

Vasco da Silva / Andrea Rössler
(Hrsg.)

Sprachen im Dialog

Festschrift für Gabriele Berkenbusch

Abbildung auf der vorderen Umschlagseite:
Mosaik (Detail) im Park Güell, Barcelona
(Foto: studiopertosabbia/iStock/Thinkstock)

edition tranvía · Verlag Walter Frey
Berlin 2015

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Copyright:

edition tranvía – Verlag Walter Frey

Druck: Rosch-Buch, Scheßlitz

ISBN 978-3-938944-90-5

Berlin 2015

edition tranvía · Postfach 150455 · 10666 Berlin

E-mail: Tranvia@t-online.de · Internet: www.tranvia.de

Dieses Buch wurde auf alterungsbeständigem und säurefreiem Papier gedruckt.

INHALT

<i>Vasco da Silva (Hildesheim) / Andrea Rössler (Hannover)</i> <i>Pasión por la comunicación. Sechzehn Studien</i> für Gabriele Berkenbusch	9
INTERKULTURELLE KOMMUNIKATION UND HOCHSCHULDIDAKTIK	19
<i>Katharina von Helmolt (München)</i> Forschendes Lernen in interkulturellen Arbeitskontexten	21
<i>Irmela Neu (München)</i> Empathische Kommunikation im interkulturellen Kontext	42
<i>Gwendolin Lauterbach (Nürnberg)</i> Wochenbett in China und Deutschland. Erfahrungen junger Mütter aus interkultureller Perspektive	61
<i>Doris Fetscher (Zwickau)</i> Nähe oder Distanz? Unsicherheiten in deutsch-spanischen E-Mail- Kommunikationen an der Hochschule	73
<i>Doris Weidemann (Zwickau)</i> Auslandsaufenthalt, und dann? Interkulturelles Rückkehrer-Training in der Hochschulpraxis	92
SOZIOLINGUISTIK UND GESPRÄCHSFORSCHUNG	109
<i>Arnulf Deppermann / Mareike Martini (Mannheim)</i> Das vermittelnde Wort. Schlüsselwortkonstruktionen in gedolmetschten Interaktionen	111
<i>Helga Kotthoff (Freiburg im Breisgau)</i> „Gemeinsames Hämmern von Schwertern?“ Hörverstehen und seine Kundgabe im fremdsprachlichen Kontext	137

<i>Guiomar Elena Ciapuscio (Buenos Aires)</i> La refutación en cartas de lectores de ciencia	158
<i>Nadine Rentel (Zwickau)</i> Kommunikatives Aushandeln des Expertenstatus in medizinischen Online-Hilfsforen – am Beispiel des Französischen	171
<i>Ines-A. Busch-Lauer (Zwickau)</i> Von „Bemme to go“ bis „Smart Living“ – Zu Anglisierungstendenzen in der deutschen Sprache	189
<i>Birgit Apfelbaum (Halberstadt)</i> Und wenn Sie jetzt so an die Zukunft denken ... Interaktive Verfahren der Elizitierung von Selbstkonzepten der Annahme technischer Unterstützung und Beratung im Alter	216
KATALANISTIK UND POLYGLOSSIE	233
<i>Emili Boix-Fuster (Barcelona)</i> Els països de llengua alemanya als ulls d'un català	235
<i>Johannes Kabatek (Zürich)</i> Katalanischer Figaro mit deutscher Stimme. Überlegungen zum Theaterdolmetschen	248
<i>Klaus-Jürgen Nagel (Barcelona)</i> Unabhängigkeit und Sprachproblematik in Katalonien	260
<i>Isabel Zollna (Marburg)</i> Die Stimmen der Anderen. Polyphonie und Polymorphie bei Raymond Queneau	283
<i>Christine Bierbach (Frankfurt am Main/Marburg)</i> Ensaladas: Polyglossie und Sprachmischung in spanischer Vokalmusik des 16. Jahrhunderts	301
Tabula gratulatoria	343



ELA BERKENBUSCH
Foto von Enrico Döring (Dresden)

Johannes Kabatek (Zürich)

KATALANISCHER FIGARO MIT DEUTSCHER STIMME

Überlegungen zum Theaterdolmetschen

1 Einleitung

In den folgenden Ausführungen geht es um eine nicht-kanonische Sonderform der Vermittlung eines fremdsprachlichen Textes in einer Zielsprache, die eher selten ist und daher auch weniger Aufmerksamkeit in der Linguistik hervorgerufen hat als andere Formen des Übersetzens oder Dolmetschens: das Theaterdolmetschen. Mit anderen Sonderformen der Sprachmittlung wie der Untertitelung oder dem spontanen Simultandolmetschen hat sie gemein, dass hier die Übersetzung der Originalnachricht die Ausgangsbedingungen nur partiell in der Zielsprache herstellt, weil für den Rezipienten mehrere parallele Kanäle zur Verfügung stehen. Während bei der Übersetzung im engeren Sinne – etwa eines Romans – der Zieltext als eigenständiges Werk dasteht und damit in der Zielsprache autonom eine zum Originaltext analoge Funktion ausübt, wählt das Theaterdolmetschen demnach nur einen Teil der Ausgangsinformation aus und übersetzt diese. Dennoch hat das Theaterdolmetschen auch Gemeinsamkeiten mit anderen Formen des Übersetzens, so natürlich einerseits die Tatsache, dass Inhalte einer Ausgangssprache analog in einer Zielsprache wiedergegeben werden, andererseits die Grundforderung, die für jedes Übersetzen und Dolmetschen gilt: die Übersetzung selbst hat eine *dienende* Funktion, sie steht nicht selbst im Vordergrund, sondern nimmt sich bescheiden zurück.¹ Ein

¹ Es gibt hier natürlich auch Ausnahmen. Wenn die englische Übersetzung von Ernst Jandls Gedicht „Reihe“ (von Ray Di Palma, in Ernst Jandl: *Refi and Light*. Transl. by Rosmarie Waldrop, with multiple versions by American Poets. Providence: Burning Deck 2000), gleich *fiinf* Übersetzungen für den experimentellen Originaltext gibt, um das Prinzip der Reihung und der Parodie der Zahlen („eis, zweig, dreist...“, engl. „rung, dew, tree...“; „numb, true, gris...“ usw.) zu reproduzieren, so wirkt die Übersetzung fast penetrant und aufdringlich; es mag aber sein, dass genau dies die Absicht des Übersetzers war: sich in den Vordergrund zu drängen, um den Zeigefinger auf das den Originaltext gestaltende Verfahren sowie auf die Übersetzung als Vorgang zu

Ideal von Übersetzen und Dolmetschen ganz allgemein könnte man daher als die Forderung nach *Unaufdringlichkeit* bezeichnen: Der Rezipient will nicht durch die Übersetzung als solche gestört werden, sondern das Werk erleben. Bei ästhetischen Texten kommt der Wunsch nach dem ästhetischen Erlebnis hinzu, beim synchronisierten oder untertitelten Film oder beim Übertitel in der Oper der Wunsch nach möglichst ungestörtem Eintauchen in die Illusion. Und im Theater? Nach klassischer Auffassung sollte hier Katharsis möglich sein; nach Brechts Auffassung eher nicht, um eben nicht der Verführung der Illusion zu erliegen. Doch sei es wie es sei: Katharsis oder Verfremdung sind Effekte, die vom Originalwerk ausgehen und in die sich der Übersetzer im Allgemeinen nicht einmischen sollte. Die Frage aber ist, ob dies im gedolmetschten Theater überhaupt möglich sein kann.

Ich möchte im Folgenden anhand eines katalanisch-deutschen Beispiels einige allgemeine Eigenschaften des Theaterdolmetschens diskutieren. Sie basieren auf einer empirischen Erfahrung, die ich im Jahre 1993 gemeinsam mit der in diesem Band Geehrten im Rahmen einer Deutschland-Tournee des *Teatre Lliure* aus Barcelona machen durfte. Wir hatten hierzu immer gemeinsam etwas schreiben wollen, doch war es dann liegengeblieben, und ich bin den Herausgebern dieses Bandes dankbar, dass ich nun noch einmal die Gelegenheit habe, mich an jene gemeinsamen Momente zu erinnern und in Gedanken in die Dolmetscherkabine im Stuttgarter Theaterhaus einzutauchen, die der Ort einer für uns beide wunderbaren Erfahrung war.

2 Das *Teatre Lliure* und Beaumarchais' Figaro auf Katalanisch

Die Anfrage an das Romanische Seminar der Universität Tübingen, ob wir jemand kennen würden, der bei der Aufführung eines katalanischen Theaterstücks ins Deutsche dolmetschen könnte, weckte bei uns, die wir uns aufgrund desselben Geburtsdatums zur Kühnheit prädestiniert fühlten, die Abenteuerlust. Wir hatten keinerlei Erfahrung im Theaterdolmetschen, wollten aber doch herausfinden, ob wir das konnten, und sagten zu. Das *Teatre Lliure*, eine der bekanntesten katalanischen Theatergruppen, bot zudem eine besonders reizvolle Herausforderung und das vorgesehene Stück – Beaumarchais' *Les noces de Figaro* – war ein wunderbarer Klassi-

richten. Übersetzung ist hier also eine Art Poetik des Übersetzens [ich danke Robert Leucht für den Hinweis auf Jandl].

ker, der zudem gut ins Deutsche übersetzt war. Es schien also zunächst, dass wir einfach in der Dolmetscherkabine den deutschen Text mehr oder weniger vorzulesen hatten. Im Vorfeld bekamen wir eine Videokassette mit einer Aufnahme des Stücks, damit wir mit der Inszenierung vertraut wurden, sowie ein katalanisches Manuskript mit der Textvorlage. Als wir uns jedoch die Aufnahme gemeinsam ansahen, wurde uns erschreckend die ganze Dimension des Namens der Theatergruppe bewusst: Das war schon Beaumarchais auf Katalanisch, aber es war weder eine getreue Wiedergabe des Originals, noch entsprach es dem katalanischen Manuskript. Die Gruppe arbeitete zwar mit einstudiertem Text und geplantem Wortwitz, sie improvisierte jedoch zugleich, spielte mit dem Publikum und nutzte spontane Ideen für situationelle Komik. Es war ein wenig wie beim Jazz, wenn die Melodie vorgegeben ist, dann aber immer wieder spontane Einfälle unvorhergesehen Neues einbringen.

Wir mussten uns also auf eine wesentlich schwierigere Aufgabe vorbereiten und fürchteten, das nicht so spontan meistern zu können. Da aber nichts besser ist zur Vorbereitung von Spontaneität als die umfassende Beherrschung der spontaneitätsfreien Routine, fertigten wir zunächst zur Sicherheit eine vollständige deutsche Übersetzung jenes katalanischen Textes an, der für die Schauspieler die Grundlage ihrer Arbeit war. Das war mühsam, half uns jedoch, durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Text das Werk und die Textvorlage sehr genau kennen zu lernen – und *en passant* eine Reihe von kontrastiven Beobachtungen zum Katalanischen und Deutschen zu machen. Später dann, bei den Proben und in der Kabine, war dieser Text nur teilweise eine Hilfe, da wir auf die spontanen Variationen der Schauspieler zu reagieren hatten. Dennoch war die Verinnerlichung des Textes eine wertvolle Grundlage, die uns die notwendige Sicherheit für die Freiheit gab, auf die Improvisation einzugehen.²

Es wird nun zunächst um einige allgemeine, übereinzelsprachliche Faktoren des Theaterdolmetschens gehen, um, wenn man so will, die *Pragmatik* des Theaterdolmetschens, und dann um ein paar einzelsprachliche Beobachtungen zum Katalanischen und Deutschen. Am Ende komme ich

² In letzter Zeit habe ich an verschiedenen Orten eine „empathische Linguistik“ oder „Linguistik der Langsamkeit“ („slow linguistics“) gegen die Tendenz der automatisierten Datenanalyse auf der Basis digitalisierter Texte, mit denen wir uns nicht mehr im Detail beschäftigen, verteidigt: Die intensive Auseinandersetzung des Linguisten mit Sprachen und Texten und deren Aneignung ist keinesfalls lästige Zeitverschwendung, sondern fundamentale methodische Notwendigkeit und Voraussetzung philologischer und linguistischer Analysen (cf. Kabatek 2014).

nochmals auf die oben angedeutete Frage nach der Möglichkeit von Katharsis im gedolmetschten Theater zurück.

3 Die Pragmatik des Theaterdolmetschens

Wie gesagt, Theaterdolmetschen ist eine Sonderform. Es vereint Elemente der Übersetzung, wenn es ein vorbereitetes, übersetztes Drehbuch als Vorlage gibt und der Dolmetscher daher nicht erst während des Vorganges selbst mit dem noch vollkommen unbekanntem Input konfrontiert wird, mit Elementen des Dolmetschens, da der Zieltext ein mündlicher ist, der über den Originaltext gesprochen wird. Um die optimale Synchronisierung zu ermöglichen, sitzt der Dolmetscher in einer Kabine und sieht die Bühne über einen Monitor oder unmittelbar. Die Zuschauer, die den gedolmetschten (in unserem Falle deutschen) Text hören wollen, tragen Kopfhörer, die jedoch nicht geschlossen sind und es ermöglichen, die Stimmen der Schauspieler sowie Musik und sonstige Geräusche zu hören. Daher ergibt sich ein multimodaler Input, der sich aus dem Theater als Umfeld mit der Handlung der Schauspieler einschließlich deren Sprechens und der durch den Kopfhörer eingesprochenen Simultanversion ergibt. Hinzu kommen weitere Wissensbestände, etwa Vorwissen zum Handlungsablauf, wie es in unserem Fall, bei einem Klassiker wie *Figaros Hochzeit*, zumindest teilweise vermutet werden konnte. Das Besondere ist nun, dass hier einerseits die Synchronisation, andererseits zugleich die Originalsprache gehört wird.³ Wie bei der Untertitelung kann daher davon ausgegangen werden, dass parasprachliche Elemente wie Mimik und Gestik, aber auch prosodische Expressivität, vom Zuschauer wahrgenommen werden. Im Gegensatz zur Untertitelung, bei der das schriftliche Medium⁴ die Prosodie (bis auf die Signale durch Zeichensetzung) ganz dem Schauspieler überlässt, muss der Theaterdolmetscher einen Zwischenweg finden zwischen Originalprosodie und ‚neutraler‘, zurückhaltender Aussprache. Eine vollkommen aseptische Intonation würde genauso störend wirken wie eine übertriebene emotionale Beteiligung: Der Dolmetscher ist nicht Schauspieler und muss seine Rolle

³ Eine solche Art von Synchronisation, bei der über den hörbaren O-Ton gesprochen wird, hat beispielsweise bei der Filmübersetzung im Kino in vielen Ländern Tradition.

⁴ Die mediale Transposition und die Raumbeschränkung führt bei der Untertitelung zu einer Reihe von Besonderheiten; so werden gewisse Elemente authentischer Mündlichkeit in der Untertitelung vermieden, weil sie in schriftlicher Form als störend empfunden würden; cf. hierzu u.a. Chaume 2004.

als Hintergrundfigur akzeptieren. Hauptkriterium des Erfolgs ist, neben der Wiedergabe des den Originalsinn übertragenden Textes, maximal synchrones Sprechen. Das heißt, dass die Rededauer von Originaltext und Übersetzung gleich sein und das *Turn-Taking* der Schauspieler von den Dolmetschern nachvollzogen werden sollte. Bei mehreren Personen im Stück ist es gut, wenn mehrere Dolmetscher sich abwechseln können und somit das *Turn-Taking* besser wiederzugeben ist. In unserem konkreten Falle waren wir bei 13 Personen auf der Bühne zwei Dolmetscher mit männlicher und weiblicher Stimme und haben versucht, die Turns entsprechend den Personen aufzuteilen, damit etwa Figaro von der männlichen Stimme wiedergegeben wird. Je größer die Synchronität, desto unaufdringlicher wird die Übersetzung. Deutliche Simultaneität schafft beim Hörer Vertrauen, dass das, was er hört, auch wirklich das wiedergibt, was in der Originalsprache gesagt wird. Über die Simultaneität der Turns hinaus gibt es auch für einen deutschsprachigen Zuschauer, der kein Wort Katalanisch kann, eine Reihe von Elementen, die identifizierbar sind. Im folgenden Beispiel vom Beginn des Stücks hatten wir in der ursprünglichen Fassung zur Wiedergabe des katalanischen „cric“ und „crac“ jeweils die uns idiomatisch vorkommende, wiederholte Interjektion „zack, zack“ vorgesehen. Bei der Probe haben wir es dann auf ein einfaches „zack“ reduziert und nur bei der Wiedergabe der zweiten Interjektion ein deutsches „ruck zuck“ gewählt, das nicht auf eine Silbe kürzbar schien.⁵ Ich gebe die beiden Paralleltexte nun (mit Unterstreichung der relevanten Stellen) übereinander wieder, wobei die (zumindest angestrebte) zeitliche Synchronität von Passagen durch die Vertikale markiert ist.

Figaro: Ara t'enfurisma la cambra més còmoda del castell,	
Figaro: Jetzt regst du dich auch noch über das bequemste Bett im ganzen Schloß auf,	
situada al mig de les dues habitacions. De nit, si la Senyora no es troba bé trucarà	
mitten zwischen den beiden Schlafzimmern! Wenn es der Gräfin nachts nicht gut geht, klingelt	
des del seu cantó i,	<u>cric!</u> amb dues passes ja hi ets. Que Missenyor vol alguna cosa?
sie einfach und	<u>zack!</u> Zwei Schritt und du bist da. Der Herr Graf braucht was?
⚓	

⁵ In der deutschen Übersetzung von Gerda Scheffel wird die Stelle mit den alternierenden Interjektionen „husch“ und „hopp“ wiedergegeben.

Doncs no cal que faci res més que trucar des del seu i, <u>crac!</u>
Er muß nur klingeln - und <u>ruck zuck!</u>
⚓

amb tres bots m'hi planto.	Susana: Molt bé! Però un cop
dreimal gesprungen und ich steh da!	Susanna: Ganz toll! Aber dann läutet er
⚓	

ell t'haurà trucat de bon matí, per donar-te un encàrrec difícil i llarg d'acomplir, <u>cric!</u>
frühmorgens und schickt dich mit einem langen und schwierigen Auftrag weg und <u>zack!</u>
⚓

amb dues passes ell és a la meua porta, i, <u>crac!</u>	amb tres bots...
Mit zwei Schritten ist er vor meiner Tür, und <u>ruck zuck</u>	dreimal gesprungen...
⚓	

Das einfache „cric“ bzw. „crac“ wurde von den Schauspielern jeweils von einem Sprung begleitet. Die Simultaneität des „Zack“ bzw. „Ruck Zuck“ mit dem Sprung und dem katalanischen Wort war für alle wahrnehmbar und ermöglichte – gemeinsam mit der Respektierung der Turns – eine weitgehende Verankerung von physischer Performanz, Originaltext und deutscher Synchronversion, wie sie hier durch das Ankersymbol ausgedrückt werden soll.

Die akustische Präsenz der Originalsprache schien darüber hinaus nahezu zulegen, bestimmte Wortschatzelemente so zu positionieren, dass sie ebenfalls simultan ausgesprochen wurden. So kann auch bei einem Zuschauer, der praktisch keine Katalanischkenntnisse hat, erwartet werden, dass bestimmte Wortwiederholungen identifiziert werden. Der berühmte Monolog des Figaro im fünften Akt beginnt mit einem dreifachen „dones, dones, dones“, das simultan mit „Frauen, Frauen, Frauen“ wiedergegeben wurde. Wenn Figaro mitten im Monolog sagt: „Fora deixava esperances i llibertat“, so wurde unterlegt: „Draußen ließ ich Hoffnung und Freiheit“, mit analoger Linksversetzung und simultaner Äußerung der beiden Nomina. Bei Wörtern wie „esperances“ und „llibertat“ ist davon auszugehen, dass sie von einem Großteil des deutschen Publikums – wenngleich nicht auf-

grund unmittelbarer Katalanischkenntnisse, so doch aufgrund von Kenntnissen anderer Sprachen – identifiziert werden können. Es ist also hier ein gewisser Übergang zu sehen zwischen einer universellen Ebene des Verstehens, die die einzelnen Turns identifiziert sowie gewisse, phonisch deutlich markierte Elemente wie Eigennamen, Interjektionen oder emotionale prosodische Züge, und einer einzelsprachlichen Ebene, die durch die Kenntnis eines lateinischen Fundus oder anderer romanischer Sprachen oder sogar partielle Kenntnisse des Katalanischen auch einzelne Lexeme oder Konstruktionen identifiziert. Bei Zuschauern mit guten Katalanischkenntnissen hingegen kann davon ausgegangen werden, dass sie auf die Kopfhörer verzichten (es sei denn, sie wollen die Qualität der Übersetzung überprüfen). Doch ganz egal, wo das einzelne Individuum sich auf dem Kontinuum von Unkenntnis und Kenntnis des Katalanischen befindet: Eine maximale simultane Verankerung ist die Grundlage für das Vertrauen der Rezipienten.

Die Simultaneität war auch deshalb so wichtig, weil es in vielen Szenen situative Komik gab, die in einer Performanz vor originalsprachlichem Publikum zur sofortigen Reaktion und zum Lachen führte. Eine zeitliche Versetzung hätte sowohl das Publikum als auch die Schauspieler verunsichert: Der Kontakt zwischen beiden wäre gestört gewesen, wenn Lacher deplatziert gekommen oder dort ausgeblieben wären, wo sie erwartet wurden.

Ein anschauliches Beispiel stellt die achte Szene des dritten Aktes dar, in der über dem Vertrag zwischen Figaro und Marceline diskutiert wird und in dem die Komik der Situation sich aus der Diskussion über den Vertragstext und die Frage der an entscheidender Stelle stehenden Konjunktion geht. Die deutschen Entsprechungen „und“ und „oder“ für katalanisches „i“ und „o“ sind etwas schwerfälliger, aber es bleibt keine Alternative. Aufgrund der häufigen Wiederholung der beiden Konjunktionen wird sich bei großer Simultaneität beim Hörer ein Lernprozess einstellen, der ihn die beiden Konjunktionen identifizieren lässt – sofern sie jeweils simultan wiedergegeben werden. Eine weitere Verankerung ergibt sich durch die Turns, die Eigennamen und die Interjektionen; auch bei einem Wort wie „Senyoreta“ kann von einem Verstehen ausgegangen werden. Die Anzahl der Anker ist sicherlich nur eine Andeutung von Stellen, in denen der Bühneneindruck und der gedolmetschte Text simultan rezipiert werden.⁶ Das

⁶ Sicherlich basierten unsere Beobachtungen alle auf Intuition. Es wäre denkbar, das Verhalten der Theaterbesucher im gedolmetschten Theater auch experimentell zu untersuchen; man könnte heute etwa mit Hilfe eines *Eye-Trackers* beobachten, ob das

Stottern des Schreibers hingegen wurde durch ein einfaches „eh“ wiedergegeben; Simultaneität wäre hier schwer erreichbar gewesen; stattdessen erlaubt die einfache Nennung dem Zuschauer, das Originalstottern des Schauspielers wahrzunehmen und somit einen anderen Kanal zu nutzen.

Figaro: [...] en l'escrit no es diu pas: dita quantitat la hi tornaré	"I" en casaré, sinó,
Figaro: [...] es heißt nicht: die Summe auf Verlangen zurückzahlen	UND das Fräulein heiraten,
	⚓

dita quantitat la hi retornaré	"O" em casaré. Que és ben diferent.
sondern	ODER das Fräulein heiraten. Ein großer Unterschied!
	⚓

Comte: A l'acta hi diu "I", o bé	"O"? Bartolo: Hi ha "I".	Figaro: Hi ha "O".
Graf: Steht da	UND oder ODER?	Bartolo: Da steht UND, Figaro: da steht ODER.
	⚓	⚓

Picapoll: Doble-mà, llegiu-ho vós mateix.	Doble-mà: (Prenent el paper): És el més segur,
Picapoll: Lesen Sie es selbst.	Doble-mà: Das ist sicherer,
	⚓

perquè sovint les parts cappingen en llegir. (Llegeix)	E, e, e, e, Senyoreta e, e, e, e,
denn häufig verfälschen die Parteien beim Lesen.	Eh, Fräulein, eh,
	⚓ ⚓ ⚓ ⚓

de Passa-Verda, e, e, e, Ah!	Dita quantitat la hi retornaré a petició seva, en aquest castell.
Passa Verda, eh ... Ah!	Die genannte Summe gebe ich ihr auf Verlangen zurück.
	⚓ ⚓ ⚓

Zuschauerverhalten je nach Art der Verdolmetschung (oder im Gegensatz zu Zuschauern ohne gedolmetschten Text) variiert.

...I...	Q...	I...	Q...	El mot és tan mal escrit...
..UND ...	ODER ...	UND ...	ODER	Das Wort ist schlecht geschrieben ...
⚓	⚓	⚓	⚓	⚓

4 Einzelsprachliches

Nun war es aber keinesfalls immer so, dass die Strukturen beider Sprachen es immer möglich machten, die perfekte Simultaneität einzuhalten. Einerseits ist die Strukturierung des Wortschatzes unterschiedlich. Dies ist nicht problematisch, denn es ging natürlich auch hier wie beim Übersetzen allgemein nicht um eine Wort-für-Wort-Übersetzung, sondern um die adäquate Wiedergabe des Textsinns. Andererseits ist die Syntax der beiden Sprachen unterschiedlich, weshalb parallele Strukturen nicht immer möglich sind. Dies ist nicht grundsätzlich ein Problem, denn wie man am obigen Beispiel sieht, besteht zwischen den Ankern und deren Bedeutung für die Textidentifikation die Möglichkeit, Passagen in einer gewissen Freiheit und Variation einzuflechten. Mitunter kommt es sogar vor, dass der Originaltext sehr schnell gesprochen wird und es in der Praxis nicht erreicht wird, alles zu sagen. Wichtig ist dann, bei den jeweiligen Ankern wieder anzukommen, so wie ein Musiker versuchen wird, einen verlorenen Faden am nächsten Taktbeginn oder an einer Pause wieder aufzunehmen.

Es gibt aber auch Momente, wo die unterschiedliche Syntax den Dolmetscher tatsächlich vor eine schwierigere Aufgabe stellt, bei der manchmal Lösungen gefunden werden müssen, die dem Effekt der unterschiedlichen Strukturen entgegenwirken: In Fällen etwa, wo bei einer unmittelbaren Übersetzung der präverbalen katalanischen Negation eine postverbale im Deutschen entgegengestanden hätte, mussten zuweilen Umstellungen vorgenommen werden, weil die Negation eine wichtige Information brachte, deren Simultaneität für den Kontakt von Schauspieler und Publikum wichtig war. Ähnliches ergab sich auch bei deutschen Inversionsstrukturen in Nebensätzen und vergleichbaren Fällen. Meist ließ jedoch die typologisch gesehen nicht allzu unterschiedliche Struktur der beiden Sprachen eine weitgehende Simultaneität zu, auch wenn der Markiertheitsgrad der Konstruktionen dabei nicht immer gleich war, wie etwa beim folgenden Beispiel aus der dritten Szene des ersten Aktes, in dem die markierte Voranstellung der Adjektive im Katalanischen eine parallele Wiedergabe ermöglicht, auch wenn im Deutschen die Markiertheit dann verloren geht⁷:

Ah, doctor, quin altre podia ser,	sinó el bell, alegre, l'amable Figaro?
Ah, Doktor, wer sonst könnte es sein als der schöne, fröhliche, liebenswerte Figaro? ...	
⚓ ⚓	⚓

Die Verankerung ist hier an den drei markierten Stellen durch die Eigennamen und die Interjektion, deren Position erhalten wurde, auch für Zuschauer ohne Katalanischkenntnisse gegeben.

Zuweilen erschien es auch sinnvoll, Hinzufügungen vorzunehmen, um den Text idiomatischer zu machen. So wurden im deutschen Text an zahlreichen Stellen Abtönungspartikeln eingefügt, wo dies in der Zielsprache als idiomatisch empfunden wurde (z.B. „un cop que ens tenen ben segur, elles...!“ → „sobald die Frauen einen mal in der Tasche haben...!“; „Cal que m'escoltis tranquil·lament.“ → „Hör mir mal gut zu.“).

Zuweilen traten die einzelsprachlichen Kontraste auch in wichtigen Schlüsselszenen zutage, wie etwa im folgenden Falle der berühmten Szene mit dem Siegel.⁸

Comte: (<i>Mira el paper</i>): No hi manca res. Comtessa (<i>Baix, a Susanna</i>): El segell.	
Graf: Es fehlt doch nichts!	Gräfin: Das Siegel!
⚓	

⁷ Wenn Carles Riba Hölderlins „mit gelben Birnen hänget“ als „amb grogues peres penja“ wiedergibt, so tritt der umgekehrte Fall ein: Die im Deutschen völlig unmarkierte Voranstellung des Adjektivs wird ins Katalanische übernommen und verleiht dem Satz damit einen poetischen Ton, der vom Zielpublikum erkannt und vielleicht genossen wird – im Original aber fehlt (cf. Medina 1987).

⁸ An dieser Szene zeigt sich Figaros List, die nur durch die Hilfe der Frauen möglich ist. In Mozarts *Figaro*, der in der Inszenierung des *Teatre Lliure* an mehreren Stellen durch Musikeinspielung oder direkte Zitate präsent war, ist die Stelle, an der Figaro zunächst unsicher ist und sich verloren glaubt („sono in trappola“), auch musikalisch durch eine lange dynamische Steigerung nachvollzogen; die besondere Wirkung entsteht dadurch, dass Figaro in dem Moment, in dem er die Lösung gefunden hat, diese nicht einfach ausposaunt, sondern sie erst auf eine umständliche rhetorische Verzögerung hin nennt. Dies wurde auch in der *Teatre-Lliure*-Inszenierung so gemacht und musste beim Dolmetschen nachvollzogen werden [ich danke Nicola Zotz für den erhellenden Blick auf Mozarts *Figaro*].

Susanna (<i>Baix, a Figaro</i>): Hi manca el segell.		Comte: (A Figaro): No responeu.	
Susana:	Das Siegel!	Graf:	Sie antworten nicht...
	⚓	⚓	⚓

Figaro: És que, la veritat hi manca ben poca cosa. Però m'han dit que s'acostuma...	
Figaro: Also, nun gut, es fehlt eigentlich nicht viel. Aber man hat mir gesagt, daß im Normalfalle...	

Comte: S'acostuma, s'acostuma... Què s'acostuma?	Figaro: D'estampar-hi... <u>el segell</u>
Graf: Im Normalfall, im Normalfall... was denn?	Figaro: daß man es ... <u>versiegelt</u>
⚓	⚓

amb les vostres armes. Dic que potser no val la pena...	
mit Ihrem Wappen. Ich mein, das ist vielleicht nicht so wichtig.	

Der zentrale Moment, auf den die Passage zusteuert, ist der, an dem Figaro dem Grafen das Wort „segell“ nennt. Der Schauspieler dramatisierte diese Szene und machte eine Pause vor dem Wort; im Deutschen hätte das Nomen „Siegel“ unmittelbar am Beginn des Nebensatzes stehen müssen; um aber die Vorwegnahme des zentralen Begriffes zu vermeiden, wurde der Nebensatz nicht mit dem Siegel als Subjekt, sondern mit einer unpersönlichen Konstruktion und dem Verb „versiegeln“ gestaltet, um so die Pause analog zum Original einhalten zu können.

5 Zusammenfassung: Katharsis im gedolmetschten Theater?

Wir haben anhand einiger Eindrücke des Beispiels des katalanisch-deutschen Figaro gesehen, welche besonderen Charakteristika das Theaterdolmetschen aufweist:

- Im Gegensatz zum so genannten Simultandolmetschen, wo wirkliche Simultaneität eher problematisch ist und im allgemeinen leicht zeitversetzt gesprochen wird, kann beim Theaterdolmetschen bei textbasierten Stücken eine Vorlage erstellt und wirkliche Synchronität erreicht werden.
- Im Gegensatz zur Synchronisation hingegen wird im Theater nicht im Studio mit all den daraus resultierenden Möglichkeiten der Wiederho-

lung und Justierung gearbeitet, sondern live und mit der Möglichkeit der spontanen Abweichung vom Skript und der Änderung der Abläufe.

Was ist nun das spezielle Ziel des Theaterdolmetschens? Es sollte so sein, dass der Zuschauer vergisst, dass er einen übersetzten Text hört und in das Werk ungestört eintauchen kann und das miterleben kann, was er sieht und hört. Vielleicht kann er sogar Katharsis erleben. Und das ist im Theater immer ein dialogischer Prozess: So wie der Sänger in der Oper immer ein Du braucht, das er ansingt, so brauchen auch Schauspieler den Kontakt zum Publikum. Die Reaktionen des Publikums sind bedeutsam und für den Verlauf notwendig: Ein fehlendes Lachen an der erwarteten Stelle zerstört den weiteren Ablauf, weil es dem Schauspieler die Sicherheit nimmt und das Wissen um die Tatsache, dass seine Nachrichten ankommen. Es ist wie ein nicht erwidertes Gruß, wenn das Lachen ausbleibt; Grund nachzudenken, woran dies liegt, und anstatt bei der Sache zu bleiben in Gedanken in die Analyse abzuschweifen. In unserem Beispiel, dem katalanischen *Figaro* auf Deutsch, sagte der Figaro Lluís Homar nach der ersten Vorstellung zu uns, er habe vergessen, dass er nicht in Barcelona sei. Ein schöneres Kompliment hätten wir uns nicht vorstellen können.

Bibliografie

- Beaumarchais, Caron de (1968): *La diada boja*, traducció i adaptació de Francesc Nel·lo, Barcelona: Edicions 62.
- Beaumarchais, Caron de (1976): *Figaros Hochzeit*, Deutsch von Gerda Scheffel, Frankfurt am Main: Insel.
- Bowen, Margareta (1999): „Geschichte des Dolmetschens“, in: Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul/Schmitt, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*, Tübingen: Stauffenburg, S. 43-46.
- Chaume, Frederic (2004): *Cine y traducción*, Madrid: Cátedra.
- Kabatek, Johannes (2014): „Lingüística empática“, in: *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 30 (3), S. 705-723.
- Medina, Jaume (1987): *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Teatre Lliure (1989): *Les noces de Figaro*, Barcelona: Fundació Teatre Lliure. <<http://www.webjordibosch.com/teatre/figaro/figaro.htm>> (22.8.2014).