

In Ketten tanzen

*Übersetzen als
interpretierende Kunst*

*Herausgegeben von
Gabriele Leupold und
Katharina Raabe*



Wallstein

In Ketten tanzen
Übersetzen als interpretierende Kunst

In Ketten tanzen

Übersetzen als interpretierende Kunst

*Herausgegeben von
Gabriele Leupold und Katharina Raabe*



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

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

REINHARD KAPP

Partiturbild und Notentext, übersetzt in Klang.

Zur musikalischen Aufführung 199

MATTHIAS VOGEL

Performatives Verstehen 234

MARKUS BARTH

Mir geschehe nach deinem Wort –

Interpretation als existentielle Entscheidung 251

Auswahlbibliographie 275

Die Autorinnen und Autoren 289

Zur Einführung

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

Robert Musil

Ein Experiment und viele Fragen

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

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

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

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

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

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

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

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

Selbstgelegte Fesseln

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

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

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

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

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

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

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

Darsteller ohne Bühne

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein Original sui generis

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

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

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