Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 37 (2004)

Artikel: Drama und Theater : eine Herausforderung der literarischen Übersetzung am Beispiel Ibsens und Strindbergs

Autor: Paul, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858220

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

FRITZ PAUL, GÖTTINGEN

Drama und Theater
Eine Herausforderung der literarischen Übersetzung
Am Beispiel Ibsens und Strindbergs

1. Die Kontroverse um das richtige Übersetzen

Jacob Grimm, einer der Gründungsväter der Germanistik, schrieb anläßlich einer Debatte mit seinem Bruder Wilhelm über grundsätzliche Probleme des Übersetzens an den gemeinsamen Freund Savigny: „Eine *treue* Übersetzung eines wahren Gedichts ist unmöglich, sie müßte, um nicht schlechter zu sein, mit dem Original zusammenfallen [...]. Ich erkläre mich also offen und dem ersten Schein nach paradox, für die *untreuen* Übersetzungen".[1] Diese Aporie trifft auf alles Übersetzen zu. Bei diesem Übersetzungsstreit jedoch ging es vordergründig um die Übertragung der altnordischen *Edda*, also eines metrisch gebundenen, erzählenden Textes aus einer vergangenen Kultur und fremden Zeit. Tatsächlich eröffnet sich aber bei näherem Hinsehen auf diese Kontroverse sowohl das Panorama einer beginnenden deutschen Übersetzungskultur wie auch die grundsätzliche wissenschaftliche Kontroverse um das richtige Übersetzen, wie das Übersetzen überhaupt, das spätestens seit der Romantik die wissenschaftliche und ästhetische Debatte über diesen Gegenstand geprägt hat.

Rückt man diese Kontroverse in den Horizont zeitgenössischer, und das heißt zunächst romantischer Übersetzungs- und Rezeptionsgeschichte, so zeigt sich, daß sie in engem Zusammenhang mit frühromantischem Universalitätsdenken steht. In diesem Rahmen sollte möglichst die gesamte Poesie aller Völker und Zeiten durch Übersetzungen verfügbar gemacht werden: Deutschland als Übersetzungsmuseum (Schleiermacher). Wenig später tauchen diese Vorstellungen in Goethes Konzept von der *Weltliteratur* in abgewandelter Form wieder auf. Bereits in der Frühromantik wurde gleichzeitig eine umfangreiche theoretische Debatte über die grundsätzlichen Möglichkeiten und Grenzen solchen sprachlichen und literarischen Transfers ausgelöst. Im wesentlichen ging es bei dieser präskriptiv-produktiven Übersetzungskonzeption darum, wieviel Fremdheit in Sprachform und poetischem Ausdruck bei der

---

1 *Briefe der Brüder Grimm an Savigny.* Hg. in Verb. mit Ingeborg Schnack v. Wilhelm Schoof. Berlin 1953, S. 115f.

Übersetzung ins Deutsche bewahrt und dem Leser zugemutet werden konnte. Im Gegensatz zu Jacob Grimm, der Übersetzungen allenfalls als Hilfskonstruktionen für Philologen gelten läßt, bringt der Bruder Wilhelm den Leser ins Spiel, dem er – zunächst – in Schleiermachers erst später formulierter Dichotomie das fremde Original in der bekannten Sprache „so nah als möglich vor das Gemüth rücken", also maßvoll eingemeinden will. Gleichzeitig möchte er – offensichtlich in einem Balanceakt – das Werk „so weit es möglich in seiner Bedeutung erhalten", wobei die Richtschnur seine eigene Auffassung von eben diesem Werk („Gefühle") und von der eigenen Muttersprache ist. Dabei solle, „so viel als möglich", der „Geist in der Übersetzung erhalten" bleiben, aber auch deren „besonderer eigener Ausdruck", und es dürfe nicht „die Eigenthümlichkeit des Originals [...] einer flachren Allgemeinheit und Verständlichkeit geopfert" werden.[2]

Wilhelm Grimm schließt sich hier offensichtlich der Übersetzungsauffassung der Frühromantik an, die vor allem den „Geist", d.h. die Eigentümlichkeit eines fremden Kunstwerks, vermitteln wollte, wenn auch unter Berücksichtigung des Ausdrucks, d.h. der poetischen Verfahren. Gleichzeitig bringt er bei der Frage der „Eingemeindung" oder „Verfremdung" den „Geist der Sprache, in welche ich übersetze", ins Spiel. Zwar könne der Leser mit Recht verlangen, eine Übersetzung zu verstehen, es sei aber zu fragen, wieweit man ihm zumuten könne, „sich zur Übersetzung [...] zu bequemen", d.h. den Leser, in Schleiermachers Diktion, dem Original entgegen zu bewegen. Dies wird nach Wilhelms Meinung im einzelnen durch den Anteil der historischen und idealischen Bestandteile der Sprache entschieden. Je idealischer eine Sprache, umso geeigneter sei sie zum Übersetzen, so etwa das Deutsche im Gegensatz zum Französischen, und je mehr eine Sprache die Möglichkeit besitzt, sich in die „Individualität einer fremden [...] anzuschmiegen, desto besser wird sie zur Übersetzung taugen".[3]

Wilhelm Grimm reflektiert hier über die Besonderheit der Sprachen und ihrer Differenzqualitäten, gleichzeitig stellt er aber in dem Brief an Hammerstein fest: „Je eigenthümlicher das Original ist, desto schwerer wird natürlich die Übersetzung".[4] Dabei mag er – mit dem Begriff der Eigentümlichkeit – auch an die gattungstypischen Unterschiede beim Übersetzen etwa von Lyrik und Prosa gedacht haben. Die Probleme des Dramenübersetzens geraten ihm und auch den nachfolgenden Generationen so gut wie nicht in den Blick, und es ist sicher kein Zufall, daß sich die Literaturwissenschaft erst in den letzten zwanzig Jahren mit diesem Gegenstand auseinandergesetzt hat, wie eine im Göttinger Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung" entstandene Forschungsdokumentation mit ihren über tausend Forschungstiteln eindrucksvoll beweist.[5]

---

[2] Wilhelm Grimm an Hammerstein (4. 7. 1811). *Briefwechsel der Brüder Grimm mit Hans Georg von Hammerstein-Equord.* Hg. u. komm. v. Carola L. Gottzmann. Marburg 1985, S. 69.

[3] *Briefe der Brüder Grimm an Savigny* (Anm. 1), S. 71.

[4] *Briefwechsel der Brüder Grimm mit Hans Georg von Hammerstein-Equord* (Anm. 2), S. 69.

[5] *Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie.* Herausgegeben von Fritz Paul und Brigitte

2. Drama als Text und Drama als Aufführung

Die jahrzehntelange Forschungsabstinenz ist relativ leicht zu erklären. Dramen, und damit auch übersetzte Dramen, wurden nahezu ausschließlich als *Texte* wie andere auch verstanden. Für sie galt und gilt natürlich die Prämisse jeden Übersetzens, daß sich nämlich eine Übersetzung notwendigerweise vom Original unterscheiden muß. Der Grad der Unterscheidung aber wurde, wenn überhaupt, an der Art der Textvorlage gemessen: ein Versdrama nach den Problemen des Versübersetzens mit all seinen impliziten Schwierigkeiten von Prosodie, Reim, Metrum, Silbenzahl u.v.m., ein Prosadrama nach den Problemen des Übersetzens von Prosa, mit dem Paradigma der Erzählprosa im Vordergrund. Das war sicher nicht grundsätzlich falsch, da diese Übersetzungsprobleme natürlich in den Dramen*texten* in Hülle und Fülle auftauchten und von den Übersetzern bewältigt werden mußten.

Was dabei aber nicht ins Blickfeld rückte, war der besondere Status der Gattung Drama, der ihn in der Gattungstrias von den anderen beiden Gattungen entschieden abhebt. Drama ist nicht nur geschriebener Text, sondern immer auch potentielle Vorlage für eine Aufführung, die im Text eingeschrieben ist. Dies gilt für jede Dramenübersetzung. Akzeptiert man diese Prämisse (auf die Problematik des sog. Lesedramas gehe ich zunächst nicht ein!), dann eröffnet sich über die sogenannten „normalen" Problemfelder des Übersetzens ein weiterer und keinesfalls kleiner Bereich, der in der Dichotomie *Drama als Text* und *Drama als Aufführung* geradezu dialektisch beschrieben werden kann, und der erst in den letzten Jahrzehnten durch die sich herausbildende Theaterwissenschaft, vor allem aber durch das Instrumentarium der Theatersemiotik überschaubar und zugleich handhabbar geworden ist.[6]

Die Schwierigkeiten sind dabei freilich abschreckend. Es ist allgemein bekannt, daß sich bereits im Feld jeder normalen Übersetzung das übliche literaturwissenschaftliche Kommunikationsmodell nicht nur verdoppelt, sondern durch unzählige neue potentielle Querverbindungen vervielfacht und kompliziert. Dem „normalen" Modell von Autor, idealem Autor, Erzähler, idealem Leser, realem Leser und deren Einbettung in normalerweise *eine* Sprache und Kultur mit all ihren Vermittlungs- und Zensurinstanzen tritt über die Vermittler- und Interpreteninstanz des Übersetzers sofort eine Verdoppelung dieser Modellgrößen entgegen. Es kommt also zur textuellen und kontextuellen Gegenüberstellung von mindestens zwei Sprachen und Kulturen und deren Vermittlungsinstanzen (2 Verleger, Lektoren, Zensoren usw.), wobei

---

Schultze. Bearbeitet von Ruth Müller-Reinecke, in Zusammenarbeit mit Brigitte Schultze und Doris Lemmermeier. Tübingen 1990. Vgl. auch: Brigitte Schultze: „Theorie der Dramenübersetzung - 1960 bis heute: Ein Bericht zur Forschungslage". In: *Forum Modernes Theater* 2 (1987), S. 5-17; Susan Bassnett-McGuire: „Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts". In: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.* Hg. von Th. Hermans. London 1985, S. 87-102.

6 Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters.* 3 Bde. Tübingen 1983; bes.: Bd. 3: *Die Aufführung als Text.*

die denkbaren Kombinationsmöglichkeiten beinahe unbeschränkt sind, in der Übersetzungspraxis freilich durch Regelungsgrößen und Nullstellen dann doch halbwegs überschaubar bleiben.

Im Falle des Dramas tritt nun gleichsam überlappend das Kommunikationsmodell des Theaters hinzu, sei es implizit im geschriebenen Text, sei es explizit in jeder Aufführung, deren Basis eine vorgegebene Übersetzung bildet. Die Minimaldefinition dieses Modells formuliert Erika Fischer-Lichte folgendermaßen: „A führt X vor, während S zuschaut, wobei A als 'Schauspieler' und S als 'Zuschauer' zu lesen ist, während X sowohl eine Rollenfigur meinen kann als auch spezifische Sprech- und Körperhandlungen, die nicht als Zeichen für eine Rollenfigur fungieren".[7] Selbst bei dieser Minimaldefinition eines solchen Modells tritt eine Quasikonkurrenzsituation zu den normalen Kommunikationsmodellen ein. Dies gilt auch für den geschriebenen Übersetzungstext, da, wie mehrere Untersuchungen in einem Dramenprojekt des Göttinger Sonderforschungsbereichs gezeigt haben, der Übersetzer im Akt des jeweiligen Übersetzens eines Dramas sein eigenes *Kopftheater* produziert, also bewußt oder unbewußt das theatralische Kommunikationssystem mitübersetzt.[8] Dies gilt (oft unauffällig) für die dialogischen Partien, in besonderem Maße aber (und hier auffällig) für den Nebentext, insbesondere für die Regieanweisungen. Denn in ihnen treten besonders augenfällig die unterschiedlichen theatralischen Konventionen der verschiedenen Epochen in schriftlicher Fixierung zutage: das Rollenverhalten der Schauspieler, ihre Gestik und Mimik, die Art und Funktion der Dekorationen, des Lichts, der Geräusche, überhaupt der gesamten visuellen und akustischen Darbietung. Die ausführliche und explizite schriftliche Fixierung dieser Konventionen im Text des Autors gibt es regelmäßig erst im Drama des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, das deshalb für Übersetzungsstudien besonders ergiebig ist; zuvor ist man auf dialogimplizite Hinweise, auf Rollenbücher und auf die professionelle Tradierung solcher Konventionen, etwa des Rollen- oder Gestenrepertoires der *commedia dell' arte* angewiesen.

Hinzu kommt das in der Praxis höchst relevante, in der Wissenschaft aber bislang kaum mit ausreichenden Kriterien und Begründungen erfaßbare Problem der „Sprechbarkeit" von Texten, der ästhetischen Qualitäten von Euphonie und Kakophonie und deren wiederum unterschiedlichen Verwendung in der Textästhetik (z.B. Ästhetik des Häßlichen im Naturalismus), sowie der Sprechkonventionen einzelner Epochen oder Theaterhäuser (z.B. Burgtheaterstil).

---

7 Erika Fischer-Lichte: „Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen". In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hg. v. Brigitte Schultze u.a., Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 4, Tübingen 1990, S. 35-62, hier S. 37.

8 Vgl. neben dem bereits genannten Band *Literatur und Theater* den Band *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Hg. von Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Brigitte Schultze und Horst Turk, Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 1, Tübingen 1988.

Um die besonderen Probleme und Anforderungen des Dramenübersetzens darzulegen, soll im folgenden paradigmatisch ein Feld unterschiedlicher Dramentypen behandelt werden, wobei die Beispiele aus dem Werk der beiden Klassiker der Theatermoderne, Ibsen und Strindberg, und aus dem Repertoire des Sonderforschungsbereichs stammen. Denn nur über solche intensiven, auch den Einzelfall würdigenden deskriptiven Übersetzungsstudien wird man überhaupt epochen- und gattungsspezifische allgemeinere Aussagen gewinnen können. Der Fokus richtet sich dabei auf den übersetzerischen Transfer sozialer und theatralischer Konventionen unter dem Aspekt sprachlicher und kultureller Nähe und Ferne am Beginn der Theatermoderne. Dieser Transfer wird als produktive (gelegentlich auch defizitäre) Rezeption durch den Übersetzer und die Übersetzung verstanden, wobei, wie Horst Turk ausgeführt hat, „konventionalistische, traditionalistische und naturalistische Begründungen" herangezogen werden können, „wenn von der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur die Rede ist".[9]

3. Mimetisches Theater: Zur Übersetzung von Ibsens Gesellschaftsdramen

Auf den ersten Blick einfacher scheint der Fall beim mimetischen Theater der realistisch-naturalistischen Epoche mit seinem Anspruch auf Abbildung und Repräsentation von Wirklichkeit zu sein. Ibsens Gesellschaftsdramen bieten dabei besonders markante Ansatzpunkte, historisch und gattungssystematisch. Denn sie gehören nicht nur als Texte zur Weltliteratur, sondern sind zugleich seit etwa hundert Jahren ununterbrochen lebendiger Bestandteil der Welttheaterspielpläne. Das ist keineswegs so selbstverständlich, wie es bei Shakespeare oder Molière erscheinen mag. Jeder Text aus einer sogenannten „kleinen" Literatur und einer „abgelegenen" Sprache kann nur über das Medium der Übersetzung größere Wirksamkeit erlangen; und nur über das Medium der Übersetzung konnte sich Ibsen das Tor zur Weltliteratur eröffnen und zu einem der bedeutendsten Dramatiker der Neuzeit werden. Dies war jedoch ein langer und schwieriger Weg. Denn es ist, wie Georg Brandes im Zusammenhang mit Ibsen einmal ausführte,

> i Reglen en Forbandelse for den Skrivende, ikke at tilhøre et Verdenssprog. Det er lettere for en Aand af tredie Rang at naa almindelig Anerkendelse, ifald han har et udbredt Sprog til sin Raadighed, end for en Aand af første Rang, der skal gøre sig gældende i Oversættelser.[10]

> in der Regel für den Schriftsteller ein Fluch, nicht einer Weltsprache anzugehören. Es ist leichter für einen Geist dritten Ranges, der eine verbreitete Sprache zu seiner Ver-

---

[9] Horst Turk: „Konventionen und Traditionen. Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur". In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 7), S. 63-93; hier S. 68.

[10] Georg Brandes: „Henrik Ibsen [1906]". In: *Samlede Skrifter*, Bd. 18. Kjøbenhavn og Kristiania 1910, S. 118-144; Zitat S. 118.

> fügung hat, allgemein anerkannt zu werden, als für einen Geist ersten Ranges, der auf Übersetzungen angewiesen ist [...], und zwar nicht nur, wenn er in Versen geschrieben hat.[11]

Bei Ibsen treffen wir indes auf den wohl singulären, ja paradoxen Fall, daß ein monolingualer Autor Werke in einer Sprache schuf, die nur wenige Millionen Menschen in Norwegen und Dänemark lesen konnten, und der ausschließlich durch Übersetzung zu seinem Welterfolg kam, so daß viel mehr Menschen ihn durch Übersetzung als durch das Original kennen, ohne daß ihnen dies oft bewußt ist.[12] Hinzukommt, daß Norwegen noch um 1860 als die *Provincia Transalpina* der europäischen Literatur galt und es daher umso erstaunlicher war, daß die Dramen Ibsens so rasch im europäischen Theaterleben Fuß fassen konnten. Dies hängt zum einen mit der Entdeckung Skandinaviens als literarischer Provinz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der damit verbundenen „Skandinavienschwelle" der Übersetzungsgeschichte zusammen,[13] zum andern natürlich mit der enormen dramatischen und theatralischen Qualität, aber auch der fortdauernden Aktualität von Ibsens Stücken.

Die übersetzerische Rezeption verlief nicht zuletzt deshalb relativ rasch, stürmisch und mit weltweiter Ausdehnung, weil man Theatersprache vielfach als *lingua franca* ansah und bis heute ansieht und die Komplexität der Texte unterschätzte, was – paradox genug – ebenfalls zum raschen Erfolg beitrug. Die norwegische Sprache wurde teilweise als „cellophane wrapping" (I.-S. Ewbank)[14] um die nichtverbalen Strukturen der Dramen betrachtet, für die jede Übersetzung ausreichte, so lange sie plausibel klang und auf der Bühne funktionierte. Dabei wurde übersehen, daß bei Ibsen jede Struktur und Handlung intim mit der Sprache verbunden ist. Dies hängt mit der Kompliziertheit von Ibsens Sprache zusammen, die unzählige, oft kaum wahrnehmbare Anspielungen, Vermutungen, Untertöne, abgebrochene Sätze, Unartikuliertheiten des Sprechens und Brüche in der Logik der Figurensprache enthält. Jede Figur spricht, so Ibsen selbst, eine individuelle Sprache, an der man Herkunft und Erziehung erkennen kann, und dies in einem Norwegisch voll von Poesie, das als „reine" germanische Sprache einen viel begrenzteren Wortschatz als etwa das Englische und viel weniger Komposita als das Deutsche enthält. Die scheinbare Nähe zum Deutschen ist trügerisch! Für Übersetzungen zwischen dem Deutschen

---

[11] Georg Brandes: *Henrik Ibsen*, Die Literatur 32. Berlin [1906], S. 1.

[12] Vgl. Fritz Paul: „World Maps of Translation: Ibsen from Norway to China". In: *Ibsen at the Centre for Advanced Study*. Ed. by Vigdis Ystad. Oslo 1997, S. 61-81.

[13] Vgl. Lutz Rühling: „Nordische Poeterey und gigantisch-barbarische Dichtart: Die Rezeption der skandinavischen Literaturen in Deutschland bis 1870". In: *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von B. Bödecker und H. Eßmann. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 13. Berlin 1997, S. 77-121; Fritz Paul: „Skandinaviens Eintritt in die Weltliteratur. Zur Funktion der 'Skandinavienschwelle' bei der übersetzerischen Entdeckung europäischer Literaturen". In: *Germanistentreffen Deutschland – Dänemark – Finnland – Island – Norwegen – Schweden. 9.-13.10.2000. Dokumentation der Tagungsbeiträge*. Bonn 2001, S. 93-108.

[14] Inga-Stina Ewbank: „Henrik Ibsen: National Language and International Drama". In: *Contemporary Approaches to Ibsen*, Bd. 6. Oslo 1988, S. 57-67.

und den skandinavischen Sprachen kann man generalisierend mit Hans-Peter Naumann festhalten, daß trotz „enger struktureller und morphologischer Verwandtschaft" dieser Sprachen, „das Wortkunstwerk beim Übergang in die andersartige Sprachgemeinschaft zwangsläufig Veränderungen unterworfen" wird. Naumann hat dies im Rahmen seiner Untersuchungen zu schwedischen *Faust*-Übersetzungen festgestellt.[15] Dies gilt auch uneingeschränkt für den übersetzerischen Transfer vom Norwegischen ins Deutsche. Generell neigten und neigen viele Übersetzer dazu, Ibsens elementare Bühnensprache umschreibend zu erweitern und einfache Sachverhalte zu explizieren.

Dies gilt auch für den anfänglich sehr seltenen Übersetzertyp mit skandinavischem Hintergrund: William Archer, der die erste englische Standardübersetzung schuf, verbrachte seine Ferienzeit in der Jugend in Norwegen, und Adolf Strodtmann, einer der frühen Ibsenpioniere in Deutschland hatte als Schleswig-Holsteiner früh Kontakt mit dem Dänischen.[16] Daneben gab es das für kleine Ausgangssprachen typische Übersetzer-Ehepaar mit gemischter sprachlicher Herkunft: Der russische Übersetzer Peter Emanuel Hansen (Russisch: Pëtr Gotfridovic Ganzen) war Däne, seine Frau Russin. Ibsens Übersetzer in Frankreich, Graf Prozor, war mit einer Schwedin verheiratet. Im ersten Fall gab die Frau den zielsprachlichen Schliff; im zweiten half sie bei der ungenügend beherrschten Ausgangssprache. Ibsen selbst war allerdings ganz gegen Übersetzungen durch mehrere Personen.[17]

Schon diese wenigen sehr unterschiedlichen Übersetzer-Schicksale und ihre Verankerung im jeweiligen kultur- und sozialgeschichtlichen Milieu zeigen, daß bei der Untersuchung eines solchen Literatur- und Kulturtransfers Personen und zugleich offensichtlich auch institutionelle Faktoren eine wesentliche Rolle spielen, wobei Personen in ihrer Individualität wie in ihrer Funktion als Institutionen und in Institutionen zu erfassen sind. Drei der wichtigsten Instanzen oder Rollen wurden vom Sonderforschungsbereich „Die literarische Übersetzung" an der Universität Göttingen früher einmal idealtypisch bestimmt:

1. Die Tätigkeit des *Übersetzers* (oder jener Gruppe von Personen, die – und sei es durch sporadische Eingriffe, z.B. durch einen Verlagslektor – daran beteiligt sind, einer Übersetzung ihre endgültige Gestalt zu geben) steht unter der Bedingung, daß eine literarische Übersetzung nur vollkommen sein könnte, wenn sie in mancher Hinsicht von der Vorlage abweicht. Anders gesagt: Selbst wenn der Übersetzer keine andere Absicht hat als Äquivalenzen herzustellen, formuliert er doch auch ständig Differenzen.

---

[15] Hans-Peter Naumann: *Goethes „Faust" in schwedischer Übersetzung*, Göteborger Germanistische Forschungen 10. Göteborg 1970, S. 6.

[16] Vgl. *Übersetzer im Spannungsfeld verschiedener Sprachen und Literaturen. Der Fall Adolf Strodtmann (1829-1879).* Hrsg. von Erika K. Hulpke und Fritz Paul. Einleitung von Fritz Paul, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 7. Berlin 1994.

[17] Brief an Victor Barrucand. In: Henrik Ibsen, *Samlede verker* (*Hundreårsutgave*). Hg. von Francis Bull, Halvdan Koht, Didrik Arup Seip. 21 Bde. Oslo 1928-1957; hier Bd. 18, S. 288.

2. Die Tätigkeit des *nur zielsprachigen Lesers* steht unter der Bedingung, daß er die Übersetzung aus einer ihm unbekannten Sprache immer nur als Werk in seiner eigenen Sprache und deshalb nur im Kontext der Zielliteratur lesen kann, selbst wenn ihm dabei bewußt ist, daß es sich um eine Übersetzung handelt und er in einem anderen Sprachen- und Literaturenpaar (oder in mehreren anderen) Einblick in das Geschäft des Übersetzens von Literatur hat.

3. Die Tätigkeit des *Übersetzungskritikers* und des *Übersetzungshistorikers*, aber auch schon des nicht nur der Zielsprache, sondern auch der Ausgangssprache mächtigen Lesers, des *Kenners*, steht unter der Bedingung, daß er im Unterschied zum nur zielsprachigen Leser die Übersetzung als Transaktion zwischen Ausgangs- und Zielsprache/-literatur-/-kultur beurteilen kann. In philologisch-historischen Übersetzungsstudien ist es jedoch wesentlich, die Rezeptionsperspektive, also die Tätigkeit des *nur zielsprachigen Lesers* mit anzusetzen. Denn die allermeisten Übersetzungen werden nicht für den zweisprachigen, sondern für den zielsprachigen Leser publiziert.

Übersehen wurden bei dieser Trias die Rolle und die Eingriffsmöglichkeiten des Autors bei den Transfergeschäften selbst. Sie mag auch je nach Interessenlage und Anteilnahme des einzelnen Dichters sehr unterschiedlich ausfallen und auf einem gedachten Kontinuum von der Selbstübersetzung durch den Autor bis hin zur Übertragung aller Aufgaben an Agenten und Verlage reichen. Im ersten Fall kann man ein hohes Interesse an der Übersetzung eigener Werke, im letzten ein – zumindest ästhetisch-künstlerisch – geringes Interesse bis hin zum Desinteresse feststellen, was entschiedene wirtschaftliche Interessen nicht ausschließt. Bei Ibsen waren deutlich beide Motive vorhanden (d.h. künstlerische und ökonomische Interessen), wobei die Triebkraft des zu erringenden Weltruhms als dritte Motivation nicht gering eingeschätzt werden sollte. Der auf Übersetzungen beruhende schriftstellerische und theatralische Erfolg hing jedenfalls auch mit dem eigenen Einsatz des Autors zusammen. Ibsen kümmerte sich intensiv um die verschiedenen Übersetzungen, hatte ständigen Kontakt zu den „autorisierten" Hauptübersetzern ins Deutsche, Englische, Französische und Russische und wandte sich energisch gegen nicht autorisierte Übersetzungen. Er verbat sich, zumindest im Deutschen, das er beherrschte, jede Übersetzung, die er nicht selbst durchgelesen hatte, und verlangte eine gründliche philologische Ausbildung der Übersetzer.[18]

Hinzukam der Kampf um die Autorenrechte. Auch die Berner Konvention von 1886 schützte literarische Werke nur von Autoren aus den Beitrittsländern. Da Norwegen erst 1896, Dänemark, wo Ibsen verlegt wurde, erst 1903 beitrat, bestand eine erhebliche rechtliche Unsicherheit. Die späteren norwegischen Originalausgaben (ab

[18] Brief an Ernst Brausewetter 24.5.1887. In: Henrik Ibsen, *Brev 1845-1905*. Ny Samling ved Øyvind Anker. Bd. I: Brevteksten, Ibsenårbok 1979. Oslo 1979, S. 310.

1888 mit *Fruen fra havet* [*Die Frau vom Meere*]) erschienen daher, um Urheberrechte zu sichern, mit dem ständig um neue Sprachen erweiterten und aktualisierten Vermerk (hier in der Fassung von 1899):

> Omtrent samtidig med de to originalutgaver (den norske og den tyske) udkommer en engelsk, en fransk og en russisk av forfatteren autoriseret udgave. Noget senere følger oversettelser på hollandsk, ungarsk, bøhmisk, polsk og italiensk.[19]

> Etwa gleichzeitig mit den zwei Originalausgaben (der norwegischen und der deutschen) erscheinen eine englische, eine französische und eine russische vom Verfasser autorisierte Ausgabe. Etwas später folgen Übersetzungen ins Holländische, Ungarische, Böhmische, Polnische und Italienische.

Die Hauptübersetzer erhielten Fahnenabzüge aus Kopenhagen, und es kam vor allem auf Schnelligkeit an. Für die Übersetzungen in die entlegeneren Sprachen (Niederländisch, Polnisch, Italienisch, Ungarisch, Böhmisch usw.) mußten erst die deutschen (später auch die englischen) Übersetzungen als Basis für weitere Übersetzungen aus zweiter Hand vorliegen, die wiederum die Grundlage für Weiterübersetzungen sein konnten.

Gerade die frühen Übersetzungen ins Deutsche zeigen freilich, daß Theatersprache eben keine *lingua franca* ist und daß die Komplexität der Ibsenschen Texte entweder unterschätzt oder überhaupt nicht wahrgenommen wurde. Heike Depenbrock hat in diesem Zusammenhang am Beispiel von Sprechhandlungen Ibsenscher Dramen aufzeigen können, daß sich im Akt der Übersetzung die mimetisch vorgegebenen, also im realistischen Drama intentional abgebildeten sozialen Konventionen hoffnungslos mit den theatralischen verheddern. Dies betrifft nicht zuletzt die soziale Markierung der Figurensprache als Soziolekt, Ideolekt oder Dialekt.[20] Wenn in einer frühen Übersetzung von Ibsens *Vildanden* (1884; *Die Wildente*) der Übersetzer Brausewetter nahezu alle sprachlichen Elemente der Figurencharakterisierung eliminiert, und er etwa die Dienstboten in der Konvention des französischen Sittenstücks eine instrumentalisierte überkorrekte Schriftsprache sprechen läßt, so werden hier nicht nur bürgerlich-soziale Konventionen des richtigen Sprechens und Schreibens aufgerufen, sondern auch die Theaterkonventionen *vor* dem Naturalismus, die, in Anlehnung an die klassische Bühnensprache dialektale Wendungen ebensowenig zuließen wie ein volkstümliches, oder gar tabubrechendes ordinäres oder obszönes Vokabular. Man kann sich die Fortentwicklung dieser Konventionen in den letzten hundert Jahren bis zur Enttabuisierung des Obszönen, Sexuellen oder etwa des nackten Körpers auf der Bühne gar nicht radikal genug vorstellen. Die Übersetzungen aber erlauben einen Blick auf eine solche Entwicklung, wenn etwa in der Gesamtausgabe der

---

[19] Henrik Ibsen: *Når vi døde vågner*. Kopenhagen 1899. Einige wenige Exemplare der ersten und zahlreiche der zweiten Auflage erschienen (um die Autorenrechte zu wahren?) mit dem zusätzlichen Verlagsort Berlin (S. Fischer) auf dem Titelblatt.

[20] Heike Depenbrock, „Sprechhandlungen: Soziale und theatralische Konvention? Ibsens *Vildanden* deutsch". In: *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 7), S. 113-129.

Werke Ibsens um 1900 im Gefolge der naturalistischen und symbolistischen Enttabuisierung plötzlich Sätze möglich sind wie folgende, in denen der Soziolekt *stärker* hervortritt als bei Ibsen selbst:

> Weiß der Deubel [...]. In die ganzen Jahre, wo ich hier diene, is er nie zu Haus' gewesen.[21]

> Fan' véd. [...] Han har ikke været i byen i alle de år jeg har tjent her i huset.[22]

Die aus heutiger Perspektive recht harmlos anmutenden Sätze bedeuteten eine Revolution, wenn man bedenkt, daß sie plötzlich in den Staatstheatern der wilhelminischen Ära möglich geworden waren; und es wäre sicher spannend, anhand von Originalwerken und Übersetzungen die Geschichte solcher Enttabuisierungen als Teil der Sozial- und Sittengeschichte zu schreiben. Die Entwicklung der Dramenübersetzung verläuft natürlich – zumindest teilweise – simultan und kongruent mit der Entwicklung der Dramatik überhaupt, und es ist manchmal schwer, rezeptionsgeschichtlich Henne und Ei zu unterscheiden: Wer ist abhängig von wem? Hauptmann von Ibsen in den frühen konventionalisierenden Übersetzungen; dagegen wiederum die späteren entkonventionalisierenden Übersetzungen von Hauptmann?

Weitere Beispiele, etwa aus dem Bereich der Anrede, der sozialen Rangordnungen, der Abbildung von Ritualen und Zeremonien usw. ließen sich ohne weiteres vorführen. Leider läßt der Umfang dieses Beitrags dies nicht zu. Aber es ist nicht ohne Interesse, einen kurzen Blick auf die linguistische „Übersetzungswissenschaft" mit ihrem Postulat der prinzipiellen Übersetzbarkeit auf der Grundlage von Äquivalenzen zu werfen. Werner Koller, ein Hauptvertreter dieser Richtung, hat sich ebenfalls mit Ibsens *Wildente* befaßt, wobei er den linguistischen Ansatz der literarischen Übersetzung herausarbeitet, zugleich aber auch dessen Grenzen erkennt, wenn die Übersetzer „das Sprach- und Sinnpotential eines Textes unterschiedlich interpretieren",[23] wenn also die Vieldeutigkeit eines literarischen, hier eines dramatischen Textes mit der relativen Eindeutigkeit eines pragmatischen Textes (etwa einer Gebrauchsanweisung) nicht vergleichbar ist. Wobei hinzugefügt werden kann, daß sich jene Vieldeutigkeit durch die Differenzen zwischen Ausgangs- und Zielsprache, Ausgangs- und Zielkultur vervielfachen. Dies gilt bereits für das realistische Gesellschaftsdrama eines Ibsen.

---

[21] Henrik Ibsen: „Die Wildente". In: ders.: *Sämtliche Werke in deutscher Sprache*. Hg. und eingeleitet v. G. Brandes, J. Elias und P. Schlenther. 10 Bde. Berlin: S. Fischer 1898-1904. Hier Bd. 7 (o.J.), S. 219f.

[22] Henrik Ibsen: „Vildanden". In: ders.: *Samlede verker* (*Hundreårsutgave*) (Anm. 17). Hier Bd. 10 (1932), S. 45.

[23] Werner Koller: „Die literarische Übersetzung unter linguistischem Aspekt. Bedingungsfaktoren der Übersetzung am Beispiel Henrik Ibsens". In: *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Hg. von H. Kittel, Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 2. Berlin 1988, S. 64-91; hier S. 72.

4. Antimimetisches Theater: Zur Übersetzung von Strindbergs späten Dramen

Ein Blick auf das sog. antimimetische Theater der Jahrhundertwende, am Beispiel von Strindbergs *Till Damaskus (I-III, 1898-1901; Nach Damaskus)* und *Spöksonaten (1907; Gespenstersonate)* zeigt eine Kumulierung solcher Übersetzungsprobleme.[24] Strindbergs *Gespenstersonate* bezeichnet, wie Peter Szondi einmal festgestellt hat, den „Ursprung der modernen epischen Dramatik", und deren Unübersichtlichkeit und teilweise Inkommensurabilität betrifft keineswegs nur die beschränkte Perspektive der dramatis personae. Auch die Leser, Zuschauer, Regisseure, Schauspieler, Literaturwissenschaftler und nicht zuletzt die Übersetzer hatten im Verlauf der achtzigjährigen Werkgeschichte ihre Schwierigkeiten mit der *Gespenstersonate* oder anderen Exempla des antimimetischen Dramentyps, etwa der Trilogie *Nach Damaskus*[25] oder mit *Ett drömspel* (1902; Ein Traumspiel), vor allem wenn dort die glatten Lösungen der herkömmlichen Dramatik, nämlich die „Abbildung" einer auf Kausalität, Finalität und Logik beruhenden vorgefundenen Welt nicht mehr zu funktionieren scheinen, weil die mimetischen Schreib- und Darstellungsweisen im Gegensatz zu naturalistischen Konzepten[26] durch akausale, afinale oder allegorieähnliche ersetzt sind. Wichtig und theatergeschichtlich bedeutsam sind die daraus resultierenden oder besser gesagt: damit korrespondierenden poetischen Verfahrensweisen, die bekanntlich nicht nur – wie in *Nach Damaskus* – zu Prototypen des expressionistischen Dramas führten, sondern in denen auch – etwa in der *Gespenstersonate* – das surrealistische und absurde Theater in wesentlichen Grundzügen vorweggenommen wurde.

Strindbergs bizarre Handlungsführung, die Nähe zum lyrischen Drama, die völlig verformten und verfremdeten Relikte des analytischen Dramas, der Ibsenschen Enthüllungsdramaturgie, darüber hinaus die äußerst knappe, in aller Verkürzung immer präzise und zugleich poetische Sprache, der eigenwillige Stil und Duktus des Nebentextes – all dies stellte und stellt bis heute an deutsche Übersetzer besondere Anforderungen. Die von diesen gefundenen (oder auch nicht gefundenen) Lösungen sind die Basis der deutschen Strindbergrezeption, zugleich aber auch in der Aneignung eines Autors der Weltliteratur ein eminentes Stück Literatur- und Theatergeschichte: immerhin war Strindberg einmal, während des ersten Weltkriegs und auf dem Höhepunkt des expressionistischen Dramas, für kurze Zeit der meistgespielte

---

[24] Die schwedischen Zitate werden im folgenden nachgewiesen nach der Ausgabe: August Strindberg: *Samlade skrifter*. 55 Bde., Stockholm 1912-20 (abgekürzt mit *Ss* sowie Band- und Seitenzahl). Dies betrifft Bd. 29: *Till Damaskus* und Bd. 45: *Spök-Sonaten*.

[25] Vgl. Fritz Paul: „'Im Eisschrank sind einige Leichenteile'. Soziale Konventionen und Beziehungsdefinitionen im antimimetischen Drama. Am Beispiel einer Szene aus Strindbergs *Nach Damaskus*". In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 8), S. 117-128.

[26] Vgl. Karl-Ludwig Wetzig: „Komteß Julie. Soziale Kontexte als Übersetzungsproblem pragmatischer Kontexte in Strindbergs naturalistischem Trauerspiel". In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 8), S. 95-115.

Dramatiker auf deutschen Bühnen, und dies nicht mit seinen bekannten naturalistischen Werken wie *Fröken Julie* (*Fräulein Julie*) und *Fadren* (*Der Vater*), sondern eben mit den „schwierigen" Stücken des antimimetischen Typs.[27]

Die übersetzerische Rezeption dieses neuen Dramentyps in Deutschland soll im folgenden an einer einzigen charakteristischen Szene, dem „Gespenster-Souper" aus *Spöksonaten* (*Gespenstersonate*),[28] mit einigen Querverweisen auf das „Goldmacher-Bankett" aus *Till Damaskus II* (*Nach Damaskus II*) verfolgt werden.[29] Diese beiden Szenen bieten sich nicht nur an, weil sie besonders dicht durchkomponierte Prätypen, vielleicht sogar Prototypen einer surrealistischen bis absurden Szene sind, sondern auch, weil sie im Umgang mit sozialen und theatralischen Konventionen viele Vergleichspunkte liefern. Dazu gehört nicht zuletzt jene soziale, ja universalanthropologische Grundsituation des gemeinsamen Essens und Trinkens mit ihrer auf den

---

[27] Vgl. Wolfgang Pasche: *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867-1932*, Beiträge zur nordischen Philologie 9. Basel 1979.

[28] Übersetzungen der *Gespenstersonate* mit den verwendeten Abkürzungen: *Gespenstersonate*. In: August Strindberg: *Kammerspiele*. Verdeutscht von Emil Schering. Werke. Deutsche Gesamtausgabe I, 9. München 1919 [19. - 23. Tsd.], S. 3-58. (Abkürzung: Sch.); August Strindberg: *Die Gespenstersonate*. Übertragen von Mathilde Mann, Insel-Bücherei 293. Leipzig o. J. [1919]. (Abkürzung: M.); *Gespenstersonate*. In: August Strindberg: *Kammerspiele*. Deutsch von Else von Hollander. Ausgewählte Dramen in sieben Bänden [6]. München 1919, S. 109-158. (Abkürzung: H.); August Strindberg: *Gespenstersonate*. August Strindbergs Bühnenwerke in neuer Übersetzung von Heinrich Goebel. Erste Reihe. Zweiter Band. Berlin 1919. (Abkürzung: Goe.); *Gespenstersonate*. Ein Kammerspiel. In: August Strindberg: *Dramen*. Neue Übertragung von Willi Reich, Hamburg, Berlin 1955, S. 253-296 (Abkürzung: R.); August Strindberg: *Gespenstersonate. Der Pelikan*. Aus dem Schwedischen übertragen von Hans Egon Gerlach, Reclams Universal-Bibliothek 8316. Stuttgart 1969. (Abkürzung: G.); *Die Gespenstersonate* [Übersetzung Artur Bethke]. In: August Strindberg: *Dramen in drei Bänden, Dritter Band*. Aus dem Schwedischen von Artur Bethke und Anne Storm. München 1984 [Lizenzausgabe des VEB Hinstorff Verlag, Rostock 1983], S. 431-469 (Abkürzung: B.); Genaue bibliographische Nachweise der einzelnen Übersetzungen und ihrer Auflagen in: *Schwedische Literatur in deutscher Übersetzung 1830-1980. Eine Bibliographie*. Bearbeitet von Regina Quandt, hrsg. v. Fritz Paul und Heinz Georg Halbe. 7 Bde., Abh. d. Akad. Wiss. in Göttingen. Phil. Hist. Kl. Dritte Folge, Nr. 165. Göttingen 1987-88. Hier Bd. 5.

[29] Übersetzungen von *Nach Damaskus* mit den verwendeten Abkürzungen: August Strindberg: *Nach Damaskus. Erster, zweiter, dritter Teil*. Verdeutscht von Emil Schering. Zweite Auflage der beiden ersten Teile, erste Auflage des dritten Teils. München 1912. (Abkürzung: Sch.); August Strindberg: *Nach Damaskus*. Deutsch von Else von Hollander. München 1919 (Abkürzung: H.); August Strindberg: *Nach Damaskus. Schauspiel in drei Teilen*. Aus dem Schwedischen von Willi Reich. Theater-Texte 2. München 1965. (Abkürzung: R.); von Willi Reich liegen zwei im Detail erheblich differierende Übersetzungen vor, und zwar neben der hier verwendeten: August Strindberg: *Meisterdramen*. In der Übersetzung von Willi Reich. München 1973, S. 213-307 . Auch in: August Strindberg: *Dramen II*. Werke IV. München 1957. Die zweite Version bleibt unberücksichtigt, weil Reich dort eine „gekürzte Fassung" liefert in der Befürchtung, „ein ungekürzter Abdruck" „würde [...] manchen mit dem Gesamtwerk nicht ganz vertrauten Leser durch eine nicht immer gerechtfertigte Weitschweifigkeit verwirren" (ibid. S. 215); August Strindberg: *Nach Damaskus. Drama in drei Teilen*. Aus dem Schwedischen von Hans Egon Gerlach. Nachwort von Ruprecht Volz, Reclams Universal-Bibliothek 9950. Stuttgart 1979. (Abkürzung: G.); August Strindberg: *Dramen in drei Bänden. Zweiter Band*. Aus dem Schwedischen von Artur Bethke [...]. München 1984, S. 5-232 [Lizenzausgabe des VEB Hinstorff Verlag, Rostock 1983] (Abkürzung: B.).

ersten Blick sozialgeschichtlich genau präzisierbaren Ausgestaltung als Teestunde bzw. als Festbankett, und schließlich deren Entlarvung als bloßer Schein bzw. Desavouierung durch das Eigentliche. Eine kurze Skizze beider Szenen mag zunächst genügen.

Das Goldmacherbankett in *Till Damaskus II* wird zu Ehren des Unbekannten (der Zentralfigur der Trilogie) veranstaltet, um dessen Verdienste um die als Wissenschaft deklarierte Goldmacherei zu ehren. Nach und nach verwandelt sich das glänzende Festbankett mit seinen depersonalisierten Honoratioren in eine mit Bettlern, Kloakenreinigern und „schmutzigen Frauen" („ruskiga kvinnor") bevölkerte Kneipe. Einladung und Ehrung gingen nicht von der Regierung (schwed. „styrelse"), sondern von der „Leitung" (ebenfalls „styrelse") eines absurden „Saufordens" aus. Die ganze Szene wird durch die Logik des Absurden verknüpft und kulminiert schließlich in einer „Verwandlung auf offener Szene" mit Übergang in die nachfolgende Gefängnisszene. Diese erfolgt mit Hilfe einer neuen Überblendungstechnik – eine Vorwegnahme filmischer Mittel, freilich mit den einfachen technischen Mitteln des Kulissentheaters.

In *Spöksonaten* dient das gleichnamige Gespenstersouper ebenfalls nicht seinem ursprünglichen konventionalen Zweck, nämlich dem Essen und Trinken sowie der Konversation und dem Austausch von Belanglosigkeiten. Es wird unversehens zur Entlarvungs- und Gerichtsszene. In dieser verliert der allmächtige Direktor Hummel seine Macht und findet den Tod. Er, der als pervertierter Don-Juan und zugleich rächender Gott in seinem Rollstuhl („Streitwagen"), dazu noch als „a hardened liar [...], tyrant, usurer, 'horse thief in the human market', 'vampire' and murderer" (Törnqvist),[30] seine Umwelt beherrscht hatte! Surrealistische, groteske und absurde Versatzstücke überwuchern diese Szene wie kaum eine andere in Strindbergs dramatischem Œuvre: Das von Hummel ermordete unsichtbare Milchmädchen; der Oberst, der mit seinem Diener die Rollen getauscht hat; die Frau des vermeintlichen Obersten, zugleich Hummels ehemalige Geliebte, die als „Mumie" seit Jahrzehnten in einer fensterlosen Garderobe haust und mit ihrer Papageiensprache aller Welt als Verrückte erscheint, sich schließlich aber als die eigentlich „Wissende" entpuppt und als Todverkünderin für den Direktor Totenschirm und Henkerstrick bereitstellen läßt, mit dem sich Hummel in einer Art Zwangshandlung dann auch erhängt. All dies ist „schrecklich verwickelt", und das zeigt sich auch an den Übersetzungen.

5. *Spöksonaten (Gespenstersonate)*

In Strindbergs *Spöksonaten* wird auf drei durch Übergänge und „Durchblicke" miteinander verbundenen Schauplätzen agiert. Die erste, vor „einer modernen Hausfassade" („en modern husfasad", *Ss* 45, S. 149) spielende Szene erlaubt bereits Ein-

[30] Egil Törnqvist: „*Sein* and *Schein* in *Spöksonaten/The Ghost Sonata*". In: ders.: *Strindbergian Drama. Themes and Structure*, Stockholm 1982, S. 181-206; Zitat S. 189.

blicke in die Räume des Hauses, u.a. in den „runden Salon", dessen Fenster geöffnet sind; die nächste Szene spielt im „runden Salon", der wiederum einen Durchblick auf das Hyazinthenzimmer (den Schauplatz der dritten und letzten Szene) mit dem darin sitzenden und lesenden Fräulein erlaubt.

Strindberg hat dieses Ineinandergreifen der Schauplätze mittels einer „Zoom"-Technik ganz offensichtlich im Gegensatz zur klassischen Akteinteilung konzipiert, d.h., die Segmentierung der drei Teile ist bewußt ganz lose gehalten und eröffnet unterschiedliche Inszenierungsmöglichkeiten. Mehrere Übersetzer (Schering, Reich, Gerlach) konventionalisieren bereits diese lockere Grundstruktur durch eine übergestülpte straffe Einteilung in drei Akte, die der Intention des Stücks zuwiderläuft. Bei Schering kann dies als Hineinübersetzen in die deutsche Theaterpraxis um 1910 verstanden werden. Der unermüdlich auch als Theateragent für Strindberg wirkende Übersetzer konnte so den (Provinz-)Bühnen eine auf den ersten Blick präzisere Vorstellung vom Aufbau des Stücks vermitteln. Warum hingegen Reich und Gerlach nach dem zweiten Weltkrieg, also in einer Zeit, in der antiklassische Verfahrensweisen längst zur Norm geworden waren, noch in eine normative Tradition hineinübersetzen, ist schwer erklärbar. Womöglich haben Willi Reichs Vorbildung als Opernkritiker oder das Zieltextpublikum bei Gerlach – Reclam als Schullektüre – eine Rolle gespielt.

Es wird freilich bereits hier deutlich, daß bewußte oder unbewußte Präsuppositionen die deutsche Textgestalt bestimmen, daß die Übersetzer unentwegt ihre eigene Inszenierung entwerfen, wobei die Tendenz nahezu immer dann auf Vereindeutigung geht, wenn Strindberg vieldeutig ist oder in seiner Kargheit überhaupt keine Auskunft über Personen, Spielräume und Sachverhalte gibt.

Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist die Szene „im runden Salon". Die Form dieses Salons (der Regieanweisung der ersten Szene zufolge offensichtlich eines der typischen Runderkerzimmer der Jahrhundertwende) erleichtert nicht nur bühnentechnisch die Perspektive in die rechts und links angrenzenden Räume. Der Begriff „rund" wird zugleich von jedem Strindbergleser mit Eingeschlossenheit, Vereinzelung, Isolierung assoziiert, wenn er sich etwa die Szenerie von *Dödsdansen* (1901; *Totentanz*) mit ihrem runden Turm auf der Quarantäneinsel ins Gedächtnis ruft. Der Raum selbst wird so zum Signet für die *geschlossene Gesellschaft*, die als existentielle Grundsituation durch das moderne Drama geistert und ihren besonders signifikanten Ausdruck in Sartres *Huis clos* (1944/45), aber auch in Stücken von Ionesco, Mrożek und anderen findet. Bei Strindberg wird der symbolische Ausdruck des runden Raums durch die großbürgerliche Ausstattung im Stil der Jahrhundertwende keineswegs konterkariert oder gar aufgehoben. Im Gegenteil: die Accessoires (im Schwedischen traditionell weitgehend mit ursprünglich französischen Bezeichnungen versehen: „pendyl", „kandelabrar", „tambur", *Ss* 45, S. 174) erhalten über das Dekorative oder rein Wohntechnische hinaus eine dramatische Funktion. Die Uhr („pendyl") mißt beispielsweise in den quälenden Schweigepausen (vielfach: „Langes

Schweigen" – „lång tystnad", S. 191) – ebenso „wie die Totenuhr[31] in der Wand" – am Ende der Szene dem Direktor Hummel mit ihrem Pendel („pendyl") im Tick-Tack die verbleibende Lebenszeit zu: „Ti-den! Ti-den! - - -" (S. 191) und wird schließlich von der Mumie angehalten. Diese für das symbolistische Theater der Jahrhundertwende so charakteristische Verwendung nichtsprachlicher Zeichen, hier die Uhr mit ihrem Pendel (sichtbar) und ihrem Ticken (hörbar)[32] sowie die damit verbundenen Querverweise fordern Aufmerksamkeit und Vorstellungskraft der Übersetzer in besonderem Maße, zumal sie häufig zunächst an unauffälliger Stelle plaziert werden.

Der übersetzerische Umgang mit dieser bedeutungstragenden Requisite zeigt deutlich, daß hier verschiedene Aspekte und Konventionen aufgerufen werden, die sich miteinander verschränken. Zunächst einmal ist die Uhr eine kulturell konnotierte *Realie*, die spezifische Vorstellungen mit entsprechenden Wortfeldern erweckt.[33] Diese stehen im Zusammenhang mit den *sozialen Konventionen* großbürgerlichen Wohnens in Schweden kurz nach der Jahrhundertwende. Zugleich werden auch zwei *literarische und theatralische Konventionen* des späten neunzehnten Jahrhunderts aufgerufen: in der Genauigkeit und Exaktheit der szenischen Details des Nebentextes die Konventionen der mimetischen *naturalistischen Bühnenanweisungen*[34]; in der Bedeutungssetzung als visuelle und akustische Zeichenträger die Konventionen des *symbolistischen Dramas* kurz vor der Jahrhundertwende.[35] Die *Übersetzungen* als Texte erlauben dabei in unterschiedlichem Ausmaß den Aufruf einzelner ggf. auch den Zusammenfall aller Konventionen. Eine Klassifizierung der individuellen *Übersetzerentscheidung* im Hinblick auf einen der genannten Aspekte bzw. eine Konven-

---

31 Dabei handelt es sich um das Klopfen des Holzwurms.

32 Man denke etwa an das akustische Motiv der tickenden Uhr in Maeterlincks *L'Intruse* (1890) und *Intérieur* (1894) „als Mahnmal der Zeit", aber auch als „charakteristische Bedeutungsumwandlung" u.a. der Requisiten, „aus welcher der eigentliche Umbruch der Dramaturgie und der ganzen Bühnenmittel erwuchs" (Angelika Corbineau-Hoffmann und Marianne Kesting: „Das Drama als 'monologue intérieur'". Übertragungsformen des lyrischen Sprechens auf das Drama bei Maurice Maeterlinck. In: *Romanische Forschungen* 93 [1981], S. 335-366; Zitate S. 359 u. 351).

33 Vgl. Birgit Bödeker und Katrin Freese, „Die Übersetzung von Realienbezeichnungen bei literarischen Texten: eine Prototypologie". In: *TextconText* 2 (1987), S. 137-165 [u.a. mit amerikanischen und schwedischen Beispielen].

34 Vgl. Wilhelm Meincke: *Die Szenenanweisung im deutschen naturalistischen Drama*, Phil. Diss. Rostock 1930; Steiner, Jacob, *Die Bühnenanweisung*, Göttingen 1969, S. 33 (mit der kaum haltbaren These, der Bühnenanweisung des Naturalismus sei eine „völlig veräußerlichte Funktion zugekommen").

35 Vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: „Eindringlinge, Marionetten, Automaten. Symbolistische Dramatik und die Anfänge des modernen Theaters". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 20 (1976), S. 504-538; Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de siècle*. Hg. von Henriette Beese. Frankfurt 1975. Zur Übernahme dieser Konvention in Skandinavien: Fritz Paul: „Strindbergs Nachinfernodramatik und das lyrische Drama des Fin de siècle". In: *Nordisk litteraturhistorie – en bog til Brøndsted. 12. november 1978*. Odense 1978, S. 263-276; ders.:, „Obstfelders Dramen". In: *Skandinavistik* 11 (1981), S. 44-63.

tion ist hingegen kaum möglich, da die Inszenierungen im Kopftheater des einzelnen Übersetzers auf Vorstellungen beruhen, deren Herkunft im Detail weder nachweisbar noch nachvollziehbar ist.

Ein weiteres Beispiel ist die präsurrealistische Figur der Mumie. Sie gehört sicher zu den absurdesten und zugleich stärksten Erfindungen Strindbergs. Mit ihr antizipiert er vielleicht auch am deutlichsten all jene grotesken, „undeutbaren" Gestalten des modernen Theaters von Witkiewicz und Pirandello bis hin zu Artaud, Beckett, Ionesco, Gombrowicz, Mrożek, Pinter, Dürrenmatt, Weiss und Handke.[36] Diese Mumie, Frau des Obersten und ehemalige Geliebte Hummels, hält sich nach Auskunft des Dieners seit vierzig (!) Jahren in einer (fensterlosen?) 'Garderobe' auf, „weil ihre Augen das Licht nicht vertragen" (B., S. 448). Sie plappert wie ein Papagei und wird wie eine Schwachsinnige behandelt. Angesichts dieser absurden Situation beginnen alle Übersetzer wieder mit ihrer eigenen Inszenierung und zwar vor dem Hintergrund vorgestellter sozialer, literarischer und theatralischer Konventionen bzw. Traditionen.

Da es zunächst im Horizont sowohl der sozialen Konventionen wie auch der mimetischen Literaturauffassung schwer vorstellbar ist, daß ein Mensch vierzig Jahre lang in einer „Garderobe" verbringt, beginnen die Übersetzer bereits hier zu inszenieren. Der Text gibt keine genaue Auskunft über Größe und Ausstattung dieser „Garderobe". Wahrscheinlich handelt es sich – darauf weist auch die zu ihr führende Tapetentür hin – um eine Art Kleiderkammer. Nur Schering und die oft von ihm abhängige Mathilde Mann übernehmen Strindbergs nicht genauer spezifizierte „Garderobe" (Sch., S. 30; M., S. 25), während Bethke den Sachverhalt mit „Kleiderkammer" (wahrscheinlich richtig) näher spezifiziert (B., S. 448), später aber etwas inkonsequent im Nebentext ebenfalls von „Garderobe" spricht (S. 450). Reich und Gerlach verstärken hingegen, vermutlich aus ihrer Kenntnis entsprechender Traditionen des modernen Theaters, die antimimetischen, absurden Züge dieser Situation, wobei die graduellen Unterschiede bezeichnend sind. Während sich Frau Hollander 1919 noch eine „dunkle Kammer" vorgestellt hatte, verdichtet Reich in seiner einige Jahre nach dem zweiten Weltkrieg entstandenen Übersetzung das inzwischen im modernen Drama hinlänglich bekannte Motiv des Eingeschlossenseins im Bild eines „großen Wandschrank[s]" (R., S. 272), das schließlich am Ende der sechziger Jahre bei Gerlach zum bloßen „Wandschrank" schrumpft (G., S. 24), in dem jede Vorstellung von Behaustheit aufgehoben und die absurde Situation auf den Extrempunkt gebracht ist.

Einen anderen Interpretationsansatz läßt die Übersetzung von Goebel aus dem Jahre 1919, also aus der Endphase des Expressionismus, erkennen. Obwohl dem Text ganz klar zu entnehmen ist, daß die Mumie aus eigenem Entschluß in der Garderobe lebt, „um nicht sehen zu müssen und um nicht gesehen zu werden" (B.,

---

[36] Vgl. Manfred Karnick: „Strindberg and the Tradition of Modernity: Structure of Drama and Experience". In: *Strindberg's dramaturgy*. Ed. by Göran Stockenström, Nordic series 16. Minneapolis 1988, S. 59-74 u. 349-351.

S. 451), ist sie für diesen Übersetzer offensichtlich eine Gefangene in einem gefängnisartigen, „dunklen Gelaß", das mehrfach im Text auftaucht und auch sprachlich sehr expressionistisch anmutet. Der Bediente Bengtsson „schließt" daher nach dem absurden Dialog – in Konsequenz dieser Vorstellung – als eine Art Gefängniswärter „die Mumie wieder ein" (G., S. 33). Diese interpretierende und inszenierende Vorstellung (macht er nur die Tür zu oder dreht er auch den Schlüssel um?) geistert von Schering (S. 31) über Mann (S. 25) bis zu Reich (S. 273) durch den Kometenschweif der Übersetzungen und kulminiert in Bethkes noch drastischerer Version: „Er sperrt die Mumie wieder ein" (B., S. 449). Die Mumie ist freilich wenige Minuten später in der Lage, ohne fremde Hilfe aus der Garderobe zu kommen und Hummel zu erschrecken (*Ss* 45, S. 180). Überhaupt wird ihre Selbstmächtigkeit im Lauf des Stücks rasch deutlich. Denn sie, Hummels ehemalige Geliebte Amalia, ist nicht „fjoskig", „verrückt", wie der Diener Bengtsson meint (*Ss* 45, S. 175), sondern sie spielt nur die „verrückte" Mumie, in einer Welt, deren „normale" Verrücktheit nicht mehr ertragen werden kann: auch dies ein zentrales Motiv der modernen Literatur. Da sie eben nur spielt, ist der Grad der Verrücktheit, der ihr von ihrer Umwelt zugeschrieben wird, letztlich nicht so entscheidend. Aus ihrem ganzen Habitus, insbesondere der papageienartigen „Sprache", kann man sie allerdings gut und gern für „fjoskig", „schwachsinnig" (Sch., S. 30), „geistesschwach" (H., S. 131), „närrisch" (Goe., S. 32), „nicht bei Sinnen" (R., S. 272), „nicht ganz richtig im Kopf" (G., S. 24) oder schlicht für „verrückt" (B., S. 448) halten. „Töricht" freilich, wie Mathilde Mann meint (M., S. 25), ist sie weder aus der Sicht des Bedienten – für ihn wäre dies zu wenig – noch aus der Gesamtperspektive des Textes, für den sie wissend und weise ist.

Diese Beispiele haben deutlich gezeigt, daß die impliziten Realisierungsangebote in der Szene des „Gespenstersoupers" von den Übersetzern im Horizont eigener Vorstellungen von der Einschlägigkeit sozialer, literarischer und theatralischer Konventionen und Traditionen imaginäre Inszenierungskonzepte zur Folge haben, die oft an relativ unauffälliger Stelle in den Übersetzungstext eingeschrieben werden und dabei eine teils produktive, teils defizitäre Abänderung der originalen Konzepte und Vorstellungen auf der Ebene der Figuren wie des Gesamttextes zur Folge haben. Dabei spielt die ebenso soziale wie theatralische Grundsituation des gemeinsamen Essens und Trinkens, bzw. deren Desavouierung durch Strindberg, eine gewichtige Rolle. Zugleich liefert sie ein eminent literarisches Motiv mit breiten interkulturellen Aspekten.[37] Ein letzter Blick soll daher der entsprechenden „Mahlzeitenszene" in *Nach Damaskus II*, nämlich dem „Goldmacherbankett", gelten.

---

[37] Vgl. Alois Wierlacher: *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*. Stuttgart 1987 (mit ausführlicher Bibliographie).

6. *Till Damaskus II (Nach Damaskus II)*

Im Gegensatz zur Teegesellschaft des Gespenstersoupers scheint es sich beim Goldmacherbankett auf den ersten Blick um eine kulinarisch feudale Angelegenheit zu handeln. Die Festtafeln sind üppig „gedeckt mit Blumen, Leuchtern; Schüsseln mit Pfauen, Fasanen mit Federn; Wildschweinköpfe, ganze Hummer, Austern, Lachse, Spargel, Melonen, Trauben" (B., S. 117). Ein achtköpfiges Kammermusikensemble spielt Mendelssohn, und die Ehrengäste tragen Frack oder Uniform. Strindberg hat jedoch den Talmicharakter dieses Festes und die Strategie der Enthüllung von Anfang an in seinen Text eingeschrieben. Die Ambivalenz, ja Zweideutigkeit der Szenerie, die sich durch den Kontrast von „Bankett" und „Krug" eröffnet, wird durch andere Signale verstärkt: die Musik spielt zwar Mendelssohn, aber keineswegs heitere Festmusik, sondern dessen Trauermarsch, und an den vier Tischen wird ein soziales Panorama in absteigender Rangordnung vorgeführt, mit schmutzigen zerlumpten Figuren am letzten Tisch, die man in solch erlesener Festgesellschaft nicht erwarten würde. Die „Enthüllung" erfolgt wenig später in wortwörtlichem Sinn: wenn die Tische abgeräumt und die Tischtücher weggenommen werden, sieht man „die Tische aus Brettern und Böcken nackt dastehen" (B., S. 120). Die entschleierte, nackte Wirklichkeit läßt den Leser oder Zuschauer am Scheincharakter des ganzen Unternehmens nicht mehr zweifeln, während die Hauptfigur, der Unbekannte, selbst noch bei der drastischen Fortsetzung an seiner Illusion festhalten will. Strindberg läßt freilich mit seiner Szenenbezeichnung „Krogen-banketten" die Ambivalenz anfänglich in der Schwebe; Textintention und Figurenperspektive (hier die des Unbekannten) sind noch nicht völlig unvereinbar.

Die meisten Übersetzer hingegen sind tüchtige Strindbergleser und wohl auch Kenner des modernen Theaters. Sie übersetzen die Textintention entgegen der Figurenperspektive *voraus*, am drastischsten Willi Reich, der sich die Szene als „Bankett in der *Kneipe*" (R., S. 123) vorstellt und damit die spätere Enthüllung und Entschleierung im Gegensatz zu Strindbergs Text vorwegübersetzt. Dessen Wortwahl wird erst nach der erfolgten Demaskierung der Szene verständlich; sie ist freilich im Hinblick auf die Überschrift der Szene durchaus konsequent. Reich ist auch derjenige Übersetzer, der neben Gerlach die Enthüllungsstrategie des Textes vielfach verstärkt und, wohl aus Kenntnis der Entwicklung des zeitgenössischen Dramas und Theaters nach 1945, die Aufdeckung des puren Scheins in die Konvention des existentialistischen, vielleicht auch des absurden Theaters hineinstellt.

Gerlach entfaltet anhand von Strindbergs mehrfach auftretenden „ruskiga kvinnor" eine ganze Palette des Verworfenen: „Dirnen", „Prostituierte", „Schlampen", wobei letztere ganz in der Tradition des französischen existentialistischen Theaters zusammen mit „Clochards" auf die Bühne kommen (G., S. 135); bei Strindberg hingegen treten allenfalls vorexpressionistische „Zerlumpte" (B., S. 123) auf, die freilich schon Schering und Hollander im Lauf des Stücks zu „Lumpen" werden lassen,

während bei Reich die „zerlumpten Gestalten" des Anfangs rasch zu „Gesindel" mutieren (R., S. 123 bzw. S. 127 u. S. 129). Strindbergs „Armselige und Beladene" erscheinen so als unerwünschte soziale underdogs. Dabei weist der Text in aller Deutlichkeit darauf hin, daß gerade diesen Menschen die eigentliche Wahrheit eigen ist.

Strindbergs Typisierungen werden überhaupt häufig Anlaß für Übersetzerinszenierungen, und zwar in verschiedenen Richtungen: durch Übergeneralisierung oder durch Konkretisierung. So bevölkert Strindberg beispielsweise die Tische zu Beginn der Szene mit einer Reihe von Unpersonen, die, mit Ausnahme des Unbekannten und des irren Cäsar, allesamt ausschließlich durch die Kleidungskonventionen definiert werden: „eine Ziviluniform mit Orden", „ein Professorenfrack mit Orden", „schwarze Fracks mit Bändern", „Fracks zwischen schwarzen Gehröcken", „saubere Alltagskleidung" usw. Wenn Reich diese puppenhaften Unpersonen als „ein Beamter in Uniform", „ein PROFESSOR im Frack und mit Orden", „andere Herren im Frack und mit Orden", „einige *Herren* im Frack, die meisten aber in schwarzen Gehrökken", „*Männer* in sauberer Alltagskleidung" usw. beschreibt,[38] übersetzt er deren Depersonalisierung weg und verstärkt darüber hinaus die zweifellos vorhandene Hierarchisierung der Tischordnung durch die Unterscheidung von *Herren* und *Männern* noch zusätzlich.

Die Brüchigkeit sozialer und theatralischer Konventionen, die Strindberg in den beiden hier erörterten Szenen aus der *Gespenstersonate* und *Nach Damaskus II* anhand des Typus „vorgestellte Mahlzeiten und deren soziale Funktion" thematisiert, wird wegen der Kulturspezifität des Essens und Trinkens[39] so auch zu einem Paradefall für den Kulturtransfer durch Übersetzung überhaupt. Zugleich erscheint in diesem Fall die Aneignung und Fremdsetzung sozialer, kultureller, literarischer und theatralischer Fremdheit und Andersheit in einem unverwechselbaren Akt des Verstehens und Interpretierens, der jeden Übersetzer zum imaginären Regisseur des von ihm neu inszenierten Textes werden läßt.

7. Schlußfolgerungen

Abschließend stellt sich die Frage, welche Tendenzen für die einzelnen Übersetzungen bzw. welche unterschiedlichen Strategien für die Lösung einzelner Übersetzungsprobleme auszumachen sind, und welche Schlußfolgerungen für das Dramenübersetzen und für dessen theoretische Grundlegung gezogen werden können. Auf wissenschaftliche Literatur kann man dabei kaum zurückgreifen, da das Übersetzungsproblem in dramentheoretischen Arbeiten[40] ebenso wie in der modernen Thea-

---

[38] Auf diese Abweichung hat mich Ruth Müller-Reineke aufmerksam gemacht.

[39] Vgl. Alois Wierlacher: *Vom Essen* (Anm. 37).

[40] Vgl. z.B. Peter Reynolds: *Drama: Text into Performance*. Harmondsworth and New York 1986. Hier werden Texte von Shakespeare neben solchen von Ibsen und Brecht als „The Performer's

tersemiotik meist völlig unbeachtet geblieben ist, so bei Keir Elam und teilweise bei Patrice Pavis.[41] Andererseits wurde der Begriff 'Übersetzung', u.a. bei Erika Fischer-Lichte, metasprachlich für die „*Transformation* des literarischen Textes des Dramas in den theatralischen Text der Aufführung" eingesetzt.[42]

Man wird bei solchen Überlegungen unterscheiden müssen zwischen den *Begründungen* für die jeweiligen Abweichungen und den damit in Zusammenhang stehenden *Übersetzweisen* und deren *Folgen*. Dies gilt für das Drama als Text mit seinen impliziten Inszenierungsangeboten ebenso wie für den generellen *interkulturellen Transferaspekt*, insbesondere im Hinblick auf eine theatralische Realisierung. Dabei ergeben sich folgende Gesichtspunkte:

1. Generell läßt sich eine Tendenz zum *explizierenden Übersetzen* ausmachen, die jeweils vom historisch geprägten Vorstellungshorizont des einzelnen Übersetzers abhängt und etwa bei Gerlach besonders stark, bei den textnah operierenden Schering und Bethke am wenigsten ausgeprägt ist. Beim Dramenübersetzen wird offenkundig, was eigentlich bei jedem Leseakt bereits vor sich geht: Die Aktualisierung der eingeschriebenen Inszenierung.[43] Dabei spielen die Vorstellungen von *Realien* bzw. von *sozialen Konventionen* ebenso eine Rolle wie deren Präsentierbarkeit auf dem Theater im Rahmen der verfügbaren *dramatischen und theatralischen Konventionen*. Als Folge für den Dramentext ist eine Auffüllung von Undeutlichkeiten und Vagheiten, also der „Leerstellen" der Vorlage festzustellen; für die imaginäre theatralische Realisation ergeben sich daraus Festlegungen und Konkretisationen des szenischen Aufbaus. Dies gilt selbst für womöglich weniger wichtige Stellen, soweit diese theaterspezifisch sind und für die optische oder akustische Präsentation Bedeutung haben. Entscheidend wird dies bei der Raumvorstellung („Garderobe"), bei mit symbolischer Bedeutung aufgeladenen Zeichenträgern („Pendeluhr") und bei den zentralen, in theatralische Aktionen überzuführenden Konventionen etwa des Essens und Trinkens: der Dramenübersetzer *verstärkt* im Akt des Transfers – und dies ist womöglich gattungsspezifisch – das vorhandene Realisierungspotential optischer und akustischer theatralischer Zeichen.

Text" behandelt, ohne daß der Status der letzteren als Übersetzungen beachtet würde.

41 Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York 1980; Patrice Pavis: *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Quebec 1976. Dagegen Überlegungen zu Problemen „einer spezifischen Bühnenübersetzung: die Übersetzung als Mittlerin von Gestik und Kultur" bei Patrice Pavis: *Semiotik der Theaterrezeption*, Acta Romanica 6. Tübingen 1988, S. 107 ff.

42 Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters*, Bd. 3: *Die Aufführung als Text* (Anm. 6), S. 34ff.

43 Vgl. Horst Turk: „Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung". In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 8), S. 9-53.

2. Deutliche Folgen für das Drama, seinen Aufbau und seine Bedeutung hat dabei die häufig gleichzeitige *Eingemeindung* sinntragender theatralischer Zeichen, etwa bestimmter Accessoires, in *zielkulturelle* Konventionen und Normen:[44] die Pendeluhr wird beispielsweise zur Stutzuhr des deutschen Wohnzimmers oder gar zur Kaminuhr, deren Pendel optisch und akustisch nicht mehr so deutlich die verbleibende Lebenszeit zumißt.

3. Klar erkennbar ist auch eine durchgehende *Tendenz zur Konventionalisierung, Harmonisierung* und *Vereindeutigung* im Hinblick auf die Ebene *der sozialen Konventionen der Zielkultur*, wie dies etwa das „Gespenstersouper" insgesamt, aber auch gezielte Veränderungen der sozialen Rangordnung einzelner Figuren zeigen.

4. *Harmonisierung* und *Vereindeutigung* werden auch im Hinblick auf die Ebenen *der literarischen und theatralischen Konventionen* durch *Vorausübersetzen aus der Kenntnis des Stückverlaufs* erzielt:[45] dies zeigt beispielsweise die Behandlung der Enthüllungsszene in *Nach Damaskus II* mit ihrer Vereindeutigung der Ambivalenzen und der daraus resultierenden Harmonisierung des Gebrochenen und Bizarren bei den meisten Übersetzern.

5. Bemerkenswert ist ferner die offensichtliche *Anpassung an ältere Konventionen und Traditionen der Dramen- und Theatergeschichte*, etwa die Hinzufügung einer Akteinteilung, die Anpassung des Personenverzeichnisses mit seinen Filiationen an unterschiedliche Muster, die Glättung, Dehnung und Konventionalisierung von Strindbergs assoziativer und oft abbreviatorischer Sprache (bis hin zur Graphemik der Pausenzeichen). Dabei erfolgt häufig eine *Markierung oder Ummarkierung einzelner Konventionen.*

6. Die auffälligsten produktiven Abweichungen ergeben sich schließlich durch die Überführung in *neuere literarische, dramatische und theatralische Konventionen.* Dieser Transfer erfolgt unter dem Aspekt der *Explikation der Vorläuferfunktion* Strindbergs für das expressionistische, surrealistische, existentialistische und absurde Theater und durch entsprechendes *Hineinübersetzen* in deren bereits zur Dramen- und Theatergeschichte gewordenen Konventionen; in diesem Punkt sind auch am deutlichsten epochenspezifische Übersetzer- und Übersetzungsprofile auszumachen: Goebel übersetzt um 1920 partiell seinen „expressionistischen", Reich nach 1945 seinen „existentialistischen" und Gerlach nach 1960 seinen „absurden" Strindberg, wie dies die Problemlösungen bei der in einer „Garderobe"

---

[44] Zum Problem der Normen: Armin Paul Frank und Brigitte Schultze: „Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien". In: *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung* (Anm. 23), S. 96-121.

[45] Dieses *Vorausübersetzen* ist keineswegs ausschließlich lektürerelevant – Stichwort: Lesedrama –, sondern eröffnet frühzeitig oder gar vorzeitig ein ganz bestimmtes Verständnispotential, das durchaus auch aufführungsrelevant werden kann.

lebenden „Mumie", aber auch das „Bankett in der Kneipe" und dessen verändertes Personal (Dirnen, Prostituierte, Clochards) zeigen. Im Kontrast dazu zeigt sich, daß ein sehr genauer, textnah arbeitender moderner Übersetzer wie Bethke relativ „unauffällig" bleiben kann.

Falls sich diese bei Strindberg gemachten Beobachtungen und Befunde anhand anderer Dramentexte von anderen Autoren und aus anderen Epochen zumindest tendenziell bestätigen ließen, dann könnte man generalisierend das Dramenübersetzen u.a. als Konkretisierung und Realisierung eines im Ausgangstext vorhandenen oder erschließbaren Inszenierungsangebots bezeichnen. Zugleich könnte man im einzelnen Übersetzer den Regisseur oder Intendanten seines jeweiligen imaginären Kopftheaters sehen. Daß dabei Qualität und Überzeugungskraft dieser ganz besonderen Theaterlandschaft von der Phantasie und Sprachmächtigkeit des einzelnen Übersetzers wie auch vom historischen Stellenwert und der Aktualität der einzelnen Übersetzung abhängen, dürfte außer Frage stehen.

Daß darüber hinaus dieses Kopftheater zur „Vorlage für eine [wirkliche] Inszenierung" werden kann, unterscheidet Dramenübersetzungen generell „von Übersetzungen aus anderen Literaturgattungen", wie dies Erika Fischer-Lichte als „schlichte[s] Faktum" konstatiert hat.[46] Und schließlich wird, so Brigitte Schultze, „erst bei einer [wirklichen] Inszenierung [...] das in ihnen angelegte theatralische Potential in theatralische Bedeutung überführt".[47]

Nicht zuletzt darin liegt freilich ihr besonderer Reiz.

---

[46] Erika Fischer-Lichte: „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation". In: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung* (Anm. 8), S. 129-144; Zitat S. 129.

[47] Brigitte Schultze: *„Normen in historisch-deskriptiven Übersetzungsstudien"* (Anm. 44), S. 109.