

Offene Dialoge.
Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte

**Theoretische Überlegungen zur
Dramenübersetzung, ausgehend von den
ungarischen Übersetzungen von Heinrich von
Kleists *Der zerbrochene Krug*¹**

Magdolna Balkányi

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Debrecen
Egyetem tér 1.
H-4032 Debrecen
balkanyi@gmail.com

Abstract

The dramatic text participates in two different modes of being: it is part of the literary and of the theatrical discourse. The present article aims to highlight basic theoretical questions of the translation of dramas and focuses upon the relation between drama and theater, language translation and cultural transfer.

Keywords: translation theory, drama and theatre, cultural transfer

Problemstellung

Im Ungarischen gibt es vier Übersetzungen des Kleistschen Dramas *Der zerbrochene Krug* (uraufgeführt 1808 im Weimarer Hoftheater Goethes, und erschienen 1811 in Buchform in Berlin) – alle aus dem 20. Jahrhundert:

1. *Az eltört korsó.* Vígjáték egy felvonásban. Írta: Kleist Henrik (sic!). Fordította [übersetzt von]: Sebestyén József. Hedvig Sándor Könyvnyomdája, Budapest 1905. 72 p.

¹ Der vorliegende Aufsatz ist ursprünglich erschienen in: János-Szatmári, Szabolcs (Hg.): *Germanistik ohne Grenzen. Studien aus dem Bereich der Germanistik.* Cluj-Napoca; Oradea: Partium, 2007, Bd. 1. S. 273-285.

2. Heinrich Kleist (sic!): *A póruljárt bíró* [Der reingefallene Richter]. Fordította [übersetzt von]: Székely György. Népi színjátszó színpadra feldolgozta [Für eine Volkstheaterbühne bearbeitet von]: Pándi Lajos. A diszletet és jelmezeket tervezte [Bühnenbild und Kostüm]: Rimanóczy Yvonne. Budapest: Művelt Nép Könyvkiadó, 1952. (Színjátszók könyvtára, 8.) 25p.
3. Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó*. Fordította [übersetzt von]: Németh László. In: *Az eltört korsó; Amphytrion. Két vígjáték*. Budapest: Európa, 1957 und weiterhin in: Heinrich von Kleist: *Válogatott művei. Drámák és elbeszélések*. Budapest: Európa, 1977. 107-200p.
4. Heinrich von Kleist: *Az eltört korsó*. Fordította [übersetzt von]: Tandori Dezső. In: *XIX. századi német drámák*. Budapest: Európa, 1986. (A világirodalom klasszikusai) und weiterhin in Heinrich von Kleist: *Drámák I.-II.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1998. (Heinrich von Kleist Összegyűjtött művei III.-IV.) 131-217p. (Diese Übersetzung wurde früher, zuerst für eine Theateraufführung (Kaposvár, Regisseur: Péter Gothár, 28. November 1980) angefertigt.

Schon die Tatsache, dass vier Übersetzungen, die letzteren drei kurz nacheinander (1952, 1957 und 1980) innerhalb von dreißig Jahren entstanden, wirft eine Reihe von Fragen auf: Warum gibt es so viele Übertragungen dieses Dramas ins Ungarische überhaupt? Und warum die hohe Zahl der Neuübersetzungen in so *kurzer* Zeit? Waren die früheren Übersetzungen schlecht? Wie kann überhaupt die Qualität einer Dramenübersetzung bestimmt und bewertet werden? Wird sie durch die sprachliche Leistung, durch die Person des Übersetzers, durch seinen Rang kanonisiert, also durch literarische Komponenten? Wie kann man dann erklären, dass die Übersetzung eines so berühmten und anerkannten Autors und Übersetzers wie László Németh (1957) schon nach gut 20 Jahren durch eine neue „abgelöst“ wurde? Denn die Inszenierungen² ab 1980 benutzen alle die Übersetzung von Dezső Tandori. Oder ist die Qualität einer Dramenübersetzung eher an ihrer Bühnenwirksamkeit, am Erfolg einer Theateraufführung, also an einer theatralen Komponente zu messen? Wie kann man aber in der plurimedialen Komplexität einer Theateraufführung die Qualität des sprachlichen Elements, das Funktionieren des verbalen Teils untersuchen? Gehört Dramenübersetzung zum literarischen oder zum theatralen Diskurs? Fest steht, dass von den vier Übersetzungen zwei, die von Székely und die von Tandori, mit einem konkreten Theater bzw. Theatertyp in Zusammenhang stehen, so dass man sie ‚Bühnenübersetzung‘ nennen kann.

² Im Déryné Színház (1961) wurde das Drama noch in der Übersetzung Némeths inszeniert, aber die Inszenierungen in Kaposvár (1980), im Katona József Színház (1994) und in Szolnok (1995) basierten alle schon auf Tandoris Übersetzung.

Daher ist nachzuprüfen, ob und wie weit diese Tatsache ihre Übersetzungen im Vergleich zu den anderen zwei determiniert haben. Könnte die Neuübersetzung von Dramen mit der medialen/intermedialen Theatergebundenheit des dramatischen Textes zu tun haben? Oder kann die Notwendigkeit der Neuübersetzung in diesem konkreten Fall mit philologischen Gründen erklärt werden? Kleist hat nämlich sein Drama in einer kürzeren und in einer längeren Version verfasst. Tandoris Übersetzung hat im Gegensatz zu den früheren durch den sog. ‚*Variant*‘, die längere Fassung, also einen neuen Text in die ungarische Rezeption eingeführt. Aber warum entscheidet sich der Übersetzer für die eine oder die andere Textversion? Und wie ist dann zu erklären, dass für die Inszenierung in Szolnok (1995) zwar die Übersetzung Tandoris als Grundlage genommen wurde, aber so verkürzt, dass dort der ganze 12. Auftritt, also sogar ein Teil der früher kanonisierten kürzeren Fassung weggelassen wurde?³

Wie ersichtlich ist, münden die konkreten Fragestellungen in immer allgemeinere. Einerseits in dramen-, und theatertheoretische: Was für einen Status hat der Text überhaupt in der Theateraufführung? Ist ein dramatisches Werk, so auch das übersetzte, ein selbstständiges literarisches Werk oder mit den Worten von Anne Übersfeld nur „ein lückenhafter Text“, eine Partitur für eine spätere Inszenierung (Übersfeld 1991)? Andererseits tauchen auch übersetzungstheoretische Fragen auf: Ist das übersetzte Werk ein Äquivalent, eine Wiederholung des ursprünglichen Werkes in einer anderen Sprache oder hat es im neuen kulturellen Kontext ein ‚selbstständiges Leben‘? Oder allgemeiner: In welcher Relation steht das übersetzte Werk zu der Ausgangs- bzw. Zielkultur?

Um diese Fragen beantworten zu können, soll zunächst der theoretische Rahmen skizziert werden, in dem diese Fragestellungen diskutiert werden können.

Dramen- und theatertheoretische Überlegungen

Der dramatische Text steht am Schnittpunkt zweierlei Medialitäten. Er kann als sprachlich-literarisches Werk als Drama ohne Realisation auf der Bühne funktionieren, aber auch im Theater, als Bestandteil der Theateraufführung, im szenischen Geschehen existieren. Er verfügt also über zwei Seinsweisen.

³ In der Theaterpraxis bilden solche Änderungen am Text keine Ausnahmen. Nach der deutschen Theaterrezeptionsgeschichte führte die verkürzende *Bearbeitung* des Theaterdirektors und Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt 1820 in Hamburg zu der ersten erfolgreichen Theateraufführung des Dramas *Der zerbrochene Krug*. Es wurde auch in Berlin und Wien in dieser Schmidtschen Verkürzung auf die Bühne gebracht. Vgl. dazu die Anmerkungen Peter Goldammers in: Heinrich von Kleist: *Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. von Siegfried Streller. Berlin: Aufbau-Verlag, 1978. S. 592-595.

Das Drama existiert als Literatur als ein *monomediales*, rein *sprachliches*, und zwar *schriftlich fixiertes, selbstständiges* Gebilde, in dem die sprachlichen Elemente *linear* strukturiert sind.

Im Theater ist der dramatische Text nur *eines* der Elemente des *plurimedialen* theatralen Textes, das als ein verbales nur zusammen mit anderen Theater konstituierenden Elementen wie dem *Raum*, dem auf irgendeine Weise (durch Kostüm, Frisur und Maske) hergerichteten *Körper* und *Aktivität* (Proxemik, Gestik, Mimik) *des Schauspielers*, mit außer dem erkleinenden verbalen noch anderen *akustischen* (Musik, Geräusch) und *visuellen* (Bühnenbild, Requisiten, Farbe, Licht usw.) *Elementen* ein *komplexes theatrales Zeichen* bildet. Im Theater wird durch die *synchrone* Organisation all dieser Elemente Bedeutung geschaffen bzw. in der Semiose, im Prozess der Rezeption Bedeutung gewonnen.⁴

Was die Materialität und deren Wahrnehmung betrifft, ist der dramatische Text im Literarischen *schriftlich fixiert*, *„stumm“* und *abstrakt*, während derselbe im Theatralen, an einen Körper gebunden, *konkret, mündlich gesprochen als „lauter Körpertext“* erscheint. Wird er im ersten Fall als einziges Medium, als Schriftsprache *visuell* rezipiert, wird er im letzteren mit den anderen Elementen *simultan*, als klingendes Wort *akustisch* wahrgenommen.

Der Dramentext kann sich weiterhin von dem durch die Schauspieler gesprochenen Text auch ganz konkret im Wortlaut unterscheiden: Da der literarische Text fixiert ist, ist er *relativ unveränderlich*, kann sogar ‚heilig‘ werden, während der dramatische Text im Prozess der Theatralisierung fast immer verändert, gekürzt oder ergänzt – also an die konkreten Produktions-, und Rezeptionsbedingungen des jeweiligen Theaters angepasst wird. Davon zeugen die verschiedenen Textversionen: Strichfassungen, Regie- und Souffleurexemplare, eventuell Zensurenakten. Im literarischen Bereich gibt es ein Artefakt, während das Theater samt des verbalen Teils eben durch seinen performativen Charakter, durch seine *Einmaligkeit und Veränderlichkeit* gekennzeichnet werden kann. Damit hängt auch die Frage der Autorschaft des dramatischen Textes zusammen. Während der Autor des literarischen Dramas ein *individueller* Künstler ist, ist die Autorschaft im Theater, im Zusammenhang mit der Bühnenrealisierung desselben immer *kollektiv* – das ‚Werk‘ ist ja im Theater nicht mehr das Drama, sondern die Theateraufführung.

Dabei darf auch der hermeneutische Unterschied nicht vergessen werden. Der dramatische Text im Theater ist – im Gegensatz zu seiner literarischen Form – immer auch ein schon, und zwar mehrfach *interpretierter Text*.

⁴ Vgl. dazu Fischer-Lichte 1983.

Dramatische und theatrale Kommunikation.

Die literarische und die theatrale Seinsweise des Dramas unterscheiden sich auch unter dem Aspekt der Kommunikationssituation. Die literarischen Schaffens- und Rezeptionsprozesse verlaufen voneinander *räumlich wie zeitlich getrennt und individuell*, die theatrale Kommunikation dagegen vereinigt diese Prozesse *im gleichen Raum, zur gleichen Zeit*, lässt sie also *ungetrennt und kollektiv* ablaufen. Im Literarischen bzw. Theatralen geht es also um zwei grundsätzlich unterschiedliche sozio-kommunikative Situationen. Das Theater ist immer eine, auf die Interaktion der Teilnehmenden bauende, gleichzeitige, kollektive Erfahrung. Wegen der Kollektivität der Schaffens- und Rezeptionsweise hat daher die theatrale Kommunikation immer einen *direkten Öffentlichkeitscharakter*.⁵ Das Theater hat wegen der Gleichräumlichkeit und der gegenwärtigen Zeitigkeit einen viel stärkeren, einen immer aktuelleren *soziokulturellen Bezug* als die Literatur. Der dramatische Text – so auch der übersetzte – soll, auch wenn er nicht direkt fürs Theater übersetzt wird, am Ende immer unter den theatralen Kommunikationsbedingungen wirksam werden.

Die Institution Theater als Bestimmungsfaktor für die theatrale Existenzform des dramatischen Textes

Gerät ein dramatischer Text ins Theater, wird er von da an mehr durch die Funktionsgesetzmäßigkeiten des Theaters determiniert. Letzteres bestimmt ihn nämlich nicht nur als Medium, sondern als auch als eine spezifische Institution. Das Theater ist als eine gesellschaftlich-kulturelle Institution *ein sehr komplexes* System, wo durch viele Faktoren beeinflusst, durch viele Instanzen entschieden wird, welches Drama, in welcher Übersetzung, in welcher Textvariation durch wen und wie inszeniert bzw. gespielt wird.

Die wichtigsten mitbestimmenden Faktoren im Bereich Theater sind: Die Funktion des Theaters in der gegebenen Kultur in einer Kulturperiode im Allgemeinen, die Organisations- und Finanzierungsform der Theater, die theatralen Konventionen und Traditionen des Landes, der Typ des Theaters, die Stellung und Funktion des jeweiligen Theaters im Theatersystem, die Zielsetzung, Konzeption der darin arbeitenden Theaterkünstler und nicht zuletzt die konkreten räumlichen Gegebenheiten, unter denen die theatrale Kommunikation abläuft. Und dazu noch das aktuelle Verhältnis von Literatur und Theater.

Die wichtigsten Einfluss nehmenden Instanzen, Teilnehmer des theatralen Diskurses sind: neben der Leitung des Theaters der Regisseur, der Dramaturg, der Schauspieler, das Publikum, der Kritiker, die finanzierende und

⁵ Vgl. dazu Pfister 1988 und Schmid & Siedter 1992.

die kontrollierende Instanz (letztere zuzeiten institutionalisiert in der Zensur). Alle können auf die Textgestaltung Einfluss haben, einen direkteren der Dramaturg, der Regisseur, die Schauspieler, also Produzenten der Theateraufführung. Der Anteil des Einflusses der einzelnen Instanzen ändert sich historisch, aber die Rolle des Publikums ist immer besonders hervorzuheben. Was und wie (auch sprachlich) nämlich im Theater dargeboten werden kann, hängt grundsätzlich von dem Publikum und seinem historisch sich ändernden, sozial, moralisch, kulturell, ästhetisch bedingten Erwartungshorizont ab. Wegen der Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption ist das Publikum ja immer ein direkter Co-Autor im Theater.

Als vorläufige Schlussfolgerung ist also Folgendes zu ziehen: Da der dramatische Text zwei unterschiedliche Seinsweisen hat, ist er Teil zweier Diskurse, der des literarischen und des theatralen. Die Konventionen und Traditionen beider wirken auf ihn determinierend. Obwohl die Gattung Drama literarischen Konventionen und Traditionen unterliegt (Gattungsfrage, Komposition, Figurencharakterisierung, dramatische Sprache usw.), werden diese doch auch durch die theatralen beeinflusst. Einmal bei der Entstehung, da die gattungsspezifischen Merkmale des literarischen Dramas im allgemeinen aus dessen Verschränkung mit dem Theatralen abzuleiten sind (Pfister 1988: 24-30), aber auch konkret historisch, da ein Drama meistens für, mit oder gegen einen bereits existierenden theatralen Code als Norm geschrieben wird (Übersfeld 1991: 397). Dann noch gravierender bei der Aufführung. Dort wird der dramatische Text konkreten Theaterregelungen unterstellt (Fischer-Lichte 1990). (Dabei soll aber nicht vergessen werden, dass sich das Verhältnis der (Dramen)literatur und des Theaters historisch ändert.)

Die starke Determiniertheit des Dramas durch das Theater als Medium und Institution gilt auch für die Übersetzung solcher Texte. Die Frage der Dramenübersetzung kann daher nicht einfach im Rahmen des Literarischen, sondern muss unter Einbeziehung des Theatralen behandelt werden.

Übersetzungstheoretische Grundprinzipien

Bevor aus unseren Untersuchungen, betroffen die gattungsspezifische Eigenart des Dramas, die konkreten Konsequenzen für die Dramenübersetzung gezogen werden, müssen zunächst kurz die allgemeinen übersetzerischen Grundprinzipien genannt werden, die nach unserer Auffassung auch für diese spezifische Form der Übertragung bestimmend sind: die *Prinzipien des Kulturellen, des Hermeneutischen und des Zielgerichtetseins*. Wie es sich schon herausgestellt hat, teile ich die Auffassung der neueren kulturanthropologisch begründeten übersetzungstheoretischen Richtungen, die die Übersetzung nicht als rein sprachliche Erscheinung, sondern als eine breitere kulturelle Praxis betrachten.⁶ Wenn es mit Gadamer ist zu sagen, dass die Übersetzung eine hermeneutische Grundsituation par excellence ist, weil sie einen Verstehensprozess darstellt, in dem es um die Interpretation des Fremden geht und wenn es weiterhin „im Verstehen immer so etwas wie die Anwendung des zu verstehenden Textes auf die gegenwärtige Situation des Interpreten stattfindet“ (Gadamer 1960: 291), dann ist einzusehen, dass diese gegenwärtige Situation für das Drama am Ende einer langen Interpretationskette (Übersetzer, Dramaturg, Regisseur, Schauspieler und Publikum) letzten Endes die Rezeptionssituation im Theater ist.⁷ Nach dem funktionsorientierten Ansatz der Skopostheorie – eine neuere Richtung der Übersetzungswissenschaft –, steht nicht der Ausgangstext, sondern das intendierte Ziel am Beginn jedes Translationsprozesses (Dizdar 2005). Das scheint unsere Annahme zu bestätigen, dass die Übersetzung eines dramatischen Textes bewusst oder weniger bewusst letzten Endes die Wirkung in einer Theaterrezeptionssituation erzielt. Danach kann für die Dramenübersetzung als Schlussfolgerung die These formuliert werden: Das heimische Theater mit seinen Konventionen und Traditionen, aber in seiner aktuellen Situation ist der meistbestimmende sozio-kulturelle Raum für die Übertragung von Dramen und soll daher als Ausgangspunkt für die konkreten Untersuchungen genommen werden.

Die spezifischen Probleme der Dramenübersetzung

Aus der Plurimedialität und synchronen Strukturierung der Theaterelemente folgt, dass der Übersetzer (selbstverständlich auch schon der Dramatiker), ‚sparsam‘ mit den verbalen Elementen umgehen muss, weil diese

⁶ Vgl. dazu die Aufsätze in *A fordítás mint kulturális praxis* [Die Übersetzung als kulturelle Praxis]. (Ausgewählt von N. Kovács Tímea) Pécs: Jelenkor, 2004.

⁷ Patrice Pavis unterscheidet in diesem Aneignungsprozess vier verschiedene Dramentextversionen: T0 ist der Ausgangstext, T1 ist der vom Übersetzer, T2 vom Dramaturgen interpretierte Text, T3 ist der szenisch realisierte und T4 der vom Publikum rezipierte Text. Vgl. dazu: Pavis 1988.

zusammen mit den nonverbalen bedeutungsschaffend sind. Der Übersetzer soll lieber ‚weniger‘ sagen, weil für den Theaterrezipienten vieles aus der Bühnensituation klar wird. Dagegen soll ein Dramenübersetzer die Fähigkeit besitzen, sich diese Situation in ihrer medialen Komplexität, Plurimedialität vorzustellen. Man kann Patrice Pavis zustimmen, wenn er sagt, dass der Dramaübersetzer nicht nur Leser und Interpret, sondern zugleich auch Dramaturg des Textes ist. Er muss nämlich durch eine dramaturgische Analyse des ursprünglichen Textes eine makrotextuelle Übersetzung erstellen, d. h. das System der Figuren, die Zeit und den Raum, in denen sich die handelnden Figuren bewegen, also eine kulturell bedingte dramatische Situation konstruieren (Pavis 1988: 110-114).

Im Zusammenhang damit taucht für den Übersetzer als Problem auf, wie er mit dem Unterschied zwischen den sozialen Konventionen und Traditionen der zwei Kulturen (differente Verhaltens-, Interaktions- und Handlungsmuster, verschiedene Wohn- und Essgewohnheiten, usw.) umgehen und diese durch Namengebung, Anredeform, Speisenamen usw. lösen soll.⁸ Es stellt sich für ihn die Frage, ob er die fremden Konventionen beibehält oder diese durch heimische ersetzt. Durch seine Entscheidung nimmt er aber immer Stellung zu der Frage ‚Fremdes-Eigenes‘, bzw. vermittelt Erscheinungen als fremd oder eigen und lenkt dadurch den Rezeptionsprozess. Außerdem muss er auch darauf achten, dass durch die adaptiven Veränderungen kein Widerspruch zwischen der sprachlichen und der szenischen Ebene entsteht.

Die Körpergebundenheit des dramatischen Textes im Theater, die Pavis so anschaulich formuliert hat: „Der Text geht im Theater durch den Körper des Schauspielers und durch das Ohr des Publikums“ (Pavis 1988: 108), stellt den Übersetzer vor eine Reihe von Aufgaben: *Sprechbarkeit und Hörbarkeit* müssen ein wichtiges Kriterium sein. Sprechbarkeit ist aber nicht nur eine rein sprachliche Qualität, sondern hängt eng mit anderen Tätigkeiten (Mimik, Gestik usw.) des Schauspielers zusammen. Daher sollte man aus der Perspektive des Spielers besser von der *Spielbarkeit des Textes* sprechen. Wegen der darstellenden Art der Theaterkunst muss sich der Übersetzer immer auch dessen bewusst sein, dass die sprachlichen Qualitäten im Drama und Theater immer auch als implizite Figurencharakterisierung funktionieren. Nicht nur Sprechgegenstand, sondern auch Wortwahl, Idiomatik, Sprachspiel, aber auch Länge, Rhythmus usw. der Rede charakterisieren die sprechende Figur. In der gesprochenen Version, also in der Theateraufführung kommen noch Tempo, Sprechton, -höhe unter anderem dazu. Der Übersetzer muss entscheiden, ob er diese schon durch seine Sprachgestaltung herstellt oder all das der freien Interpretation der Schau-

⁸ Mit diesem Problembereich beschäftigte sich Hort Turk in den 1990er Jahren in mehreren Arbeiten und der Göttinger Sonderforschungsbereich zum Thema „Die literarische Übersetzung“ (Turk 1988).

spieler überlässt. Die Hörbarkeit, dass das Körperwort im Gegensatz zum literarischen Wort nur für eine kurze Zeit und unwiederholbar erklingt, ist ebenfalls nicht nur eine sprachliche Frage, sondern auch eine, die aus der synchronen Wahrnehmungsweise des plurimedialen Theatertextes folgt, und die der Übersetzer beachten muss. (Das Kriterium der Verstehbarkeit kann jedoch im Übersetzungsprozess in Widerspruch geraten zu der semantischen Genauigkeit.)

Teilweise mit dem mündlichen Charakter des sprachlichen Elements im Theater hängt die – anfangs gestellte – *Frage der Neuübersetzungen* zusammen. Der Hörer des Textes im Theater wird durch die Konkretheit der Sprache immer mehr sensibilisiert für den Unterschied zwischen dem Sprachgebrauch seiner eigenen Zeit und dem Sprachstil des dramatischen Textes, als der Leser des abstrakt-virtuellen literarischen Wortes. Und das schon nicht einmal die noch so ausgezeichneten und kanonisierten älteren Übersetzungen. Man könnte so formulieren: die Neuübersetzung dramatischer Texte ist fast unumgänglich.

Der dramatische Text wird im Theater an den konkreten Rezeptionskontext (Theatertyp, Bühne, Publikum, Schauspielereigenschaften, politische, theaterästhetische usw. Bedingungen) angepasst. Das kann nicht nur zu kleineren Veränderungen führen. Die Adaptation kann den fremden Raum und die Zeit, einzelne Figuren und historische Situationen, aber auch Gattungseigenschaften des Textes, die Art der kulturell bedingten Art der Komik⁹ und auch die theatralen Konventionen und Traditionen der zwei Kulturen (Fischer-Lichte 1990) betreffen. Der Übersetzer soll dieses Problem für sich bewusst machen, und entscheiden, ob er diese Veränderungen selber durchführt oder sie den Theatermachern überlässt.

Aus der Gleichzeitigkeit der theatralen Kommunikation im gleichen Raum kommt die mitbestimmende Funktion des Publikums. Der Übersetzer darf nicht außer Acht lassen, an wen er ‚seinen‘ Text richtet. Die politische, soziale, moralische, konfessionelle Einstellung und Sensibilität des potenziellen Publikums, seine Bildung, literatur-, theaterästhetische Tradition und Geschmack usw. können schon die Wahl des Sprachstils (Slang, Dialekt, Soziolekt) wesentlich beeinflussen, aber darüber hinaus die Figurenkonzeption und auch das durch das ganze Werk anzubietende Welt- und Menschenbild. *Neue Übersetzungen können* also nicht nur aus sprachlichen Gründen, sondern – wegen der starken sozio-kulturellen Gebundenheit des Theaters – auch durch die Funktionsveränderung des Theaters, durch die unterschiedlichen Zielsetzungen und künstlerischen Konzepte der Theaterproduzenten, aber letzten Endes auch durch die sich ändernden Erwartungen des Publikums *initiiert werden*.

⁹ Vgl. dazu: Unger 1995 und Jekutsch 1994.

Fazit

Die Zielsetzung meines Vortrags war ein Versuch, eine theoretische Grundlegung für Fragen und Probleme der Dramenübersetzung zu geben, mit deren Hilfe konkrete Übersetzungen – darunter auch die ungarischen des Kleistschen Dramas *Der zerbrochene Krug* – analysiert werden können. Nun waren – wie ich hoffe – schon während der Ausführungen die meisten, anfangs gestellten Fragen beantwortet. Es sollen deshalb hier nur die wichtigsten Ergebnisse der Gedankenführung noch einmal thesenhaft zusammengefasst werden.

Dramenübersetzung ist nicht einfach eine Frage der Übertragung eines fremdsprachlichen Textes in eine andere Sprache. Sie kann deshalb auch nicht bloß innerhalb der literarischen Übersetzung verstanden werden. Durch die Verschränkung des dramatischen Textes mit dem Theater wird er über die Literatur hinaus noch viel mehr durch das Theater als Medium und Institution determiniert. Eine Dramenübersetzung hat auch dann mit Theatralität zu tun, wenn sie nicht direkt fürs Theater gemacht wird. Da eine Theateraufführung im historischen Raum und in der historischen Zeit viel stärker eingebettet ist als das Drama in seiner literarischen Erscheinung, wird das inszenierte Drama einer fremden Kultur im Theater immer zum integrierten Bestandteil der eigenen Kultur gemacht. Die Inszenierung der Übersetzung hat in der Zielkultur jeweils eine ganz bestimmte, auf die aktuelle Situation bezogene Funktion zu erfüllen. Sei es eine politische, eine sozialpsychologische, eine weltanschauliche oder eine theaterästhetische (Fischer-Lichte 1988). Deshalb dürfen auch Dramenübersetzungen nur in Zusammenhang mit diesen Funktionen in der aufnehmenden Kultur – in diesem konkreten Fall in der ungarischen – untersucht, d. h. analysiert und gewertet werden.

Literatur

Dilek Dizdar: Skopostheorie. In: Mary Snell-Hornby et al. (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 2005. S. 104-107.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung* Tübingen: Narr, 1983. Bd. 1.

Fischer-Lichte, Erika: Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1988 (Forum modernes Theater, Bd. 1), S. 142-143.

- Fischer-Lichte, Erika: Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen. In: Schultze, Brigitte et al. (Hg.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1990 (Forum modernes Theater. Bd. 4) S. 35-62.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.
- Jekutsch, Ulrike et al. (Hg.): *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*. Tübingen: Narr, 1994 (Forum modernes Theater, Bd. 16).
- Pavis, Patrice: Probleme einer spezifischen Bühnenübersetzung: die Übersetzung als Mittlerin von Gestik und Kultur. In: Pavis, Patrice: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen: Narr, 1988, S. 107-141.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink, 1988.
- Schmid, Herta; Siedter, Jurij (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Narr, 1992.
- Turk, Horst: Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr, 1988 (Forum modernes Theater, Bd. 1), S. 9-55.
- Übersfeld, Anne: Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne. In: Lazarowicz, K. & Balme, Ch. (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991, S. 394-405.
- Unger, Thorston et al. (Hg.): *Differente Lachkulturen? Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen: Narr, 1995 (Forum modernes Theater, Bd. 18).