

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 70 (1990)
Heft: 4

Artikel: Theater und Philologie oder vom Übersetzen englischer Stücke
Autor: Behrmann, Alfred
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164775>

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: 14.01.2026

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

Alfred Behrmann

Theater und Philologie oder Vom Übersetzen englischer Stücke

Indem ich vom Übersetzen als Teil des literarischen Handwerks spreche — jenem Teil, der von Philologen rechtmässig als Obliegenheit ihres Gewerbes ausgeübt wird — bin ich mir zweier Umstände bewusst, die Erwähnung verdienen. Erstens, dass die Art von Übersetzung, die ich erörtern möchte, wie sehr sie gleich unter die Satzung der Gilde fällt, von gelehrttem Interesse allein kaum bewirkt wird. Zweitens, dass kein Übersetzer, soweit ich sehe, welcher Herkunft und Anlage auch immer, seine Aufgabe in erster Linie als Theoretiker verstehen dürfte, der die Haltbarkeit seiner abstrakten Grundsätze zu beweisen sucht, indem er sie strenger praktischer Prüfung unterzieht.

Nicht allein richtig verstehen

Die Tugenden, die vom Übersetzer gefordert werden, wechseln von Text zu Text. Eine Forderung sollte sich zu sehr von selbst verstehn, um eigens begründet zu werden, die nämlich, dass der zu übersetzende Text vom Übersetzer richtig verstanden worden ist. Fehler zu finden, die aus der Unfähigkeit des Übersetzers herrühren, die Bedeutung der Worte zu erfassen, die ihm vorliegen, beraubt den Leser allen Respekts. Treten solche Fehler in Übersetzungen bedeutender literarischer Werke auf, ist das Anreiz für jeden Übersetzungsbeflissen, es selbst zu versuchen: er fühlt sich, ungeachtet seiner sonstigen Eignung zumindest der Aufgabe gewachsen, die wörtliche Bedeutung richtig wiederzugeben. Solche Fehler, hélas, sind leicht zu finden.

In «The Sisters», der Eröffnungsgeschichte von «Dubliners», spricht Eliza über den gerade verstorbenen Hochwürden James Flynn. Gegen Ende seines Lebens, bettlägerig und gelähmt, wollte er ausfahren, um seinen Geburtsort noch einmal zu sehn. Eliza sagt: *If we could only get one of them newfangled carriages that make no noise [...] ; them with the rheumatic wheels.*¹ Die Geschichte spielt im Jahr 1895. Pneumatische Reifen, eine neue Erfindung, werden «rheumatic wheels» im Mund der biedren Eliza, deren Einfalt und Mangel an Bildung sich darin ausdrückt. Georg Goyert, zu Joyces Lebzeiten allein berechtigt, diesen Autor zu verdeutschen, übersetzt das so: «Wenn wir für den Tag nur billig einen von den neumodischen Wagen kriegen könnten [...] , die so leise und leicht fahren, dass der Rheuma-

*tismuskranke nichts davon merkt.»² Pater Flynn war kein Rheumatiker; seine Bewegungsunfähigkeit rührte von mehreren Schlaganfällen her, und er starb an Apoplexie. Nur konnte der Übersetzer mit den «*rheumatic wheels*» nichts anfangen und suchte sich, so gut er vermochte, zu helfen.*

Aus den Fehlern, die so viel zahlreicher, wenn auch weniger offensichtlich sind als der eben zitierte, sei ein Beispiel zur Veranschaulichung der Schwierigkeiten gewählt, die den Übersetzer bei der Prosa eines subtilen Stilisten erwarten. Vor einigen Jahren sprach der autorisierte deutsche Übersetzer *Samuel Becketts, Elmar Tophoven*, in einem Fernsehinterview über seine Arbeit und machte dabei das folgende bemerkenswerte Geständnis. Als er an seiner ersten Übersetzung eines Stücks von Beckett arbeitete — ich glaube, es war «*En attendant Godot*» —, wies ihn Beckett auf eine Erscheinung hin, die er, Tophoven, für erstaunlich und etwas verwirrend hielt, weil sie bis dahin in seiner renommierten Praxis keine Rolle gespielt hatte: die Kadenz. Er drückte sein Befremden darüber aus, dass Beckett, wo es unmöglich schien, Treue bei der Wiedergabe einer Sprachbewegung, ihrer rhythmischen Figur zu erzielen, bereit war, den ursprünglichen Text zu verlassen und das Deutsche in etwas rhythmisch Reineres, Reicheres oder Suggestiveres zu verwandeln.

Offensichtlich war Tophoven unvertraut mit klassischer Prosa. Hätte man ihn eine Rede des Demosthenes oder Ciceros zu lesen gelehrt oder mittelalterliches rhetorisches Latein oder das Deutsch eines Gelehrten wie Johannes von Tepl, so wäre er auf Becketts Forderungen durch die quasimetrischen Satz- und Periodenschlüsse vorbereitet gewesen, die in der Antike als «*clausulae*», später als «*cursus*» geläufig waren.

Ich habe diese Dinge angeführt, um klarzumachen, dass Treue gegenüber dem semantischen Inhalt eine Tugend oder ein Fehler sein kann, je nach den Umständen. Sie kann ein Fehler sein, wenn der Übersetzer den semantischen Inhalt als wichtigstes oder ausschliessliches Ziel seiner Wiedergabe gewählt hat, wo andre Elemente ein grösseres Recht darauf hatten. Übersetzen, sagte Karl Kraus, heisst üb' Ersetzen. Bei konkurrierenden Ansprüchen ist der Übersetzer zu Opfern genötigt, und er mag recht haben, semantisches Material aufzugeben, um wichtigere Züge wie Klang oder Tempo oder Rhythmus zu retten. Jede Übersetzung gereimter Verse kann als Beispiel dafür dienen.

Ich komme zu meiner eigenen Erfahrung. Ich habe zwei englische Farcen, *Aphra Behns* «*The Emperor of the Moon*» (1687) und *Henry Fieldings* «*The Tragedy of Tragedies, or The Life and Death of Tom Thumb the Great*» (1731), übersetzt. Ich wählte diese Farcen, weil sie Formen intelligenter Unterhaltung darstellen, die in Deutschland kaum bekannt sind, und weil sie mir geeignet schienen, meine Fähigkeit als Übersetzer daran zu erproben.

«The Emperor of the Moon»

«The Emperor of the Moon» beruht auf «Arlequin empereur de la lune», einer Komödie, die 1684 in Paris von den italienischen Spielern der dortigen Truppe aufgeführt und anschliessend auszugsweise in Gherardis «Théâtre italien» veröffentlicht wurde³. Die Handlung, deren Schauplatz Neapel ist — italienischen Ursprungs und zunächst italienisch gespielt —, wird in Paris mit Elementen der französischen Operette durchsetzt; sie bestehn aus französisch rezitierten und gesungenen Librettopartien von *Fatouville*. Hieraus gewinnt Aphra Behn ein Stück (ganz auf englisch gehalten), das sie eine Farce nennt und das man am besten als «commedia dell'arte» mit ausgeschriebnem Dialog und Integration der weitläufigen musikalischen Einlagen des Französischen bezeichnet. Der Tradition der commedia steht es nur in einer wichtigen Hinsicht nach. Unausbleiblich verschwindet das Konzert der Dialekte, das dem Italienischen Farbe gibt. Alle andern vertrauten Züge sind da: die stehenden Figuren, die Schablonen der Handlung und der Situation, die Buffonerie mit ihren Entfaltungsmöglichkeiten für akrobatische Geschicklichkeit und darstellerischen Übermut.

Im Umriss geht es um folgendes. Doktor Baliardo, ein reicher Arzt und Alchimist, versucht seine Tochter Elaria und seine Nichte Bellemante vom Umgang mit Männern fernzuhalten. Cinthio und Charmante, Neffen des Vizekönigs und verliebt in diese jungen Damen, machen sich den Spleen des Doktors zunutze. Er glaubt nämlich, der Mond sei bewohnt und Verkehr zwischen Sterblichen und Mondwesen möglich. So redet Charmante, als Rosenkreuzer verkleidet, ihm ein, der Kaiser vom Mond und sein Vetter, der Prinz von Donnerland, hätten sich, der eine in seine Tochter, der andre in seine Nichte verliebt, und diese Musterbilder weiblicher Tugend seien zu himmlischer Hochzeit und zur Unsterblichkeit bestimmt. Skaramuz und Harlekin, zwei Rivalen um die Liebe Mopsophils, der Gouvernante der jungen Damen, und Mopsophil selbst mit ihren beiden Schützlingen sind beim Ausführen des Anschlags behilflich. Die betrügerischen Majestäten erscheinen in einem prächtigen Aufzug mit Musik und Tanz und werden den jungen Damen feierlich vermählt. Als die Zeremonie vorüber ist, drängen zwei «Ritter der Sonne» darauf, um die Liebe der Mopsophil zu kämpfen. Der Sieger entpuppt sich als Skaramuz, und der Doktor ist seiner Täuschung entrissen. Von seinem Spleen kuriert, verzeiht er den Betrug und lädt die Gesellschaft in sein Haus ein, um die wahre Hochzeit zu feiern.

Welche Schwierigkeiten erwarten den Übersetzer — einen Übersetzer, der eine zweisprachige Ausgabe plant und Wert darauf legt, nicht als literarischer Archäologe zu figurieren, sondern auf deutsch ein spielbares Stück

herauszubringen? Eine zweisprachige Ausgabe, die zu genauer vergleichender Prüfung einlädt, erzwingt eine Aufmerksamkeit fürs Detail, weit grösser als jene, die ein für sich stehender Text verlangt. Spielbarkeit setzt zugleich einen Text voraus, dessen Güte, neben andern Merkmalen, von der Leichtigkeit des Vortrags abhängt, die er gewährt. Diese Leichtigkeit, so liesse sich meinen, sollte nicht schwer zu erzielen sein bei einer Farce in der Tradition der «commedia dell'arte». Tatsächlich wäre sie's nicht, wenigstens wären die Schwierigkeiten nicht grösser als bei jeder Übersetzung englischen Bühnendialogs ins Deutsche mit seiner Bürde von Flexionsendungen und seinem vergleichsweisen Mangel an idiomatischer Bündigkeit, wäre da nicht der Epochenstil.

Die Sprache der Restauration, die dieses Stück von der aparten Unterhaltung der Oberschicht — förmlich oder lässig — bis zu ihrem verblüffenden Echo in Harlekins und Skaramuzens Rodomontaden durchdringt, erfordert schon Mühe, wenn ihre Eigenwilligkeit, ihr Vertracktes und Exzentrisches, erhalten bleiben soll, ohne das Deutsche für einen leichten Vortrag zu sperrig zu machen. Die Schwierigkeit liegt darin, den Dialog behend und durchsichtig zu halten, auch wo die Syntax bizar und mutwillig ist. Ein Beispiel. Skaramuz stellt sich seinem Herrn, dem Doktor, in der Verkleidung eines reisenden Apothekers vor und paradiert dabei mit der hochtrabenden Beredsamkeit des Euphuismus:

«I might, through great Pusillanimity, blush — to give you this Anxiety, did I not opine you were as Gracious as Communitive and Eminent⁴; and tho' you have no Cognisance of me, your Humble Servant, — yet I have of you — you being so greatly fam'd for your Admirable Skill, both in Galenical und Paracelsian Phaenomena's and other approv'd Felicities in Vulnerary, Emeticks and purgative Experiences. [. . .] And though I am at present busied in writing — those few Observations I have accumulated in my Peregrinations, Sir, yet the Ambition I aspir'd to, of being an Ocular and Aurial Witness of your Singularity, made me trespass on your sublimer Affairs. [. . .] Besides a violent Inclination, Sir, of being initiated into the Denomination of your Learned Family, by the Conjugal Circumference of a Matrimonial Tye, with that singularly accomplish'd person — Madam, the Gouvernante of your Hostel.»

«Kleinmütigkeit liesse mich sicher erröten, dass ich Euch in dieser Weise zur Last fall — hielt ich Euch nicht für ebenso gnädig und leutselig wie bedeutend. Und habt Ihr gleich von mir, Eurem ergebenen Diener, keine Kenntnis, so besitz doch ich dieselbe von Euch — weitberühmt, wie Ihr seid, ob Eures bewundernswerten Geschicks in beiden, den galenischen und paracelsischen Phänomenata und andern anerkannten Geschicklichkeiten in der Wundheil-, Brechmittel- und Stuhlreinigungskunde. [. . .] Und obgleich ich zur Zeit dabei bin zu schreiben — jene geringen Beobachtungen, die ich auf meiner Wanderschaft zusammengetragen hab, mein Herr —, so trieb mich doch der Ehrgeiz, ein okularer wie aurieller Zeuge Eurer Singularität zu sein, dass ich Euch bei Euren sublimern Angelegenheiten inkommodier. [. . .] Überdies, mein Herr, eine heftige Neigung, in die Denomination Eurer gelehrten Familie initiiert zu werden durch die konjugale Zirkumferenz eines matrimonialen Bands mit jener einzigartig vollkommenen Person, Madame la Gouvernante in Eurem Gehäus.»⁵

Was sind die Elemente dieses Stücks, und welche Art von sprachlicher Behandlung erfordern sie? Da ist Text für Musik, zum Teil als eingeschaltete Lieder, von einer einzelnen Stimme zur Begleitung einer Laute oder eines andern Instruments zu singen, einiges davon ausgeführt zu einer weiträumigen Kantate am Ende des Stücks.

Das Stück beginnt mit einem Lied. Elaria, die erste amorosa, singt es, indem sie sich selbst auf der Laute begleitet. Nun kann sich eine gute Aufführung auf die Wirkung einer reizvollen jungen Frau verlassen, anmutig gekleidet, die mit einnehmender Stimme und beträchtlichem Charme ein zauberhaftes Lied singt, unterstützt vom Wohlklang einer sonoren Laute. Die Worte? Die Worte haben das ihre getan, sobald sie den Komponisten zu einer anständigen Musik inspirieren. Jedermann weiss, wie wenig es braucht, um das zu tun, wenn der Musiker etwas taugt. Kurz, was wirkt, ist nicht der Text, sondern die Musik und ihr Vortrag. Der Text als solcher ist beinah belanglos und mag, für sich genommen, enttäuschen. Er tut es, fäplerweise, in diesem Eröffnungslied, zum Kummer jedes Liebhabers und Fürsprechs dieses entzückenden Stücks. Was soll man tun? Man kann nicht, als Übersetzer, den Text herausschneiden und statt dessen eine Musik abdrucken — wenngleich dahinstehkt, ob das, wie schlimm es sich als philologische Sünde auch ausnimmt, Leib oder Geist dieses Stückes wirklich verletzte.

Nach einigem Zögern entschloss ich mich, die drei Strophen zu übersetzen, doch alle von sechs auf vier Zeilen zu kürzen. Kein wesentlicher Gehalt ging verloren dabei, und der deutsche Leser ist nicht mehr so vielen leeren Reimen ausgesetzt, die keine Anmut der Musik ihm vergilt. Das Lied beklagt die verlorene Freiheit in der Liebe der Frauen, ihre Unterwerfung unter widernatürlichen Brauch, und stellt sie am Ende als Akt einer klugen Verstellung dar, worin sich die Freiheit des Verlangens verbirgt. Der Schluss lautet so:

*«Then she that Constancy Profest,
Was but a well Dissembler at the best;
And that imaginary sway
She feigned to give, in seeming to obey,
Was but the height of Prudent Art,
To deal with greater Liberty her Heart.»*

Was hierzu gekürzt wurde:

*«Die so zuerst die Treue schwor,
gab nur geschickt die Treue vor:
es war die Höhe kluger List,
wie man die Freiheit insgeheim geniesst.» (I 1:15f.)*

Die Mattigkeit dieses ersten Lieds ist doppelt zu beklagen, bedenkt man, dass die Farce an andern Stellen hervorragenden Text zum Singen enthält, wie das Lied bezeugt, in dem ein stürmischer Skaramuz eine rasche Kapitulation von Mopsophil begehrt:

I.

« *When maidens are young and in their Spring
Of Pleasure, of Pleasure, let 'em take their full Swing,
full Swing, — full Swing, —
And Love, and Dance, and Play, and Sing.
For Silvia, believe it, when Youth is done,
There's nought but hum drum, hum drum, hum drum,
There's nought but hum drum, hum drum, hum drum.»*

« *Wenn Mädchen, die jung sind, im Frühling stehn
des Vergnügens, Vergnügens, dann lasst sie nur gehn,
lasst sie gehn, lasst sie gehn,
bei Liebe und Tänzen und Spielen sich sehn.
Denn, Sylvia, glaubs, ist die Jugend vorbei,
bleibt nichts als die Mono-, die Mono-, die Monotonei,
bleibt nichts als die Mono-, die Mono-, die Monotonei.»*

II.

« *Then Silvia, be wise — be wise — be wise,
Tho' Painting and Dressing, for a while, are Supplies,
And may — surprise —
But when the Fire's going out in your Eyes,
It twinkles, it twinkles, it twinkles, it dies.
And then to hear Love, to hear Love from you,
I'd as life hear an Owl cry — Wit to woo, Wit to woo, Wit to woo.»*

« *Drum Sylvia, hab acht, hab acht, hab acht.
Hat auch Schminken und Putzen mit vielem Bedacht
schon ein Wunder vollbracht:
das Feuer im Aug ist nicht ewig entfacht,
es verschwacht, es verschwacht, es verschwacht,
und dann Schmachten zu hören, zu hörn, das bist du,
wird mir sein wie ein Eulengeschrei, wit tu wu, wit tu wu, wit tu wu.» (II 5:73f.)*

In der Kantate haben wir Librettotext, der höfische Pastorale mit den bekannten Stereotypen vernutzter Bilder, matter Reime und lässlicher Syntax entfaltet. Wiederum sollte bedacht sein, dass es um wenig mehr geht als Brocken, hingeworfen, um den Musiker zu füttern. Bei einer Übersetzung, die sich an ein Lesepublikum wendet, schien es ratsam, dem Text eine Differenzierung zu geben, die beim aufgeführten Stück vom wechselnden Charakter der Musik übernommen wird. So sind Abschnitte, die im Deutschen als Rezitativ oder Arioso gekennzeichnet werden, in Assonanzen gefasst

statt der Reime des Originals, um sie von den Arien- oder Chorpassagen mit ihren echten Reimen und festen Strophenformen abzusetzen.

Eine durchgehende Schwierigkeit in den Verspassagen, ob bei Sprech- oder Gesangstext, war der Umfang, in dem das Deutsche formale Züge wie schiefe Wortstellung oder sorglosen Satzbau bewahren sollte. Einerseits ist ein deutscher Übersetzer der neunzehnhundertsechziger Jahre abgeneigt, Inversion zuzulassen, die ihn dem Vorwurf der Faulheit oder der Unfähigkeit aussetzt. Andrerseits kann völliges Vermeiden dieses sinnfälligsten Merkmals konventioneller Verssprache den Ausdruck aus seiner eigentlichen Sphäre heraussetzen. Ich entschloss mich, hier und da die Inversion mit Massen zu erhalten, um dem Text ein leichtes altertümliches Flair zu geben.

Die Syntax in Mopsophils Antwort auf Skaramuz' Liebeswerben unter dem Fenster

«*What woful Ditty-making Mortal's this?
That ere the Lark her early Note has sung,
Does doleful Love beneath my Casement thrum.*»

wird entspannt:

«*Was für ein trübesinnter Mensch ist das,
der, eh die Lerche sich vernehmen lässt,
sein Klagelied vor meinem Fenster krächzt?*» (II 5: 73f.)

Ebenso in Bellemantes «boremes» (bouts rimés):

«*Out of a great Curiosity,
A Shepherd this implor'd of me [. . .]*»

«*In seiner grossen Wissbegier
begehrt' ein Schäfer dies von mir [. . .]*» (I 3:39f.)

Oder in des Doktors Reimpaar am Ende der Szene II 4:

«*I'll to my Study, for I cannot rest,
Till I this weighty Mystery have discuss'd.*»

«*Ins Kabinett. Ich finde keine Rast,
bis dieses grosse Rätsel erst durchdacht.*» (71f.)

Andrerseits findet die Inversion (von Verb und Objekt) in den Eingangsversen des folgenden Lieds

«*All Joy to Mortals, Joy and Mirth
Eternal IO'S sing;
The Gods of Love descend to Earth,
Their Darts have lost the Sting*»

eine Zeile tiefer ein Echo in einer Inversion (von Verb und adverbialer Bestimmung), die gerade hinreicht, um konventionelle syntaktische Verwerfung anzudeuten:

«*Frohlockt und lacht: die Freude zeigt
den Menschen ihr Gesicht,
der Liebesgott zur Erde steigt,
sein Pfeil ist ohne Gift.*» (III 3:119f.)

Anders als meist vermutet, ist, was dem Übersetzer in einem Stück wie diesem zu schaffen macht, nicht der Vers, nicht einmal der Reimvers; es ist die Prosa. Dank der engen Verwandtschaft der prosodischen Grundlagen des Deutschen und des Englischen ist das Übersetzen englischer Verse ins Deutsche mit keinen grösseren Schwierigkeiten belastet. Das wird besonders deutlich, wenn man den Blankvers betrachtet, den deutsche Dramatiker und Übersetzer des 18. Jahrhunderts von Shakespeare entlehnten.

Eine weitere wirksame Hilfe ist der Brauch, in langer Gewohnheit fest gegründet, einen Vers des Originals durch einen einzigen Vers der Übersetzung wiederzugeben. Seine Folgen sind insofern beachtlich, als sie den Übersetzer zwingen, je nach den Sprachen, mit denen er umgeht, zu raffen oder zu dehnen. Dank dem Reichtum an vielsilbigen Wörtern und der Partikelfülle des klassischen Griechisch z. B. rückt der deutsche Übersetzer etwa von Hexametern laufend mehr semantisches Material in seinen Vers, als der Bedeutungsgehalt des Griechischen rechtfertigt. Noch stärkeres Auffüllen wäre die Folge, wenn ein englischer Übersetzer versuchte, etwas Griechisches im Versmass des Originals, dem daktylischen Hexameter, zu fassen statt im jambischen Fünftakter, wozu ihn die Konvention bequemerweise verkürzt. Das Englische also, da es mehr semantischen Stoff in einem Vers beherbergt, als in einen deutschen Vers von gleicher Länge hineingeht, schrumpft unausbleiblich im Akt der Übersetzung als Folge der üblichen Praxis, einen Vers durch nur einen Vers wiederzugeben. Kein Kritiker nimmt Anstoss an der Verknappung, die so entsteht; man findet sich damit ab: eine Regel des Handwerks.

Wie aber nun bei der Prosa? Hier wird vorausgesetzt, dass das Deutsche dem Englischen genau entspricht, ohne dass irgendeine Nuance oder ein Detail entfällt. Folglich bringt es das Deutsche, zur Verzweiflung des Übersetzers, wie gut es auch sonst dem Original gerecht werden mag, doch nie zur Knappheit des Englischen. Hier liegt offenbar auch eine Art, das Original zu verfehlen — besonders da, wo Behendigkeit gefordert ist: wo die Sprache nicht, durch ungefüge Breite, das Tempo der Aktion behindern oder ihre Beweglichkeit hemmen sollte.

«*Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in die andere übersetzen lässt,*» sagt Nietzsche, «*ist das tempo ihres Stils [. . .]*»⁶. Gewiss — und wo spielt es eine grössere Rolle als in der «commedia dell'arte»?

Ein Mittel, den Dialog geschmeidiger und schneller zu machen, besitzt das Deutsche. Dankenswerterweise dient es zugleich einem andern Zweck, der ebenso förderlich ist: es schafft ein umgangssprachliches Flair, das zur Rede gewöhnlicher Menschen passt und besser als anderes für die fehlenden Dialekte entschädigt. Ich meine das Auswerfen von Vokalen aus dem Wort, meist am Ende, manchmal in der Mitte, selten am Anfang — Apokope, Synkope, Aphärese — mit den Möglichkeiten der Kontraktion, die es bietet. Brecht hat dieses Mittel in vielen seiner Stücke mit grossem Erfolg benutzt. So spricht der Koch in «Mutter Courage», statt zu sagen: «*Ich koche es [das Fleisch] fünf Stunden lang, wenn es sein muss, ich will sehen, ob es da noch hart ist*»: «*Ich kochs fünf Stunden lang, wenns sein muss, ich will sehn, obs da noch hart ist.*»⁷ Ähnlich braucht der Torschreiber in unsrer Farce nicht zu sagen: «*Seid Ihr verrückt, Herr, dass Ihr glaubt, ich könnte einen Gutsbesitzer und seine Kalesche nicht von einem Bäcker mit seinem Karren unterscheiden?*» Er sagt: «*Seid Ihr verrückt, Herr, dass Ihr glaubt, ich könnt 'nen Gutsbesitzer mit seiner Kalesch nicht von 'nem Bäcker mit seinem Karrn unterscheiden?*» Allerdings, selbst dies bleibt betrüblich hinter dem Englischen zurück: «*Are you mad, Sir, to think I cannot see a Gentleman Farmer and a Calash, from a Baker and a Cart?*» (III 1:85f.) Damit, meine ich, wird man sich abfinden müssen.

Eine Erscheinung, die Aufmerksamkeit fordert, ist die Neigung der Prosa zum gemessnen Gang der Jambenalternation an einigen Stellen: ein allmählicher Übergang von der Prosa zum Vers. Er tritt zu häufig auf, um die Wiedergabe im Deutschen an jeder Stelle zu rechtfertigen. Wenigstens scheint ein gewisses Mass an Vorsicht geboten. Denn das Englische mit seiner Fülle einsilbiger und anderer kurzer Wörter fällt leicht und oft unmerklich in ein Muster pseudometrischen Zuschnitts. Im Deutschen mit seinen längeren Wörtern und schwereren Akzenten entgeht dieselbe Erscheinung der Aufmerksamkeit weniger leicht; sie kann mechanisch und aufdringlich wirken. Ich zitiere ein Beispiel, wo ihr Gebrauch ebenso markant wie angebracht ist.

Bellemante gibt vor, von ihrem Onkel, dem Doktor, aus einem Traum geweckt worden zu sein, in dem ihr Liebhaber, der Prinz von Donnerland, ihr erschienen sei. Im «Traum» hatte sie zu ihm in Versen gesprochen. Nun, da sie in die Wirklichkeit zurückkehrt, geht sie zur Prosa über, und zwar allmählich, als wäre ihr Geist noch immer im Bann jenes wunderbaren Erlebens: «*I'm sure mine was no Dream — I wak'd, I heard, I saw, I spoke — and danc'd to the Music of the Spheres, and methought my glorious Lover ty'd a Diamond Chain about my Arm — and see 'tis all substantial.*» Auf deutsch: «*Ich bin gewiss, ich träumte nicht. // Ich wachte, hörte, sah und sprach // und tanzte zur Musik der Sphären.*» Danach wird die Gliederung in verschleierte Jambenverse — von je vier Takten — aufgegeben, obwohl der Rhythmus

eines pseudometrischen Alternierens noch anhält: «*Und mir war, als tät mein herrlicher Geliebter einen Diamantenreif um meinen Arm.*» Dann fällt auch dies dahin; die Sprache entspannt sich zur Gangart der Alltagsrede: «*und seht, er ist aus greifbarem Stoff.*»

An diesem Punkt kehrt das Muster sich um. Der Doktor, dessen Hoffnungen so nachdrücklich bestätigt worden sind, erwidert in Tönen gedämpften Entzückens. Indem er versucht, seine Freude zu beherrschen, spricht er zunächst in Prosa, einer von Erregung gesteigerten und passend in jambo-trochäischem Schritt gehaltenen Prosa. Sie bereitet den Blankvers vor, auf den er sich dann in seiner gesetzten und demutsvollen Haltung verlegt. Folgendermassen:

«*Heaven keep me moderate! least excess of Joy shou'd make my Virtue less.*

*There is a wondrous Mystery in this.
A mighty Blessing does attend your Fates.
Go in, and pray to the chast Powers above
To give you Virtue fit for such rewards.*»

Auf deutsch:

«Der Himmel mässige mein Gemüt, dass Glück im Übermass nicht meine Tugend schwäche.

*Hier liegt ein seltes Geheimnis vor,
ein grosser Segen liegt auf eurem Schicksal.
Geht, betet zu den reinen Mächten oben,
dass sie euch Tugend leih zu so viel Glück.*» (II 4:71 f.)

Dies also waren, nach meiner Erfahrung, die Schwierigkeiten, die am meisten zu schaffen machten: Zunächst der Umstand, dass auf deutsch ein Stück zu geben war, dessen Gesamtwirkung von keiner Musik getragen oder mitgetragen wird, was besondere Sorgfalt bei Behandlung der Gesangstexte forderte. Ferner die Anstrengung, ein Verschleppen des Tempos und damit ein Verdicken des dramatischen Stils soweit wie möglich zu verhindern. Schliesslich die Notwendigkeit, bei Prosapassagen von quasimetrischer Fügung das Nachbilden so zu halten, dass nicht, durch mechanische Übernahme, eine Wirkung eintritt, die dem Original in solcher Deutlichkeit fremd ist.

Diese Schwierigkeiten treten am schärfsten hervor, wenn das Ganze des Stücks, die Totalität seiner Wirkung bedacht wird. Es ist richtig zu sagen, dass die Sprache dieser Gesamtwirkung untergeordnet ist. Sie ist im Hinblick darauf entworfen, und grosse Erfahrung, Bühnenerfahrung, hat sich in ihr niedergeschlagen. Der Ehrgeiz des Übersetzers sollte daher sein, einen spielbaren Text zu liefern, d. h. einen Text, der keiner Änderung bedürfte, wenn er auf die Bühne käme. Solche Änderungen, von Regisseuren und Schauspielern gefordert, vorgeblich im Interesse der Klarheit,

beschädigen in der Regel jede sprachliche Form, die genügend durchgebildet ist, um Medium eines bestimmten Stils zu sein. Der Übersetzer, der sich, als Philologe, für die Schonung des ursprünglichen Textes verantwortlich fühlt, in einer Übersetzung, die dem Original so nahekommt, wie er sie ihm bringen kann, tut gut, ihn vor solchem Eingriff zu schützen. Er sollte in der Lage sein zu beweisen, dass jede Abweichung vom Original über das hinaus, was er in seiner Übersetzung zulassen musste, ungerechtfertigt ist, aus philologischen wie theatralischen Gründen. Diese letzte Behauptung ist bewiesen, wenn der Text einen durchsichtigen Vortrag zulässt, selbst wo der Satzbau verwickelt und vielschichtig ist. Die Trägheit eines Publikums, das nicht mit der gespannten Syntax und dem ausgreifenden Stil der Restauration oder des 18. Jahrhunderts vertraut ist, darf dagegen kein Einwand sein.

«The Tragedy of Tragedies»

Henry Fieldings Farce «The Tragedy of Tragedies» ist ebensosehr «Theater» wie Aphra Behns. Sie hat wenig, was ein Regisseur oder ein Schauspielensemble gegen sie einwenden könnte. Eher liesse sich fragen, ob das Ausbeuten ihrer Möglichkeiten zu histrionischer Selbstdarstellung in vertretbaren Grenzen zu halten sei. Die Farce ist eine Karikatur der heroischen Tragödie mit allen Clichés vernutzten Schwulsts und zügelloser Theatralik, die Fielding zusammenraffen konnte.

Der aus volkstümlichen Balladen bekannte Tom Daum hat die Riesen besiegt und kehrt mit ihrer gefangenen Königin an den Hof des Königs Artus zurück. Als Lohn für seine Tapferkeit wird ihm ein Wunsch gewährt — der Hunkamunka, der königlichen Prinzessin, gilt. Dollalolla, König Artus' Gemahlin, widerspricht, da sie selbst in den Däumling verliebt ist. Der König willigt aber ein. Verwicklung entsteht aus Lord Graulichs Eifersucht, der ebenfalls Hunkamunkas Hand begehrt, und aus dem Entschluss dieser Dame, beide Bewerber zu Gatten zu nehmen. Ihre Vermählung mit Tom Daum, dem zuerst Erscheinenden, entflammt die Seele des hitzigen Graulich zur Empörung. Tom Daum, ausgesandt, sie niederzuwerfen, besiegt ihn im Zweikampf und kehrt im Triumph zurück. Unseligerweise wird er auf dem Weg zum Palast von einer Kuh verschluckt, welch betrübliches Ereignis den Untergang des Artushofes heraufbeschwört, dessen Angehörige sämtlich in einer blutigen Katastrophe durch gegenseitigen Mord ums Leben kommen.

Der dramaturgische Kunstgriff bei dieser Burleske liegt darin, den alten Balladenstoff so abzuwandeln, dass möglichst viel an beliebten Tragödien-clichés aus dem Restaurations- und dem folgenden Drama im Stil des

heroischen Bombasts in sie eingehen kann: Gemunkel um die übernatürliche Herkunft des Helden, orakelhafte Warnungen wie die vor einer Vermählung, Eröffnung eines schrecklichen Endes durch einen Wahrsager, Erscheinung eines Geists mit einer mahnenden Prophezeiung, fabelhafte Erfolge des Helden im Krieg und in der Liebe, Liebeskonflikte mit staatserschütternden Folgen, Aufruhr und Feldzug, Schlacht der Heere und Zweikampf der Anführer, Botenbericht mit der Unheilsnachricht vom Untergang des Helden und schliesslich entfesselter Mord.

Die Farce ist im Blankvers geschrieben, untermischt mit Reimpaaren in der d'Avenant-Dryden-Howard-Tradition des hochtönenden heroischen Dramas. Es gibt nichts oder kaum etwas, was dem Übersetzer Anlass zu Zweifeln gäbe. Das Wichtigste beim Übersetzen von Blankversen als technischem Geschäft ist Treue gegenüber dem Rhythmus. Grosse Sorgfalt ist nötig, um seine Freiheit vor dem Zwang des Metrums zu retten. Kraft, Schönheit und Würde des Blankverses beruhen in hohem Mass auf dieser Freiheit, und ihre Verweigerung als Prinzip der Versbildung führt zu Reizen von der Art eines Metronoms.

Nun verweigert Fielding seinem Vers diese Freiheit in Nachahmung des von ihm Parodierten. Wie derjenige Lees, Youngs oder Banks' ist sein Vers, wo er nicht ins Bombastische fällt, von der blutleeren Korrektheit eines akademischen Klassizismus. Ein Beispiel: Glumdalka, die gefangene Riesenkönigin, beklagt vor Dollalolla, einer mitfühlenden und trostreichenden Gesprächspartnerin, ihr Los:

- Glum. «*We yesterday were both a Queen and Wife,
One hundred thousand Giants owned our Sway,
Twenty whereof were married to our self.*
- Queen. «*Oh happy State of Giantism — where Husbands
Like Mushrooms grow, whilst hapless we are forc'd
To be content, nay happy thought with one.*
- Glum. «*But then to lose them all in one black Day,
That the same Sun, which rising, saw me wife
To Twenty Giants, setting, should behold
Me widow'd of them all. [. . .]*
- Queen. «*— Madam, believe,
I view your Sorrows with a Woman's Eye;
But learn to bear them with what Strength you may,
To-morrow we will have our Grenadiers
Drawn out before you, and you then shall choose
What Husbands you think fit.»*
- Glumdalka «*Wir waren gestern Königin und Gattin,
Einhunderttausend Riesen dienten Uns,
Wovon wir zwanzig Uns zu Gatten nahmen.*

- Königin *O froher Stand der Riesenheit, wo Gatten
wie Pilze wachsen, da uns Unglücksel'ge
Man knapp hält, ja noch glücklich schätzt, mit einem.*
- Glumdalka *Doch alle zu verliern an einem Tag!
Ach, dass dieselbe Sonne, die beim Aufgang
Mich Weib von zwanzig Riesen sah, beim Scheiden
Mich zwanzigfach verwitwet sieht! [. . .]*
- Königin *Eur Gram, Madame —
Ich seh ihn, glaubt's, mit eines Weibes Augen;
Doch lernt, so gut Ihr könnt, ihn zu ertragen:
Wir ziehen morgen unsre Grenadiere
In Linie vor Euch auf, und Ihr sollt wählen,
Was Euch an Gatten gut bedünkt». (I 3:187f.)*

Das ist leicht zu übernehmen, denn es gibt ein Idiom, das sich unwillkürlich zu seiner Nachbildung anbietet: das der deutschen Shakespeare-Übersetzung von «Schlegel-Tieck» (1797—1810). Die Namen in Anführungszeichen, da Ludwig Tieck nicht viel damit zu tun hatte und Schlegels Anteil nur wenig mehr als die Hälfte der dreissig Stücke dieser berühmten Ausgabe umfasst. Die übrigen dreizehn wurden von *Dorothea Tieck* und *Wolf Graf Baudissin* übersetzt, deren Leistung weniger beeindruckt als Schlegels. Auf sie mag ein Übersetzer Fieldings blicken, um sich inspirieren zu lassen. Tut er das, so «arbeitet» sein Text auf einer zweiten Ebne der Parodie: jener der unzulänglichen deutschen Übersetzung. Ihre Merkmale — neben Inversion und gezwungenen Reimen, wovon auch die Farce wimmelt — sind überstrapazierte Elision, zumal Aphärese, und robuster Umgang mit der zarten Spannung von Satz und Vers. Lord Graulich sucht einer schwankenden Hunkamunka die Heirat mit dem Däumling auszureden:

«*Oh let him seek some Dwarf, some fairy Miss,
Where no Joint-stool must lift him to the Kiss.
But by the Stars and Glory, you appear
Much fitter for a Prussian Grenadier [. . .].*»

«*Er such'ne Zwerigin sich, 'ne Elfen-Miss,
Wo's keines Stuhls bedarf, dass er sie küss;
Denn Potz! auf Ehr und bei den Sternen: Ihr
Scheint mehr gemacht für'n preuss'schen Grenadier.*» (II 5:215f.)

Das altertümelnde Ausladen, das Grosstun und Gestikulieren des Fieldingschen Verses geht typographisch ins Deutsche ein durch die veraltete Grossschreibung am Versbeginn und eine Zeichensetzung, die die Seite mit Apostrophen in strengem Schlegel-Stil übersät.

Auch bei dieser Farce war das Schwierige nicht der Vers, sondern die Prosa. Die Prosa des Vorworts und der einhundertundvierzig Fussnoten, die Fielding, alias H. Seriblerus Secundus, dem Stück für die dritte und

letzte Auflage beigab. Sie fügt der überbordenden Aktion der Farce eine ganz neue Dimension hinzu, indem sie die Persiflage auf den Bereich der Kritik und der literarischen Gelehrsamkeit ausdehnt. Ist im Stück die Zielscheibe theatralischer Schwulst, so im Vorwort und in den Anmerkungen das geschwollne Gehabe der Gelehrten. Ihr kleinlicher Zank, ausgetragen in einer schmuckreichen und dabei ungefügten Schreibart, ihre Reizbarkeit, ihr streitsüchtiger Starrsinn, ihr ständiges Hantieren und Umherwerfen mit gelehrten Brocken, mit Zitaten, Anmerkungen und Verweisen, kurz ihr Mangel an literarischem Geschmack war eine zu ausschweifende Verkehrttheit, als dass ein geistreicher Mensch wie Fielding sie ungestraft hätte hingehen lassen.

Der Stil, den er bei ihrer Nachahmung einsetzt — pedantisch, gestelzt, verschroben — ist leichter verfehlt, als ein Übersetzer, der um jeden Preis sein Talent zur Schau stellen möchte, glauben mag. Nur zu gern vielleicht erliegt er der Versuchung zu übertreiben, etwa indem er unmässig archaiisiert. Einen Ausdruck wie *«silent Attention, which becometh an audience»* (159) mit *«schweigende Aufmerksamkeit»* wiederzugeben, *«so einem Publico geziemet»*, scheint auf den ersten Blick berechtigt. Man fühlt sich ermuntert, in *«geziemet»* ein h einzufügen, *«Publico»* kursiv zu drucken und ihm ein kleines p zu geben. Einmal so weit, steht man nicht an, die Manier noch weiter, über Typographie und Rechtschreibung hinaus, in Bereiche der Wortform und des Ausdrucks zu treiben. Bald wird der Sinn im Deutschen unter einer Schicht von Raritäten aus dem Vorrat barocker Bijouterie verschwinden. Das alles macht grossen Spass. Zweifellos kommt der Übersetzer auf seine Kosten dabei, und ein Leser mit entsprechenden Neigungen kann seine Vorliebe für Verspieltes und Altertümlich-Kurioses dabei befriedigen.

Dennoch wäre es falsch, aus zweierlei Grund. Der Nachdruck der Sache würde dadurch gemindert, dass die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Äusserlichkeiten der Diktion abirrte. Und der Stil dieses Vorworts entfernte sich weiter, als er es ist, von Fieldings eigner bedachtsamer und statioser Prosa mit ihrer Nähe zu den gesetzten, ironisch-verwickelten Perioden des Cervantes, seiner, wie Schlegel sie nannte, *«feierliche[n] Alterthümlichkeit»*. Man sollte also *«so einem publico geziehmet»* verwerfen, schlicht schreiben: *«die einem Publikum geziemt»* (ohne an der Rechtschreibung herumzuspielen) und sich aufs Gerüst konzentrieren, nicht auf die Draperie. Es ist der Satzbau, worin der Stil sich am deutlichsten ausprägt. Ihm kann man, im Deutschen, zutrauen, die Arbeit fast allein zu besorgen. Als Beispiel möchte ich einen Abschnitt aus der Eröffnungspartie des Vorworts zitieren, wo der Ton der folgenden Drôlerie angeschlagen wird. Scriblerus Secundus, als Herausgeber schreibend, erörtert das missverständliche Wesen des Stücks:

«[. . .] tho' most of the Universities in Europe have honoured it with the Name of Egregium & maximi pretii opus, Tragoediis tam antiquis quam novis longe anteponendum; nay Dr. B- hath pronounced, Citiūs Maevii Æneadem quam Scribleri istius Tragoediam hanc crediderim, cuius Autorem Senecam ipsum tradidisse⁸ haud dubitārim; and the great Professor Burman hath stiled Tom Thumb, Heroum omnium Tragicorum facilè Principem. Nay, tho' it hath, among other Languages, been translated into Dutch, and celebrated with great Applause at Amsterdam (where Burlesque never came) by the Title of Mynheer Vander Thumb, the Burgomasters receiving it with that reverent and silent Attention, which becometh an Audience at a deep Tragedy: Notwithstanding all this, there have not been wanting some who have represented these Scenes in a ludicrous Light; and Mr. D- hath been heard to say, with some Concern, That he wondered a Tragical and Christian Nation would permit a Representation on its Theatre, so visibly designed to ridicule and extirpate every thing that is Great and Solemn among us.»

*«[. . .] obwohl die meisten Universitäten in Europa es mit dem Namen eines *egregium et maximi pretii opus, tragoediis tam antiquis quam novis longe anteponendum* geehrt haben; ja Dr. B- sich hat vernehmen lassen: *«Citus Maevii Aeneadem quam Scribleri istius tragoe- diam hanc crediderim, cuius autorem Senecam ipsum tradidisse haud dubitarim»* und der grosse Professor Burman von Tom Däumling als *«heroum omnium facile principem»* gesprochen hat; ja, obwohl es unter anderen Sprachen ins Holländische übersetzt und unter dem Titel Mijnheer van der Daum zu Amsterdam (wohin das Burleske nie gelangte) mit grossem Beifall gefeiert worden ist, von den Honoratioren mit jener andächtig schweigenden Aufmerksamkeit bedacht, die dem Publikum bei einer hohen Tragödie geziemt: alles dessen ungeachtet hat es nicht an einigen gefehlt, die diese Szenen in einem lächerlichen Lichte haben sehen wollen, und Herrn D- hat man sagen hören, mit einiger Besorgnis, es nehme ihn wunder, dass eine tragische und christliche Nation auf ihrem Theater eine Darbietung dulden wolle, die so sichtlich darauf aus sei, alles zum Gegenstand des Gelächters zu machen und auszurotten, was es Grosses und Feierliches unter uns gebe.» (S. 159f.)*

Übersetzer und Theater

Wie steht der Übersetzer zum Theater? Im allgemeinen wird sein Text als disponible Masse für die Zwecke dessen betrachtet, was man, im Unterschied zur Literatur, das THEATER nennt, in grossen Lettern. Das Theater hält sich für befugt, den Text, wie jeden Text, ganz nach Belieben zu verwenden, ihn auf jede Art zu behandeln, die den Bedürfnissen des Theaters entspricht oder zu entsprechen scheint oder von der man dies behauptet: vom Streichen zum Ergänzen, vom Ändern zum Umstellen, vom Ersticken in tonlosem Murmeln bis zum Erschlagen mit dröhnendem Lärm. Diese Befugnis wird beansprucht teils als ein Vorrecht des Theaters, das darauf besteht, sich selbst zu verwirklichen, teils im Namen eines gewohnheitsabhängigen Publikums mit seinen unüberwindlichen Schwächen und Beschränktheiten.

Ich argwöhne, dass das Theater, indem es diese Haltung einnimmt, die gleiche Sinnesart dem Übersetzer unterstellt. Und ich fürchte, dass es darin

von einer grösseren Zahl moderner Praktiker bestätigt wird, als ich Lust habe zu schätzen. Wie auch immer, in den Augen des Theaters ist der Philologe als Übersetzer allemal eine etwas lächerliche Figur, der Don Quixote einer Authentizität, die, als literarisches Ideal, dem Theater fremd und selbst abträglich sei. Wirklich mag der Übersetzer, der nicht mehr als eine Farce oder eine Komödie zu bieten hat, dieser glatzüngigen Logik erliegen. Schliesslich wurden solche Stücke geschrieben, um ein Publikum, das auf Vergnügen aus war, zu zerstreuen. Spielte oder spielt es eine Rolle, wie das Vergnügen bewirkt wird, wenn alles, worauf es ankommt, nur ist, dass auch wirklich Vergnügen entsteht?

Welche Art von Vergnügen, ist allerdings zu fragen. *Ezra Pound* war nicht sicher, ob zwei Menschen in ihrem Wissen jemals dasselbe wüssten. Ebenso fraglich ist, ob zwei Menschen, die einem Schauspiel zusehen, jemals in ihrem Genuss dasselbe geniessen. Ganz sicher gleichen die Zuschauer von 1687, 1731 und 1973 sich wenig. *Aphra Behn* hatte ein Publikum, das zufriedenzustellen ihr grosse Anstrengung wert schien. Die Widmung ihrer Farce — einer Farce! — an eine hohe Person begründend, schrieb sie über das Stück im Zueignungsbrief an den Marquis of Worcester: «*ich [bin] sicher vor [...] Tadel, wenn Ew. Lordschaft sein Richter ist, dessen Bildung und feinsinniges Urteil bei aller Bescheidenheit der Handlung und aller Trivialität des Bühnengeschehens doch Natur und jene Unterhaltung darin finden wird, die nicht für die grosse Menge gedacht ist, welche nur die Buffonerie und das Spektakel begreift.*» Ihr Stück mit seinem französischen Vorgänger vergleichend, fügt sie hinzu: «*Es ist nun stark verändert und unserm englischen Theater und Empfinden angepasst, das seine Unterhaltung nicht so billig findet wie die Franzosen, die sich fast mit jederlei Ungereimtheiten begnügen, die nur irgendwie unter dem Namen Farce zusammengewürfelt werden.*»

Ich empfehle, dass der Übersetzer entschieden Stellung bezieht und zum Theater behauptet: Diese Stücke, wiewohl es Farcen sind oder Farcenhaftes in ihnen hervortritt, haben Eigenschaften, die einst ein intelligentes und gebildetes Publikum entzückten. Ich habe meine Aufmerksamkeit auf diese Stücke gewandt, ihr Ganzes und ihr Einzelnes, habe ihre Beschaffenheit und besonderen Vorzüge untersucht, um sie zu fassen und in ihrer jeweiligen Eigenart herauszubilden. Sie unterscheiden sich von den Stücken, die wir gewohnt sind, und in diesem Unterschied liegt ihr Wert und ihr Anspruch auf unser Interesse. Wenn du, das Theater, darauf bestehst, dass jedes Anderssein, alles, was der Einpassung in deinen festen Bezirk widerstrebt, wegroutiniert, verschliert oder beiseite geschoben wird, so sprichst du im Namen der Stumpfen, der Trägen, der Unneugierigen, die nur anrühren wollen, was ihren eignen süßen Geruch verströmt. Solltest du jemals, o Theater, darauf verfallen, den «Kaiser vom Mond» aufzuführen, unent-

stellt, wie er im Buch steht, so müsstest du bald bekennen, nicht dass er unspielbar ist — er war ja spielbar⁹, und jede Mühe wurde verwandt, ihn spielbar zu halten —, sondern dass du ihn nicht spielen kannst, weil du, im Unterschied zu den englischen Schauspielern am Queen's Theatre, London 1687, ausserstande bist, die Kunst zu erwerben, die man für die «Komödie der Kunstfertigkeit» braucht, indem man sie bei guten italienischen Meistern studiert.

Nach dieser Ansprache, schlage ich vor, möge der Übersetzer sich setzen und mit folgendem Gedanken trösten. Lieber als ein Stück von unzulänglichen Regisseuren und Schauspielern misshandelt zu sehn, sollte man es lesen und im Lesen vor dem geistigen Auge aufführen. Diese imaginäre Aufführung muss zum Gericht für den Übersetzer werden. Zeigt sich nichts dabei, was das Vermögen fähiger Schauspieler, es gut zu spielen, aus seinem Verschulden übersteigt, so hat er als Philologe seine Pflicht gegenüber dem Text erfüllt. Da dieser Text ein Text für das Theater ist, hat er zugleich seine Schuldigkeit gegenüber dem Theater getan. Es muss ihm genügen, die Dienen dieser Einrichtung den stillen Zurufen ihres Gewissens zu überlassen.

¹ James Joyce: Dubliners. London 1956. — ² James Joyce: Dublin. Übersetzt von G. Goyert. Zürich ⁴ o. J. — ³ Zur Geschichte, Struktur und Gattungsbestimmung des «Emperors» s. meinen Aufsatz «Aphra Behn's *The Emperor of the Moon*: Anatomy of a «European» Comic Play». In: The Yearbook of Research in English and American Literature 2 (1984). — ⁴ Offensichtlich sind die Konjunktionen vertauscht. Communitive sollte zu Gracious gehören, nicht zu Eminent. Die Übersetzung hat das stillschweigend berichtigt. —

⁵ Zwei englische Farcen — Aphra Behn: The Emperor of the Moon/Der Kaiser vom Mond — Henry Fielding: The Tragedy of Tragedies; or the Life and Death of Tom Thumb the Great/Die Tragödie der Tragödien oder Leben und Tod Tom Däumlings des Grossen. Übersetzt, erläutert und mit je einem Nachwort zweisprachig hrsg. von A. Behrmann. Frankfurt am Main 1973; III 2: 89f. Zitate aus diesen Stücken nach dieser Ausgabe. Akt und Szene bzw. Seitenzahl(en) stehen in Klammern hinter den Zitaten. — ⁶ Jenseits von Gut und Böse, Nr. 28. Sämtliche Werke. Ed. G. Colli und M. Montinari. München 1980. — ⁷ B. B.: Gesammelte Werke. Frankfurt am Main 1977. IV; 1362 (Szene 2). — ⁸ «tradicisse» ergibt keinen Sinn; offensichtlich ist es mit «traditum esse» verwechselt: Scriblerus Secundus würde eine Überlieferung nicht bezweifeln, wonach der Autor dieser Tragödie Seneca selbst war. — ⁹ Es war in der Tat ein aussergewöhnlicher Theatererfolg. Zu dessen Geschichte s. Behrmann, Farcen (Anm. 5) 140 und M. Summers (ed.): The Works of Aphra Behn III, London 1915; 387 bis 389.