen, sich über seinen Widerstand hinweggesetzt haben, spüren sie den Schmerz nicht mehr, den jede falsche, ins Fleisch schneidende Bewegung erzeugt. In Ketten *tanzen* kann man nur, wenn man weiß, was man vermeiden muß, und spürt, wieviel Bewegungsspielraum zur Verfügung steht. Es ginge also statt dessen darum, sich den Ketten anzupassen, sich mit ihnen anzufreunden, sie zu internalisieren, ohne den eigenen Ausdruckswillen aufzugeben. Hier aber endet der Vergleich. Die performative Energie, ohne die keine dieser Hervorbringungen ihre Leser, Zuhörer, Zuschauer erreicht, ja begeistert, verträgt keine Ängstlichkeit. Sie erzeugt das »Neue«, die »eigene« Interpretation – aber nur, wenn der Tanzende sich die Freiheit nimmt, es einmal ganz anders zu machen.

Das Neue, das jeder gute Interpret, der nicht einen anderen kopiert, in die Welt bringt, erscheint stets verdächtig, denn »Interpretation« im Sinne einer verstehenden, auslegenden, potentiell unendlichen Tätigkeit entzieht sich jeglicher Besitzergreifung. Zugleich wird keine Aufführung oder Übersetzung überzeugen, die sich ihres Gegenstandes nicht bemächtigt, ihn nicht, wie Hegel sagt, »verschlungen« hat. Es kommt einzig darauf an, wie sie sich das vornimmt. Dževad Karahasan beschreibt dies in seinem Beitrag über die Schauspielkunst als Ekstase: Nur wenn ich meinen Text so durchdrungen habe, daß er quasi aus mir spricht, als erschaffte ich ihn im Augenblick selbst, wird er sich übermitteln, aus der »ontologischen Fremde« zurückkehren in das Hier und Jetzt und etwas wahrnehmbar machen, was noch nicht vernommen wurde.

Zu den Beiträgen des Bandes

»In Ketten tanzen. Musiker, Übersetzer und Schauspieler suchen ihren Text« hieß ein zweitägiges Symposium im Literarischen Colloquium Berlin, das vom Deutschen Übersetzerfonds und der Robert Bosch Stiftung mitveranstaltet wurde. Es war ein gelungener Versuch, Vertreter von Metiers, die gewöhnlich wenig Konkretes voneinander wissen, zusammenzubringen, um zu erfahren, was sie ver-

bindet und trennt, was sie voneinander lernen und was sie künftig miteinander tun können. Die Frage nach dem Umgang mit dem Text zog andere nach sich. Ob sich der fremdsprachige Text zur Übersetzung verhält wie der Notentext zur Aufführung oder der Dramentext zur Inszenierung, mithin die Frage nach dem Original, führt unvermeidlich zu Benjamins Übersetzeraufsatz und zu Adornos nachgelassenen Entwürfen zu einer »Theorie der musikalischen Reproduktion«, die sich stellenweise als implizite Erwiderung auf Benjamin lesen lassen.

Olga Radetzkaja, Reinhart Meyer-Kalkus und Dörte Schmidt haben ihre Vorträge für das Buch überarbeitet, Stefan Litwin und Gabriele Leupold den Inhalt ihrer Workshops in Schriftform gebracht. Reinhard Kapp, Dževad Karahasan, Klaus Reichert, Teilnehmer der Podiumsdiskussionen, haben völlig neue Texte verfaßt. Markus Barth, Reinhard Kaiser und Matthias Vogel waren bereit, Originalbeiträge zu schreiben.

Wir haben die Autoren gebeten, strikt bei ihrem Metier zu bleiben, ohne die übergreifende Frage nach dem Übersetzen als interpretierender Kunst aus dem Sinn zu verlieren. Die einzelnen Beiträge verweisen aufeinander, zum Teil nehmen die Autoren direkt Bezug aufeinander. Ein Gespräch ist entstanden, das nach Fortsetzung verlangt.

Wenn wir einen Knotenpunkt benennen sollten, in dem alle Fäden zusammenlaufen, so ist es Reinhart Meyer-Kalkus' Aufsatz über die Koordinaten der literarischen Vortragskunst. Hier treffen sich Fragen der Übersetzung, des Schauspiels und der musikalischen Aufführung. Die Tradition der Sprechkunst seit Josef Kainz, die der Autor beschreibt, weist enge Parallelen auf mit der Vortragslehre der Schönberg-Schule, die Reinhard Kapp im Anhang zu seinem Aufsatz über die musikalische Interpretation darstellt. Bei Meyer-Kalkus geht es zudem um eine unzeitgemäße Variante der Theaterarbeit, die sich der Treue zum gesprochenen Dramentext verpflichtet fühlt – die des Kortner-Schülers Peter Stein. Zuletzt liefert er einen Katalog von Beschreibungskriterien, auf die eine Übersetzungskritik, die sich als Interpretationsanalyse versteht, zurückgreifen könnte.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Frage nach Schrift und Klang, Lesen und Aufführen bzw. Übersetzen. Mit dem Verhältnis zwi-

schen Notation und klingender Musik befassen sich Dörte Schmidt (aus der Perspektive des Komponisten) und Reinhard Kapp (aus der des Interpreten). Am Beispiel von Mozart und Cage werden verschiedene nachschöpferische Prozesse in der Musik beschrieben, die Vorstellung einer »Substanzverschiebung« (Umberto Eco) beim Übersetzen einer kritischen Betrachtung unterzogen. Kapp, der die Aufführungslehre der Schönberg-Schule noch aus eigener Anschauung kennt, fragt danach, wie Musiker lesen und übersetzen – und »mit den Augen hören«. Matthias Vogel prüft, ob literarisches Übersetzen als Aufführung zu denken ist.

Olga Radetzkaja stellt zwei im russischen Formalismus wurzelnde Ansätze vor, Übersetzung als reproduktive Kunst zu denken.

Den nachschöpferischen Prozessen *in praxi* widmen sich die Beiträge von Gabriele Leupold, Stefan Litwin und Reinhard Kaiser.

Klaus Reichert zeigt am Beispiel der Versübersetzung, was es heißen könnte, mit den Ohren zu lesen.

Vom altherwürdigen Paradigma der Interpretation handelt schließlich der Beitrag des Theologen Markus Barth. Er liest die Bibel als theodramatische Geschichte von Verstehen und Interpretieren des göttlichen Wortes.

Der bosnische Schriftsteller Dževad Karahasan sagte einmal: »Der Autor meines Buches in der fremden Sprache bin nicht mehr ich, es ist meine Übersetzerin.« Als Theaterwissenschaftler und Dramaturg, der an der Akademie für Szenische Künste in Sarajevo junge Schauspieler und Regisseure ausbildet, liest er Platons *Ion* als Urschrift einer Theorie des Schauspiels. Dort wird erklärt, was es heißt, auf Erfahrenes, Vernommenes, Gelesenes kreativ und lebendig zu antworten. Auch wenn das Wort »Übersetzung« in seinen »Bemerkungen zur Schauspielkunst« nicht vorkommt – im Rekurs auf Platon entwickelt Karahasan eine Inspirationslehre, die sich auf die originären und sekundären, produktiven und reproduktiven künstlerischen Tätigkeiten gleichermaßen anwenden läßt.

Gabriele Leupold, Katharina Raabe