



universität
wien

Masterarbeit

Titel der Masterarbeit

Die Bühnenwirksamkeit als Übersetzungsproblem.
Am Beispiel der Übersetzung von Yasmina Rezas
„Le dieu du carnage“ für das deutschsprachige
Theater

Verfasserin

Elisabeth Bourgin, Bakk. phil.

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juli 2013

Studienkennzahl laut Studienblatt:

A 031 345 342

Studienrichtung lt. Studienblatt:

060 Masterstudium Übersetzen UG2002

Betreuerin:

emer. o. Univ.- Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Inhaltsverzeichnis

0	Einleitung	3
1.	Texttypologie	6
1.1	Der multimodale Text	6
1.2	Die Entwicklung des textbasierten Theaters	7
1.2.1	Die Funktion des Theaters	7
1.2.2	Der Bühnentext	8
1.2.3	Die Rolle der Zuschauer	10
1.2.4	Die Leserperspektive eines dramatischen Textes	10
1.3	Der Bühnentext als Partitur	11
1.4	Die Komponenten des Bühnentextes	12
1.5	Die Kriterien der Bühnenwirksamkeit	14
1.5.1	Die Verständlichkeit	15
1.5.2	Die Sprechbarkeit	16
1.5.3	Die Atembarkeit	17
1.5.4	Die Spielbarkeit	17
1.6	Aspekte der Bühnenwirksamkeit	18
1.6.1	Vielschichtigkeit von Sprache und Handlung	18
1.6.2	Informationsvorsprung, Informationsrückstand, diskrepante Informiertheit	18
1.7	Linguistische Aspekte	20
1.7.1	Der französische Argot und die französische Umgangssprache	20
1.7.2	Deskriptive Verben	24
1.7.3	Die Metapher	24
2.	Theatersemiotik	26
2.1	Die Semiotik	26
2.2	Der theatralische Code	27
2.3	Das System der theatralischen Zeichen	28
2.3.1	Linguistische Zeichen	28
2.3.2	Paralinguistische Zeichen	28
2.3.3	Nonverbale kinesische Zeichen	29
2.3.3.1	Mimik	29
2.3.3.2	Gestik	29
2.3.3.3	Proxemik	30
2.4	Die Darsteller als Zeichen	31
2.4.1	Frisur	31
2.4.2	Kostüm	31

2.5	Der theatralische Rahmen	32
2.5.1	Der Bühnenraum	32
2.5.2	Das Bühnenbild	34
2.5.3	Die Inszenierung der Weg vom dramatischen zum theatralischen Text	34
3.	Die Bühnenübersetzung	36
3.1	Der Standort von literarischen Werken in einem kulturellen System an Hand der Polysystemtheorie	37
3.2	Der Export von Bühnenwerken	38
3.3	Zwei Perspektiven der Bühnenübersetzung	39
3.3.1	Die Prospektive Bühnenübersetzung nach Snell-Hornby	40
3.3.2	Die Bühnenübersetzung mit Blick auf die Inszenierung nach Fischer-Lichte	41
3.4	Übersetzungsstrategien für Bühnenwerke	42
3.5	Allgemeine Übersetzungsstrategien	43
3.5.1	Die Übersetzung von Nebentexten	43
3.5.2	Die Titelübersetzung	44
3.5.3	Die Übersetzung von Realien	45
3.6	Die Rolle der Intuition	47
4.	Das Bühnenstück „Le dieu du carnage“, „Der Gott des Gemetzels“	48
4.1	Die Autorin	48
4.2	Die Übersetzer	49
4.3	Die Verlage	50
4.4	Der Inhalt	50
4.5	Textanalyse und Vergleich	57
4.6	Das Bühnenbild und die Inszenierung in der Aufführung des Wiener Burgtheaters	90
4.7	Rezeption, Stimmen der Kritik	93
5.	Zusammenfassung und Schlussfolgerung	97
6.	Bibliographie	101
7.	Kurzzusammenfassung/Abstract	108
	Lebenslauf	109

0 Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist die Bühnenwirksamkeit als Übersetzungsproblem der Bühnenübersetzung. Illustriert wird dies am Beispiel der deutschen Fassung des Bühnenstücks „Le dieu du carnage“, „Der Gott des Gemetzels“, der französischen Autorin Yasmina Reza in der Übersetzung von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel.

Die Funktion eines Theaterstücks ist es, beim Publikum Wirkung zu erzielen und dadurch Bedeutung zu erzeugen. Bei der Übersetzung eines Bühnenstücks liegt daher das Hauptaugenmerk auf der Erforschung der Bühnenwirksamkeit des Originals, um dann dem Text in der Zielsprache dieselbe Bühnenwirksamkeit zu verleihen.

Yasmina Reza verfasste ihr Bühnenstück für das französischsprachige Publikum. Eine der Besonderheiten dieses Bühnenstücks ist seine Sprachebene: Das französische Original ist in Standardsprache gehalten, die sehr mit Metaphern, Redewendungen und vor allem mit vielen umgangssprachlichen Ausdrücken (*français populaire, français familier*) und Ausdrücken aus dem französischen *Argot* durchmischt ist; dies stellt einen wichtigen Teil der Bühnenwirksamkeit dar. Um beim deutschsprachigen Publikum dieselbe Wirkung zu erzielen, muss umgangssprachliches Französisch in dem Stil des Originals entsprechendes umgangssprachliches Deutsch übersetzt werden.

Der Bühnentext per se unterliegt als multimodaler Text anderen Kriterien als Sach-, Fach- und Literaturtexte; für die Evaluierung seiner Übersetzung kann daher nicht bzw. nur teilweise die Standard – Übersetzungskritik wie der texttypologische Ansatz von Katharina Reiss oder der funktionale Ansatz nach Margaret Ammann herangezogen werden. Zwar erfüllt der funktionale Ansatz, ausgehend von der Skopostheorie von Vermeer (Reiß/Vermeer 1984), die Frage nach der Funktion des Textes und die Forderung nach einer zieltextorientierten Untersuchung; damit ist es in diesem Fall jedoch nicht getan. Eine Übersetzung, die zur Aufführung bestimmt ist, muss im Sinne von Mounin (Mounin 1967) bühnenwirksam übersetzt werden. Auf der Bühne kommt es zu einer Interaktion von Sprache, Mimik und Gestik des Schauspielers, wobei Letztere durch die Sprache veranlasst werden.

Soll dies im Sinne des Autors wie im Sinne der Bühnenwirksamkeit gelingen, muss der lexikalischen Ebene der Übersetzung großer Raum gewidmet werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese Übersetzungsproblematik, d.h. die Übertragung von französischer Umgangssprache in umgangssprachliches Deutsch, an Hand konkreter Beispiele zu analysieren und zu eruieren, ob und wieweit es möglich ist, diesen potentiellen Aspekt der Bühnenwirksamkeit auch in der deutschen Übersetzung zu realisieren.

Die Arbeit ist in insgesamt 5 Kapitel und in einen theoretischen und einen praktischen Teil gegliedert. Kapitel 1 dient der Vorstellung der Funktion des Theaters und des Bühnentextes, der generellen und spezifischen sprachwissenschaftlichen Thematik und soll in die Anforderungen an einen Bühnentext, seine Komponenten sowie die Kriterien und Aspekte der Bühnenwirksamkeit einführen.

Eine Bühnenaufführung ist als holistisches Ganzes zu sehen, bei dem viele verbale und nonverbale Zeichen zusammenwirken, um so einen Gesamteindruck zu erzielen. Dazu kommen Bühnenraum, Bühnenbild und Inszenierung als theatralischer Rahmen; alle diese Aspekte der Theatersemiotik werden in Kapitel 2 behandelt.

Die Übersetzung eines Bühnenstücks bedeutet seinen Export in eine fremde kulturelle Sprachgemeinschaft. In Kapitel 3 werden in einem ersten Schritt das System einer kulturellen Gemeinschaft per se und der Standort von literarischen Werken in diesem System beleuchtet. Die weiteren Abschnitte beschäftigen sich mit der Einführung eines Bühnenwerks in ein fremdes kulturelles System und verschiedenen Übersetzungsstrategien. Auch die Übersetzung von Regieanweisungen, Metaphern, deskriptiven Verben, des Titels und von Realien ist, weil für die vorliegende Arbeit relevant, Thema dieses Kapitels.

Mit Kapitel 4 beginnt der praktische Teil der Arbeit; in ihm werden zunächst die Autorin, die Übersetzer und der Inhalt des Stückes vorgestellt, gefolgt von der Textanalyse und dem Vergleich der französischen mit der deutschen Version.

Da Sprache, in diesem Fall die der Übersetzung, Bühnenrahmen und Aufführung durch die Darsteller eine Einheit bilden und gleichermaßen wichtig für die Rezeption durch das Publikum sind, wird auch das Bühnenbild und die Inszenierung am Wiener

Burgtheater in die Arbeit mit einbezogen. Die Rezeption durch die Öffentlichkeit und die Stimmen der Kritik schließen dieses Kapitel ab.

In Kapitel 5 werden die Ergebnisse zusammengefasst und die Schlussfolgerungen festgehalten.

Anmerkung:

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wurde auf durchgehende gendergerechte Formulierung verzichtet. An dieser Stelle soll betont werden, dass bei personenbezogenen Bezeichnungen immer beide Geschlechter gemeint sind.

1 Texttypologie

1.1 Der multimodale Text

Katharina Reiß präsentierte 1971 eine Methode zur Evaluierung von Übersetzungen; basierend auf dem Organon-Modell von Karl Bühler, der die verschiedenen Sprachfunktionen nach Ausdruck, Appell und Darstellung ordnete, entwarf sie die übersetzungsrelevante Texttypologie, die die verschiedenen Texttypen ihrer Funktion entsprechend kategorisiert. Der inhaltsbetonte (informative) Texttyp vermittelt überwiegend Information, im formbetonten (expressiven) Texttyp liegt das Hauptaugenmerk auf der Ausdrucksweise – und Form eines Textes, der appellbetonte (appellative) Texttyp will auf die Adressaten einwirken. Als vierten Texttyp führte Reiß den audio-medialen Text ein. Charakteristisch für ihn ist das „ (...) Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art“ (Reiß 1971:49). Laut Reiß handelt es sich hierbei vorwiegend um Texte, die über Rundfunk und Fernsehen verbreitet werden sowie die gesungene Musik jeglicher Art. Sie bezieht jedoch auch alle Bühnenwerke, Singspiele, die Operette und die Oper mit ein (vgl. Reiß 1971:50); für diese Art der Darbietungen reicht jedoch die Bezeichnung audiomedial nicht aus, da sich der Wortteil „audio“ lediglich auf die akustische Wahrnehmung bezieht, die Bühne jedoch – und alle letztgenannten werden auf der Bühne vor Publikum aufgeführt – eine Vielfalt an Wahrnehmungen beinhaltet. Die Ausdrucksform „optischer Art“ (siehe oben) ist zwar Teil der Kennzeichnung, wird jedoch in der Bezeichnung audiomedial nicht berücksichtigt. Später änderte sie die Bezeichnung in multi-medial um und verzichtete auch darauf, ihn als eigenen Texttyp zu bezeichnen, denn „ (...) bei multimedialen Texten können Elemente der Darstellung, des Ausdrucks und des Appells nebeneinander vorhanden sein, so dass eine Abgrenzung kaum relevant oder möglich wäre“ (Snell-Hornby 2008:110).

In Erweiterung dieser Texttypologie schlug Snell-Hornby 2006 eine Neueinteilung vor:

1. *Multimedial* texts (in English usually audiovisual) are conveyed by technical and/or electronic media involving both sight and sound (e.g. material for film or television, sub/surtitling),

2. *Multimodal* texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,
3. *Multisemiotic* texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements, cf.4.2.29),
4. *Audiomedial* texts are those written to be spoken, hence reach their ultimate recipient by means of the human voice and not from the printed page (e.g. political speeches, academic papers).

(Snell-Hornby 2006:83)

Multimedialität betrifft jetzt also die Art der Verbreitung und Übertragung (Film, Fernsehen, Ton, Bild, Musik, Geräusche sowie Texte für die Untertitelung – und Übertitelung), von der Sprache nur ein Teil ist.

Ein Bühnenstück ist durch das Gleichzeitigkeitsprinzip (Aufführung bei gleichzeitiger Rezeption durch das Publikum) und das Zusammenwirken der unterschiedlichen Art und Weise der Darbietung durch verbale und nonverbale Elemente gekennzeichnet; es handelt sich daher um einen multimodalen Text bzw. ein multimodales Ereignis, das aber sehr wohl auch über multimediale Kanäle (z.B. Fernsehen oder Film) rezipiert werden kann.

1.2 Die Entwicklung des textbasierten Theaters

1.2.1 Die Funktion des Theaters

Die Anfänge des Theaters gehen bis in die Urzeit der Menschheit zurück; es ist ein kulturelles Phänomen, dessen älteste Ausprägung möglicherweise religiöse Rituale bzw. Stammesrituale einer Gruppe waren, die sich im Laufe der Zeit jedoch von der Religion trennten und zu einem eigenen kulturellen System entwickelten.

Als früheste Manifestation von Theater können also die Rituale der archaischen Gesellschaften angesehen werden. Ein Ritual verbindet die Menschen, wobei unwichtig ist, ob es von einer Minderheit vor Zuschauern aufgeführt wird oder die ganze Gruppe daran teilnimmt; es stärkt, in welcher Form auch immer, das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gruppe und dient so auch deren Zusammenhalt.

Kultur bedeutet in der Definition des Duden die „Gesamtheit der geistigen, künstlerischen, gestaltenden Leistungen einer Gemeinschaft als Ausdruck menschlicher Höherentwicklung“, d.h. alles, was nicht von der Natur geschaffen,

sondern vom Menschen hervorgebracht wurde. Dabei wird, siehe obige Definition, eine Leistung erbracht; gleichzeitig erhält alles vom Menschen Geschaffene für ihn eine bestimmte Bedeutung. „Die generelle Leistung, die von allen kulturellen Systemen erbracht wird und sie als solche definiert, können wir als Erzeugung von Bedeutung bestimmen“ (Fischer-Lichte 2007: 8).

Theater kann einerseits als kulturelles System, als kulturelle Erscheinung neben etlichen anderen gesehen werden, dessen grundsätzliche Funktion darin besteht, Bedeutung zu erzeugen. Andererseits ist Theater „ (...) ein kulturelles System sui generis, das von allen anderen kulturellen Systemen aufgrund der spezifischen Leistung, die nur von ihm allein erbracht wird, signifikant verschieden ist.“ (Fischer-Lichte 2007:8). Diese spezifische Leistung liegt in der Multimodalität des Mediums Theater begründet: Verbale und nonverbale Darbietung durch die Schauspieler wirken auf das gleichzeitig anwesende Publikum und erzeugen Bedeutung.

Das Theater hat im Laufe der Zeit viele formale Veränderungen erfahren; bezüglich der Art und Weise der Aufführung wurde das festgelegte Regelwerk der antiken Darstellung meist nur durch ein anderes Korsett ersetzt. Erst das 20. Jahrhundert erlaubt eine freie Interpretation durch den Regisseur, und, wenn gewollt, eine der Zeit angepasste Aufführung.

An der grundsätzlichen Funktion und Darbietungsform des Theaters hat sich nichts geändert; ob großer Chor oder nur ein Schauspieler auf der Bühne: „Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, bedarf also einer Person A, welche X präsentiert, während S zuschaut“ (Fischer-Lichte 2007:16).

1.2.2 Der Bühnentext

Unter Aischylos, einem der drei großen Dichter der griechischen Antike, kam es zu großen und grundlegenden Änderungen für die damalige Bühne, nämlich der Einführung des zweiten Schauspielers und somit zum Beginn des (Theater) Dialogs, eines Entwicklungsschrittes, der laut Peter Stein nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Dass das Theater in der Folge

(...) mit dieser gigantischen Masse von Text belastet wird, soll sich als geniale Erfindung erweisen. (...) Nur textbasiertes Theater ist tradierbar, übersetzbar, exportierbar und ermöglicht die Entstehung der europäischen Theaterkultur, die von

anderen Kulturen, von anderen Epochen ohne die Überlieferung spezieller schauspielerischer Darstellungstechniken übernommen werden kann.

(Stein 2011:2¹)

Als Beispiel dafür führt Stein das japanische *No*-Theater an, dessen Aufführungen weniger vom Dialog als vom Einsatz von Mimik, Gestik und, ein wichtiges Merkmal, den Kostümen und Masken gekennzeichnet sind; da die Zuschauer die Rahmenhandlung im Allgemeinen kennen, ist das Verständnis des Dargebotenen gewährleistet. Diese „Textarmut“ verhindert aber die Aufführung eines *No*-Theaters auf westlichen Bühnen, während Shakespeare sehr wohl auf japanischen Bühnen aufgeführt werden kann.

Der Bühnentext ist also ein wichtiges Merkmal europäischer Schauspielkunst; er erlaubt, dass im Sinne Fischer-Lichtes Person A Person X repräsentieren kann.

Der Bühnendialog veranlasst Mimik, Gestik und Bewegung der Schauspieler im Raum, seine Wörter und Sätze haben hohen Aussagewert und er ist durch rasch aufeinanderfolgende Repliken gekennzeichnet. Seine Informationen müssen so vollständig sein, dass die Zuschauer dem Geschehen folgen können; gleichzeitig soll aber nicht alles erklärt und aufgeklärt und dadurch zerredet werden; es muss auch Platz für Unbestimmtheiten bleiben, die die Akteure durch Mimik oder Gestik „erklären“. Der Bühnendialog ist dicht gedrängt, lässt aber auch Raum für Andeutungen und vielsagendes Schweigen, das die Intensität und die Spannung erhöht (vgl. Snell-Hornby 1996: 130-131).

Von den drei Literaturgattungen Lyrik, Epik und Dramatik ist es das Drama, das für Aufführungen auf der Bühne bestimmt ist. In der Alltagssprache ist mit dem Begriff Drama/Dramatik die Konnotation von Negativem, Krise, Leid und Schmerz verbunden, die sich auch im Sprachgebrauch ausdrückt („Ehedrama“, „Psychodrama“, „dramatischer Verlauf“ etc.). Tatsächlich ist Drama ein Oberbegriff, der sich – je nach Verlauf und Ausgang des Stücks – in Unterbegriffe wie Tragödie, Komödie und Mischformen wie Oper, Operette (Pfister 2001:33 lässt auch das Ballett in diesem Bereich gelten) unterteilen lässt.

Charakteristisch für den Bühnentext sind die Überlagerung des inneren und äußeren Kommunikationssystems (siehe S. 18 der vorliegenden Arbeit), die Aufführung als

¹ <http://www.lettre.de/archiv/93-stein-raddatz>

Art der Kommunikation, die Plurimedialität (Multimodalität bei Snell-Hornby) und die Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption (vgl. Pfister 2001:33).

1.2.3 Die Rolle der Zuschauer

Das Publikum ist eine unverzichtbare Konstituente im kulturellen System des Theaters, denn ohne die Zuschauer, auf die das Theater einwirken will, verliert es seine eigentliche Funktion. Theater hat immer Öffentlichkeitscharakter, und die Öffentlichkeit ist auch dann repräsentiert, wenn nur ein einziger Zuschauer der Aufführung beiwohnt (vgl. Fischer-Lichte 2007:16).

Während der Aufführung sind die Zuschauer auch Teil des Kommunikationssystems, das sich zwischen Bühne und Zuschauerraum etabliert; sie erhalten verbale und nonverbale Information, die sie interpretieren und auf die sie reagieren. Dabei kann es auch zu einer direkten Interaktion zwischen Schauspielern und Publikum kommen, deren häufigster Ausdruck während einer Vorstellung allgemeines Lachen, selten auch Applaus ist. Zuschauer, die die Vorstellung während ihres Verlaufs verlassen, bedeuten offen ihre negative Kritik. Gezeigte Empathie hingegen ist in der europäischen Theaterkultur nicht üblich. Die zweite Möglichkeit der Interaktion ergibt sich am Ende der Darbietung, wenn die Zuschauer, die ja die ersten Kritiker einer Vorstellung sind, positiv oder negativ reagieren (viel oder wenig Applaus, Buh-Rufe etc.).

Zu guter Letzt ist das Publikum nicht zufällig zur Vorstellung gekommen, sondern erwartet sich etwas davon; in diesem Zusammenhang kann von einer grundsätzlich gegenseitigen Erwartungshaltung gesprochen werden, da auch die Schauspieler in ihrer Rolle als Vermittler einer Aussage (in Form des Bühnentextes) Wirkung erzielen wollen. Am Gelingen einer Aufführung liegt ihnen ebenso sehr wie den Zuschauern und wie auch dem Autor des Stücks selbst, der seine Intention realisiert wissen möchte.

1.2.4 Die Leserperspektive eines dramatischen Textes

Der Theatertext ist eine Sonderform der gesprochenen Sprache, die zum Sprechen geschrieben wurde. Schmid beschreibt in ihrem Beitrag die Schwierigkeiten, vor denen der *Leser* eines dramatischen Textes steht.

Er verfolgt den Text auf zwei verschiedenen Wahrnehmungsebenen, denn der dramatische Text enthält zwei Textbänder: einerseits die Regieanweisungen, andererseits die direkte Rede der Schauspielers (Schmid 1985:28, bezeichnet als Neben – und Haupttext bei Snell-Hornby 1996:130).

Auf den Nebentext, der immer zuerst gelesen werden muss (Szene, Akt, Name der handelnden Person) und der auf den Autor zurückgeht, folgt der Haupttext, die direkte Rede, der auf die dargestellte Person zurückgeht.

Durch den ständigen Wechsel der Textbänder bzw. des Haupt – und Nebentextes ist der Leser auch zu einer ständigen Umorientierung gezwungen; dies führt in der Folge zu einem für diese Art der Lesung charakteristischen langsamen Leserhythmus. Dazu kommt noch, was Schmid „eine eigentümliche doppelte Zeitstruktur“ (1985:29) nennt: Auf Grund der Linearität kommt es im geschriebenen Text zum Eindruck des Nacheinander, das der Leser in seiner Phantasie sozusagen „korrigieren“ muss; der Text beschreibt einen Auftritt, der in der Wirklichkeit des Theaters jedoch mit dem Auftritt des Schauspielers, seiner Gestik, Mimik und direkter Rede, zeitgleich erfolgt (vgl. Schmid 1985: 28-29).

Beide Faktoren, der „schwierige Rhythmus“ und die doppelte Zeitstruktur, können als verantwortlich dafür gelten, daß viele Literaturliebhaber zu Dramen keine Beziehung haben, während sie dennoch gerne ins Theater gehen, wo diese Faktoren reduziert bzw. aufgehoben werden.

(Schmid 1985:29, Fußnote 4)

1.3 Der Bühnentext als Partitur

Was ist das Besondere an einem Bühnentext, was unterscheidet ihn von anderen literarischen Texten? Totzeva definiert wie folgt:

Der dramatische Dialog gehört zu den geschriebenen Texten, die deutlich den Strategien der mündlichen Kommunikation folgen. Was den Dialogen auf den ersten Blick den Charakter spontan gesprochener Sprache verleiht, ist ihre Situationsbezogenheit.

(Totzeva 1995:134 ²)

² <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf>

Dazu kommt aber noch das Besondere der Theatersituation: „Die Illusion des Theaters geht von einer doppelten Vorstellung aus: von Menschen im konkreten Spielraum (Bühnengestalten und Publikum) und von den Menschen in einer imaginären Spielwelt (die Personen im Drama)“ (Snell-Hornby 1996:130). Verbunden wird diese Konstellation durch den Text, er ist das Mittel der direkten Kommunikation zwischen Schauspielern und Zuschauern. Durch das Zusammenspiel des Textes mit anderen Faktoren, die Snell-Hornby als Hauptkomponenten des Bühnentextes zusammengefasst hat, wird diese Illusion erzeugt. In diesem Zusammenspiel aber verliert der Text seine Hauptstellung als Kommunikationsmittel per se und bekommt eine besondere Funktion, die Snell-Hornby mit einer Spielpartitur vergleicht, „ (...) die mit sprachlichen Mitteln eine Totalität erzielt, von der die Sprache selbst aber nur einen Teil bildet, und die erst in der leibhaftigen Realisierung auf der Bühne ihre eigentliche Form gewinnt“ (Snell-Hornby 2008:112). Dazu auch Pfister (2001:75): „Ein hoher Prozentsatz der sprachlich vermittelten Information wird gleichzeitig auch außersprachlich realisiert“. So können z.B. Mimik und Gestik der Darsteller die Handlung unterstreichen und verstärken, Objekte und Requisiten durch die Darsteller sprachlich thematisiert werden und dadurch für die Zuschauer zu einem sichtbaren und wahrnehmbaren Gegenstand der Handlung werden (vgl. Pfister 2001:75).

1.4 Die Komponenten des Bühnentextes

Die Theatersituation stellt demnach besondere Ansprüche an einen Text; er muss, wie man den nachstehenden Komponenten entnehmen kann, mehr können, als nur einen „normalen“ Dialog zwischen Sprechpartnern zu veranlassen. In diesem Sinne ist er, wie schon der ersten der folgenden Komponenten des Bühnentextes zu entnehmen ist, eine Kunstsprache, die nur in bestimmten Situationen ihre Verwendung findet.

- Er ist als *Kunstsprache* anzusehen, als Sonderform der gesprochenen Sprache, zum Sprechen geschrieben, mit der normalen gesprochenen Sprache jedoch nicht identisch.
- Er zeichnet sich durch eine *multiperspektivische Dynamik* aus, die sich aus dem *gleichzeitigen Zusammenspiel* verschiedener Faktoren und deren Gesamtwirkung auf das Publikum ergibt.

- Hier ist die Sprache als *potentielle Handlung in rhythmischer Progression* anzusehen; mit Rhythmus ist hier nicht nur das Betonungsmuster im Satz gemeint, sondern auch der innerer Rhythmus der Intensität in der Handlung, das Alternieren von Spannung und Entspannung, das Abwechseln der Akzente.
- Für den Schauspieler wird der Text zur ‚*Sprachmaske*‘, zum Idiolekt der Rolle; für ihn ist die Sprache primär Ausdruck der Emotion durch den Körper, durch die Stimme, durch Mimik, Gestik und Bewegung.
- Für das Publikum wird die Sprache zur sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung; der Zuschauer wird, sofern ihm das Geschehen, die Bühnenfiguren und der Dialog glaubwürdig sind, miteinbezogen, und er soll reagieren – entweder durch Verfremdung oder durch Empathie.

(Snell-Hornby 2008:112-113)

Die Multiperspektivität des Bühnendialogs ergibt sich aus den Dialogen zwischen den Schauspielern, die gleichzeitig für das Publikum bestimmt sind. Dabei kommt es nicht so sehr auf den Inhalt und den Gehalt einer Äußerung an, denn „Jede Äußerung ist potentiell dramatisch“ (Snell-Hornby 1996:131). Bedeutung erlangt sie im gleichzeitigen Zusammenspiel der verschiedenen Komponenten der Bühnenhandlung: Bühne, Darsteller, Dialoge und Zuschauer: „Dieses „Gleichzeitigkeitsprinzip“ ist das tragende Moment im Spiel des dramatischen Textes“ (Snell –Hornby 1996:131). Seine Dynamik ergibt sich auch aus sprachlichen Faktoren wie der Ironie, der Anspielung, dem Wortspiel, dem Paradoxen. Ein linear verlaufender flacher Dialog oder Monolog lässt die Aufmerksamkeit des Zuschauers schwinden, deshalb die Forderung nach Rhythmus und rhythmischer Progression, Betonung und Steigerung – das gilt nicht nur für den Satz, sondern für die gesamte Handlung. Es bedeutet Anstieg und Abfall, Spannung und Entspannung, ein Wechselbad der Gefühle für die Zuschauer.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang aber auch die Rolle der Zuschauer: Wenn sie nicht imstande sind, dem Bühnengeschehen aktiv zu folgen, das heißt Bezüge und Anspielungen zu erkennen oder Ironie, Wortspiele und Paradoxien zu „entziffern“, wird aus dem gleichzeitigen ein einseitiges Spiel, das seine Wirkung verfehlt.

Unter Idiolekt versteht man die persönliche Art und die Ausdrucksweise einer Person; der Schauspieler auf der Bühne aber ist nicht mehr die Person A, sondern er

ist A, der (im Sinne von Lichte-Fischer) X spielt, d.h. verkörpert und dies durch Sprache, Mimik, Gestik und Bewegung ausdrückt. In diesem Sinne „trägt“ er eine Sprachmaske und spielt nach dem Idiolekt der Rolle.

Damit die Illusion des Theaters erhalten bleibt, muss er in dieser Rolle glaubhaft sein, d.h. sein Sprechen sollte wie eine natürliche, von ihm kommende Äußerung erscheinen. Abgesehen von den Fähigkeiten des Schauspielers kommen hier noch andere Umstände zum Tragen; einer davon ist die Beschaffenheit des Textes. Wenn die natürliche Atmung beim Sprechen durch die Syntax der Sätze gestört wird (Snell-Hornby nennt hier als Beispiel „Eine längere Folge kurzer parataktischer Sätze“, die zu einem flachen Atemrhythmus führen, 1996:133), kann dies in der Folge auch das Erlebnis der Zuschauer beeinträchtigen (vgl. Snell-Hornby 1996:129-133).

Ebensolche kurze parataktische Sätze sind charakteristisch für Yasmina Rezas „Gott des Gemetzels“. Da sie aber nicht von einer Person, sondern alternierend von zwei, drei oder den vier anwesenden Personen gesprochen werden, entsteht in diesem Fall kein linear verlaufender flacher Monolog, der eventuell zu dem beschriebenen flachen Atemrhythmus führen könnte. Hier sind sie vielmehr der Ausdruck eines lebhaften Austausches und erzeugen dadurch Rhythmus und rhythmische Progression.

Den genannten Ansprüchen sollte eigentlich jeder Theaterdialog gerecht werden; wenn dies im Originaltext nicht der Fall ist, sind Dramaturgie und Regie gefordert, um einen unzulänglichen Originaltext in einen „spielbaren“ Text zu ändern. Problematisch und nicht in jeder Hinsicht selbstverständlich ist dagegen die Übersetzung eines Bühnenstücks; davon mehr in Kapitel 3, das sich mit der Bühnenübersetzung beschäftigt.

1.5 Die Kriterien der Bühnenwirksamkeit

Die Bühnenwirksamkeit eines Theaterstücks ist die zentrale Forderung an eine Aufführung. Betrachtet man die Bühnenhandlung als holistischen Vorgang, müssen im Sinne Snell-Hornbys' Spielpartitur alle Komponenten zusammenspielen, um ein geglücktes, glaubwürdiges und für das Publikum verständliches Ganzes zu ergeben.

Der vorherige Abschnitt beschäftigte sich mit dem Bühnertext und seinen Komponenten; nachfolgend soll die Realisierbarkeit des Textes durch die Schauspieler diskutiert werden. Dies betrifft die Begriffe Verständlichkeit (die Zuschauer betreffend), Atembarkeit, Sprechbarkeit und Spielbarkeit (die Schauspieler betreffend).

1.5.1 Die Verständlichkeit

Verständlichkeit wird bei Hörmanseder und Zellweger durch die Begriffe Hörbarkeit, Fasslichkeit und Klarheit näher definiert.

Hörbarkeit ist abhängig von der Position des Schauspielers auf der Bühne, von seiner Sprechtechnik und von den akustischen örtlichen Bedingungen. Wenn dem Bühnendialog nicht gefolgt werden kann, kommt es zu Verzögerungen oder Lücken bei der Aufnahme des Bühnengeschehens, was sich fatal auf die gesamte Rezeption auswirken kann. Nicht – Hörbarkeit kann aber auch gewünscht und Teil der Regie sein (Zellweger 2002:18).

Unter *Fasslichkeit* versteht Hörmanseder:

(...) die Möglichkeit einer raschen Verständlichkeit für das Publikum. Das Besagte wird fasslich oder begreiflich gemacht, in anderen Worten, der Begriff Fasslichkeit kann mit der Begreiflichkeit des Gesagten gleichgesetzt werden. Dies erklärt sich durch die Gegenwärtigkeit des Bühnengeschehens und die schnellen Abläufe der szenischen Ereignisse.

(Hörmanseder 2001:157)

Der Text muss also, auch bei schnellen Repliken, für das Publikum sofort begreiflich sein, denn eine Wiederholung gibt es nicht, „(...) es sei denn eine gewisse Überforderung oder Überflutung des Publikums ist durch die Inszenierung als Bühneneffekt gewünscht“ (Zellweger 2002:19).

Klarheit betrifft die gut artikulierte deutliche Aussprache der Schauspieler – sind diese drei Anforderungen erfüllt, ist das Bühnengeschehen für die Zuschauer akustisch und begrifflich zu verstehen.

Zur *Verständlichkeit* gehört aber auch das inhaltliche Verstehen durch die Rezipienten; dieser Punkt betrifft auch die Frage, wo, in welcher Inszenierung und

vor welchem Publikum ein Stück aufgeführt wird und ist eine Frage der Erwartungshaltung des Publikums. Theaterbesucher eines Boulevardtheaters erwarten eher komödiantische Unterhaltung, bei der ein vergessener Text auch durch Stegreifspiel ersetzt werden kann und die Zuschauer darauf amüsiert reagieren, Unterhaltung, bei der einfach verständlicher Text bzw. Sprache dominiert. Eine mehrstündige Aufführung der „Rosenkriege“ von Shakespeare in der Inszenierung des Wiener Burgtheaters wäre dort deplatziert bzw. müsste völlig anders inszeniert werden.

Das Publikum ist ein Teil des Geschehens, und seine Bereitschaft, sich auf ein Stück „einzulassen“ und es mitzutragen, trägt zur Bühnenwirksamkeit bei. Um dem Rechnung zu tragen, spricht Markus Weber auch von der „ (...) Überlegung, dasselbe Theaterstück je nach zu erwartender Publikumsrezeption in verschiedenen Inszenierungsvarianten aufzuführen (...)“ (Weber 1999:257).

Ausgehend von seiner Funktion – nämlich Bedeutung zu erzeugen - hat jede Art von Theater für jede Art von Publikum seine Berechtigung.

1.5.2 Die Sprechbarkeit

Hinsichtlich Sprechbarkeit betont Zellweger, dass es sich bei dem Bühnendialog um eine Kunstsprache handelt, die geschrieben wurde, um gesprochen zu werden (vgl. auch Snell-Hornby 2008:112).

„Allein durch die Tatsache, dass der Text geschrieben wurde und der Darsteller diesen auswendig lernt, bevor er ihn wiedergeben kann, wird er zu einem künstlichen Konstrukt. Daher kann ein Bühnentext nie natürlich sein“ (Zellweger 2002:21). Das Kriterium ist nicht, dass der Darsteller den Bühnentext auf natürliche Weise sprechen kann, sondern dass der Text im Einklang mit der dargestellten Figur ist und glaubwürdig erscheint, wie dies Snell-Hornby in ihrer vierten Komponente des Bühnentextes (Sprachmaske und Idiolekt, Abschnitt 1.4 der vorliegenden Arbeit) vermerkt.

Das heißt, dass nicht der Text dem Schauspieler entgegenkommen muss, sondern der Schauspieler muss sich anstrengen, der Rolle, die er spielt, zu entsprechen; „Das ist auch der Grund dafür, warum Schauspieler viele Jahre lang Sprechunterricht erhalten

und dabei Mittel und Wege erlernen, auch schwer zu artikulierende Texte verständlich auszusprechen“ (Zellweger 2002:21).

1.5.3 Die Atembarkeit

Auch bezüglich Atemtechnik verfügt ein Darsteller durch seine Ausbildung über das notwendige Rüstzeug und kann, wenn notwendig, auch längere Passagen in einem durchsprechen bzw. nach längeren Sprechakten ohne vernehmbare Atempause wieder einatmen. Die „Atempause“ wird aber benutzt, um den Text zu strukturieren und in Sinneseinheiten zu unterteilen, wobei jeder Schauspieler im Laufe der Zeit seine eigene Technik der Sinngebung entwickelt. Zellweger beschreibt etwa Schauspieler, die während der Proben den Text mit einem Stift, also optisch, in Atem – und Sinnbögen einteilen (vgl. Zellweger 2002:24). Andererseits muss ...

Die Sprache des Bühnentextes (...) so beschaffen sein, dass sie durch die Stimme und Atmung des Schauspielers (unabhängig von Lautstärke und Intensität) den ganzen Raum des Theaters füllt. Dafür hat Ansgar Haag den Begriff „atembare Sprache“ geprägt.

(Snell- Hornby 1996:133)

Die Sprache ist also einerseits eine vorgegebene Größe in Form des Textes, andererseits wird sie durch den Darsteller in der Weise interpretiert, dass sie durch Sprech – und Gedankenbögen (Zellweger) mit dem Naturrhythmus des Atems (Snell-Hornby) im Einklang ist. „Wenn der Text keinen freien Atem mehr bietet, also nicht mehr verschiedene Interpretationen ermöglicht, ist er unbrauchbar“ (vgl. Zellweger 2002:25).

1.5.4 Die Spielbarkeit

Die Spielbarkeit eines dramatischen Textes hängt von der Einhaltung der weiter oben besprochenen verschiedenen Komponenten ab: Verständlichkeit und mit ihr Hörbarkeit, Fasslichkeit und Klarheit, seine Sprechbarkeit und seine Atembarkeit. Da Bühnentexte grundsätzlich zur Aufführung bestimmt sind, ist das Theater aber auch „ (...) auf ein Publikum angewiesen (...), das aufnahmebereit ist bzw. sich bereit erklärt, den theatralischen Sachverhalt in seinen vielfältigen Darstellungsformen zu akzeptieren“ (Hörmanseder 2001:172).

1.6 Aspekte der Bühnenwirksamkeit

Das Theater kann als Ort gesehen werden, an dem zwei Pole durch einen Kommunikationsprozess miteinander verbunden werden: Hier die Bühne und die Schauspieler, dort die Zuschauer in auf ihren Plätzen. Die Kommunikationsmittel sind die verbalen und nicht-verbalen Ausdrucksmittel der Darsteller: Text und Sprache sowie alle paralinguistischen Zeichen, die bei einer Aufführung zum Einsatz kommen. In der Folge kommt es zu einem „ (...) gleichzeitigen Zusammenspiel verschiedener Momente und deren Gesamtwirkung auf das Publikum“ (Snell-Hornby 1996:131). Erfüllt der Bühnendialog die besprochenen Anforderungen, kann er in seiner Multiperspektivität und Mehrdimensionalität den Bogen zum Publikum spannen.

1.5.1 Vielschichtigkeit von Sprache und Handlung Sprache

Zur Bühnenwirksamkeit trägt neben den in 1.5 besprochenen Kriterien auch die Vielschichtigkeit der Sprache dazu bei; zu ihnen zählt das Paradoxe, die Ironie, die Metapher, die Anspielung, der Anachronismus und das Wortspiel, der Kontrast, die unerwartete Wendung und die Überraschung (vgl. Snell-Hornby 1996:132), mit denen die Zuschauer konfrontiert werden können.

Eine andere Möglichkeit zur Erreichung von Bühnenwirksamkeit ist die Wahl der Vielschichtigkeit der gesamten Handlung; sie kann (unter anderem) durch aufeinander folgende unterschiedliche Erzählstränge, unterschiedliche Zeitachsen bzw. Zeitschienen oder aber auch durch die Einführung einer Art „Traumwelt“ erreicht werden, in der Zeit und Raum aufgehoben werden.

1.5.2 Informationsvorsprung, Informationsrückstand, diskrepante Informiertheit

Ein weiteres Mittel zur Erreichung von dramatischen Momenten der Bühnenwirksamkeit ist der Informationsvorsprung bzw. der Informationsrückstand der Zuschauer gegenüber den Akteuren auf der Bühne, den Pfister beschreibt (vgl. Pfister 2001:79 - 84). Dies ergibt sich aus dem inneren und äußeren Kommunikationssystem eines Bühnenstücks. Im inneren Kommunikationssystem findet der Informationsfluss zwischen den handelnden Personen auf der Bühne statt; das äußere Kommunikationssystem betrifft die Wahrnehmung dieser Information

durch die Zuschauer, die mithören, das heißt die Information über sprachliche Kanäle, aber auch über außersprachliche Codes empfangen.

Durch die Darsteller auf der Bühne empfängt das Publikum Teilinformationen zum Verlauf des Stücks oder auch zu einer dargestellten Figur; die Zuschauer, die bei allen Situationen anwesend sind, können diese Teilinformationen addieren und bekommen dadurch einen Überblick, einen Informationsvorsprung, der einzelnen Figuren auf der Bühne vorenthalten ist, das heißt sie wissen mehr (oder weniger, der Informationsvorsprung ist jedoch der weitaus häufigere Fall) als die handelnden Personen.

Pfister nennt es die „Doppelbödigkeit des dramatischen Dialogs“ (Pfister 2001:80), bei dem sich äußeres und inneres Kommunikationssystem überlagern.

„Die Struktur des Informationsvorsprungs erlaubt es dem Zuschauer, die Diskrepanzen am Informiertheitsgrad der Figuren untereinander zu erkennen und vermittelt ihm so das Bewusstsein der Mehrdeutigkeit jeder Situation, und sie versetzt ihn in eine Position, aus der er die einzelnen Situationseinschätzungen der Figuren als abweichend von der Norm des faktisch Angemessenen beurteilen kann. Das kann in sich bereits – als Kontrast zur existentiellen Situation in der Lebenspraxis – ein nicht geringes Vergnügen sein.“

(Pfister 2001:82)

In einer diskrepanten Informiertheit wird ein – und dieselbe Situation von den handelnden Figuren unterschiedlich beurteilt:

Der ältere Herr in „Arsen und Spitzenhäubchen“ des amerikanischen Dramatikers Joseph Kesselring freut sich über die nette Geste des angebotenen Weins, während die zwei Damen vorhaben, ihn damit zu vergiften. Die Bühnenwirksamkeit resultiert in diesem Fall aus der „wissenden“ Position der Zuschauer, vielleicht sogar aus einem gewissen Machtgefühl auf Grund der besseren Situationseinschätzung gemäß Pfisters Zitat.

Ein Informationsrückstand der Zuschauer würde dann eintreten, wenn Unsicherheit darüber besteht, ob einer der Protagonisten auf der Bühne nicht vielleicht doch mehr weiß, als er in seinem Spiel preisgibt.

1.6 Linguistische Aspekte

Jede Sprachgemeinschaft verfügt neben der Hoch- oder Standardsprache über diverse Sprachvarietäten - Umgangssprache, Dialekte und Soziolekte etc. Für die vorliegende Arbeit relevant ist die Umgangssprache, die je nach Benutzer mehr oder weniger stark ausgeprägt sein kann. Sie ist zwischen Standardsprache und Dialekt angesiedelt, die Menschen bedienen sich ihrer in der (all)täglichen Kommunikation. Das Bühnenstück „Der Gott des Gemetzels“ ist in Standardfranzösisch gehalten, das mit umgangssprachlichen Ausdrücken durchmischt ist. Im folgenden Kapitel wird auf die französische Umgangssprache (*français populaire, français familier*), die sehr vom französischen *Argot* beeinflusst wurde, eingegangen.

1.6.1 Der französische Argot und die französische Umgangssprache

In ihrem Artikel „Panorama des argots contemporains“³ definiert die französische Linguistin Denise François-Geiger Argot grundsätzlich als spezielles Vokabular, als Wortschatz, und nicht als eine Sprache.

Der traditionelle mittelalterliche Argot war der *argot du milieu*, der Gauner und Bettler, der sich auf gewisse Themenbereiche beschränkte (Trinken, Spiel Geld, Sexualität, Kriminalität etc.) und kryptischen Charakter hatte; für Außenstehende war er daher meist unverständlich. Gleichzeitig gab (und gibt es noch heute) den Argot der verschiedenen Berufe: Hier wurde und wird in einer Art Branchenjargon gesprochen (François-Geiger nennt es *technolecte* und *Jargon*, eine Zusammensetzung aus Jargon und Argot) – sei es als eine Abgrenzung gegenüber den unwissenden Laien oder als interne Fachsprache. Als Beispiel nennt sie die Aussage einer Krankenschwester: „poser une perf“ (für *perfusion*: Eine Perfusion legen. François-Geiger 1991:7).

Zur Bildung des Argot wird einerseits die Phonetik und Grammatik des Französischen beibehalten und die Wörter/Verben durch Präfixe bzw. Suffixe (*suffixation*, auch *dérivation*) verändert, wobei der Wortstamm erkennbar und verständlich bleibt, sich jedoch die Konnotation des Wortes in eine spöttische, ironisierende oder verächtliche Richtung ändern kann. Weitere Möglichkeiten der

³ François- Geiger, Denise. Panorama des argots contemporains. In: Langue française. N°90, 1991, pp. 5-9. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/art/fr_0023-83368_1991_num_90_1_6190

Wortbildung des Argot sind die Wortverkürzung (*truncation*), die Metonymie, bei der ein Wort durch ein anderes ersetzt wird, das aber in direktem Bezug zur ursprünglichen Bezeichnung steht, oder auch durch eine Metapher. Im Argot werden andererseits auch Neologismen gebildet, bei denen der Wortstamm nicht beibehalten wird und vom ursprünglichen Wort nichts mehr zu erkennen ist.

Michèle Verdelhan-Bourgade⁴ nennt auch die vielen verschiedenen Gruppen der Sprecher des modernen *français branché*, der „in-Sprache“ oder Modesprache, die sich quer durch die französische Gesellschaft zieht, wobei jede Gruppierung wieder ihre eigenen Wortbildungen und Ausdrucksweisen hat. Sie setzt sich aus verschiedenen Komponenten zusammen: Aus angepassten Anglizismen (z.B. *to brief* – *briefier*, *to squatt* - *squatter*, mit derselben Bedeutung), aus verschiedenen Bezeichnungen aus Spezialbereichen (Drogenbereich, Psychologie, Informatik etc.) und aus Anleihen beim Argot, hier durch die Wortverkürzung gekennzeichnet.

Aus den verschiedenen *argots traditionnels* entwickelte sich laut François-Geiger ein *argot commun*, der auch aus dem *français branché* schöpft und mit dem angelsächsischen *slang* vergleichbar ist. Mit dem Einzug in die Wörterbücher wie dem Larousse oder dem Petit Robert wurde dieser *argot commun* allgemein anerkannt. Er ist, mit François-Geigers Worten, typisch für die Osmose, die immer zwischen des Argots und der Gemeinsprache existiert hat. Durch seine Neologismen bereichert er sie, und wenn er auch nicht von allen Sprechern benutzt wird, wird er doch von der großen Mehrheit verstanden und toleriert (vgl. François-Geiger 1991:8).

Argot ist nicht mit Dialekt gleichzusetzen; Letzterer betrifft die gesamte Sprachebene, wird in der Jugend erlernt und ist ein natürlicher und unbewusster Sprachgebrauch. Die Abgrenzung zur Umgangssprache, dem *français populaire*, das von der Mehrzahl der Bevölkerung gesprochen wird, ist schon ungleich schwieriger, da sich vor allem durch die Lexikalisierung des *argot commun* auch die Grenzen stark verwischen. Der traditionelle „Ur-Argot“ wurde bis auf wenige Ausnahmen, zu denen der Dichter François Villon (geb. 1431, Sterbedatum unbekannt) gehört, nur

⁴ Verdelhan-Bourgade Michèle. Procédés sémantiques et lexicaux en français branché. In: Langue française. Vol. 90 N°1. Parlures argotiques. pp. 65-79. doi : 10.3406/lfr.1991.6196
url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1991_num_90_1_6196 ,
Consulté le 16 janvier 2013

gesprochen und nicht schriftlich festgehalten. Der *argot commun* hat, wie auch an Hand des Textes von Yasmina Reza zu sehen ist, Einzug in die Literatur gehalten – wobei wiederum zu bedenken ist, dass der Text des Bühnenstücks „Der Gott des Gemetzels“ grundsätzlich zum Sprechen und nicht für die Lektüre bestimmt ist und die schnelle Wirksamkeit des gesprochenen Wortes hier Priorität hat. In der Literatur wird daher je nach Anlass und gewünschter Wirkung mehr oder weniger Argot bzw. *argot commun* bzw. *langue populaire*, die Umgangssprache, eingesetzt.

Zusammenfassend die Möglichkeiten der Wortbildung im Argot (vgl.⁵)

- Sehr weit verbreitet ist die Wortverkürzung (*troncation*), anwendbar bei Nomen und Verben, bei der einzelne Phoneme, Silben oder Buchstaben des Wortes weggelassen werden: z.B. professeur – prof, sympathique – sympa, télévision – télé, cinéma – ciné.
- Durch Wortverkürzung am Beginn des Wortes, z.B.: blème für problème, wird eher selten angewandt.
- Durch Nominalsuffixe : z.B.: –asse, -aille, -iche, -ouze, -ouse, -anche. –mar, -if, -ingue, etc.
- Durch Verbalsuffixe: z.B.: -ailler, -ancher, -iller, -ouiller, etc.
- Durch Adjektivsuffixe: -os, -oche, -im, -iche, -abre, -ingue etc.
- Durch Metonymie, z.B. la lame (die Klinge), steht für Messer
- Durch Einsatz einer Metapher, z.B. le blé (das Korn, Getreide), steht für das Geld (deutsche Entsprechung: Knete, Kohle)
- Durch Verdoppelung, z.B.: le tonton (unter anderem: der Onkel)
- Durch Kodierung: ein Beispiel ist das *verlan* (von à l’envers), eine populäre Jugendsprache, bei der die Silben eines Wortes in umgekehrter Reihenfolge ausgesprochen werden, z.B.: tromé für métro

⁵ http://www.memoireonline.com/08/08/1448/m_aventure-scripturale

- Durch Entlehnung von Vokabular aus der Gemeinsprache, z.B. les balles (die Kugeln), le beurre (die Butter), l'avoine (der Hafer), le lard (der Speck), l'osier (Weide, Weidengeflecht), la galette (ein Kuchen) – alle genannten sind im Argot die Bezeichnung für Geld⁶.

Dazu noch ein paar Beispiele (vgl. Fußnote 5)

Die Endung **-os** hat spielerischen Charakter: z.B. gratuitement, gratuit – gratos, discrètement – discretos; aber auch alcooliques – alcoolos.

Dasselbe gilt für die Endung **-oche**: facile – fastoche, cinéma – cinoche (auch ciné wie oben).

Die Endung **-asse** fast nur in der weiblichen Form verwendet und hat eindeutig verächtlichen Charakter: grognon (mürrisch) – grognasse (eine ständig mürrische, zänkische, unangenehme Frau), la paperasse (von papier) – der Papierkrieg.

Suffix **-aille** : la journalille – in etwa die Journalistenmeute, la monaille (von monnaie) - das Geld.

Suffix **-iche**: fort (stark, kräftig) – fortiche.

Suffix **-mar**: boulanger (der Bäcker) – boulangemar

Suffix **-ingue**: les fringues (Kleider – Klamotten), von fringuer (s'habiller, sich kleiden)

Suffix **-if**: Beaujolpif (die Weinmarke Beaujolais)

Abschließend noch einige Beispiele für Neologismen im Argot:

L'automobile, la voiture (das Auto): la bagnole, la caisse, la calèche

Les cheveux (die Haare): les crins, les douilles, les tifs

La cigarette : la clope, la tige, la cibiche

Le visage (das Gesicht): la frime, la tronche, la vitrine

Partir (weggehen, fortgehen): se barrer, se casser, foutre le camp, se tirer

u.v.m.⁷

⁶ <http://www.phil.uni-passau.de/histhw/TutKrypto/tutorien/argot.htm> :2

⁷ <http://mondouis.pagesperso-orange.fr/fa.htm>

1.6.2 Deskriptive Verben

Auf Snell-Hornby geht die Beschreibung von deskriptiven Verben zurück. Nonverbale Kommunikation wird oft durch deskriptive Verben erzeugt, die alle einen gemeinsamen Nenner haben: Sie zeigen eine verbale Handlung an - wichtig dabei ist, dass sie die Art und Weise, wie diese Handlung geschieht, in sich tragen und somit verantwortlich für Stimmung und Aussage sind. Das gilt vor allem für die Bühne, aber auch für Erkennung der Stimmung in jedem schriftlichen Text. Snell-Hornby spricht in diesem Zusammenhang auch von „sprachlichen Mitteln zur Beschreibung der Bewegungen, der Mimik, Gestik und sozialer Interaktion“ (Snell-Hornby, 2008:159). Deskriptive Verben beschreiben Mimik, Gestik und soziale Interaktion, sie lösen sie aber auch aus (z.B. als Regieanweisung oder Textbestandteil in einem Bühnentext), und ein falsches Wort kann zweifache Wirkung haben: es erzeugt erstens eine falsche Information und zweitens ein falsches außersprachliches Zeichen.

Deskriptive Verben stellen hohe Anforderungen an die Übersetzer: erst wenn sie richtig erkannt und verstanden worden sind und wenn sich der Übersetzer der Problematik bewusst ist, kann die Autorenintention wiedergegeben werden (vgl. Snell-Hornby 2008:155-161).

Dazu ein Beispiel aus dem Bühnenstück: Das Verb „winseln“ (Reza 2006:89).

Bei einem Hund bedeutet es, dass das Tier hohe, leise klagende Laute von sich gibt. Wenn ein Mensch winselt, fleht er in unwürdiger Weise um etwas, er erbettelt oder beschwört inständig/kniefällig; z.B.: „Um Gnade winseln“. Das heißt, dass „winseln“ auf den Menschen bezogen die Konnotation einer entwürdigenden Situation hat.

1.6.3 Die Metapher

Metaphern sind expressive Stilmittel, die die üblichen Regeln des Sprachsystems verletzen; sie wollen Aufsehen erregen und haben eine gewisse Schockwirkung. Sie tätigen keine klare sprachliche Aussage, sondern kommunizieren bildhaft, wobei das gewählte Bild eine Substitution für etwas anderes ist.

Jede Metapher besitzt drei miteinander verbundene Dimensionen (vgl. *object, image* und *sens*, Snell-Hornby 1996:120):

- Das Objekt: Von wem/was wird gesprochen
- Das Bild: Durch welches Bild wird das übertragen
- Der Sinn: Was verbindet das Objekt mit dem Bild bzw. was will ausgesagt werden.

Zum Beispiel: „X ließ die Bombe platzen“.

Das Objekt ist eine Nachricht, die positiv oder negativ sein kann; im Zusammenhang mit einer Bombe ist meist letzteres der Fall. Das Bild, das dafür verwendet wird, ist das der platzenden Bombe (die Assoziation ist schnell, unvermittelt, ohne Vorwarnung), der Sinn ist die Übermittlung einer völlig überraschend kommenden negativen oder positiven Neuigkeit.

Metaphern lassen sich in verschiedene Typen einteilen:

Die innovative Metapher (*original metaphor*, Snell-Hornby 1996: 123) wird erfunden; wenn sie in den allgemeinen Sprachschatz übernommen wird, ist sie eingebürgert und lexikalisiert (*lexicalized metaphor*, Snell-Hornby 1996:121). Sie kann in der Folge so geläufig werden, dass sie nicht mehr als Metapher empfunden wird – dann wird sie zur toten Metapher (*faded metaphor*, Snell-Hornby 1996:119).

Innovative Metaphern sind relativ leicht zu übersetzen, da sie nachgedichtet werden können; anders verhält es sich bei lexikalisierten Metaphern, die nur übersetzt werden können, wenn es in der Zielsprache ein entsprechendes Pendant gibt. Ist dies nicht der Fall, muss auf sie verzichtet werden; im Text wird sie durch eine Paraphrase ersetzt bzw. kann ihr Sinn in einer informativen Übersetzung vermittelt werden.

Metaphern sind sehr kulturspezifisch; Vorsicht ist besonders bei Tiermetaphern geboten. Die Bezeichnung „dumme Gans“ z.B., verbunden mit der Bedeutung lächerlich, unintelligent, intrigant, blöde etc. ist in anderen Sprachen sehr wahrscheinlich an ein anderes Tier gebunden.

2 Theatersemiotik

2.1 Die Semiotik

Menschen leben mit einer unendlichen Anzahl von Zeichen, die sie senden, decodieren und interpretieren. In einer ersten Unterteilung können diese in sprachliche und nichtsprachliche Zeichen unterschieden werden. „Als Zeichen kann jedes Objekt verstanden werden, das für ein anderes Objekt stehen und dieses repräsentieren kann“ (Prunč, 1999:122).

Die Begründer der Semiotik, der Lehre von den Zeichen, sind der amerikanische Mathematiker und Philosoph Charles Sanders Peirce (1839 – 1914) und der schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure (1857 – 1913).

Sprache besteht laut de Saussure aus einem System von sprachlichen Zeichen. In seinem diadischen Zeichenmodell unterscheidet er zwischen dem *Signifikat*, dem Bezeichneten, und dem *Signifikant*, dem Bezeichnenden. Wenn wir das Wort „Buch“ hören, so entspricht unsere Vorstellung davon dem Signifikat, während das Wort, das wir dafür benutzen, der Signifikant ist. Das Modell besagt, dass der Signifikant auch für sprachliche Einheiten stehen kann: Im Wort „Bücher“ ist der Signifikant nicht nur das Bezeichnende, sondern auch der Ausdruck für den Plural.

Charles Pierce erweiterte diese Erkenntnis und schuf ein triadisches Zeichenmodell, dem er das *Interpretans* zufügte. Demzufolge braucht ein *Repräsentamen* (der Saussuresche Signifikant, das Bezeichnende) neben dem Objekt (dem Saussureschen Signifikat, dem Bezeichneten) auch ein *Interpretans*, d.h. die Wirkung des Bezeichneten auf den Sprachbenutzer, den Interpretanten (vgl. Prunč 1999: 122).

Zu welchem Zweck? Erstens ist Bezeichnetes und Bezeichnendes ohne den Interpretanten unvollständig; die Interpretation kann zweitens sehr vielfältig sein. Was stellt sich der Interpretant unter einem Buch vor: Ein dickes oder dünnes, großes oder kleines? Ist etwas Bezeichnetes real existierend oder nur als Möglichkeit in seiner Phantasie? Welche Konnotation schwingt mit? Man sieht, dass damit die Verbindung *Vorstellung – Wort* um einige Dimensionen erweitert wurde.

Von Charles Pierce stammt auch eine Typologie unterschiedlicher nonverbaler Zeichen, die die sprachliche Kundgebung unterstützen. Die erste Gruppe betrifft die ikonischen Zeichen (*icons*), bei denen eine bildhafte Beziehung zum bezeichneten

Objekt besteht. Ein typisches ikonisches Zeichen ist zum Beispiel ein Nichtraucherzeichen. In diese Gruppe fallen auch alle lautmalenden oder lautnachahmenden Wörter und Zeichen .

Die zweite Gruppe bilden die indexikalischen Zeichen (*indices*), die einen Teil des Objekts abbilden, zum Beispiel Rauch, um Feuer anzudeuten.

Bei der dritten Gruppe handelt es sich um die symbolischen Zeichen: Das sind konventionelle und kulturspezifische Zeichen wie zum Beispiel das farbliche Zeichen schwarz als das Zeichen für Trauer. Es sind dies arbiträre, willkürliche Zeichen, da sie je nach Kultur und Konvention anders gesetzt werden – das Zeichen für Trauer ist in der westlichen Welt schwarz, in anderen Ländern (z.B. Indien) jedoch weiß (vgl. Prunč 1999:123).

Die Gesamtheit dieses Zeichensystems wird Kode genannt. Dieses „System der Zuordnungen der Zeichenrelationen“ (Prunč 1999:123) ist jedoch nur eines unter der großen Anzahl von verschiedenen Kodes, über die der Mensch verfügt und durch die Kommunikation geregelt ist.

2.2 Der theatralische Code

Szenische Darstellungen in den verschiedensten Formen sind in allen Kulturen zu finden; sie sind, wie schon in 1.2.1 der vorliegenden Arbeit erwähnt, ein kulturelles Phänomen, das seinen Anfang möglicherweise in religiösen Ritualen hatte, sich im Laufe der Zeit jedoch von der Religion trennte und zu einem eigenen kulturellen System wurde.

Theater spiegelt die Kultur wider, in der es stattfindet und bedient sich dazu der Zeichen, die in dieser bestimmten Kultur zur Verfügung stehen – dadurch ist gewährleistet, dass die Zuschauer die Zeichen erkennen und verstehen und dass Bedeutung, die allgemeine Funktion des Theaters, erzeugt werden kann. Mit anderen Worten: Der Schauspieler produziert Zeichen, die in ihrem kulturellen Umfeld gesehen und gedeutet werden. Dazu agiert er mit einem speziellen Äußeren auf bestimmte Weise in einem speziellen Raum. Für diesen Vorgang verfügt er oder sie über ein vielfältiges Zeichenrepertoire: Kinesische Zeichen (Mimik, Gestik und Proxemik) sind visuelle Zeichen und betreffen Gesicht und Körper, linguistische (Sprache) und paralinguistische (Betonung, Stimmlage und Lautstärke) die

sprachliche Ebene. In diesem Sinne sind auch die Darsteller selbst Zeichen, durch die dem Publikum Bedeutung vermittelt werden soll.

Ebenfalls zum theatralischen Zeichenrepertoire gehören die Frisur, das Kostüm, der Bühnenraum und die Dekoration; Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang vom theatralischen Code (Fischer-Lichte 2007:21), auf dessen verschiedene Zeichen in der Folge eingegangen werden soll.

2.3 Das System der theatralischen Zeichen

2.3.1 Linguistische Zeichen

Sprache ist das bedeutungserzeugende System par excellence und sowohl im täglichen Leben als auch im Theater ein sehr wichtiges Kommunikationsmodell. Bei der Bühnenaufführung sind die Worte des Schauspielers ein Zeichen, denn sie bedeuten die Worte dessen, den er spielt. Sprache spricht das innere Auge der Zuschauer an und kann andere Zeichen ersetzen, indem sie nicht vorhandene Gegenstände erahnen lässt oder leere Bühnen zum Schloss, zur Hütte oder zum Gefängnis werden lässt. All das geschieht im Zusammenwirken von Gestik und Proxemik der Schauspieler.

Sprache kann auf der Bühne auch als schriftliche Information vorkommen – durch Aufschriften wie z.B. Palast, oder Wald etc. Auch in diesem Fall löst das Wort eine bestimmte Vorstellung bei den Zuschauern aus (vgl. Fischer-Lichte 2007: 33-34).

2.3.2 Paralinguistische Zeichen

Sie betreffen die Stimme selbst, ihre Qualität, Tonhöhe, Lautstärke, den Sprachrhythmus, aber auch Seufzer, Lachen, Weinen und, nicht zu vergessen, die Aussprache der Schauspieler, die Satzmelodie und die Betonung. Diese Zeichen offenbaren die Gefühlswelt des Sprechers und sind vielfach interpretierbar: Freude, Angst, Ironie, Traurigkeit, Resignation u.v.m. Sie sind sehr kulturspezifisch und folgen Regeln, die in einer Kulturgemeinde verstanden werden und dadurch Bedeutung erzielen (vgl. Fischer-Lichte 2007:46). Wenn dies nicht der Fall ist, haben sie für den betreffenden Zuschauer keine Bedeutung und erzielen folglich auch keine Wirkung.

Auch Satzmelodie und Betonung sind wichtige paralinguistische Zeichen, denn sie zeigen an, was am Inhalt einer Aussage wichtig ist. Als Beispiel kann der Satz: „Sie spazierte durch den Park“ dienen. Je nach Betonung könnte die Aussage sein: *Sie* spazierte durch den Park. Oder: Sie *spazierte* durch den Park. Oder: Sie spazierte durch den *Park*. So kann die Satzmelodie, die Intonation, einen Satz zur Frage, Feststellung oder zu einem Ausruf werden lassen (vgl. Fischer-Lichte 2007: 41).

2.3.3 Nonverbale kinesische Zeichen

2.3.3.1 Mimik

Sie betreffen alle Gesichts – und Körperbewegungen. In jeder Gesellschaft gibt es Regeln für mimische Zeichen – das ist für die Interpretierbarkeit durch die Zuschauer wichtig. Zwar ist Mimik nicht die einzige Möglichkeit, Emotionen zu bedeuten oder zu zeigen, das ist auch durch Gestik, Proxemik oder paralinguistische Zeichen möglich. Aber: Mimik, die dem Ausdruck von Emotionen dient, wird bis zu einem gewissen Grad und in Nuancierungen in allen Gesellschaften gleich gedeutet (vgl. Fischer-Lichte 2007:55). Bezüglich Mimik stellt sich bei der Bühnenaufführung ein Problem, denn Großaufnahmen wie im Film sind dort nicht möglich; das heißt, dass Zuschauer in den hinteren Reihen mimische Zeichen nicht so gut mit verfolgen können. Das aber kann durch das Zusammenspiel mit anderen Zeichen wie z.B. Gestik und paralinguistische Zeichen wenn nicht kompensiert, so doch gemildert werden (vgl. Fischer -Lichte 2007: 57).

2.3.3.2 Gestik

Lange Zeit hindurch war man der Annahme, dass gestische Zeichen universell und ihre Bedeutung in allen Kulturen gleich seien. Die moderne Verhaltensforschung wies jedoch ab etwa 1900 die Kulturabhängigkeit der gestischen Zeichen nach. Jeder Mensch isst, spricht, schläft, bewegt sich u.v.m., aber *wie* er es macht, ist kulturspezifisch, weil das von Kindheit an wie eine Art Sprache erlernt wird. Ganz deutlich erkennbar ist der Unterschied bei Gestik für Emotionen: Während in einer Kultur ein Begräbnis Anlass ist, sich an die Brust zu schlagen, die Haare zu raufen und laut zu klagen, kann ein Begräbnis in einer anderen Kultur auch gedrückt und traurig, aber feierlich und getragen sein. Jede Kultur hat also ihren eigenen gestischen Code (vgl. Fischer-Lichte 2007: 63, 74)

Das trifft auch für die Bühne zu; so hatte sich im Laufe der Zeiten für jede Theaterform ein eigener Code für Gestik gebildet – die französische Klassik, Goethes Weimarer Theater, die Commedia dell'arte, das amerikanische Nachkriegstheater oder unser heutiges Boulevardtheater, um nur einige zu nennen, sie alle hatten und haben, ihrer Zeit entsprechend, unterschiedliche Formen der Gestik (vgl. Fischer-Lichte 2007:83).

Gestik ist auch bedeutungserzeugend, wenn es z.B. darum geht, ein nicht vorhandenes Feuer anzuzünden oder den Zuschauern den imaginären Dolch (vgl. Snell-Hornby 2008:154) vorzuspielen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Gestik alle anderen Zeichensysteme des Theaters ersetzen kann, dass aber ein Theater ohne gestische Zeichen nicht möglich ist. (vgl. Fischer-Lichte 2007: 86-87).

2.3.3.3 Proxemik

Proxemik wird als die „... kommunikative Dimension des menschlichen Raumverhaltens“⁸ definiert. Das betrifft die Bedeutung von Nähe, Distanz und der Bewegung im Raum und ist kulturspezifisch geprägt. So hat z.B. jede Kultur ihren eigenen Code für einen „angemessenen“ Abstand zwischen zwei oder mehreren Menschen; in der europäischen Kultur entspricht er in etwa einer Armlänge.

Bezüglich Theater teilt Erika Fischer-Lichte die proxemischen Zeichen in zwei Gruppen ein. Die eine betrifft den Abstand zwischen den Schauspielern und dessen Veränderung, die zweite betrifft die Bewegung der Schauspieler im Raum (vgl. Fischer-Lichte 2007:87). Dieser Abstand, entweder nah oder fern, sowie die Art der Fortbewegung selbst ist ein Zeichen für die Zuschauer: ein langsamer, schleppender Gang z.B. kann Müdigkeit, Krankheit oder Alter bedeuten, Jugend und Heiterkeit wird dementsprechend anders gezeigt. Nähe zwischen den Schauspielern bedeutet Vertrautheit oder Zusammengehörigkeit, während durch Entfernung Distanz signalisiert wird (vgl. Fischer-Lichte 2007:90).

Proxemische Zeichen erreichen ihre Bedeutung auch durch den Bühnenraum: Romeo und Julia sind in der Balkon-Szene zwar weit voneinander getrennt, einander aber durch Mimik, Gestik und sprachliche Zeichen doch sehr nah. Bei einer Aufführung von Georg Büchners „Dantons Tod“ im Wiener Akademietheater zogen sich die

⁸ http://universal_lexikon.deacademic.com/288311/Proxemik, 7.5.2013

Schauspieler nach ihrem Part quer über die Bühne in für die Zuschauer einsehbare Nischen zurück und blieben dort bis zu ihrem nächsten Auftritt. So blieben sie zwar auf der Bühne präsent, den Zuschauern wurde aber bedeutet, dass ihr Auftritt zumindest für den Moment beendet war.

2.4 Die Darsteller als Zeichen

Wie in 2.2 (der theatralische Code) dargelegt, verfügen die Darsteller über ein vielfältiges mimisches, gestisches, linguistisches und paralinguistisches Zeichenrepertoire, durch das den Zuschauern Bedeutung vermittelt wird. In diesem Sinne werden die Schauspieler selbst zum Zeichen; unterstrichen wird dies durch die äußerlichen Zeichen Frisur und Kostüm.

2.4.1 Frisur

Kopf – und Barthaare gehören eigentlich zur Maske; Erika Fischer-Lichte behandelt die Frisur jedoch als eigenständiges theatralisches Zeichensystem, da das Haar in vielen Kulturen „(...) nicht nur als Zeichen für natürlich-biologische Merkmale, sondern darüber hinaus als Zeichen für charakterliche Eigenschaften gedeutet wurde“ (Fischer-Lichte, 2006:112). Haare und ihr Aussehen besetzen Menschen mit einer Vielfalt von Eigenschaften: Von dumm und faul bis klug und fleißig, sinnlich, asketisch, elegant u.v.m. Wichtige Merkmale sind auch die Farbe des Haares, seine Länge und seine Beschaffenheit. So waren z.B. rote Haare das Zeichen für eine Hexe, blonde hingegen das Zeichen für Unschuld (heutzutage auch manchmal das Zeichen für nette Unbedarftheit und/oder das Zeichen für eine Verführerin); weiße und/oder schütterere Haare sind noch immer das Zeichen für Alter (vgl. Fischer-Lichte 2007:113). In früheren Zeiten zeigte der Haarschnitt auch die Klassenzugehörigkeit zu Adel, Geistlichkeit (Tonsur), Bürgertum oder Bauernstand an. Haare und Frisur sind daher hervorragend geeignet, im Theater als bedeutungsgebendes Zeichen zur Anwendung zu kommen (vgl. Fischer-Lichte 2007:118).

2.4.2 Kostüm

Das tägliche Leben ist nach einem unausgesprochenen bzw. ausgesprochenen Dress-Code geregelt – das heißt, die Bedeutung von Kleidung ist bekannt und wird erkannt, wenn sie als Zeichen im Theater eingesetzt wird. Dieser Dress-Code war in früheren

Zeiten viel eindeutiger formuliert und auch mehr oder weniger zwingend vorgeschrieben; auch wenn er heutzutage viel lockerer gehandhabt wird, bestimmt Kleidung doch die Interaktion zwischen Menschen und veranlasst bestimmte Verhaltensweisen.

Das Kostüm auf der Bühne hat symbolische Funktion und ist das wichtigste und zugleich vordergründigste Identifikationsmerkmal für die Zuschauer, und zwar gleich in den ersten Sekunden des Auftritts eines Schauspielers. Sie können sofort erkennen, mit wem in welcher sozialen Rolle sie es auf der Bühne zu tun haben: König, Bettler, Dienstmädchen oder Dame des Hauses. Das Kostüm auf der Bühne dient der Kennzeichnung eines Berufs und der Identifizierung der gesellschaftlichen Zugehörigkeit (vgl. Fischer-Lichte 2007:120). Bedeutend sind in diesem Zusammenhang die symbolischen Zeichen Farbe, das stoffliche Material und die Form, die laut Fischer-Lichte „ein spezifisches bedeutungserzeugendes System“ bilden (Fischer-Lichte 2007: 122).

2.5 Der theatralische Rahmen

Die äußeren Bedingungen für eine Aufführung wurden für die vorliegende Arbeit als theatralische Rahmenbedingungen zusammengefasst. Sie betreffen den Bühnenraum, der im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Veränderungen erfahren hat, das Bühnenbild und seine Bedeutung und zuletzt das Zustandekommen und die Erarbeitung einer Inszenierung.

2.5.1 Der Bühnenraum

Laut Pfister (vgl. Pfister 2001: 41-45) bedingt die Struktur des Theatertextes den Bühnenraum, der im Laufe der Jahrhunderte dementsprechend viele Veränderungen durchlaufen hat. In der Welt der griechischen Tragödien und Komödien entsprach das Theater religiösen Festen, die vor einer riesigen Menschenmenge unter freiem Himmel aufgeführt wurden. Die Bühne war Teil eines kreisrunden Amphitheaters, das bis zu mehrere zehntausend Zuschauer fassen konnte. Hörbarkeit war durch die besondere Akustik dieser Gebäude gegeben, einem differenzierten Spiel bezüglich Mimik und Gestik konnten die Zuschauer jedoch wegen der räumlichen Entfernung zum Bühnenraum nicht folgen. Das Drama und seine Aufführung war infolgedessen

stilisiert: lange Deklamationen und große, ausladende Gebärden, der Chor sowie Masken und Gewänder mit symbolischem Charakter kennzeichneten die Darbietungen.

Diese Distanz zwischen Darstellern und Publikum verringerte sich im Laufe der Zeit erheblich. Zwar kannte noch das Mittelalter die Aufführung unter freiem Himmel, entweder auf herumfahrenden Schauwägen oder auf einem einfachen, nach allen Seiten offenen Gerüst als Schaubühne; die Zuschauer versammelten sich jetzt jedoch in engem Kontakt mit den Schauspielern um die Bühne herum.

In der Zeit Shakespeares und dem elisabethanische Theater werden erstmals spezielle Theatergebäude (z.B. das Shakespeare'sche Globe-Theater) errichtet, die an die zweitausend Zuschauer fassten. Sie hatten wieder eine kreisrunde Form, deren Bühne an drei Seiten von den Zuschauern umringt wurde; Darsteller und Zuschauer wurden auch hier nicht voneinander getrennt.

Die Gebäude der europäischen Hoftheater des 17. und 18. Jahrhunderts sind wesentlich kleiner, rechteckig und für ca. fünfhundert Zuschauer gedacht; die Bühne setzt sich jetzt vom Zuschauerraum ab; durch eine Vorderbühne und seitliche Anordnungen sind jedoch Darsteller und Publikum immer noch in Kontakt.

Erst die moderne Bühne des 19. und 20. Jahrhunderts zeigt wieder eine Distanz zwischen der beiden; Zuschauerraum und Bühne haben jetzt, verstärkt durch den Bühnenvorhang, die Rampe und oftmals auch einen Orchestergraben, je einen deutlich abgesetzten eigenen Rahmen. Der erleuchtete Bühnenraum mit den Akteuren, den Requisiten und dem Dekor wirkt auf das Publikum im verdunkelten Zuschauerraum wie ein geschlossenes Bild und erzeugt dadurch die Illusion, die dramatische Fiktion des Theaters. „Man blickt gleichsam in einen Raum, in dem eine Wand fehlt – ohne dass dies den Personen in diesem Raum bewusst wäre“ (Pfister 2001:44). Die Fiktion wird insofern verstärkt, als die Akteure sich nicht mehr – wie dies lange Zeit hindurch bis in das 17. und 18. Jahrhundert in den beschriebenen Bühnenräumen durchaus üblich war – direkt an das Publikum wenden; das heißt, dass es das direkt vermittelnde Kommunikationssystem nicht mehr gibt (vgl. Pfister 2001: 41-45).

Die direkte Kommunikation zwischen Darsteller und Zuschauer ist auf den Bühnen des 20. und 21. Jahrhunderts also äußerst selten der Fall; der Zuschauerraum öffnet sich allerdings immer öfter als Wirkungsbereich für die Akteure. Das theatrale Geschehen kann sich in alle möglichen Richtungen entfalten: in den Gängen zwischen den Sitzreihen, mitten unter den Zuschauern, in den Logen oder sogar zwischen einander gegenüberliegenden Logen und dergleichen mehr.

In der Aufführung von „Robinson Crusoe“ im Wiener Burgtheater wurden Bühne und Zuschauerraum vertauscht, sodass das Publikum auf der Bühne sitzt, während den zwei Darstellern der gesamte Zuschauerraum als riesige Bühne zur Verfügung steht. Erika Fischer-Lichte stellt in diesem Zusammenhang daher fest, dass der Bühnenraum immer dort ist, wo der Schauspieler A die Figur X spielt (vgl. Fischer-Lichte 2007: 142-143).

2.5.2 Das Bühnenbild

Das Bühnenbild, bei Erika Fischer-Lichte Dekoration genannt, ist die optische Gestaltung des Bühnenraums; es entsteht in der Zusammenarbeit von Regisseur und Bühnenbildner. Da der Bühnenraum viel zu klein ist, um Schlösser, Häuser oder Gärten dort zu errichten, ist das Bühnenbild meist eine Andeutung, ein Symbol für den Ort des Geschehens, das der räumlichen Orientierung der Zuschauer dient: So bedeuten Bäume einen Wald, eine Fassade ein Haus, Türen symbolisieren dahinter verborgene Zimmer, Gitter einen Kerker und dergleichen mehr (vgl. Fischer-Lichte 2007: 144). Bühnenbilder dienen auch der zeitlichen Orientierung für die Zuschauer: Mobiliar oder z.B. die Art einer Hausfassade können (wie alle anderen besprochenen Zeichen) auf eine bestimmte Epoche hinweisen (Fischer-Lichte 2007: 145). Bühnenbilder unterstützen und verstärken daher die Aussage eines Bühnenstücks.

2.5.3 Die Inszenierung – der Weg vom dramatischen zum theatralischen Text

„Beim Vorgang der Inszenierung werden die sprachlichen Zeichen des Dramas in die theatralischen Zeichen einer Aufführung „übersetzt“.“ (Fischer-Lichte 1985:44). Es wird mit anderen Worten der geschriebene dramatische Text in den gesprochenen Text einer Aufführung transformiert; dazu muss der gesamte Text be – bzw.

überarbeitet werden. Dieser Transformationsprozess geschieht entweder durch lineare oder strukturelle oder aber auch durch globale Transformationen.

Die lineare Ebene betrifft den dramatischen Text selbst. Der Autor gliedert ihn, in der Minimalform durch Nennung der Namen der handelnden Personen, notwendigerweise in Haupt – und Nebentexte; dies ist laut Fischer-Lichte eine Zweiteilung, der in einer Aufführung nicht entsprochen werden kann (siehe auch 1.2.4 der vorliegenden Arbeit: Die Leserperspektive eines dramatischen Textes).

Ziel der linearen Transformation ist es, die Bedeutung jeder Äußerung und jedes Dialogs des dramatischen Textes zu erforschen und diese, wenn notwendig, durch entsprechende theatralische (verbale oder nonverbale) Zeichen wiederzugeben. Das betrifft auch die Nebentexte, die ja oft eine besondere Stimmung oder ein besonderes Verhalten veranlassen und daher auch „gespielt“ werden müssen.

Die strukturelle Transformation betrifft komplexe Teilstrukturen wie Figur, Raum und Szene (vgl. Fischer-Lichte 1985:42). In diesem Prozess geht es um die Beurteilung der Entwicklung des Charakters einer Figur und seine szenische Darstellung, die Gliederung einer Szene oder auch die Gestaltung des Raums für die gesamte Vorstellung. Es entstehen in der Folge relativ selbständige Teiltexthe, die einerseits dem Gleichzeitigkeitsprinzip einer Aufführung und andererseits der Bedeutung der Teilstrukturen des ursprünglichen dramatischen Textes entsprechen.

Eine globale Transformation greift stärker in den dramatischen Text ein; bei ihr wird die Frage gestellt, auf welche Weise die Gesamtbedeutung des Dramas, die die Bearbeiter im dramatischen Text gefunden haben, in adäquater Weise in theatralische Zeichen übersetzt werden kann. Dabei werden auch Umstellungen oder Veränderungen von Teilen des Dialogs in Betracht gezogen, desgleichen Weglassungen oder Einführung neuer Elemente.

Zusammengefasst bedeutet die Transformation des dramatischen in einen theatralischen Text die Interpretation des vorhandenen Textmaterials, um es durch geringfügige bis große Veränderungen aufführungsreif zu gestalten.

Allgemein akzeptable Kriterien werden sich für den Transformationsprozess jedoch nicht erstellen lassen, da, wie Fischer-Lichte betont, die Interpretation und anschließende Entscheidung bezüglich Adäquatheit gegenüber dem Original das Ergebnis einer Person ist, für andere Personen jedoch nicht dieselbe Gültigkeit haben muss (vgl. Fischer-Lichte 1985:42-47).

Bei der Übersetzung eines Textes kann die Wortbedeutung durch seine Analyse bezüglich Denotation, Konnotation, Verbdeskriptivität, Kontext etc. relativ genau bestimmt und in der Folge auch kontrolliert werden; bei der Werksinterpretation liegt, in Abwandlung des Sprichworts, die Wahrheit im Auge des Betrachters, abhängig u.a. von seiner beruflichen Erfahrung, seiner Lebenserfahrung, seiner persönlichen Einstellung. Dazu ein Zitat aus Yasmina Rezas Gesprächen mit Ulrike Schrimpf:

Schrimpf: Mögen Sie Luc Bondys Inszenierung von Ein spanisches Stück?

Reza: Ich mag Lucs Inszenierung sehr, aber es ist nur eine mögliche Version des Stücks. Es ist nicht die objektive Version, die es im Übrigen nicht gibt. Aber ich mag sie sehr, ich bin mit ihr als Lucs (!, Anm.) Version hundertprozentig einverstanden. (...) Ich glaube, dass (...) dramatisches Schreiben vollkommen verschiedene Versionen erzeugt. Ich habe das gerade mit Krystian Lupa in Warschau erlebt, der das Stück radikal anders inszeniert hat als Luc.

Schrimpf: Und auch diese Inszenierung hat Ihnen gefallen?

Reza: Ich habe nur einer Probe beigewohnt, weil das Stück erst im September aufgeführt wird. Die Inszenierung ist das genaue Gegenteil von der von Luc, wirklich, sie dauert übrigens fast eine Stunde länger, und ich liebe sie heiß und innig.
(Reza / Schrimpf, 2004:60)

3 Die Bühnenübersetzung

Literarische Werke, darunter vor allem Bühnenwerke, sind stark an die kulturelle Gemeinschaft gebunden, in der und für die sie entstanden sind. Sie sind zudem Teil eines kulturellen Gesamtsystems, auf dessen Bedeutung im ersten Abschnitt dieses Kapitels eingegangen werden soll. Der Export von literarischen Werken ist meist mit ihrer Übersetzung verbunden; die verschiedenen Aspekte der Bühnenübersetzung und ihre Problematik sind Gegenstand des folgenden Kapitels.

3.1 Der Standort von literarischen Werken in einem kulturellen System an Hand der Polysystemtheorie

Even- Zohar versteht die Kultur einer Gesellschaft als System von Systemen; unter diesem Begriff kann man sich die verschiedenen kulturellen Ausprägungen und Erscheinungen in einem bestimmten gesellschaftlichen Rahmen (dem übergeordneten Polysystem) vorstellen. Dazu gehören unter anderem Literatur, Sprache, Kunst, Musik, Tradition und tradierte Verhaltensmuster. Eine Gesellschaft und ihren kulturellen Raum könnte man als in sich geschlossenen, aber durchlässigen Bereich bezeichnen, in dem verschiedene Systeme nach einem eigenen Regelwerk funktionieren (vgl. Even- Zohar 2005: 3, 10). Die Systeme weisen unterschiedliche Eigenschaften auf und nehmen in einem Polysystem eine unterschiedliche Stellung ein; diese hängt davon ab, wie sehr sie dem entsprechen, was maßgebende Institutionen einer Gesellschaft als verbindlich und akzeptabel bezeichnen – eine Eigenschaft ist demnach also keine inhärente Eigenschaft, sondern eine, die von der Gesellschaft vorgeschrieben wird, das heißt, dass sie den Regeln, Normen und Konventionen der Gesellschaft entsprechen muss (vgl. Even-Zohar 2005: 6-7, 8).

Im Hinblick auf Literatur bedeutet das: „Literatur ist das Produkt des Repertoires, das von den dominanten Klassen einer Gesellschaft als Literatur betrachtet wird“ (Prunč 2007:227). Entsprechen Elemente oder Funktionen dem geforderten Standard, sind oder werden sie kanonisiert und besitzen oder erlangen allgemeine Gültigkeit. Daraus ergibt sich die zweite Komponente der Polysystemtheorie, nämlich die Position der Systeme innerhalb des Gesamtsystems, die von peripher bis zentral reichen kann. Aus Kanonisierung und Stellung der Elemente und ihrer Funktionen kann ihre Wichtigkeit für die Gesellschaft und die Akzeptanz durch diese abgelesen werden (vgl. Even-Zohar 2005:5).

Wie weiter oben ausgeführt, ist dieses System in sich geschlossen, gleichzeitig aber durchlässig, sodass auch fremde Elemente aufgenommen werden können. Den literarischen Bereich betreffend kann die Sprache dabei eine erhebliche Barriere bilden, die durch Übersetzungen überwunden wird. Die Art und Weise der Übersetzung kann in verschiedene Richtungen tendieren.

Wenn es sich um Texte handeln, die im Einklang mit der Literatur der Zielkultur stehen und daher übersetzt werden sollen, entspricht dies einer konservierenden Haltung.

Übersetzung kann andererseits auch eine „innovatorische Funktion“ übernehmen und „ (...) die Rolle eines kreativen Impulsgebers spielen, indem sie neue Ideen, literarische Konzepte, Formen, Gattungen usw. in die zielkulturelle Nationalliteratur einführt“ (beide Zitate Prunč 2007:228). Die Innovation und der Import können aber nur dann gelingen, wenn ein eigenes Übersetzungsrepertoire (ein Regel – und Normenwerk) sicherstellt, dass der Zieltext so weit wie möglich an den Ausgangstext gebunden ist – dies, nochmals, unter der Prämisse der Einführung von neuer, fremder Literatur.

Im anderen (häufigeren) Fall geht die Tendenz dahin, die Übersetzungen der Texte an das bestehende Regel – und Normenwerk anzupassen. In diesem Fall strebt eine Übersetzung einen gleichberechtigten und in diesem Sinne auch gleichbedeutenden Platz im Zentrum eines literarischen Systems an bzw. kann auch mit ihm in Konkurrenz treten (vgl. Prunč 2007: 226-229), (vgl. Even-Zohar 2005: 1-11).

3.2 Der Export von Bühnenwerken

Texte sind laut Kadric „(...) keine isolierten sprachlichen Gebilde, sondern sind immer in eine Situation eingebettet, die wiederum Teil einer Kultur ist. Diese außersprachlichen Faktoren bestimmen ganz wesentlich, wie ein Text gestaltet und auch wie er verstanden wird“ (Kadric et al. 2005: 47). Texte haben auch nicht automatisch Bedeutung; wenn sie nicht verstanden werden, bleiben sie die genannten isolierten sprachlichen Gebilde. Seine Bedeutung erhält ein Text erst durch die Adressaten, die ihn dank ihres kulturellen Hintergrundes verstehen. Werden diese Umstände nun geändert und ein Text in ein anderes kulturelles System transferiert, ändert sich damit immer „ der Faktor, der dem Text seine Funktion gibt: die Adressatin“ (Kadric et al. 2005:46), (vgl. Kadric et al. 2005, 44-47).

In besonderem Maße gilt dies laut Mounin für Bühnentexte, für die zusätzlich zum sozialen, moralischen, geographischen und historischen auch der literarische Kontext und damit die Theaterkultur - und Tradition des Ursprungslandes gilt, das heißt

„(...) der Kontext der gesamten Zivilisation, die an jeder Stelle des Textes sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum gegenwärtig ist“ (Mounin 1967:135-136).

(Die Wortwahl „gesamte Zivilisation“ in der Übersetzung ist in diesem Zusammenhang etwas irreführend, denn gemeint ist die eines Landes und nicht die gesamte Zivilisation per se). Erst dieses Wissen erlaubt es dem Publikum, die Situationen und Handlungen auf der Bühne zu verstehen und im Sinne des Autors zu interpretieren. Mit anderen Worten: Ein Bühnenstück wird exklusiv für eine Gruppe mit einem gemeinsamen kulturellen und sprachlichen Hintergrund geschrieben. „So ist es zu erklären, dass das ausländische Theater in die nationalen Kulturen langsamer eindringt als die übrige Literatur“, und weiter: „Das Theater (...) bleibt mit Abstand die Literaturgattung, die sich am wenigsten für den Export eignet“ (Mounin 1967:136, 137).

Der Export, von dem Mounin spricht, bedeutet gleichzeitig den Import in ein laut Even-Zohar bestehendes literarisches und theatralisches System, in dem das Werk Bedeutung erlangen soll. An der Position (peripher oder zentral nach Even-Zohar), die es einzunehmen vermag, kann seine Bedeutung für und die Akzeptanz durch den fremden Kulturkreis abgelesen werden.

3.3 Zwei Perspektiven der Bühnenübersetzung

Bei einem Bühnentext sind Übersetzer mit einem ganz neuen Bereich konfrontiert, denn seine Anforderungen gehen über die Fach-, -Sach- und Literaturübersetzungen hinaus. Bühnentexte sind eine Gesamtkomposition, deren Komponenten sprachliche und außersprachliche Elemente sowie die theatralische Handlung sind; da Sprache und Handlung eine Einheit bilden, durch die eine dramatische Wirkung erzielt werden soll, gelten für sie auch andere Regeln, die durch die Regeln der Aufführung und der Bühnendramatik diktiert werden. Der dramatische Text muss den Anforderungen des Theaters entsprechen, daher wäre die Zusammenarbeit von Übersetzer und Regie/Dramaturgie absolut wünschenswert und wird vereinzelt auch durchgeführt.

3.3.1 Die prospektive Bühnenübersetzung nach Snell-Hornby

Eine Übersetzung mit Blick auf die dramatische Wirkung bedeutet, dass sie prospektiv sein muss, im Gegensatz zur retrospektiven Übersetzung, die sich am Ausgangstext orientiert. Diese Prospektivität ist eine Art Antizipation der Bühnenwirksamkeit, in der Übersetzer durch Erkennen der Intentionen des Autors ihre Kreativität einsetzen können und auch sollen, selbst wenn es dadurch zu Veränderungen bzw. zu einer „sinnvollen sprachlichen Neugestaltung“ (Snell-Hornby 2008:123) des Ausgangstextes kommen sollte. Wichtig sind nicht die einzelnen Textelemente, sondern der Blick auf das dramatische Ganze.

Vermeer hat in seiner Skopostheorie Translation als funktionale kommunikative Handlung gesehen, die ein bestimmtes Ziel verfolgt, nämlich „die optimale Vermittlung der intendierten Information (Information im weitesten Sinn des Wortes)“ (Vermeer 1990:68). Wichtig ist die Vermittlung des Ziels bzw. des Zwecks und nicht die wortgetreue Transkodierung eines Textes. Das heißt, dass der erste Schritt einer translatorischen Handlung die Ermittlung des Skopos sein muss – und in diesem Sinne auch der Ausgangstext nicht mehr als „heilig“ betrachtet wird.

Es ist aber keinesfalls im Sinne der Skopostheorie, jede Übersetzung adaptierend oder im Hinblick auf die Zielkultur abzufassen; zum Ziel führt einmal die adaptierende, dann wieder die verfremdende Übersetzung. Es geht – im Wissen um den Skopos und durch bewusstes Handeln der Translatoren - vielmehr um die Wahl der Strategie, mit der am besten der Intention eines Textes gerecht wird. (vgl. Vermeer 1990: 30).

Nach der Skopostheorie wird ein Translat nicht nur als (mehr oder minder von der Situation losgelöstes, „eigenständiges“ sprachliches) Phänomen betrachtet, sondern als kommunikatives Handlungselement in Situation. Nach dieser Theorie wird jede Translation von dem ihr per Auftrag zugeordneten Ziel her bestimmt: Der Skopos bestimmt, was, wie etc. übersetzt/gedolmetscht wird. Damit wird auch gesagt, ob und inwieweit und in welcher Form ein Ausgangstext für die Herstellung eines Zieltextes eingesetzt wird.

(Vermeer 1990: 31)

3.3.2 Die Bühnenübersetzung mit Blick auf die Inszenierung nach Fischer-Lichte

Fischer-Lichtes Überlegungen zur Übersetzung eines Bühnentextes hängen eng mit der Vorstellung von Inszenierung zusammen. Für sie verfolgt die Übersetzung eines Bühnentextes zwei Richtungen: Sie ist einerseits als Lektüre, andererseits als Vorlage für eine Inszenierung gedacht, wobei die Inszenierung als „Übersetzung der Übersetzung“ (als intersemiotische Übersetzung) zu sehen ist. Es ist die Transformation des (übersetzten) literarischen Textes in den theatralischen Text einer Aufführung, der zum Körpertext (= sprachliche zusammen mit außersprachlichen Zeichen, vgl. Fischer-Lichte 1985:130) der Schauspieler wird. Dieser übernimmt den Text und realisiert ihn in zweifacher Hinsicht auf der Bühne: Erstens als fremden Text, zweitens – in seiner Physis, der Körperbeschaffenheit, und seiner Körpersprache – als eigenen. Das ist laut Erika Fischer-Lichte für die Inszenierung der Übersetzung relevant, für den Vorgang des Übersetzens jedoch ohne Belang.

Der Regisseur ist Herr über das Verfahren: Er entscheidet, ob und in welchem Ausmaß anlässlich einer Inszenierung Textänderungen bzw. Textkürzungen oder auch radikale Eingriffe vorgenommen werden müssen. Auch das sind keine Aspekte, die laut Fischer-Lichte bei einer Übersetzung berücksichtigt werden müssten, im Gegenteil: Die Übersetzung sollte nicht zu einem engen Korsett werden, das die Kreativität des Regisseurs und der Schauspieler beengen könnte (vgl. Fischer-Lichte 1985:131).

Das stimmt insofern, als eine Bühnenübersetzung immer im Hinblick auf eine mögliche, nicht aber für eine bestimmte Inszenierung konzipiert sein soll; sie soll „...die Möglichkeit eben dieser Inszenierung darstellen. Die Inszenierung wird durch übersetzerische Tätigkeit nicht antizipiert aufgezwungen oder vorgeschlagen, sie soll aber diese ermöglichen und kein Hindernis bilden“, wie Hörmanseder (2001:119) vermerkt. Andererseits handelt der Übersetzer im Wissen um die Funktion des Bühnentextes und kann (und soll) die Übersetzung in Antizipation ihrer Bühnenwirksamkeit und der Rezeption durch die Zuschauer gestalten.

Kurz zusammengefasst können hier zwei relativ entgegengesetzte Sichtweisen beobachtet werden: Einerseits eine im Hinblick auf Bühnenhandlung, Bühnenwirksamkeit, Spielbarkeit und dramatische Wirkung prospektive Übersetzung, die den holistischen Vorgang der Theateraufführung in ihre

Überlegungen miteinbezieht und einer Inszenierung schon entgegenkommen möchte; andererseits eine Übersetzung, die mehr oder weniger nur als Vorlage dienen soll – den Rest entscheidet dann der Regisseur; in diesem Fall kommt es zu einer strikten Trennung zwischen Übersetzung und Inszenierung.

3.4 Übersetzungsstrategien für Bühnenwerke

Hörmanseder nennt in ihrer Dissertation (Hörmanseder 2001) weitere Übersetzungsstrategien für Bühnentexte, die im Folgenden kurz besprochen werden sollen.

Verfremdung durch Entlehnung kann das Publikum in ein fremdes Milieu versetzen, eine Strategie, die von den zwei Übersetzern für das vorliegende Stück gewählt wurde. Dies geschieht z.B. durch die Beibehaltung der Anrede Monsieur, Madame, der Berufsbezeichnung „Maître Reille“ für den Rechtsanwalt Alain Reille, aber auch von Realia wie z.B. „clafoutis“ für Obstkuchen.

Historisierung: eine historisierende Übersetzung überträgt den Text in eine Sprache, die der Epoche und damit dem Sprachstil und der Wortwahl des Originals entspricht. Besonders zu beachten ist dabei die adäquate Übersetzung der Phraseologie und der idiomatischen Redewendungen.

Anpassung: Bühnentexte können aus verschiedenen Gründen, z.B. leichtere Verständlichkeit oder eine der Regie entsprechende Modernisierung der Sprache, an die neue Epoche der Spielzeit angepasst werden.

Neutralisierung, Standardisierung, Übersetzung in einen zielsprachlichen Dialekt: Für Textstellen, die in einem Dialekt gehalten und/oder unübersetzbar sind, gibt es die Möglichkeit der Übersetzung in einen neutralen Ausdruck der Standardsprache; sie kann aber auch in einem Dialektausdruck der Zielsprache wiedergegeben werden. Ist die gesamte Handlung im Dialekt, kann oder muss sie unter Umständen komplett in einen Dialekt der Zielsprache übertragen werden, da es in diesem Fall auch um die Verständlichkeit der Sprache (und somit der Bühnenhandlung) geht; eine Strategie, die jedenfalls eine ziemliche Herausforderung für jeden Übersetzer sein dürfte.

Bearbeitung: Sie darf nicht mit der skoposorientierten funktionalen Übersetzung verwechselt werden, die der Bühnenwirksamkeit unter Umständen den Vorzug vor dem Original geben muss. Die Bearbeitung eines Textes kann aus verschiedenen Gründen erfolgen: Wenn z.B. keine religiösen Gefühle verletzt werden sollen, wenn ein Stück aus ideologischen Zwecken aufgeführt werden soll, aus moralischen Gründen, um z.B. ein Zuviel an Vulgarität zu vermeiden, oder aber auch aus Gründen der Zensur. Bei der Bearbeitung handelt es sich demnach um mehr oder weniger massive Eingriffe in den Originaltext, die nicht mehr oder in verringertem Maße den Intentionen des Autors entsprechen. Sie kann durch Kürzung, Auslassung von Textteilen, Hinzufügung oder auch Vereinfachung erfolgen (vgl. Hörmanseder 2001: 133-137).

3.5 Allgemeine Übersetzungsstrategien

Die Nebentexte eines Bühnenstücks, der Titel und die Realien sind wichtige Komponenten eines Textes; in diesem Abschnitt soll ihre Behandlung besprochen und auch auf die Rolle der Intuition eingegangen werden.

3.5.1 Die Übersetzung von Nebentexten (Regieanweisungen)

Der Bühnentext veranlasst die verbalen Äußerungen der Darsteller; durch ihn und seine Thematik wird die Art und Weise der Darbietung festgelegt. Nebentexte sind nonverbal, da sie nicht gesprochen werden; durch sie haben Autoren die Möglichkeit, weitere konkrete Angaben zum „Wie“ einer sprachlichen Äußerung zu geben. Sie sind eng mit Mimik, Gestik, Proxemik und den paralinguistischen Zeichen verbunden und lösen eine bestimmte Haltung oder eine bestimmte Tonlage der Darsteller aus. Aus diesem Grund muss daher besonders deskriptiven Verben besonderes Augenmerk gerichtet werden.

Es ist nicht einerlei, ob jemand mit leiser, lauter, klagender oder fröhlicher Stimme spricht, ob der Darsteller sich zum anderen hinbewegt oder im Gegenteil von ihm weggeht, ob seine Haltung zögernd, resignierend, energisch oder zurückhaltend ist. Auch die Gestaltung der Bühne ist ein wesentlicher Bestandteil eines Theaterstücks: So kann etwa der Autor bestimmte Vorstellungen bezüglich Ausstattung, Farben und Dekor haben, wie dies im vorliegenden Bühnenstücks Yasmina Rezas der Fall ist.

Nebentexte geben also den Autoren die Möglichkeit zur persönlichen Richtungsvorgabe bezüglich der Inszenierung und der Verwirklichung ihrer Intentionen, denn auch für sie ist ihr Werk ein holistisches Ganzes, zu dem jede Einzelheit beiträgt. Bei der Übersetzung eines Bühnenstücks hat daher der Nebentext einen ähnlich hohen Stellenwert wie der Bühnentext selbst.

Nicht vorhandene Nebentexte geben dem Regisseur viel mehr Freiraum für eine persönliche Interpretation des Stücks, was allerdings nicht immer willkommen ist.

Yasmina Reza hat nach eigenen Angaben die Szeneanweisungen bezüglich Zeitangabe, Beschreibung der Räume und der Bewegungsabläufe immer mehr reduziert – sie haben, wie sie sagt, für sie an Bedeutung verloren. In „Ein spanisches Stück“, geschrieben für Luc Bondy, hat sie vollkommen darauf verzichtet.

Und zuletzt hat das Wissen, direkt für Luc zu schreiben, zu wissen, dass er das Stück als Erster inszenieren würde, mich, ich weiß nicht warum, vollkommen von der Pflicht befreit, Szeneanweisungen zu schreiben. Das Komische daran war, dass Luc darüber keineswegs glücklich war, sondern mich wissen ließ, lieber hätte er mit Szeneanweisungen gearbeitet, und wenn auch nur, um sich ihnen zu widersetzen. Denn das hätte ihm Hinweise gegeben auf meine Sicht und Absicht. So aber hätte ich ihm einen Text geliefert, der für seinen Geschmack fast zu schwebend sei.

(Reza/Schrimpf 2004:59)

3.5.2 Die Titelübersetzung

Titel sind laut Stolze zunächst einmal typische Texte mit einer kommunikativen Handlung, die einfach strukturiert sind. Zugleich sind sie aber auch komplexe Gefüge mit einer bestimmten Funktion, die einem Ausdruck, einem Appell oder einer Darstellung entsprechen (vgl. Stolze 2008: 192-194).

Nord nennt des Weiteren die phatische und die referentielle Funktion. Erstere ist „der Kontakt zwischen Sender und Empfänger in einer Kommunikationssituation (...)“⁹; bezogen auf Titel und Überschriften bestimmt erstens ihre Länge und zweitens ihre Einprägsamkeit bzw. Signalwirkung diesen Kontakt zwischen Autor und Leser (vgl. Nord¹⁰).

Die referentielle Funktion bezieht sich auf die Verstehbarkeit des Titels; das kann sowohl die Lexik betreffen, aber auch vorausgesetztes kulturelles Wissen beim

⁹Nord, www.lans-tts.be/img/NS1/P145-167.PDF :2

¹⁰ Nord, www.lans-tts.be/img/NS1/P145-167.PDF

ausgangssprachlichen Leser, welches beim Leser des Zieltextes nicht unbedingt vorhanden sein muss (vgl. Nord 1999:293).

Da Titel speziell adressatenorientiert sind, gilt auch für ihre Übersetzung die Funktionalität nach der Skopostheorie von Vermeer: je nach Adressatenkreis und Funktion des Titels muss unter Umständen die eine oder andere Übersetzungsstrategie zum Zug kommen, so dass eine Übersetzung je nach Zielsituation sehr unterschiedlich ausfallen kann und auch hier die Kreativität der Übersetzer zum Einsatz kommen muss (vgl. Stolze 2008: 192-194).

Titel können „Kürzesthaltsangaben“ mit Hinweisen auf den Inhalt sein, genauso gut aber auch rätselhafte Satzgebilde, deren Bedeutung sich erst gegen Ende oder nach der Lektüre erschließt, wie dies der Fall beim Titel des vorliegenden Bühnenstücks „Der Gott des Gemetzels“ ist.

3.5.3 Die Übersetzung von Realien

„Übersetzer und Kontrastivisten (vergleichende Sprachwissenschaftler) sehen sich immer wieder mit Ausdrücken in den einzelnen Sprachen konfrontiert, welche auf Realitäten verweisen, die in der Kultur, in deren Sprache sie das Werk übersetzen wollen, unbekannt sind. Dies ist der Bereich der "Realien" oder "Realia" (...).“¹¹

Realien sind, wie Markstein ausführt, „Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weiteren Sinne, und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet“ (Markstein 1999: 288). Weil sie identitätsstiftend sind, haben Realien oftmals auch emotionale Bedeutung, durch die sie sich von sachlichen und fachlichen Termini abgrenzen; nicht nur der Begriff an sich, sondern auch seine Konnotation spielt eine wichtige Rolle. Markstein nennt in diesem Zusammenhang den Heurigen, der für Österreicher mehr als nur ein Lokal bedeutet, in dem Wein ausgeschenkt wird.

Zur Gruppe der Realien gehören nicht nur Objekte einer Kultur, sondern auch Titel (z.B. der österreichische *Hofrat*), Abkürzungen und, wenn man den Begriff weit fasst, auch Anrede – und Grußformeln.

Bei der Übersetzung von Realien ist darauf zu achten, dass so viel wie möglich vom „Lokalkolorit“ (Markstein 1999:289) erhalten bleibt; ein hohes Maß an kultureller

¹¹ Zitat: <http://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc11/4.html>

Kompetenz der Übersetzer bezüglich Ausgangs – wie Zielkultur ist daher unabdingbar.

Von der Wertigkeit einer Realie hängt die Übersetzungsstrategie ab. Die Realie kann als Zitatwort leicht verändert, d.h. unter phonetischer, morphologischer oder graphemischer Anpassung (vgl. Markstein 1999:291) in die Zielsprache übernommen werden. Akronyme werden, ihre Bekanntheit vorausgesetzt, beibehalten oder in ein existierendes zielsprachliches Akronym übersetzt.

In einer Lehnübersetzung werden grundsätzlich alle Elemente des fremden Begriffs übersetzt, wobei Übersetzer wieder abwägen müssen, ob eine Übersetzung notwendig ist oder etwas als bekannt vorausgesetzt werden kann; Markstein zitiert diesbezüglich den bekannten *Samowar*, der in der Lehnübersetzung *Selbstkocher* heiße – eine Bezeichnung, mit der im Deutschen niemand etwas anfangen könnte.

In der Analogiebildung wird in eine Bezeichnung übersetzt, die dem Sinn der Realie in der Ausgangssprache entspricht; dies betrifft häufig bestimmte Funktionen: So entspricht dem *Lernziel* nach die österreichische *Volksschule* der französischen *école primaire*, auch wenn diese einem etwas anderen Zyklus folgt und ein Jahr länger als in Österreich dauert.

Die kommentierende Übersetzung schließlich lässt in den Text Elemente einfließen, die den Rezipienten der Zielkultur Anhaltspunkte für die Interpretation und das Verständnis eines Begriffs liefern. So werden z.B. Zeitungsnamen nie übersetzt, ein beigefügtes Adjektiv (der konservative..., die linksgerichtete...etc.) können aber dem unkundigen Leser hinreichend Information geben.

Markstein bezieht sich auch auf Realien in Bühnenstücken, wo erklärende oder kommentierende Übersetzungen unter Umständen lächerlich wirken würden; hier liegt es am Regisseur und/oder dem Bühnenbildner, die Realie auf indirekte, z.B. in veranschaulichender Weise oder durch bildhafte Vermittlung, darzustellen bzw. wiederzugeben. Das der vorliegenden Arbeit zu Grunde liegende Bühnenstück wurde für ein französischsprachiges Publikum verfasst und enthält einige Realien, auf deren Behandlung in Kapitel 4.5, Textanalyse und Vergleich, eingegangen wird. (vgl. Markstein 1999: 288-291).

3.6 Die Rolle der Intuition

„ Intuition ist die Fähigkeit, Lösungen für Probleme nicht rational zu konstruieren, sondern spontan zu erzeugen, wenn die Situation sie erfordert. Intuitive Verfahrensweisen (...) stellen eine nicht kontrollierbare Strategie des mentalen Operierens dar“.

(Wilss 1988:129)

Der Begriff der Intuition kann unter zwei Aspekten gesehen werden. Es gibt vereinfacht zunächst die Art der Intuition, die die Menschheit seit dem Beginn ihrer Existenz begleitet, nämlich die Einschätzung von anderen Menschen und von Situationen. Menschen sind in der Lage, andere völlig intuitiv und ohne, dass sie sich dessen bewusst sind, als „Freund“ oder „Feind“ und eine Situation als „gefährlich“ bzw. „nicht gefährlich“ einzuschätzen, in den Urzeiten der Menschheit eine Überlebensfrage. Das geschieht in weniger als einer Sekunde und ereignet sich, und das ist das wesentliche Merkmal der Intuition, unbewusst und ohne konkretes Überlegen.

Der zweite Aspekt der Intuition sind spontane Einfälle, Ideen, Lösungen und dergleichen mehr, die einem Umfeld von Lernen, Wissen und Erfahrung entspringen. Ihre Bedeutung für die Übersetzung beschreiben Kußmaul und Hönig in ihrem Beitrag „Einblicke in die mentalen Prozesse beim Übersetzen“ (Kußmaul/Hönig 1999:170-177). Im Folgenden kurz die Beschreibung einer „idealtypischen Modellierung des Übersetzungsprozesses“ (Kußmaul/Hönig 1999:175).

Übersetzer eines Textes entwickeln zu Beginn der Arbeit zunächst eine Makrostrategie, die sich entweder aus ihrer beruflichen Erfahrung oder aus einer übersetzungsrelevanten Textanalyse mit ihren bekannten Fragen ergibt: Funktion des Textes, Zielpublikum, die eigene Sachkompetenz sowie eventuell notwendige Recherchen, um vorhandene subjektive Vorstellungen, wenn notwendig, zu erweitern.

Darauf basiert im Folgenden die Mikrostrategie, bei der kontrollierte Arbeitsräume (Suchstrategien, Entscheidung, Lösungsfindungen, Absicherungsstrategien, gezielte Intuition) und unkontrollierte Arbeitsräume (Assoziationskompetenz) zu Verfügung stehen, in deren Rahmen der eigentliche Übersetzungsprozess abläuft. Der Zieltext ist also das Produkt der Zusammenarbeit von kontrollierten und unkontrollierten Prozessen, deren Basis Wissen, Erfahrung und „handwerkliches“ Können ist, in

denen aber auch, aufbauend auf genannte Komponenten, intuitive Denkprozesse ihren Platz haben.

Dazu Wilss: Für eine Übersetzung...

(...) ist nicht nur syntaktisch-semantisches, sondern auch situatives Wissen erforderlich; ist dieses Wissen vorhanden, kann es der Übersetzer unreflektiert aktivieren und erzielt intuitiv ein Ergebnis, das im Rahmen des situativen Erwartungshorizonts des Lesers oder der Leserschaft liegt.

(Wilss 1988:135)

4 Das Bühnenstück „Le dieu du carnage“, „Der Gott des Gemetzels“

4.1 Die Autorin

Yasmina Reza entstammt einer ungarisch-iranischen Familie. 1959 in Paris geboren, studierte sie Theaterwissenschaft in Nanterre und absolvierte in der Folge ein Schauspielstudium in Paris. Ab 1985 trat sie erfolgreich in vorwiegend zeitgenössischen Stücken auf und begann um 1986, selbst für das Theater zu schreiben. Bereits ihr erstes Stück, das in Paris uraufgeführt wird, war ein großer Erfolg: „Conversations après un enterrement“ (Gespräche nach einer Beerdigung). Es folgten „La traversée de l’hiver“ („Reise in den Winter“) und „Jascha“. International bekannt wurde sie mit „Art“ („Kunst“), das nach seiner Uraufführung in Paris in über 40 Sprachen übersetzt und aufgeführt wird. Erfolg reihte sich an Erfolg: durch ihre Stücke „Trois versions de la vie“ („Drei Mal Leben“), „Le dieu du carnage“ („Der Gott des Gemetzels“) und natürlich auch „Art“ („Kunst“) wird sie auch in Österreich bekannt.

Seit ihren Erfolgen als Autorin tritt Yasmina Reza nur mehr selten als Schauspielerin in Erscheinung. Neben ihren Bühnenstücken gibt es von ihr auch einige Romane, von denen der wahrscheinlich bekannteste „L’aube le soir ou la nuit“ („Frühmorgens, Abends oder Nachts“) ist. Es ist das Portrait eines Mannes während seines politischen Aufstiegs – ein Jahr lang (2006/2007) begleitete Yasmina Reza den ehemaligen französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy während seines Wahlkampfes.

Ein Zitat aus einem Interview mit der französischen Wochenzeitung „Le Nouvel Observateur“ ist sehr geeignet für das Verständnis der Motivation Yasmina Rezas zu ihren Werken:

Ich glaube nicht, dass der Mensch friedliebend ist, dazu haben wir uns seit der Steinzeit nicht entwickelt. Der Lack der Zivilisation, der uns vor der Rohheit bewahrt, ist so beunruhigend dünn, dass er nur darauf wartet, jeden Moment zu platzen. Stecken sie vier Leute in einen Lift, der eine Panne hat – die werden verrückt. Es genügt ein Ausbruch der Panik, und alle zertrampeln einander. Beobachten sie Kinder in einer Sandkiste, sie haben keine andere Wahl als sich gegenseitig zu schlagen, um irgendetwas, irgendein Ding zu behalten. Ich schreibe ein Theater der Nerven, denn wir werden von den Nerven gesteuert. Alle Figuren, die ich bislang geschaffen habe, sind wohlgezogene Leute, die einander versprochen haben, sich gut zu benehmen. Aber sie sind zugleich so impulsiv, dass es ihnen nicht gelingt, den Kurs zu halten, den sie sich selbst vorgegeben haben. Sie entgleisen, gegen ihren Willen, um den sie selbst im Affekt noch wissen. Dieser Kampf gegen sich selbst ist genau der Punkt, der mich interessiert¹².

Die Geschichte hat einen realen Hintergrund: Yasmina Rezas Sohn berichtete eines Tages von einem Klassenkameraden, dem von einem Mitschüler mit einem Stock zwei Zähne ausgeschlagen hatte. Als sich Frau Reza bei der Mutter nach dem Befinden ihres Kindes erkundigte, antwortete diese: „Stellen Sie sich vor, wir haben die Eltern des Jungen, der unseren Sohn angegriffen hat, eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter hinterlassen und sie haben uns nicht einmal zurückgerufen!“¹³.

Yasmina Reza habe sofort gespürt, dass dies ein ideales Thema für sie wäre.

4.2 Die Übersetzer

Für die Übersetzung aus dem Französischen zeichnen die Übersetzer Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel verantwortlich (2006 für die deutschsprachige Buchausgabe und alle Abdruckrechte, Libelle Verlag, CH 8574 Lengwil).

Der Übersetzer, Autor und Musiker Frank Heibert wurde 1960 in Essen, Deutschland, geboren. Er studierte Romanistik und Germanistik und beendete sein Studium mit der Doktorarbeit „Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung. Am Beispiel von sieben Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce“. Seit 1983 übersetzt er vorwiegend zeitgenössische Literatur aus dem Französischen,

¹² „Le nouvel Observateur“ 2008, in: Programmheft des Burgtheaters 2008: 87

¹³ „Le nouvel Observateur“ 2008, in: Programmheft des Burgtheaters 2008: 87

Italienischen, Portugiesischen und Englischen ins Deutsche (Tobias Wolff, Jim Grimsley, George Saunders, Amos Oz, J.M.G. Le Clézio, dem Nobelpreisträger für Literatur, Yasmina Reza u.v.a.) wie auch Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Boris Vian) und, noch weiter zurückgehend, Werke von Mark Twain.

Hinrich Schmidt-Henkel wurde 1959 in Berlin geboren und studierte Germanistik, Romanistik und Skandinavistik. Er übersetzt aus dem Französischen, Norwegischen und Italienischen Werke von Henrik Ibsen, Jon Fosse, Erik Fosnes Hansen, Michel Houellebecq, Yasmina Reza u.v.a.

Neben anderen Ehrungen erhielt er den Paul-Celan Preis für seine Neuübersetzung von Louis Ferdinand Célines „Voyage au bout de la nuit“.

„Der Gott des Gemetzels“ ist nicht ihre einzige Übersetzung eines Bühnenstücks von Yasmina Reza; auch die Übersetzungen „Ihre Version des Spiels“, „Picknick mit Lulu Kreutz“ und „Ein spanisches Stück“ stammen aus der gemeinschaftlichen Arbeit.

4.3 Die Verlage

Die deutschsprachige Buchausgabe des Bühnenstücks „Der Gott des Gemetzels“ erschien 2006 beim Libelle Verlag in Lengwil / Schweiz, die französischsprachige Ausgabe dagegen erst 2007 bei den Éditions Albin Michel in Paris. Die Uraufführung des Stücks fand im Dezember 2006 am Schauspielhaus Zürich statt; die französische Erstaufführung im Jänner 2008 im *Théâtre Antoine* in Paris, in Österreich hatte das Stück am Wiener Burgtheater im März 2008 Premiere.

Aus dem unterschiedlichen Erscheinungsdatum der französischen und deutschen Herausgabe des Bühnenstücks ergibt sich daher auch die ungewöhnliche Konstellation, dass alle Zitate der Originalversion ein späteres Datum tragen als die der deutschen Version.

4.4 Der Inhalt

„Le Dieu Du Carnage“ – „Der Gott des Gemetzels“

Ort der Handlung ist Paris, die handelnden Personen sind die Ehepaare Véronique und Michel Houillé und Annette und Alain Reille. Die zwei Paare treffen einander in

der Wohnung der Houillés: der elfjährige Ferdinand Reille hat dem gleichaltrigen Bruno Houillé bei einer Prügelei zwei Schneidezähne ausgeschlagen. Bei diesem Treffen soll das Geschehene besprochen und diskutiert werden.

Véronique ist Schriftstellerin, ihr Mann Michel besitzt ein Haushaltswarengeschäft, Annette ist Vermögensberaterin und Alain Anwalt in einem Pharmakonzern. Das Treffen beginnt recht harmlos: Annette und Alain sehen die Schuld ihres Sohnes, wollen sich entschuldigen und das Problem auf „zivilisierte“ Art und Weise aus der Welt schaffen. Véronique und Michel kommen ihnen entgegen; sie zeigen sich zwar empört über Ferdinands Tat, aber auch sie wünschen eine friedliche Übereinkunft. Als im Laufe des Gesprächs herauskommt, dass Michel den Hamster seiner Tochter auf der Straße „entsorgt“ und somit seinen sicheren Tod herbeigeführt hat, bekommt die gelassene und höfliche Fassade der Gesprächspartner erste Risse. Wenn Michel zu so unverantwortlichem Handeln fähig ist, mildert das in Annettes und Alains Augen auch die Schuld ihres Sohnes, da er nun nicht mehr nur der Einzige ist, der aggressiv gehandelt hat. Bei einem seiner häufigen Telefonate erfährt man, dass auch Alain ziemlich verantwortungslos handelt. In seiner Funktion als Anwalt einer Pharmafirma interessiert ihn einzig und allein der Profit; ein Medikament, das eigentlich vom Markt genommen werden sollte, wird auf sein Anraten hin weiter verkauft. „Wir werden doch nicht das Mittel vom Markt nehmen, nur weil drei Gestalten beim Gehen Schlagseite haben“ (Reza 2006:38). Der Ton ändert sich nach und nach, es kommt zu den ersten Schuldzuweisungen und Beschuldigungen. Gesteigert wird die Spannung auch durch Alains oftmaliges Telefonieren das, weil laut und unmittelbar neben den anderen, ständig die Gespräche unterbricht. Als Michel den Gästen Rum serviert, kommt es schließlich zur Eskalation, weil alle Beteiligten mehr trinken, als ihnen gut tut. Die weltmännische Fassade bröckelt; jetzt geht es gar nicht mehr um die Prügelei ihrer Söhne, sondern nur mehr um die Protagonisten und die Schwachpunkte in ihrem Leben. Es bilden sich wechselnde Allianzen: Véronique und Annette beschimpfen ihre Männer, dann wieder ein Paar gemeinsam das andere, schließlich Véronique alle drei.

Annette reagiert hysterisch, erbricht sich auf einem wertvollen Kokoschka-Bildband, der auf einem Beistelltischchen liegt und wirft, völlig entnervt von der ständigem

Telefonaten ihres Mannes, dessen Handy in eine große Blumenvase, in der Tulpen arrangiert sind.

Zum Schluss fallen nur mehr ordinäre Schimpfwörter; als Annette die Tulpen aus der Blumenvase reißt und sie im Zimmer herumwirft, ist der Höhepunkt erreicht. Das wirkt gleichzeitig auch ernüchternd: die Spannung fällt ab und die gereizte Stimmung beruhigt sich. Die am Boden verstreuten Gegenstände werden aufgehoben, das Stück endet mit einem Anruf der Tochter Véroniques und Michels, die sich nach ihrem Hamster erkundigt und von ihrer Mutter sehr scheinheilig beruhigt wird. Aus einem Abend, der der Verständigung und auch der Vergebung dienen sollte, ist ein (Seelen) Gemetzel geworden.

Den dramatischen Verlauf sollen Textstellen vom Beginn und vom Ende des Stücks demonstrieren, die zu zwei Textblöcken zusammengestellt wurden:

Véronique: (...) Jedenfalls danken wir Ihnen, dass Sie gekommen sind. Keiner hat was davon, wenn wir uns von Gefühlsmechanismen steuern lassen.

Annette: Wir haben zu danken. Wir.

Véronique: Ich glaube, wir brauchen uns nicht gegenseitig zu danken. Zum Glück gibt es immer noch die Kunst des zivilisierten Umgangs miteinander, oder?

Alain: Die die Jungs offenbar nicht beherrschen. Also, ich meine unserer!

(...)

Annette: Hinreißend, diese Tulpen.

Véronique: Die sind von dem kleinen Blumenladen im Mouton-Duvernet-Markt. Sie wissen schon, ganz oben der.

Annette: Ah ja.

Véronique: Sie kommen jeden Morgen frisch aus Holland, zehn Euro für einen Arm voll, fünfzig Stück.

Annette: Ach was!

Véronique: Sie wissen schon, ganz oben der.

Annette: Ja, ja.

(...)

Véronique: Wäre es vorstellbar ... entschuldigen Sie, dass ich so direkt frage, dass Ferdinand sich bei Bruno entschuldigt?

Alain: Ich fände es gut, wenn sie miteinander reden.

Annette: Er muss sich entschuldigen, Alain. Er muss ihm sagen, dass es ihm wirklich leid tut.

Alain: Ja, ja. Sicher.

Véronique: Tut es ihm denn wirklich leid?

Alain: Er weiß, was er angestellt hat. Die Folgen waren ihm nicht bewusst. Er ist erst elf.

Véronique: Mit elf ist man kein Baby mehr.

Michel: Aber auch kein Erwachsener! Wir haben Ihnen ja gar nichts angeboten, Kaffee, Tee, ist noch was vom Clafoutis da, Véro? Ein ausgezeichneter Clafoutis!

Alain: Gern einen Espresso.

Annette: Nur ein Glas Wasser.

Michel: (zu *Véronique*, die hinausgeht) Für mich auch einen Espresso, Liebling, und bring den Clafoutis mit. (nach kurzer Unschlüssigkeit) Ich sage immer, wir sind alle nichts als Lehmklumpen, und daraus müssen wir was machen. Vielleicht bekommt man erst am Schluss eine Form. Weiß man's?

Annette: Hmmm:

Michel: Sie müssen unbedingt den Clafoutis kosten. Einen guten Clafoutis findet man nicht so oft.

Annette: Da haben Sie recht.

(...)

Alain: Sehr gut. Sehr gut.

Annette: Köstlich.

Véronique: ... Lebkuchenkrümel!

Annette: Bravo!

Véronique: Eine Abwandlung des typischen Clafoutis aus der Picardie. Ehrlich gesagt, ich habe es von seiner Mutter.

Alain: Lebkuchen, köstlich ... Wenigstens lernen wir auf diese Weise ein neues Rezept kennen.

(...)

Annette: Wir sind Ihnen wirklich sehr dankbar für Ihre Großzügigkeit, wir wissen es zu schätzen, dass Sie die Sache beilegen möchten, statt sie zu verschärfen.

Véronique: Das ist ja das Mindeste, aber wirklich.

Michel: Ja.

Annette: Keineswegs. Wie viele Eltern ergreifen absolut kindisch die Partei ihrer Kinder. Wenn Bruno unserem Ferdinand zwei Zähne ausgeschlagen hätte, würden Alain und ich nicht viel gereizter reagieren? Ich weiß nicht, ob wir so gelassen wären wie Sie.

Michel: Aber sicher!

Alain: Gar nicht so sicher, sie hat recht.

(*Reza 2006: 14, 15, 18-19, 23, 25-26, in der Reihenfolge der Zitate*)

Die zwei Paare haben einander gerade kennengelernt; der Umgangston zwischen ihnen wie auch der der Paare untereinander ist sehr höflich: Man beglückwünscht sich zum zivilisierten Umgang mit dem Problem, die Tulpen werden bewundert, vielleicht könnte sich auch der eine Sohn beim anderen entschuldigen, Michel nennt seine Frau Liebling, Kaffee und Kuchen werden angeboten, der Clafoutis wird gelobt.

Gegen Ende des Stücks hat sich der Ton gewaltig geändert:

Alain: (zu *Véronique*, Anm.) Sie argumentieren zu viel. Frauen argumentieren zu viel.

Annette: Originelle Antwort. Ich nehme an, das bringt Sie auf angenehme Weise aus der Fassung.

Véronique: Ich weiß nicht, was das heißen soll, zu viel argumentieren. Und ich weiß nicht, wozu das Dasein ohne Moralvorstellungen gut wäre.

Michel: Schaut euch mein Leben an!

Véronique: Halt den Mund! Halt den Mund! Ich hasse diese erbärmliche Anbiederung! Du widerst mich an!

Michel: Ein bisschen Humor, wenn ich bitten darf.

Véronique: Ich habe keinen Humor. Ich will auch keinen haben.

Michel: Ich sage immer, die Ehe ist die schlimmste Prüfung, die Gott uns auferlegt.

Annette: Perfekt.

Michel: Die Ehe und das Familienleben.

Annette: Niemand erwartet von Ihnen, dass Sie uns Ihre Sicht der Dinge mitteilen, Michel. Ich finde das ziemlich fehl am Platz.

Véronique: Das stört ihn nicht.

Michel: Sehen Sie das nicht so?

Annette: Diese Ansichten sind völlig indiskutabel. Alain, sag was.

Alain: Er darf denken, was er will.

Annette: Er braucht aber keine Werbung dafür zu machen.

Alain: Ja, gut, mag sein ...

Annette: Wir pfeifen auf ihr Eheleben. Wir sind hier, um ein Problem zwischen den Kindern zu lösen, auf ihr Eheleben pfeifen wir.

(...)

Véronique: (in Richtung Annette, Anm:) Die tut, als würde ich sie erwürgen!

Annette: Was habe ich Ihnen getan?

Véronique: Es sind nicht beide Seiten im Unrecht! Man darf Opfer und Henker nicht verwechseln!

Annette: Henker!

Michel: Oh, Véronique, du gehst mir auf den Sack, wir haben die Nase voll von deinen Binsenweisheiten!

Véronique: Ich bleibe dabei.

Michel: Ja, ja, bleib dabei, dein Engagement für die Neger im Sudan färbt allmählich auf alles ab.

Véronique: Ich bin entsetzt. Warum benimmst du dich so fürchterlich?

Michel: Weil ich Lust habe. Ich habe Lust, mich fürchterlich zu benehmen.

Véronique: Irgendwann werdet ihr begreifen, wie ernst das ist, was in diesem Erdteil passiert, und dann werdet ihr euch für eure Untätigkeit und diesen infamen Nihilismus schämen.

Michel: Du bist großartig, Darjeeling, du bist von uns allen die Beste!

Véronique: Ja. Ja.

Annette: Bloß weg von hier, Alain. Diese Leute sind Ungeheuer! (*sie trinkt ihr Glas aus und will nach der Flasche greifen*)

Alain: (*hindert sie daran*) ... Hör auf, Annette.

Annette: Nein, ich will noch was trinken, ich will mich besaufen, diese Irre wirft mit meinen Sachen um sich, und kein Mensch tut was dagegen, ich will mich betrinken!

Alain: Du bist betrunken genug.

Annette: Warum lässt du deinen Sohn als Henker bezeichnen? Wir kommen in ihr Haus, um diese Sache zu klären, und dann werden wir beschimpft, angegriffen und

mit Predigten über globalen Bürgersinn traktiert, Ferdinand hatte völlig Recht, Ihren Sohn zu schlagen, und mit Ihren Menschenrechten wisch ich mir den Hintern ab!

Michel: Ein Schlückchen Schnaps, und zack! Schon kommt das wahre Gesicht zum Vorschein. Wo ist nur diese zuvorkommende und zurückhaltende Frau geblieben, mit ihren sanften Gesichtszügen ...

Véronique: Hab ich's dir nicht gesagt! Hab ich's dir nicht gesagt!

Alain: Was haben Sie ihm gesagt?

Véronique: Dass sie falsch ist. Diese Frau ist falsch. Tut mir leid.

Annette: (*verzweifelt*) Ha, ha, ha! ...

Alain: Wann haben Sie das gesagt?

Véronique: Als Sie im Bad waren.

Alain: Sie kannten sie erst seit einer Viertelstunde, aber Sie wussten schon, dass sie falsch ist.

Véronique: Ich spüre so was sofort.

Michel: Stimmt.

(...)

Alain: (*zu Véronique*) Neulich habe ich ihre Freundin Jane Fonda im Fernsehen gesehen, danach hätte ich mir um ein Haar ein Poster vom Ku-Klux-Klan gekauft ...

Véronique: Warum meine Freundin? Was hat Jane Fonda damit zu tun?

Alain: Weil Sie von derselben Sorte sind. Sie gehören zur selben Kategorie Frauen, diesen würdevollen Frauen, die für alles eine Lösung parat haben, das schätzt man an Frauen nicht, an Frauen schätzt man Sinnlichkeit, Leichtsinn, Hormone, aber Frauen, die die ganze Zeit zeigen müssen, wie hellichtig sie sind, diese Hüterinnen der Welt, die stoßen uns ab, sogar den armen Michel hier, Ihren Mann, den stößt das genauso ab ...

Michel: Reden Sie nicht für mich!

(Reza 2006: 68-69, 86-87, 89, in der Reihenfolge der Zitate)

Gegen Ende des Stücks verläuft das Zusammentreffen unter dem Motto „jeder gegen jeden“. Der Alkohol hat die „zivilisierenden“ Schranken aufgehoben; die Probleme des einzelnen Protagonisten wie auch die Probleme der Ehepaare untereinander treten zu Tage und werden schonungslos aufgearbeitet.

4.5 Textanalyse und Vergleich

Bei der Übersetzung eines Bühnenstücks hat, wie schon in der Einleitung erwähnt, die Übersetzung der Bühnenwirksamkeit Vorrang; ein Theaterstück wird von einem sprachlichen und kulturellen Kontext in einen anderen sprachlichen kulturellen Kontext transponiert; Übersetzung der Bühnenwirksamkeit bedeutet daher die Übersetzung dessen, was dem Stück in seiner ursprünglichen Fassung Bedeutung verliehen hat bzw. was seine Wirkung auf das Publikum ausgemacht hat.

In der folgenden Textanalyse soll daher an Hand von konkreten Übersetzungsbeispielen auf den Sprachstil, die Sprachebene sowie die Lexik des Originals und seiner Übersetzung eingegangen werden, gefolgt von spezifischen Übersetzungsproblemen wie denen der Metapher, der Titelübersetzung, der Eigennamen und Namen, der Übersetzung der Realien und des Nebentextes.

Eine Charakteristik des vorliegenden Textes sind seine kurzen parataktischen Sätze, die das Stück sehr lebendig machen. Es gibt keine langen Monologe, sondern ein ständiges Hin und Her von Aussagen und Repliken – dieser Teil der Bühnenwirksamkeit ist von der Autorin vorgegeben und wird automatisch auch in der Übersetzung beibehalten.

Die Autorin will außerdem das möglichst authentische Bild einer Alltagssituation nachzeichnen. Zwei Paare treffen einander, um über die Verletzung des eines Kindes durch das andere zu diskutieren; Streit und friedlicher Austausch wechseln einander ab, die Gräben werden immer tiefer, bis das Ganze schließlich eskaliert. Nicht nur wohlgeformte Phrasen, sondern auch teilweise hitzige Debatten und Beschimpfungen beherrschen das Stück. Dass in derartig konfliktreichen Situationen nicht immer reinste Hochsprache nach allen (grammatikalischen) Regeln der Kunst gesprochen wird, liegt auf der Hand. Das Stück ist zur Aufführung bestimmt, daher ist die Wirkung der gesprochenen Sprache wichtig.

Um eine bestimmte Wirkung zu erzielen, können die Regeln und Normen der Standardsprache, vor allem im literarisch – künstlerischen Bereich, gebogen bzw. verletzt werden. Durch besagte kurze parataktische Sätze, bei deren Bildung oft die korrekte Syntax vernachlässigt wird, und die Verwendung einer Standardsprache, die sehr mit umgangssprachlichen und vom Argot abstammenden Ausdrücken

durchsetzt ist, ist der Vorgang auf der Bühne für das Publikum authentisch und nachvollziehbar.

Bezüglich Sprachstil und Sprachebene handelt es sich also um im Alltag *gesprochenes* und sehr oft umgangssprachliches gefärbtes Standardfranzösisch, das der natürlichen Ausdrucksweise einer derartigen Gesprächssituation entspricht.

Die Art und Weise, wie die Übersetzer umgangssprachliches Französisch in umgangssprachliches Deutsch übertragen haben, wird daher der wichtigste Bestandteil des Textvergleichs sein. Da die Vergleiche die Wortebene betreffen, werden, wenn umgangssprachliche Lexik gehäuft vorkommt, manchmal längere, oft aber auch nur kurze Passagen zum Vergleich herangezogen werden.

Anschließend an die Textanalyse wird die Übersetzung der Realien, des Titels, des Nebentextes und der Eigennamen analysiert.

Zunächst zwei Beispiele, die den Stil und Ton des gesamten Textes illustrieren sollen:

Véronique: Bruno a une soeur de neuf ans, Camille. Qui est fâchée avec son père parce que son père s'est débarrassé du hamster cette nuit.

Annette: Vous vous êtes débarrassé du hamster?

Michel: Oui. Ce hamster fait un bruit épouvantable la nuit. Ce sont des êtres qui dorment la jour. Bruno souffrait, il était éxaspéré par le bruit du hamster. Moi, pour dire la vérité, ça faisait longtemps que j'avais envie de m'en débarrasser, je me suis dit ça suffit, je l'ai pris, je l'ai mis dans la rue. Je croyais que ces animaux aimaient les caniveaux, les égouts, pas du tout, il était pétrifié sur le trottoir. En fait, ce sont ni des animaux domestiques, ni des animaux sauvages, je ne sais pas où est leur milieu naturel. Fous-les dans une clairière, ils sont malheureux aussi. Je ne sais pas où on peut les mettre.

Annette: Vous l'avez laissé dehors?

Véronique: Il l'a laissé, et il a voulu faire croire à Camille qu'il s'est enfui. Sauf qu'elle ne l'a pas cru.

(Reza 2007: 17-18)

Véronique: Bruno hat eine neunjährige Schwester, Camille. Sie ist gerade böse auf ihren Vater, weil ihr Vater heute Nacht ihren Hamster weggeschafft hat.

Annette: Sie haben ihren Hamster weggeschafft?

Michel: Ja. Dieser Hamster veranstaltet nachts einen unerträglichen Lärm. Das sind nachtaktive Tiere. Bruno hatte Schmerzen, dieser Lärm hat ihn völlig fertig gemacht. Ehrlich gesagt hatte ich diesen Hamster schon längst abschaffen wollen, und jetzt habe ich gesagt, es reicht, ich habe ihn genommen und auf die Straße gesetzt. Ich habe gedacht, diese Tiere fühlen im Rinnstein wohl, in der Kanalisation, aber denkste, er saß auf dem Bürgersteig wie versteinert. Offenbar sind diese Tiere weder Haustiere noch Wildtiere, ich weiß nicht, wo die eigentlich leben. Bringst du einen Hamster auf eine Lichtung im Wald, ist er da genauso unglücklich. Ich weiß nicht, wo man mit so einem Tier hin soll.

Annette: Sie haben ihn draußen gelassen?

Véronique: Er hat ihn draußen gelassen und Camille erzählt, er sei weggelaufen. Aber sie hat ihm nicht geglaubt.

(Reza 2006: 17-18)

Bei Details ist zu bemerken, dass die Übersetzer hier nicht auf das Stilmittel der modifizierten Syntax des Originals eingegangen sind. Im ersten Satz folgt auf eine Aussage ein Relativsatz (mit der korrekten Konstruktion des Relativsatzes), der aber nicht wie üblich durch ein Komma mit ihm verbunden, sondern durch einen Punkt von ihm getrennt ist.

Erster Satz des Zitats:

Bruno a une soeur de neuf ans. Qui s'est fâchée avec son père... / Bruno hat eine neunjährige Schwester. Sie ist gerade böse auf ihren Vater...

Im Französischen ist die Unregelmäßigkeit deutlich erkennbar, im Deutschen ist dies nicht der Fall. Der Satz müsste eigentlich lauten:

Bruno hat eine neunjährige Schwester. Die gerade böse auf ihren Vater ist...

Letzter Satz des Zitats:

Il l'a laissé, et il a voulu faire croire à Camille qu'il s'était enfui. Sauf qu'elle ne l'a pas cru. / Er hat ihn draußen gelassen und Camille erzählt, er sei weggelaufen. Aber sie hat ihm nicht geglaubt.

Im Französischen sind diese zwei Sätze, die in dieser Form eigentlich zusammengehörten, zur Verstärkung der Aussage voneinander getrennt. Die deutsche Übersetzung erzielt nicht den gleichen Effekt, da die Konjunktion „aber“ in diesem Zusammenhang verflachend wirkt.

Die Formulierung „*Er hat ihn draußen gelassen und Camille erzählt, er sei weggelaufen. Wobei sie ihm nicht geglaubt hat.*“ entspräche mehr dem französischen Original.

Als zweites Beispiel ein längerer Monolog von Annette, die schon etwas unter Alkoholeinfluss ist; sie hat gerade das Handy ihres Mannes in die Blumenvase geworfen und genießt die darauffolgende Ruhe, die auch Anlass für „philosophische“ Überlegungen ist:

Annette: Moi je trouve qu'on se sent bien. On se sent mieux je trouve (*flottement*) ... On se sent tranquilles, non? ... Les hommes sont tellement accrochés à leurs accessoires ... Ça les diminue ... Ça leur enlève toute autorité ... Un homme doit être libre de ses mains ... je trouve. Même une mallette, ça me gêne. Un jour un homme m'a plu et puis je l'ai vu avec un sac rectangulaire en bandoulière, un sac en bandoulière d'homme, mais enfin c'était fini. Le sac en bandoulière c'est ce qu'il y a de pire. Mais le portable à portée de main est aussi ce qu'il y a de pire. Un homme doit donner l'impression d'être seul ... je trouve. Je veux dire le pouvoir être seul ... Moi aussi j'ai une idée johnwaynienne de la virilité. Qu'est-ce qu'il avait lui? Un colt. Un truc qui fait le vide ... Un homme qui ne donne pas l'impression d'être un solitaire n'a pas de consistance ... Alors Michel vous êtes content. Ça se désagrège un peu notre petit ... Comment vous avez dit? ... J'ai oublié le mot ... Mais finalement ... on se sent presque bien ... Je trouve.

(Reza 2006: 108-109)

Annette: Also, ich finde, jetzt fühlt man sich wohl. Man fühlt sich besser, finde ich. (*Unschlüssigkeit*) ... Es ist so schön ruhig, oder? ... Männer hängen dermaßen an ihrem Zubehör ... Das macht sie klein ... Das mindert ihre Autorität ... Ein Mann sollte die Hände frei haben ... Finde ich. Sogar eine Aktentasche stört mich. Ich hab mich mal für einen Mann interessiert, und dann trug der so eine rechteckige Tasche mit Schulterriemen, eine Herren-Umhängetasche, egal, es war vorbei. Umhängetaschen sind das Letzte. Aber das Handy immer in Griffweite ist genauso schlimm. Ein Mann muss so wirken, als wäre er allein ... Finde ich. Ich meine, so, als könnte er allein sein ... Mein Männerbild ist auch von John Wayne beeinflusst. Was hatte der? Einen Colt. Ein Ding, das Leere schafft ... Ein Mann, der nicht wie ein Einzelgänger wirkt, hat kein Format ... Also Michel, Sie können zufrieden sein.

Fällt jetzt ein bisschen auseinander, unser kleines ... Wie haben Sie's genannt? ... Ich komme nicht mehr auf das Wort ... Egal ... Man fühlt sich fast wohl ... Finde ich.

(Reza 2006: 81-82)

Sprachstil und die Satzkonstruktion entsprechen dem Original. Die Sequenz entspricht fast einem inneren Monolog, die Sätze sind in beiden Versionen syntaktisch nicht ausgeformt bzw. grammatikalisch nicht korrekt beendet.

Moi aussi j'ai une idée johnwaynienne de la virilité – Mein Männerbild ist auch von John Wayne beeinflusst

Es ist nicht einfach, den Ausdruck *idée johnwaynienne* im Deutschen wiederzugeben; eine „johnwayn'sche/johnwaynische Vorstellung von...“ wäre inakzeptabel, weil das im Deutschen, abgesehen von seinem ästhetischen Aspekt, zu pedantisch und im Zusammenhang fast unverständlich wäre. Auf die adjektivische Verwendung muss daher, wie geschehen, verzichtet werden.

Der zweite Aspekt betrifft die Übersetzung des Wortes *virilité*, das hier mit Männerbild übersetzt wurde, dessen eigentliche Bedeutung jedoch die *Männlichkeit*, *Virilität* oder auch *Manneskraft* ist. Da Yasmina Reza das Wort Virilität gewählt hat, wollte sie das damit auch aussagen; andererseits aber gibt der Text auch einfach ein Bild wieder: Das Zubehör eines Mannes: die Aktentasche, die Umhängetasche, griffbereites Handy vs. leere Hände, ein Colt. Das heißt, dass einer Übersetzung zwei Möglichkeiten offen stehen: Eine Interpretation orientiert sich eher am Bild, die andere eher an der sexuellen Komponente der Aussage. Im vorliegenden Textzusammenhang ist das Eine nicht so weit vom Anderen entfernt, und dass sich die Übersetzer mit der Wortwahl *Männerbild* für Ersteres entschlossen haben, passt zu diesem Bild. Eine andere Möglichkeit wäre gewesen: *Meine Vorstellung von Männlichkeit ist auch von John Wayne beeinflusst*.

Wie in 1.7.1 erwähnt, ist im Französischen die Wortverkürzung (Apokope, *truncation*) ein sehr weit verbreitetes Mittel zur Wortbildung, um eine gewisse Sprachdynamik herzustellen. Es gibt sie auch im Deutschen, allerdings nicht in demselben quantitativen und qualitativen Ausmaß. Die häufigste Verwendung findet sie hier in der Weglassung des letzten Buchstabens einer Verb-Endung, z.B. „ich

habe“ – „ich hab“; das kann auch schriftlich geschehen – in diesem Fall wird die Abkürzung meist durch einen Apostroph gekennzeichnet: ich habe – ich hab’, aus Gründen der Metrik häufig in der Poesie anzutreffen.

Eine andere Art der Abkürzung in der gesprochenen deutschen Sprache ist die Auslassung des Vokals „e“ bei der Flexionsendung eines Verbs im Infinitiv: So wird aus „haben“ „hab-n, aus „geben“ „geb-n“ usw. Die französischen Verkürzungen sind in der Regel viel radikaler; wie beim ersten der nachfolgenden Beispiele deutlich zu sehen ist, wird viel stärker in das Wort als kleinste selbständige sprachliche Einheit eingegriffen, sodass mehr oder weniger lange Wortteile nicht mehr vorhanden sind. Die daraus entstehenden Verkürzungen können für „Nichteingeweihte“ unverständlich werden und sind im Deutschen nur schwer bis gar nicht nachzubilden; meist muss man sich damit begnügen, den im Deutschen üblicherweise verwendeten Terminus einzusetzen.

Dazu einige kurze Texteinheiten, die diese Eigenheit und ihre Übersetzung illustrieren sollen.

Alain: ...Et Maurice, demandez au dircom s’il y a d’autres reprises...

(Reza:2007: 16)

Alain: ...Und Maurice, fragen Sie Ihren Pressechef, ob das noch andere Zeitungen gebracht haben ...

(Reza 2006: 17)

Der *dircom* ist aus der Verkürzung von *directeur de communication* (Firmensprecher, Leiter der Öffentlichkeitsarbeit¹⁴) entstanden.

-

Alain: ... On ne va certainement pas faire un droit de réponse, par contre s’il y a des reprises on peut faire un communiqué genre c’est de l’intox à quinze jours de L’A.G.O ...

(Reza 2007: 25)

Alain: ... Eine Gegendarstellung kommt natürlich absolut nicht in Frage, aber wenn sich die Sache nicht beruhigt, können wir eine Presseerklärung rausgeben, à la, das ist das reinste Störfeuer, jetzt, zwei Wochen vor der Aktionärshauptversammlung...

(Reza 2006: 24)

Une intox oder *l’intox* kommt von *intoxication*: Vergiftung, je nach Kontext aber auch Propaganda¹⁵. Alain telefoniert wieder einmal hektisch, die Dinge laufen nicht

¹⁴ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-allemand/directeur/25650>

¹⁵ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/auto-intoxication/>

so, wie er will. Die Interpretation durch die Wortwahl *Störfeuer* ist adäquat zur Situation.

-
Alain: C'était sympa ça. (Reza 2007: 82)

Alain: Das war aber nett. (Reza 2006: 64)

Sympa ist die Verkürzung von *sympathique*. *Nett* ist kurz und bündig und entspricht inhaltlich und lautlich der abgekürzten Vorlage.

-
Michel : (trocknet gerade einen der Bildbänder, Anm.) Et voilà! *Impec*. (Reza 2007: 63)

Michel: So, bitte! Tadellos. (Reza 2006: 52)

Impec ist die Verkürzung von *impeccable*.

-
Véronique: Je ne sais pas qui a mis le clafoutis dans le frigo. Monica met tout dans le frigo, il n'y a rien à faire ... (Reza 2007: 21)

Véronique: Ich weiß nicht, wer den Clafoutis in den *Kühlschrank* gestellt hat. Monica stellt alles in den Kühlschrank, nichts zu machen ... (Reza 2007: 22)

Frigo ist die Verkürzung von *frigidaire* (bzw. *réfrigérateur*), Kühlschrank.

-
Michel: Ils sont terribles ces labos. (...) (Reza 2007: 45)

Michel: Diese Pharmafirmen sind fürchterlich. (...) (Reza2006: 39)

Labo/s ist die Verkürzung von *laboratoire* und wird sowohl in der Bedeutung eines Laboratoriums¹⁶ als Forschungs – und Arbeitsstätte wie auch eines Pharmaunternehmens¹⁷ (*laboratoire pharmaceutique*) selbst verwendet.

In den folgenden Textvergleichen geht es vor allem um umgangssprachliche Ausdrücke sowie die Übertragung von Metaphern:

Alain: Parce que vous êtes de la même espèce. Vous faites partie de la même catégorie de femmes, les femmes investies, solutionnantes, ce n'est pas ce qu'on aime chez les femmes, ce qu'on aime chez les femmes c'est la sensualité, la folie, les

¹⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/laboratoire/45786>

¹⁷ <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:FR:PDF> ,
<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:DE:PDF>

hormones, les femmes qui font état de leur clairvoyance, les gardiennes du monde nous rebutent, même lui ce pauvre Michel, votre mari, est rebuté ...

Michel: Ne parlez pas en mon nom!

Véronique: On se fout complètement de ce que vous aimez chez les femmes. D'où sort cette tirade? Vous êtes un homme dont on se fout royalement de l'avis!

Alain: Elle hurle. Quartier-maître sur un thonier au dix-neuvième siècle!

Véronique: Et elle, elle ne hurle pas? Quand elle dit que son petit connard a bien fait de cogner le nôtre?

Annette: Il a bien fait, oui! Au moins on n'a pas un petit pédé qui s'écrase!

Véronique: Vous avez une balance, c'est mieux?

Annette: Partons Alain! Qu'est-ce qu'on fait encore dans cette baraque? (*elle fait mine de partir puis revient vers les tulipes qu'elle gifle violemment. Les fleurs volent, se déagrègent et s'étalent partout*) Et tiens, tiens, voilà ce que je fais de vos fleurs minables, vos tulipes hideuses! ... Ha, ha, ha ... (*elle s'effondre en pleurs*)... c'est le pire jour de ma vie aussi! (Reza 2007: 122-123)

Alain: (zu *Véronique*, *Anm.*) Weil Sie von derselben Sorte sind. Sie gehören zur selben Kategorie Frauen, diesen würdevollen Frauen, die für alles eine Lösung parat haben, das schätzt man an Frauen nicht, an Frauen schätzt man Sinnlichkeit, Leichtsinn, Hormone, aber Frauen, die die ganze Zeit zeigen müssen, wie hellichtig sie sind, diese Hüterinnen der Welt, die stoßen uns ab, sogar den armen Michel, Ihren Mann, den stößt das genauso ab ...

Michel: Reden Sie nicht für mich!

Véronique: (zu *Alain*, *Anm.*) Es ist uns völlig schnuppe, was Sie an Frauen mögen! Was soll diese Tirade? Die Ansichten von einem wie Ihnen sind uns völlig schnurz und schnuppe!

Alain: Sie schreit. Ein Quartiermeister auf einem Thunfischboot im neunzehnten Jahrhundert.

Véronique: Und sie, sie schreit nicht? Wenn sie sagt, ihr kleines Arschloch hat gut daran getan, unseren Jungen zu schlagen?

Annette: Jawohl, hat er! Wenigstens haben wir nicht so eine winselnde kleine Schwuchtel!

Véronique: Dafür haben Sie eine Petzliese, ist Ihnen das lieber?

Annette: Alain, wir gehen. Was machen wir noch in dieser Bude? (*scheint gehen zu wollen, dann geht sie zu den Tulpen zurück und drischt auf sie ein. Die losen Blütenblätter fliegen überall herum*) So, und so, das mache ich mit ihren Scheißblumen, ihren grässlichen Tulpen! ... Ha, ha, ha ...(*bricht in Tränen aus*) ... Für mich ist das auch der unglücklichste Tag meines Lebens. (Reza 2006: 89-92)

... les femmes investies, solutionnantes,.../...diesen würdevollen Frauen, die für alles eine Lösung parat haben, ...

Investi/e bedeutet eigentlich *engagiert für etwas sein*; *solutionner* ist ein deskriptives Verb, das seine Bedeutung schon in sich trägt, nämlich ein Lösung (*solution*) für ein Problem finden. Als Nomen gibt es die deutsche „Problemlösung“, als Adjektiv kennen wir „problemlösend“, nicht jedoch als Verb: hier muss in „Probleme lösen“ getrennt werden.

Die Übersetzung ist expliziter als das Original, was aber der Bühnenwirksamkeit keinen Abbruch tut, im Gegenteil: der Einsatz von „würdevoll“ und „für alles eine Lösung parat haben“ in diesem Zusammenhang verleiht der Aussage eine ironische Note, die sehr gut im Einklang mit der Person Alains steht, dessen Frauenbild eher machistisch geprägt ist.

Ce qu'on aime chez la femme c'est (...) la folie .../ An Frauen schätzt man (...) Leichtsinn ...

La folie ist die Verrücktheit; Leichtsinn (*imprudence, inconscience, frivolité*) hat nicht dieselbe Konnotation und wirkt hier etwas verflachend. Bei der Verwendung des Wortes „Verrücktheit“ ginge aus dem Kontext klar hervor, dass damit nicht die geistige Verwirrung, sondern eine spielerische, überspannte Verrücktheit, auch im Sinne von „Frivolität“, gemeint ist.

On se fout complètement, on se fout royalement .../ Es ist uns völlig schnuppe, es ist und schnurz und schnuppe ...

Der eigentlich sehr umgangssprachliche Ausdruck *foutre* (machen, stellen, legen etc.) ist fast universell einsetzbar und wird in der gesprochenen Sprache sehr häufig verwendet, wobei jedoch sehr auf die verschiedenen Nuancierungen geachtet werden muss. *Je m'en fous* oder *on se fout* wie in der vorliegenden Textstelle ist in seiner Bedeutung und Konnotation „ist mir egal, schnuppe, wurscht“ harmlos und im allgemeinen umgangssprachlichen Sprachregister ziemlich eingebürgert; „va te faire

foutre“ hingegen bedeutet je nach Kontext „Verpiss dich, hau ab“ oder auch das bekannte Goetz-Zitat nach Goethe und ist vulgär. Weitere Einsatzmöglichkeiten sind:

Foutre le camps: verduften, verschwinden

Fous moi la paix: Lass‘ mich in Ruhe

Se foutre de l’argent: Geld ist unwichtig

Quelqu’un ne fout rien: Jemand ist faul, macht überhaupt nichts.

Die Möglichkeiten sind nahezu unbegrenzt. Die Ausdrücke „schnuppe“ und „schnurz und schnuppe“ treffen genau den Ton der Aussage. Auch: „*Es ist uns völlig egal, es ist uns aber so was von egal*“ wäre eine weitere mögliche Interpretation gewesen.

Eine weitere Verwendung des Wortes *foutre* findet sich auf Seite 18 (Reza 2007, 2006):

„*Fous-les dans une clairière, ils sont malheureux aussi*“. „*Bringt du einen Hamster auf eine Lichtung im Wald, ist er da genauso unglücklich*“).

-

Elle hurle. Quartier-maître sur un thonier au dix-nevième siècle. / Sie schreit. Ein Quartiermeister auf einem Thunfischboot im neunzehnten Jahrhundert.

Der die ursprüngliche Aufgabe des Quartiermeisters oder Quartermeisters war die Aufsicht über die am Quarterdeck (= Ort, von dem aus das Schiff gesteuert wird) beschäftigte Mannschaft; die heutige Aufgabe betrifft Logistik, Versorgung und Unterbringung einer Mannschaft¹⁸.

Wenn Yasmina Reza Alain sagen lässt: “Sie schreit. Ein Quartiermeister...” mit der Anmerkung „im neunzehnten Jahrhundert“, dann bezieht sie sich auf seine ursprüngliche Aufgabe, nämlich die Position einer kommandierenden Person. Das ist der Sinn dieser Metapher, vermittelt durch das Bild von jemandem, der mit lauter Stimme Befehle verteilt, nämlich den schreienden Quartiermeister.

Wie in 1.7.3 besprochen, können Metaphern auf verschiedene Weise wiedergegeben werden: Durch Übersetzung in ein entsprechendes existierendes Pendant, durch Paraphrasierung, wenn dieses nicht vorhanden ist, oder durch Nachdichtung im Falle einer innovativen Metapher.

¹⁸ http://universal_lexikon.deacademic.com/113583/Quartermeister
http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/quartier-ma%C3%A0tre_quartiers-ma%C3%A0tres/65537

Ein Hinweis auf eine existierende und gleichlautende oder ähnlich formulierte Metapher konnte nicht gefunden werden. Die Übersetzer haben die Formulierung beibehalten und nicht durch ein anderes Bild ersetzt. Es ist anzunehmen, dass das nicht einschlägig informierte französische Publikum sich unter dem „schreienden Quartiermeister“ ebenso wenig vorstellen kann wie deutschsprachige Zuschauer. Aber das ist nicht wichtig für den Verlauf der Handlung; die Funktion der Metapher ist in diesem Fall ist das Überraschungsmoment, der unerwartete Vergleich, und der Kern der Aussage: „Sie schreit. Ein Quartiermeister ...“ kann rasch dahingehend interpretiert werden, dass es sich nicht um ein Kompliment handelt.

Au moins on n'a pas un petit pédé qui s'écrase! Wenigstens haben wir nicht so eine winselnde kleine Schwuchtel!

In der umgangssprachlichen Verwendung bedeutet *s'écraser*: *s'humilier devant quelqu'un, prendre une attitude de bassesse, de servilité: S'aplatir devant un supérieur*¹⁹, also: Sich unterwerfen, sich unterordnen, sich beugen, parieren, in der österreichischen Umgangssprache auch „kuschen“, „sich klein und hässlich machen“.

„Winseln“ bedeutet laut Duden beim Hund: „Hohe, leise klagende Laute von sich geben“, beim Menschen: „In unwürdiger Weise um etwas flehen“, „demütig bitten“, „betteln“ und „erbetteln“ etc.²⁰

S'écraser entspricht demnach einer Haltung, die jemand einnimmt, während bei *winseln* (auf den Menschen bezogen) etwas auf eine bestimmte Art und Weise verbal ausgedrückt wird. „Eine winselnde kleine Schwuchtel“ entspricht nicht der Aussage des Originals und ist des Guten fast zu viel – „eine unterwürfige kleine Schwuchtel“ wäre dem Original näher gekommen.

Vous avez une balance, c'est mieux? Dafür haben Sie eine Petzliese, ist Ihnen das lieber?

Das Wort *balance* (die Waage) bedeutet im Argot „Denunziant“²¹. Die Übersetzung „Petzliese“ oder an anderer Stelle auch „eine Petze“ (Reza 2006:53) impliziert den

¹⁹ http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/s_aplatir/4508

²⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung/winseln>

²¹ une balance : quelqu'un qui dénonce un autre,
<http://www.aiglon.net/~aiglonch/langlink/fprintable/jmm/argot.htm>

Kontext wie auch das kindliche Alter und sorgt in seiner Verwendung bei einem Jungen auch für den Unterton „verweichlicht“.

Qu'est-ce qu'on fait encore dans cette baraque? Was machen wir noch in dieser Bude?

Baraque steht für eine schlecht konstruiertes Haus oder eine einfach gebaute Hütte; die Verwendung als umgangssprachliche Bezeichnung für Haus oder Wohnung impliziert nicht unbedingt eine negative Bewertung durch den Sprecher. In diesem Fall aber ist Annette aufgebracht und zornig; im Kontext ist diese Bemerkung durchaus als Beleidigung zu verstehen – daher die Übersetzung durch „Bude“, die dem in diesem Fall abwertenden Charakter als Bezeichnung für eine Wohnung entspricht.

Et tiens, tiens, voilà ce que je fais de vos fleurs minables.../ So, und so, das mache ich mit ihren Scheißblumen...

Minable hat eigentlich die Bedeutung von „schäbig“, „erbärmlich“ oder „jämmerlich“; der Kraftausdruck „Scheißblumen“ ist stärker und umgangssprachlicher als das französische Original, aber adäquat zur Situation und zum Kontext. Das Stück hat auf seinen Höhepunkt zugesteuert und die aufs Höchste erzürnte Annette reißt die Blumen aus der Vase und wirft sie wild um sich herum.

-

Alain spricht in einem Telefonat mit einem Mitarbeiter über die Nebenwirkungen eines Medikaments:

Alain: (...) Marche ébrieuse, problèmes d'équilibre, en gros tu as l'air bourré en permanence... (...) (Reza 2007: 24)

Alain: (...) Schwankender Gang, Gleichgewichtsstörungen, kurz gesagt, du wirkst als hättest du ständig einen sitzen... (Reza 2006: 24)

Das Verbe *bourrer* bedeutet füllen, stopfen, anstopfen; umgangssprachlich verwendet bedeutet *être bourré* ²²„einen sitzen haben“, einen in der Krone haben“²³.

-

Diese Nebenwirkungen sind auch Teil eines anderen Telefonats:

²² <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/bourre/> 30.4.2013

²³ http://www.duden.de/rechtschreibung/betrunken_sein

Alain: (...) Mais qui fait la veille média chez vous?... Oui c'est très emmerdant
...Non, mais moi ce qui m'emmerde c'est l'A.G.O., vous avez une assemblée
générale dans quinze jours. (...) (Reza 2007: 16)

Alain: (...) Wer hat bei Ihnen eigentlich ein Auge auf die Presse? ... Ja, das ist eine
große Scheiße... Nein, was mich vor allem ankotzt, ist die Versammlung in zwei
Wochen, Sie haben doch bald Ihre Aktionärsversammlung (...) (Reza 2006: 17)

Emmerdant, Adj., kommt vom Verb *emmerder*²⁴, dessen wörtliche Bedeutung *couvrir, souiller d'excréments*, also mit Exkrementen (*merde*) bedecken oder beschmutzen, ist. Beide Ausdrücke können in dieser Form nicht ins Deutsche übersetzt werden. Der Duden kennt die Verben „verscheißen“ bzw. „verscheißern“ mit den Bedeutungen „es sich mit jemandem verderben“ bzw. „jemanden zum Narren halten“²⁵, die nicht dieselbe Bedeutung wie *emmerder* haben. Im Fall des Adjektivs *emmerdant* muss daher, wenn man in der Diktion bleiben will, wie geschehen auf das Wort „Scheiße“ zurückgegriffen werden. Das Verb *emmerder* wird umgangssprachlich für verschiedene Gefühlszustände eingesetzt: das reicht von „sich langweilen“, „nerven“, „verrückt machen“, „in der Klemme sitzen“ (für alles: *être emmerdé*), „sich mit etwas abrackern“ (*s'emmerder à faire qqch.*) bis „ankotzen“ (*ce qui m'emmerde* – siehe Text), u.v.m.²⁶.

-

Ein Beispiel für eine andere Wiedergabe von *emmerder* ist nach einem Telefonat Michels mit seiner Mutter zu sehen:

Michel: Elle m'épuise. Qu'est-ce qu'on s'emmerde dans la vie (Reza 2007: 114)

Michel: Sie macht mich fertig. Man hat's nicht leicht im Leben. (Reza 2006: 84)

Emmerder wurde hier dem Sinn und dem Kontext entsprechend, aber ohne Verwendung eines umgangssprachlichen Ausdrucks, wiedergegeben.

-

Während sich Annette und Alain nach Annettes Erbrechen im Badezimmer befinden, reinigen Michel und Véronique die verschmutzten Bildbände. Dabei führen sie folgendes Gespräch:

²⁴ <http://www.cnrtl.fr/definition/emmerder>

²⁵ <http://www.duden.de/rechtschreibung/verscheiszen>,
<http://www.duden.de/rechtschreibung/verscheiszen>

²⁶ <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/emmerder>

Véronique: Quand on sait qu'on va gerber, on prend les devants.

Michel: ... Le Foujita.

Véronique: (*elle pulvérise tout*) C'est dégueulasse.

Michel: J'étais limite avec les mécanismes de chiottes.

Véronique: Tu étais parfait.

Michel: J'ai bien répondu, non?

Véronique: Parfait. Le magasinier était parfait.

Michel: Quel merdeux. (...)

(Reza 2007: 60)

Michel: Der Fujita.

Véronique: (*besprüht alles*) Ekelhaft. *Véronique:* Wenn man merkt, dass man kübeln muss, geht man rechtzeitig raus.

Michel: Bei den Spülsystemen war ich kurz vorm Platzen.

Véronique: Du warst perfekt.

Michel: Ich hab gut reagiert, oder?

Véronique: Perfekt. Das mit dem Lageristen war perfekt.

Michel: So ein Arschloch. (...)

(Reza 2006: 50)

Quand on sait qu'on va gerber .../ Wenn man merkt, dass man kübeln muss...

Das umgangssprachliche *gerber*²⁷ (für vomir: brechen, sich erbrechen) wurde mit dem genauso umgangssprachlichen „kübeln“ übersetzt.

C'est dégueulasse / Ekelhaft

Das Adjektiv *dégueulasse* kommt von *dégueuler* (umgangssprachlich für vomir – sich erbrechen). „Zum Kotzen“ wäre ein ähnlich umgangssprachlicher Ausdruck; *dégueulasse* wurde hier aber im Sinne von „degoutant“, „abstoßend“ verwendet, daher die Übersetzung mit „ekelhaft“.

mécanismes de chiottes / Bei den Spülsystemen

An dieser Stelle geht es um den Beruf Michels, der u.a. auch Spülsysteme für Toiletten verkauft.

²⁷ <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/gerber>

Chiottes ist die sehr umgangssprachliche Bezeichnung für Toilette, WC. Wollte man auf demselben Sprachniveau bleiben, müsste man auf das Wort „Scheißhaus“²⁸ zurückgreifen, das ungleich vulgärer klingt als *chiottes*, das im Französischen auch sehr umgangssprachlich ist, aber dennoch seine Verwendung findet. Auf eine dem Original entsprechende Übersetzung muss in diesem Fall verzichtet werden, denn der Ton des Theaterstücks ist oft sehr umgangssprachlich, aber niemals abstoßend vulgär. Die Übersetzer haben sich hier auf die „Spülsysteme“ beschränkt und *chiottes* gar nicht übersetzt; das wiederum wäre nicht notwendig gewesen, denn „Toilettensysteme“ z.B. hätte auf die tatsächliche Bedeutung, den Ort, hingewiesen und wäre ein neutraler und durchaus verwendbarer Ausdruck gewesen.

Quel merdeux / So ein Arschloch

Merdeux/merdeuse ist eine umgangssprachliche Bezeichnung und steht in der ursprünglichen Bedeutung für ein kleines Kind, das noch Windeln braucht oder jemanden, der noch nicht den Kinderschuhen entwachsen ist. *Linternaute* erklärt den Begriff u.a. mit *blanc-bec*, „Grünschnabel“²⁹, Pons³⁰ übersetzt *merdeux* mit „arroganter Lummel“ und „Rotznase“. Das Wort „Arschloch“ entspricht nicht dieser Bedeutung; andererseits kann es auch als Kompensation für das oben entgangene *mécanismes de chiottes* gesehen werden.

-

Dass sich Annette von ihrem Brechanfall erholt hat, kommentiert Michel folgendermaßen:

Michel: Ça vous a requinqué de dégobiller. (Reza 2007: 69)

Michel: Das Kotzen ist Ihnen aber gut bekommen. (Reza 2006: 56)

Das umgangssprachliche *requinquer* (Syn.: *retaper*) bedeutet wieder in Form sein, sich erholen; eine entsprechendes umgangssprachliches deutsches Verb wäre z.B. „aufmöbeln“³¹. Die Übersetzung durch „...ist Ihnen aber gut bekommen“ verzichtet auf das Umgangssprachliche, wirkt jedoch im Zusammenhang mit „kotzen“ sehr

²⁸ <http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=chiottes>

²⁹ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/merdeux/>

³⁰ <http://fr.pons.eu/français-allemand/merdeux>

³¹ <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/requinquer>

sarkastisch und erzielt somit die gewünschte Wirkung. *Dégobiller*³², „kotzen“, ist ein weiterer sehr umgangssprachlicher Ausdruck für „sich erbrechen“ (weiter oben im Text wurde das Verb *gerber*, an dortiger Stelle übersetzt mit „kübeln“, verwendet).

-

Michel beklagt die Entwicklung des Zusammentreffens:

Michel: La pente lamentable où ces deux petits cons nous ont mis! Voilà!

(Reza 2007: 70)

Michel: Dieses jämmerliche Niveau, das die beiden kleinen Idioten uns aufzwingen!

So!

(Reza 2006: 56)

Das Wort *con*, m. und *conne*, f., Adj. und Subst., ist die sehr umgangssprachliche Bezeichnung für die weibliche Vagina; im übertragenen Sinn bedeutet es *stupide*, *imbécile*, *idiot*, also dumm, blöd, idiotisch bzw. Idiot³³.

-

In der folgenden Szene geht es um eines der unzähligen Telefonate Alains:

Alain: (*portable vibre*). Ah pardon ... (*Au collaborateur*). Parfait ... Mais n'oublie pas, rien n'est prouvé, il n'y a aucune certitude ... Vous gourez pas, si on se loupe là-dessus, Maurice saute dans les quinze jours et nous avec.

Annette: Ça suffit Alain! Ça suffit maintenant ce portable! Sois avec nous merde!

Alain: Oui ... Tu me rappelles pour me lire (*raccroche*). Qu'est ce qui te prend, tu es folle de crier comme ça! Serge a tout entendu!

Annette: Tant mieux! Ça fait chier ce portable tout le temps!

Alain: Ecoute Annette, je suis déjà bien gentil d'être ici ...

Véronique: C'est extravagant.

(Reza 2007: 50-51)

Alain: (*Handy vibriert*) Oh, pardon ... (*zu seinem Mitarbeiter*) Ausgezeichnet –Aber vergiss nicht, nichts ist bewiesen, nichts ist sicher ... Mach keinen Mist, wenn wir das versammeln, fliegt Maurice in zwei Wochen, und wir mit.

Annette: Jetzt reicht's, Alain! Schluss mit dem Handy! Bleib bei der Sache, verdammt noch mal!

Alain: Ja ... Du rufst mich zurück und liest es mir vor. (*Beendet das Gespräch*) Was ist mit dir los, bist du verrückt, so herumzuschreien! Serge hat alles gehört!

³² <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/degobiller/>, 1.5.2013

³³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/con/17847?q=con#17721>

Annette: Gut so! Die Telefoniererei die ganze Zeit nervt.

Alain: Pass auf Annette, es ist schon sehr nett von mir, dass ich überhaupt hier bin ...

Véronique: Das wird ja immer besser. (Reza 2006:41-42)

Vous gourez pas, si on se loupe là-dessus, Maurice saute dans les quinze jours et nous avec. / Mach keinen Mist, wenn wir das versemeln, fliegt Maurice in zwei Wochen, und wir mit.

Das umgangssprachliche *se gourer* bedeutet *se tromper*, einem Irrtum unterliegen, sich etwas vormachen oder auch etwas verwechseln³⁴. „Mach keinen Mist“ entspricht nicht dieser Bedeutung, die adäquate Übersetzung wäre: „Mach dir nichts vor“, oder „Täusch dich nicht“. „Mach keinen Mist“ bekräftigt und verstärkt andererseits das nachfolgende „wenn wir das versemeln“ und das Damoklesschwert des Rauswurfs. Für die Zuschauer macht es keinen Unterschied, ob die Mitarbeiter sich nicht täuschen oder keinen Mist machen sollen, die Hauptaussage ist dass, worum auch immer es geht, das Ziel erreicht wird.

Se louper (umgangssprachlich) bedeutet etwas nicht erreichen, versagen; *sauter* ist springen, umgangssprachlich verwendet bedeutet es (unter anderem) gekündigt werden.

Tant mieux! Ça fait chier se portable tout le temps. Gut so! Die Telefoniererei die ganze Zeit nervt.

Die Redewendung *faire chier quelqu'un* bedeutet, jemanden auf das Äußerste reizen (*l'ennuyer à l'extrême*³⁵). Verwendet wird dazu das Verb *chier*, dessen Übersetzung dem vulgären Ausdruck scheißen, kacken entspricht³⁶. Die Redewendung ist in der Umgangssprache sehr gebräuchlich, ist aber schwer zu übersetzen und kann im Deutschen nicht in dieser Form wiedergegeben werden, außer man griffe auf sehr vulgäre Ausdrücke zurück. Die Übersetzung „Die Telefoniererei die ganze Zeit nervt“ ist andererseits verflachend, denn hätte Yasmina Reza es in diesem Sinn ausdrücken wollen, wäre „*Ça m'énerve ce portable tout le temps*“ zur Verfügung gestanden. Das Geplänkel steht auch für eine Progression der allgemeinen Diktion und der Aggression Annettes und bereitet auf spätere Ereignisse vor. Annette ist durch Alains ständiges Telefonieren dermaßen irritiert, dass sie sein Handy zuletzt in

³⁴ http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/se_gourer/37650

³⁵ <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/chier/15305/ausdruck>

³⁶ <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/chiant>

die Vase mit den Tulpen wirft, um das nicht mehr mit anhören zu müssen. Eine Möglichkeit (unter der Verwendung von *nerven* und *Nerv*) wäre: „Die Telefoniererei die ganze Zeit tötet mir den letzten Nerv“.

An dieser Stelle ein Einschub: An anderer Stelle wurde *faire chier* folgendermaßen übersetzt:

Michel: Oh que tu fais chier Véronique, on en a marre de ce boniment simpliste!

Michel: Oh, Véronique, du gehst mir auf den Sack, wir haben die Nase voll von deinen Binsenweisheiten! (Reza 2007:116 , 2006:86)

Die Übersetzung „du gehst mir auf den Sack“ entspricht dem umgangssprachlichen Charakter von *faire chier*. Im Kontext des ersten *faire chier* ist aber nur eine Umschreibung mit „Nerv“ und eventuell „nervtötend“ oder Ähnlichem möglich, denn „Du gehst mir auf den Sack“ kann wegen seiner Bedeutung (der Sack, syno. Hodensack | Sack [vulg.]³⁷) nicht von einer Frau verwendet werden.

Bei der Gelegenheit soll noch der zweite Satzteil näher betrachtet werden:

...on en a marre de ce boniment simpliste! / ...wir haben die Nase voll von deinen Binsenweisheiten!

Die umgangssprachliche Redewendung *avoir marre de quelque chose* bedeutet „genug von etwas haben“, „es reicht“³⁸, ins genauso umgangssprachliche „wir haben die Nase voll“ übersetzt.

Boniment³⁹ (von *bonir*: Argot für sprechen, erzählen⁴⁰) hat die Bedeutung von Humbug, Marktschreierei, Lügengeschichten⁴¹, auch Schwindel, Quatsch⁴². Der Kontext zu dieser Aussage: Véronique insistiert bezüglich Schuldzuweisungen und der Opferrolle ihres Sohnes („Es sind nicht beide Seiten im Unrecht! Man darf Opfer und Henker nicht verwechseln!“) und geht ihrem Mann damit auf die Nerven.

³⁷ <http://browse.dict.cc/deutsch-franzoesisch/Sack.html>

³⁸ <http://www.larousse.com/de/dictionnaires/français/marre/49603>

³⁹ <http://www.larousse.com/de/dictionnaires/français/boniment/10157>: Propos écrit dénué de sérieux ou fait pour tromper

⁴⁰ <http://dictionnaire.reverso.net/français-definition/bonir>

⁴¹ <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=boniment&l=de&ie=%E2%98%A0>

⁴² <http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-l&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=boniment%23>

Die Übersetzung mit „Binsenweisheit“ im Sinne von „Gemeinplatz“, „Phrase“ „Selbstverständlichkeit“ oder auch „Quatsch“⁴³ trifft im Kontext die Bedeutung der Aussage eigentlich besser als das französische Original.

Ende des Einschubs und weiter in der zitierten Textstelle:

Sois avec nous merde! Bleib bei der Sache, verdammt noch mal!

Merde wurde an dieser Stelle nicht mit „Scheiße“, sondern mit „verdammt noch mal“ übersetzt – was als Kraftausdruck auch vollauf genügt. Wenn Reza Annette *sois avec nous* sagen lässt, dann meint sie damit, dass Alain sich, im übertragenen Sinn, nicht durch sein ständiges Telefonieren immer wieder von der Gruppe entfernen soll. „Bleib bei der Sache“ gibt diesen Umstand nur ungenügend wieder, da dies sowohl die Angelegenheit der Anwesenden als auch die Geschäftsangelegenheit Alains betreffen könnte. Eine adäquate Übersetzung wäre in diesem Fall „bleib mit/oder bei uns“.

C'est extravagant. / Das wird ja immer besser.

Die eigentliche Bedeutung von *extravagant* ist „unglaublich“, auch „merkwürdig“, „eigenartig“ etc. „*Das wird ja immer besser*“ aber unterstreicht die Anhäufung von Gemeinheiten, denen Véronique sich ausgesetzt fühlt.

-

Ein weiteres Telefonat Alains, in dem es um ein Medikament geht, das wegen seiner Nebenwirkungen eigentlich vom Markt genommen werden müsste, wirft ein Schlaglicht auf Alains Haltung:

Alain: On ne va pas retirer le médicament parce qu'il y a trois types qui marchent de traviolle! ... Vous ne répondez à rien pour le moment...Oui. A tout de suite ... (coupe et appelle son collaborateur).

(...)

*Alain: (au collaborateur) ... Ils s'affolent, ils ont les radios aux fesses, tu fais préparer un communiqué qui ne soit pas du tout un truc défensif, au contraire, vous y allez au canon, vous insistez sur le fait que Verenz_Pharma est victime d'une tentative de déstabilisation à quinze jours de son assemblée générale, d'où vient cette étude, pourquoi elle tombe du ciel maintenant, etc. Pas un mot sur le problème de santé, une seule question: qui est derrière l'étude? ... Bien (*raccroche*)*

⁴³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Binsenweisheit>

(Reza 2007: 44-45)

Alain: Wir werden doch nicht das Mittel vom Markt nehmen, nur weil drei Gestalten beim Gehen Schlagseite haben! ... Nein, Sie werden sich jetzt nicht öffentlich äußern ... Ja. Bis gleich ... (*beendet das Gespräch und ruft seinen Mitarbeiter an*) ...

(...)

Alain: (*zu seinem Mitarbeiter*) Sie werden nervös, sie haben den Rundfunk am Hals, du bereitest jetzt eine Presseerklärung vor, aber nichts Defensives, im Gegenteil, ihr schießt aus vollen Rohren, ihr macht deutlich, dass Verenz-Pharma Opfer einer Destabilisierungskampagne ist, und das zwei Wochen vor der Aktionärshauptversammlung, woher kommt überhaupt diese Studie, warum kommt die ausgerechnet jetzt wie aus heiterem Himmel, so in der Art. Kein Wort über Gesundheitsprobleme, nur eine Frage: Wer steckt hinter dieser Studie? ... Gut. (*schaltet ab*) (Reza 2006: 38)

On ne va pas retirer le médicament parce qu'il y a trois types qui marchent de traviolle! / Wir werden doch nicht das Mittel vom Markt nehmen, nur weil drei Gestalten beim Gehen Schlagseite haben!

De traviolle ist der umgangssprachliche Ausdruck für *de travers*⁴⁴ mit u.a. der Bedeutung „schief“, „verkehrt“, „schräg“. Die Übersetzung „Schlagseite haben“ entspricht dem Bild und der umgangssprachlichen Ausdrucksweise.

Ils ont les radios aux fesses / sie haben den Rundfunk am Hals

Avoir quelqu'un aux fesses ist die umgangssprachliche Redewendung für verfolgt, in diesem Fall durch Nachforschungen bedrängt werden⁴⁵ und wurde genauso umgangssprachlich übersetzt durch „jemanden am Hals haben“. Im Französischen ist damit das Gesäß (*la fesse* oder *les fesses*) verbunden, im Deutschen der Hals.

... vous y allez au canon / ... ihr schießt aus vollen Rohren

Eine Redewendung mit *aller au canon* konnte nicht ausfindig gemacht werden; im Kontext aber ist völlig klar, was damit ausgesagt werden soll. *Le canon* ist die Kanone, auch der Gewehrlauf; die Übersetzung „ihr schießt aus vollen Rohren“

⁴⁴ http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/de_traviolle/79322

⁴⁵ <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/fesse/33408/ausdruck>

entspricht hier genau der Haltung, die hier gemeint ist, nämlich: „Angriff ist die beste Verteidigung“.

Etc. / so in der Art

Etc. wurde nicht einfach übernommen, sondern mit „so in der Art“ übersetzt. Das drückt gut aus, was damit gemeint ist, denn Alain gibt alle möglichen Anweisungen, aber keine präzisen Formulierungen; die Presseerklärung soll eben „so in der Art“ vorbereitet werden.

-

Als Michel kurz mit seiner kranken Mutter telefoniert, erfährt er, dass sie genau das Medikament nimmt, um das es beim Telefonat Alains geht:

Michel: Attends, attends maman ne quitte pas ... (À Alain) C'est Anril votre saloperie? Ma mère en prend! ... (Reza 2007: 71)

Michel: Moment mal, Moment, Mama, bleib dran. ... (Zu Alain) Das war doch Anril, Ihr Scheißzeug da? Meine Mutter nimmt das! ... (Reza 2006: 57)

Bei den umgangssprachlichen Bezeichnungen *salop*, m. (auch: *salaud*) bzw. *salope*, f. handelt es sich um verachtungswürdige, illoyale Menschen. Eine *saloperie* (auf Gegenstand, Objekt oder Lebensmittel bezogen) ist etwas von sehr schlechter Qualität⁴⁶: „Ramsch“, „Sauerei“, „Schweineerei“⁴⁷. Die Übersetzung durch „Scheißzeug“ mag vielleicht etwas übertrieben erscheinen, ist jedoch plausibel angesichts der Aufregung Michels.

-

Vorwürfen ihres Mannes entgegnet Véronique:

Véronique: Boucle-la. (Reza 2007: 110)

Véronique: Halt's Maul. (Reza 2006: 82)

Boucler hat die Bedeutung von u.a. anschnallen, zumachen, einsperren, verriegeln, abriegeln, schnüren, aber auch beenden (z.B. *boucler un travail* – eine Arbeit fertigstellen)⁴⁸; umgangssprachlich verwendet bedeutet *boucle-la* wie oben übersetzt „halt's Maul“, oder „halt die Klappe“.

⁴⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français>

⁴⁷ <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=saloperie&l=defr&ie=%E2%98%A0> 1,5,2013

⁴⁸ <http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch-deutsch/boucler/10285?q=boucle>

In der folgenden Sequenz fühlt sich Michel bezüglich des Aussetzens des Hamsters ungerecht beurteilt:

Michel: (...) Qu'est-ce qui est ridicule? (...) Leur fils tabasse Bruno et on me fait chier pour un Hamster? (Reza 2007:76)

Michel: (...) Spinnst du jetzt auch? (...) Ihr Sohn verprügelt Bruno, und mir geht man wegen einem Hamster auf den Senkel? (Reza 2006: 60)

Das Verb *tabasser* kommt vom argotischen Nomen *tabac*, das einen „Schlag auf die Nase“ bedeutet; davon abgeleitet ist die Redewendung *passer à tabac*⁴⁹, im Sinne von verprügeln. In der Übersetzung wurde auf diesen neutralen Ausdruck zurückgegriffen – im Duden finden sich jedoch mehrere umgangssprachliche Verben, die auch Verwendung hätten finden können, z.B. verdreschen, verhauen, verbläuen, vertrimmen etc.⁵⁰.

On me fait chier pour un Hamster: Die verschiedenen Bedeutungen und Übersetzungsmöglichkeiten des Verbes *chier* wurden schon auf Seite 72 der vorliegenden Arbeit besprochen; an dieser Stelle im Text wurde das umgangssprachliche „auf den Senkel gehen“ eingesetzt.

Umgangssprache kann auch durch die Verletzung von grammatikalischen Regeln ausgedrückt werden, wie hier bei „wegen einem Hamster“ zu sehen ist. Die Präposition *wegen* verlangt, bis auf wenige Ausnahmen, einen nachfolgenden Genitiv; die deutsche Umgangssprache ist besonders bei dieser Präposition sehr häufig durch einen nachfolgenden Dativ gekennzeichnet⁵¹.

Die nächsten zwei Textstellen zeigen umgangssprachliche Übersetzungen, die im Original nicht vorgesehen waren.

Michel beklagt, dass seine Teilnahme am Zusammentreffen der Paare nicht ganz freiwillig geschah:

Michel: Tu as organisé ce petit raout, je me suis laissé embrigader ... (Reza 2007: 79)

⁴⁹ <http://www.mon-expression.info/faire-un-tabac>, 5.5.2013

⁵⁰ <http://www.duden.de/rechtschreibung/verpruegeln>, 5.5.2013

⁵¹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/wegen>

Michel: Du hast dieses kleine Kaffeekränzchen organisiert, ich habe mich bequatschen lassen ... (Reza 2006: 61)

Der veraltete Ausdruck *raout*, ~ *réception/soirée mondaine*⁵² bedeutet Galaempfang, große Rezeption und wurde mit „kleines Kaffeekränzchen“ übersetzt. Diese verniedlichende Übersetzung wirkt, wenn man den Anlass zu diesem Treffen bedenkt, genauso sarkastisch wie der erhöhende und übertriebene Ausdruck im Original.

Embrigader steht ursprünglich in Verbindung mit dem militärischen Bereich (*la brigade – petit détachement militaire*⁵³, Brigade, Einsatzkommando, Trupp⁵⁴) und bedeutet im übertragenen Sinn, jemanden zum Beitritt zu etwas nötigen oder zwingen, auch überreden⁵⁵. Seine Verwendung im Zusammenhang mit einem Empfang sorgt für Ironie; in der vorliegenden Textstelle wurde *embrigader* mit dem umgangssprachlichen Ausdruck „bequatschen lassen“ übersetzt, was dem ironischen Ton der ganzen Aussage Michels entspricht.

-

Im folgenden Zitat bestätigt Alain eine Ansicht Michels:

Alain: Là je le rejoins, à cent pour cent. (Reza 2007: 77)

Alain: Das sehe ich wie er, aber hundert Pro. (Reza 2006: 60)

Hundert Pro, (im Duden *hundertpro*), ist die absolute Zustimmung zu etwas; der Ausdruck ist außerdem eine der seltenen Möglichkeiten der Wortverkürzung im Deutschen und entspricht der allgemeinen Diktion dieses Bühnenstücks.

Die Behandlung von Realia

Realien wie der Kuchen *Clafoutis*, das Medikament *Primpéran*, der Name der französischen Presseagentur, die Anrede *Maître* für Rechtsanwalt und der Begriff „tutti frutti“ wurden unverändert beibehalten, da sie entweder selbsterklärend bzw. allgemein bekannt sind oder auf der Bühne dargestellt werden. Die Übersetzungsstrategie ist in diesen Fällen die der Entlehnung und Verfremdung (vgl. Hörmanseder 2001:133, S. 42 der vorliegenden Arbeit).

⁵² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/raout/66459>, 5.5.2013

⁵³ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/embrigader/28669>, 5.5.2013

⁵⁴ <http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=brigade&l=defr&in=&lf=de>, 5.5.2013

⁵⁵ <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/embrigader>, 5.5.2013

Zunächst zum Begriff des *clafoutis* :

Michel: On ne vous a rien proposé, café, thé, est-ce qu'il reste du clafoutis Véro? Un clafoutis exceptionnel! (Reza 2007:19)

Michel: (...) Wir haben Ihnen ja gar nichts angeboten, Kaffee, Tee, ist noch was vom dem Clafoutis da, Véro? Ein ausgezeichneteter Clafoutis! (Reza 2006:19)

Die Übersetzer haben die französische Bezeichnung belassen. Unter der Realie *Clafoutis* können sich das deutschsprachige Publikum nicht sofort etwas vorstellen; da aber einige Sprechakte später Véronique besagten *Clafoutis* auf einem Tablett bringt und die Anwesenden über seine Zubereitung und Ingredienzien sprechen, ist klar, worum es sich dabei handelt. In diesem Fall muss daher – weder für den geschriebenen noch für den gesprochenen Text - etwas erklärt oder übersetzt werden. Als Annette sich erbricht, ist die Rede von dem Medikament *Primpéran*, das ihr verabreicht werden könnte:

Michel: (zu Véronique, Anm.) Donne-lui du Primpéran. (Reza 2007 :52)

Michel: Gib ihr Primpéran. (Reza 2006: 45)

Auch hier wurde die französische Bezeichnung belassen; es ist klar, worum es geht.

-

Im folgenden Textbeispiel geht es um die Wiedergabe des Titels *Maître*, das Akronym A.F.P. und die Realie *tutti frutti*.

Alain: „ (...) manipulation du cours et de déstabilisation de mon client“, affirme maître Reille, avocat de la société Verenz-Pharma. A.F.P., Reuter, presse généraliste, presse spécialisée, tutti frutti... (*raccroche*). (Reza 2007: 95)

Alain: „ (...) ...den Aktienkurs zu manipulieren“ und meinen Klienten zu schwächen“, so Maître Reille, der Justiziar von Verenz-Pharma ... A.F.P., Reuter, Tageszeitungen, Fachpresse, tutti frutti ... (*beendet das Gespräch*) (Reza 2006: 72)

Der Titel *maître* wird im Allgemeinen für jede Art von Chef, Meister oder einen Herrn über etwas verwendet; im juristischen Sinn ist er die Anrede für einen Rechtsanwalt oder Notar⁵⁶. Die französische Bezeichnung wurde in der deutschen

⁵⁶ <http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/ma%C3%A9tre> , 1.5.2013

Übersetzung übernommen und vermittelt dadurch die fremdartige Atmosphäre; der französische *avocat* (Anwalt, Rechtsanwalt) hingegen wurde zum „Justiziar“. Ein Justiziar ist als Mitarbeiter eines Unternehmens für dessen Rechtsangelegenheiten zuständig, d.h. er agiert als Hausjurist⁵⁷ - das entspricht der Position Alains bei Verenz-Pharma. Die formelle Bezeichnung „Justiziar“ steht im Einklang mit dem Erscheinungsbild und dem Gehaben des Protagonisten auf der Bühne.

Das Akronym A.F.P. (Agence France Presse) wurde nicht umschrieben oder erklärt, da aus dem Kontext verständlich ist, dass es um Presseagenturen und Zeitungen geht. Bei der zweiten Presseagentur handelt es sich allerdings um die Agentur Reuters⁵⁸; das „s“ des Namens ist im französischen Original wie in der deutschen Übersetzung nicht vorhanden.

Tutti frutti ist eine ursprünglich sizilianische Süßspeise (auch Eis) aus verschiedenen Früchten; im Duden sind als Synonyme „Mischung“, „Potpourri“ und auch „Sammelsurium“⁵⁹ zu finden. Die Bezeichnung „Sammelsurium“ hat abwertenden Charakter, eine von Yasmina Reza gewollte Konnotation, denn sie lässt mit *tutti frutti* Alains abwertende Einschätzung der Adressaten der Aussendung, nämlich die Printmedien, durchklingen. Eine deutsche Entsprechung wäre etwa „quer durch den Gemüsegarten“, aber die Übersetzer haben gut daran getan, den im französischen Original verwendeten Ausdruck zu übernehmen. Seine Bedeutung – im Zusammenhang mit Eis und Fruchtsalat – ist dem deutschsprachigen Publikum bekannt; durch die Wiederholung des Phonems „utti“ in beiden Wörtern bekommt „tutti frutti“ auch einen lautmalerischen Charakter und ist außerdem kürzer und prägnanter.

Anders verhält es sich beim Rum *Cœur de Chauffe* aus den Antillen, bei *Franprix*, dem Eigenamen einer französischen Supermarktkette und beim Akronym C.P.I.

Alain: (...) Extra ce rhum.

Michel: Ah! N'est-ce pas? Cœur de Chauffe, quinze ans d'âge, direct de Sainte-Rose.

(Reza 2007 : 84)

Alain: (...) Der Rum ist Spitze.

⁵⁷ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Justiziar>, 1.5.2013

⁵⁸ <http://www.reuters.com/>, 1.5.2013

⁵⁹ <http://www.duden.de/rechtschreibung/TuttiFrutti>, 1.5.2013

Michel: Ah! Nicht wahr? Herzbrand, fünfzehn Jahre, direkt von Gouadeloupe.

(Reza 2006: 65)

Der Name des Rums „Cœur de Chauffe“ ist im Internet zu finden, nicht jedoch die der Name „Herzbrand“; bei allen deutschen Anbietern wurde der französische Name beibehalten.

La chauffe ist der Vorgang des Brennens, Destillierens. *Le cœur de chauffe*⁶⁰, und das ist der *Herzbrand*⁶¹, ist, vereinfacht dargestellt, das Ergebnis des wichtigen zweiten Destillierdurchlaufs. *Cœur de chauffe* ist daher sowohl Produktname wie auch eine Qualitätsbezeichnung; seine deutsche Entsprechung *Herzbrand* haben die die Übersetzer für die deutsche Version herangezogen. Dass sich *Sainte-Rose* nicht im Mutterland Frankreich, sondern auf der französischen Überseeinsel Guadeloupe befindet, dürfte den allerwenigsten deutschsprachigen Zuschauern bekannt sein; die Tatsache ist aber insofern von Belang, als wirklich guter Rum eben von diesen Inseln kommt. Die Namensbezeichnung *Cœur de Chauffe* hätte man unter Umständen noch wie im Original belassen können, nicht aber den Ortsnamen ohne Erläuterung; die Übersetzer haben daher für beides mit *Herzbrand* und *Gouadeloupe* eine adäquate Bezeichnung eingesetzt.

Der Name der französischen Supermarktkette muss zum Verständnis des deutschsprachigen Publikums umschrieben werden:

Véronique: (...) Oui, je suis allée jusque Franprix. (...) (Reza2007: 124)

Véronique: (...) Ja, ich bin bis zum Supermarkt gegangen. (...) (Reza 2006: 92)

Der Name *Franprix* gibt dem deutschsprachigen Publikum keinen Anhaltspunkt darüber, wohin *Véronique* gegangen ist – es könnte alles Mögliche sein. Erklärungen wären an dieser Stelle nur störend - *Franprix* wurde daher einfach durch *Supermarkt* ersetzt, denn das ist die wichtige Aussage; wie er heißt, ist in diesem Fall belanglos.

Auch C.P.I. (*cour pénale internationale*) bedarf einer Erklärung:

Alain: (...) D' ailleurs le procureur de la C.P.I. a ouvert une enquête sur le Darfour... (Reza 2007: 100)

⁶⁰ http://fr.wikipedia.org/wiki/Cognac_%28eau-de-vie%29

⁶¹ <http://www.derberater.de/genuss-lebensart/trinken/spirituosen/wie-funktioniert-schnapsbrennen.htm>

Alain: (...) Übrigens, die Chefermittlerin des Internationalen Gerichtshofs hat eine Untersuchung über Darfour eingeleitet... (Reza 2006:74)

Die Chefermittlerin war zu dieser Zeit Carla del Ponte, daher die weibliche Form in der deutschen Übersetzung; gendergerechte Formulierungen werden im Französischen eher selten verwendet. Die Verwendung von Akronymen dagegen ist im Französischen auch in der Alltagssprache sehr häufig anzutreffen, im Deutschen hingegen ist es, außer bei fachsprachlichen Formulierungen, nicht üblich. Abgesehen vom Bekanntheitsgrad des Akronyms wäre das in der gesprochenen Sprache zu sperrig, daher wird meist der Name ausgesprochen. An dieser Stelle ist allerdings der Autorin Yasmina Reza ein Fehler unterlaufen. Mit der von ihr verwendeten Bezeichnung C.P.I. (*Cour pénale internationale*⁶²), im Deutschen IStGH (Internationaler Strafgerichtshof), hat sie ihn mit der CIJ (*Cour internationale de justice*⁶³), dem deutschen IGH (Internationaler Gerichtshof) verwechselt. Die Unterscheidung ist insofern relevant, als der Internationale Strafgerichtshof nur über Individuen zu Gericht sitzt, der Internationale Gerichtshof nur über Staaten. Im Fall des Darfour-Konflikts wurde daher der Internationale Gerichtshof (franz. CIJ und nicht CPI) eingeschaltet; die Übersetzer haben den Irrtum korrigiert und die richtige Bezeichnung *Internationaler Gerichtshof* eingesetzt.

Die Übersetzung von Eigennamen

Alain nennt seine Frau Toutou, Michel seine Darjeeling.

Michel: (...) Et d'où ça vient, toutou?

Alain: D'une chanson de Paolo Conte qui fait wa, wa, wa.

Michel: Je le connais! Je le connais! (*Chantonne*) Wa, wa, wa! ... Toutou! Ha! Ha! ... Et nous c'est une variation de darling, après un voyage de noces en Inde. C'est con! (Reza 2007:63)

Michel: (...) Und wo kommt das her, Wauwau?

Alain: Aus einem Lied von Paolo Conte, da macht er Wa wa, wa wa wa.

⁶² <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/enjeux-internationaux/justice-internationale/droit-penal-international/cour-penale-internationale/>

⁶³ <http://www.icj-cij.org/jurisdiction/index.php?p1=5>

Michel: Das kenne ich! Das kenne ich! (*trällert*) Wa wa, wa wa wa! ... Wauwau! Haha! Und bei uns ist es eine Abwandlung von Darling, wir hatten unsere Hochzeitsreise nach Indien gemacht. Bescheuert! (Reza 2006: 52)

Ein *toutou* ist in der Kindersprache die Bezeichnung für einen Hund, genauso wie der „Wauwau“ im Deutschen, mit dem Unterschied, dass sich das französische *toutou* vom lautmalerisch nachgemachten Bellen *wawa* entfernt hat. Im Deutschen ist der Zusammenhang *wawa* oder *wuffwuff* und *wauwau* stärker bemerkbar. Bei dem Lied handelt es sich um „*Come Di*“ von Paolo Conte⁶⁴; ein „*wawa*“ ist undeutlich, aber dennoch erkennbar. Unterstrichen wird der Laut durch eine Trompete, bei der dieser onomatopoeische Laut mittels Einsatz eines Dämpfers erzeugt wird.

Der Name des Hamsters, *Grignote*, wurde treffend mit „Knusperinchen“ übersetzt. *Grignoter* bedeutet „knabbern“, etwas „anknabbern“, auch „an etwas knuspern“⁶⁵.

Die Titelübersetzung

Der Titel des Bühnenstücks „Der Gott des Gemetzels“ beinhaltet keine Aussage, die der Rezipient sofort in eine bestimmte Richtung deuten kann. „Gott“ kann mit einer der höchsten Instanzen gleichgesetzt werden, ist positiv besetzt und hat überdies religiösen Charakter; ein Gemetzel ist mit dem Tod verbunden, es bedeutet nicht nur den Tod eines einzelnen, sondern Massenmord, Krieg und brutale Gewalt. Die Verbindung von Gott und Gemetzel (wobei Gott durch die Verwendung des Genitivs eng mit dem Gemetzel verbunden ist) ist einigermaßen rätselhaft. Im Verlauf der Lektüre (bzw. der Bühnenhandlung) hat man das Gefühl, man beginne den Titel zu verstehen, da es zwischen den zwei Paaren immer wieder zu heftigen verbalen Ausfällen kommt. Erst gegen Ende erfährt das Publikum / erfahren die Leser des Rätsels Lösung und verstehen die wirkliche Motivation der Autorin zu diesem Titel.

Der Hintergrund: Zum wiederholten Mal kommt das Gespräch auf die Schlägerei der zwei Jungen und auf die Frage, wessen Schuld es sei. Die Eltern des verprügelten Kindes, Véronique und Michel, sehen ihr Kind in der Opferrolle, während Alain, der Vater des Angreifers, der Meinung ist, dass sich Kinder eben ab und zu prügeln. Er

⁶⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=UL9n-alHabM>

⁶⁵ <http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=grignoter>

setzt es in gewisser Weise auch mit einer Lehrzeit (und damit implizit der „Schule für das Leben“) gleich.

Alain: Véronique, moi je crois au dieu du carnage. C'est le seul qui gouverne, sans partage, depuis la nuit des temps. Vous vous intéressez à l' Afrique, n' est - ce pas... (à Annette, qui a un haut de cœur) ... Ça ne va pas? (...)

Il se trouve que je reviens du Congo, voyez-vous. Là –bas, des gosses sont entraînés à tuer à l'âge de huit ans. Dans leur vie d'enfants, ils peuvent tuer des centaines de gens, à la machette, au twelve, au kalachnikov, au grenade launcher, alors comprenez que lorsque mon fils casse une dent, même deux, à un camarade avec une tige de bambou, square l' Aspirant-Dunant, je sois moins disposé que vous à l'effroi et à l' indignation." (Reza 2007: 98-99)

Alain: Véronique, ich glaube an den Gott des Gemetzels. Das ist der einzige Gott, der seit Anbeginn der Zeiten uneingeschränkt herrscht. Sie interessieren sich doch für Afrika, nicht wahr... (zu Annette, die würgt) ... Geht's dir nicht gut? (...)

Schauen Sie mal, ich bin gerade aus dem Kongo zurückgekommen. Da unten lernen Achtjährige das Handwerk des Tötens. Noch als Kinder bringen sie möglicherweise Hunderte von Leuten um, mit der Machete, mit der Twelve, mit der Kalaschnikow, mit dem Grenade launcher, da werden Sie verstehen, dass ich gar nicht so entsetzt und indigniert bin wie Sie, weil mein Sohn auf dem Square de l' Aspirant-Dunant mit einem Bambusstab einem Klassenkameraden einen Zahn ausschlägt oder meinetwegen auch zwei.

(Reza 2006: 73-74)

Gemetzel, Massenmord, Blutbad, Massaker, Blutvergießen: Im vorliegenden Fall sind Textstelle und Titel miteinander verbunden, daher gibt es auch nur eine einzig mögliche Übersetzungsstrategie: das Wort, das für die Übersetzung der Textstelle gewählt wird, muss sich genauso im Titel wiederfinden.

Die Übersetzung des Nebentextes

Der Nebentext zu Beginn des Stückes - die Vorgaben Yasmina Rezas zum Bühnenbild und zu den handelnden Personen - lautet folgendermaßen (das Zitat folgt dem Erscheinungsbild des Originals bzw. der Übersetzung):

Véronique Houillé.
Michel Houillé.
Annette Reille.
Alain Reille.

(Entre quarante et cinquante ans.)

*Un salon.
Pas de réalisme.
Pas d'éléments inutiles.*

Les Houillés et les Reille, assis face à face. On doit sentir d'emblée qu'on est chez les Houillés et que les deux couples viennent de faire connaissance.

Au centre, une table basse, couverte de livres d'art.

*Deux gros bouquets de tulipes dans des pots.
Règne une atmosphère grave, cordiale et tolérante.*

Personen:

*Véronique Houillé
Michel Houillé
Anette Reille
Alain Reille*

(alle zwischen 40 und 50 Jahren alt)

*Ein Wohnzimmer
Kein Realismus
Keine überflüssigen Elemente*

*Die Houillés sitzen einander gegenüber.
Es sollte sofort erkennbar sein, dass es sich um das Wohnzimmer der Houillés handelt und die beiden Ehepaare sich soeben kennengelernt haben.
In der Mitte ein niedriger Tisch, bedeckt mit Kunstbänden.*

*Zwei große Tulpensträuße in Vasen.
Es herrscht eine ernste, herzliche und tolerante Stimmung.*

Die Autorin hat eine bestimmte Vorstellung von der Stimmung, die zu Beginn des Stücks herrschen soll. Das betrifft im ersten Teil die handelnden Personen, ihr ungefähres Alter, den Ort der Handlung und genaue Angaben zu dessen Ausstattung; die allgemeine Atmosphäre soll nüchtern sein. Den Bestimmungen ... „Kein Realismus“ und „keine überflüssigen Elemente“ nach sollen Bühne und Dekoration

nicht von der Handlung ablenken sondern auf die Elemente beschränkt werden, die sie selbst aufgezählt hat.

Wie schon in Kapitel 3.5.1 (Nebentext) erläutert, löst der Nebentext zusätzlich zur verbalen Äußerung der Darsteller eine bestimmte Haltung aus.

Hier soll man sehen, dass die Paare einander gerade erst kennen gelernt haben, und die Atmosphäre soll *grave, cordiale et tolérante*, in der deutschen Übersetzung „ernst“, „herzlich“ und „tolerant“ sein. *Grave* hat laut Larousse in Bezug auf eine Haltung die Bedeutung „*qui est d'une grande importance en soi, sérieux, beaucoup de retenue*“⁶⁶, also „wichtig“, „sehr zurückhaltend“ und, wie übersetzt, „ernst“. Das Adjektiv *cordial/e* hat je nach Kontext unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten: Einerseits gezeigte, von Herzen kommende Gefühle, andererseits bedeutet es, wenn es um eine bestimmte Haltung geht, „wohlwollend“, „aufrichtig“, also *bienveillant* und *sincère*⁶⁷. Die Eingangssituation des Stücks ist aber weder von der Situation noch vom Gesprächsinhalt her herzlich: Schon die Eingangssätze beschreiben die Verletzung des einen Jungen durch den anderen, es werden Stellungnahmen abgefasst, Prognosen hinsichtlich der Rettung des Zahnes besprochen, und auch die Aussetzung des Hamsters durch Michel wird thematisiert. Zwischendurch fallen Komplimente bezüglich der Tulpen und des Clafoutis, d.h. die handelnden Personen verhalten sich entgegenkommend mit dem aufrichtigen Wunsch, ein Problem zu bereinigen. Im Hinblick auf die Bedeutung der Nebentexte hätte die Atmosphäre daher mit „freundlich“, der zweiten Übersetzungsmöglichkeit laut Larousse⁶⁸, beschrieben werden können.

Vor dem folgenden Nebentext haben die zwei Paare gerade über den verletzten Zahn gesprochen. Nach Beendigung dieses Themas entsteht eine Verlegenheitspause:

Léger flottement / Leichte Unschlüssigkeit (Reza 2007:13, Reza 2006:15)

Synonyme für *flottement* sind *hésitation, indécision* etc.⁶⁹; Unschlüssigkeit entspricht dem Original und der Situation.

⁶⁶ <http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/grave/38010>, 3.5.2013

⁶⁷ http://www.larousse.fr/dictionnaires/français/cordial_cordiale_cordiaux/19263

⁶⁸ <http://www.larousse.com/de/dictionnaires/français-allemand/cordial/19150>

⁶⁹ <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/flottement/>

Nach Annettes Erbrechen bringt Véronique eine Schüssel und einen Schwamm, um die Bildbände zu reinigen:

Elle lui tend la cuvette d'eau et l'éponge avec dégoût / Sie gibt ihm angeekelt Schüssel und Schwamm (Reza 2007:57, 2006: 46)

„Ekel“ und „angeekelt“ entspricht *dégoût* und löst die geeignete Mimik und Gestik aus.

-

Alains Telefon klingelt wieder einmal:

Alain (s'écartant et à voix feutrée pour échapper au courroux) / Alain (Schleicht beiseite, spricht mit gedämpfter Stimme, um ihrem Zorn Zorn zu entgehen) (Reza 2007: 93, 2006: 71)

S'écarter bedeutet die Tatsache des sich Entfernens, Weggehens, ohne eine besondere Konnotation; „sich beiseite schleichen“ ist ein deskriptives Verb und inkludiert das *Wie*: heimlich, schuldbewusst, kleinlaut, auch beschämt etc. Dem würde im Französischen *se glisser, faufiler*⁷⁰ entsprechen. Diese Verben haben also nicht dieselbe Konnotation und lösen jeweils eine andere Mimik und Körperhaltung aus. Alain hat andererseits durch seine unzähligen Telefonate schon längst den Zorn der Anwesenden auf sich gezogen – dass er sich „beiseite schleicht“, um wieder einmal Geschäftliches zu besprechen, ist im Kontext und bezüglich Körpersprache verständlich und plausibel.

Dieses Kapitel soll mit den letzten Sprechakten am Ende des Stücks abgeschlossen werden. Auf den Höhepunkt des dramatischen Verlaufs - nachdem Annette die Tulpen aus der Vase gerissen und herumgeschleudert hat – folgt die Ernüchterung.

Annette: (elle s'effondre en pleurs) ... C'est le pire jour de ma vie aussi.

Silence.

Un long temps de stupeur.

Michel ramasse quelque chose par terre.

Michel: (à Annette). C'est à vous?...

Annette: (elle prend l'étui, l'ouvre et sort les lunettes). Merci ...

Michel: Elles sont intactes?...

⁷⁰ <http://dictionnaire.sensagent.com/aller%20furtivement/fr-fr/#anchorSynonyms>

Annette: Oui ...

Flottement

Michel: Moi je dis ...

Alain entreprend de ramasser les tiges et les pétales.

Michel: Laissez.

Alain: Mais non ...

Le téléphone sonne ...

Après une hésitation Véronique décroche.

Véronique: Oui ma chérie ... Ah bon ... Mais tu pourras faire tes devoirs chez Annabelle?... Non, non chérie on ne l'a pas retrouvé ... Oui, je suis allée jusqu'à Franprix. Mais tu sais, Grignote est très débrouillarde mon amour, je crois qu'il faut avoir confiance en elle. Tu penses qu'elle se plaisait dans une cage?... Papa est triste, il ne voulait pas te faire de peine ... Mais si. Mais si tu vas lui parler. Ecoute mon amour, on est déjà assez embêtés avec ton frère ... Elle mangera ... elle mangera des feuilles ... des glands, des marrons d'Inde ... elle trouvera, elle sait ce qu'elle doit manger ... des vers, des escargots, ce qui sera tombé des poubelles, elle est omnivore comme nous ... A tout à l'heure mon trésor.

Flottement

Michel: Si ça se trouve, cette bête festoie à l'heure qu'il est.

Véronique: Non.

Silence

Michel: Qu'est-ce qu'on sait?

-

Annette: (bricht in Tränen aus) ... Für mich ist da auch der unglücklichste Tag meines Lebens.

Stille.

Langes, verblüfftes Schweigen.

Michel hebt etwas vom Boden auf.

Michel: (zu Annette) Gehört das Ihnen?

Annette: (nimmt das Etui, öffnet es und holt die Brille heraus) Danke ...

Michel: Ist sie heil geblieben?

Annette: Ja ...

Unschlüssigkeit

Michel: Also ich ...

Alain fängt an, Stängel und Blütenblätter aufzusammeln

Michel: Lassen Sie ...

Alain: Nein, nein ...

Das Telefon klingelt.

Nach kurzem Zögern nimmt Véronique ab.

Véronique: Ja, mein Liebling ... Aha ... Aber du kannst bei Annabelle Hausaufgaben machen? ... Nein, nein, Liebling, wir haben Knusperinchen nicht wiedergefunden ... Ja, ich bin bis zum Supermarkt gegangen. Aber weißt du, sie ist so ein geschicktes Tier, Liebes, ich glaube, wir müssen ihr einfach vertrauen. Glaubst du, es hat ihr im Käfig gefallen? ... Papa ist traurig, er hat die nicht wehtun wollen ... Aber sicher. Sicher wirst du mit ihm reden. Hör zu, Liebes, wir haben schon genug Ärger mit deinem Bruder ... Sie findet was zu fressen ... Sie wird Blätter fressen ... Eicheln, Kastanien ... sie findet was, sie weiß, was für sie gut ist ... Würmer, Schnecken, irgendwelche Sachen, die aus Mülleimern gefallen sind, sie ist eine Allesfresserin, wie wir ... Bis nachher, mein Schätzchen.

Unschlüssigkeit

Michel: Gut möglich, dass dieses Tier jetzt gerade einen Festschmaus hält.

Véronique: Nein.

Schweigen.

Michel: Was weiß man schon.

Mit diesen rätselhaften Worten Michels entlässt Yasmina Reza die Zuschauer in ein offenes Ende des Bühnenstücks.

4.6 Das Bühnenbild und die Inszenierung in der Aufführung des Wiener Burgtheaters

Das Bühnenbild, gestaltet von Karl-Ernst Herrmann, ist ein riesiger weißer Schaukasten, in dem links und rechts große türenlose Durchgänge zu einer nicht sichtbaren Küche und einem ebenso nicht sichtbaren Badezimmer führen. Wie von der Autorin gewünscht, ist es spärlich möbliert: ein großes weißes Sofa, vor dem ein niedriger Tisch aus Plexiglas steht; den einzigen Farbtupfen bildet eine enorme, extravagant gebogene weiße Porzellanvase mit schwarzen Flecken am oberen Teil, in

der die Tulpen drapiert sind. Außer den Bildbänden auf dem Tisch gibt es keine wie immer geartete Dekoration. Die Atmosphäre ist nüchtern und neutral, ohne deshalb steril zu wirken.

Bezüglich Bühnenbild ist für das Publikum erst nach einiger Zeit ist erkennbar, welche Bewandnis es mit dieser Bühne hat, dann nämlich, wenn man ungefähr zur Halbzeit des Theaterstücks feststellt, dass die Bühne eindeutig nicht mehr gerade im Bühnenraum steht, sondern leicht nach vorne geneigt ist. Sie wird durch eine hydraulische Vorrichtung langsam und unmerklich, aber stetig nach vorne gekippt, sodass die Schauspieler am Ende des Stücks auf einer fast gefährlich erscheinenden schiefen Ebene agieren.

Durch diese Art der Bühnengestaltung wird die Bühne zu einem aktiven Bestandteil des Theaterstücks, in dessen Verlauf die anfangs amikale Atmosphäre in immer heftigere Wutausbrüche und Streitereien ausartet – die Stimmung kippt, unterstützt und verstärkt durch den kippenden Rahmen, in dem sich das Ganze abspielt. Die Wirkung dieses Zusammenspiels des Bühnenbilds mit der Aussage des Theaterstücks ist sehr beeindruckend. Es ist zu bedauern, dass auch hier die Technik ihre Tücken hatte, da die Hydraulik, wie zu erfahren war, ein oder zweimal nicht funktionierte und so ein Teil des Publikums um den Genuss dieses Gesamteindrucks kam.

Bezüglich Inszenierung zunächst zu einigen formalen Aspekten : Dem Text, der Wahl der Darsteller als handelnde Personen und deren Kostüme.

Aus dem Vergleich des Originaltextes (*Le dieu du carnage*, erschienen bei Éditions Michel 2007, Paris) mit der Übersetzung ins Deutsche durch Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel (*Der Gott des Gemetzels*, erschienen bei Libelle Verlag 2006, Lengwil) und dem Aufführungstext, der zur Gänze im Programmheft des Burgtheaters abgedruckt ist, lässt sich keine wie immer geartete Textveränderung feststellen. Es wurde weder gekürzt, verlängert, gestrichen noch wurden Szenen vertauscht. Der gespielte Text ist so wie von der Autorin intendiert.

Die Darsteller: Maria Happel und Roland Koch verkörpern das Ehepaar Véronique und Michel Houillé, das für den Mittelstand steht. Michel ist Besitzer einer Großhandlung für Haushaltsartikel, Véronique ist halbtags in einer Kunst- und Geschichtsbuchhandlung tätig und Schriftstellerin, wie ihr Mann erklärt, was sich

rasch als kleine Übertreibung herausstellt; die schriftstellerische Tätigkeit beschränkte sich bisher auf die Mitwirkung an einem Gemeinschaftswerk über Darfour.

Beide sind mittelgroß und korrekt, aber leger gekleidet: Poloheemd und Stoffhose ohne Sakko für ihn, schwarze Hose, ein mit einem Tiger bedrucktes weißes T-Shirt und eine rosarote Strickjacke für sie.

Ihnen gegenübergestellt ist das Ehepaar Annette und Alain Reille, verkörpert durch Christiane von Poelnitz und Joachim Meyerhoff. Annette ist Vermögensberaterin, Alain ist Anwalt und arbeitet für einen Pharmakonzern. Beide sind von größerer Statur und sehr elegant gekleidet: Er in einem schwarzen Anzug mit weißem Hemd, Krawatte und Brille, sie in einer hellgrünen, überlangen weiten Bundfaltenhose und einer cremefarbenen Bluse. Beide verkörpern den erfolgreichen intellektuellen Typ: Alain wirkt asketisch, pedantisch und verbreitet Hektik; Annette, die ihr hüftlanges Haar mondän offen trägt, wirkt empfindlich und nervös.

Die Inszenierung unter der Regie von Dieter Giesing ist sehr schwungvoll und bedeutet vollen Körpereinsatz für die Darsteller, allen voran für Maria Happel, die als Véronique fast ständig in Bewegung ist – gestikulierend, schreiend, weinend, dann wieder diskutierend und als (relativ) ruhige Gastgeberin. Alain unterbricht durch seine Telefonate immer wieder die Gespräche und ist ein ständiger Störfaktor; das Telefon ist sein Fetisch, und als es schließlich in der Blumenvase landet, reagiert er vollkommen irritiert, denn damit geht seine gesamte Arbeitswelt unter.

Michel verteilt seine Seitenhiebe eher aus der Ecke heraus, und die zunächst distanzierte Annette verstört durch mehrmaliges plakatives Erbrechen und den Wutanfall, in dem sie wie wild die Tulpen aus der großen Vase herausreißt und im Raum verstreut. Yasmina Rezas sehr pointierte Dialoge halten die Zuschauer ohne Pause in Atem, und die Regie folgt dem Crescendo, das in besagtem wilden Verstreuen der Blumen seinen Höhepunkt findet.

4.7 Rezeption, Stimmen der Kritik

Die Österreich-Premiere von "Der Gott des Gemetzels" fand am 29. März 2008 im Wiener Burgtheater statt. Zur Illustration der sehr geteilten Meinungen der Kritiker der Tagespresse zu dem Stück sollen zwei von ihnen zitiert werden: Die Ansicht von Norbert Mayer in „Die Presse“ und von Ronald Pohl in „Der Standard“.

Begeistert war Norbert Mayer, „Die Presse“ (31.3.2008):

(...) das Publikum lachte völlig enthemmt über die gnadenlose Zurschaustellung bourgeois Schwächen. 90 Minuten lang wurden von vier grandiosen Schauspielern Möchtegern-Helden vorgeführt. Jeder Satz dieses trefflichen, hinterlistig von Dieter Giesing inszenierten Stückes saß, jede Geste war selbst in ihrer Übertreibung glaubhaft. Was für eine Lust an Selbstzerfleischung! (...)

Es bleibt dem moralischen Gefüge des Zusehers überlassen, zu entscheiden, was verwerflicher ist: Ein Mobiltelefon zu missbrauchen oder Hamster auszusetzen, auf Kokoschka zu kotzen oder mitleidig über Darfur zu schreiben. (...)

Doch allein Bühne (Karl-Ernst Herrmann) und Kostüme (Janina Audick) sollten eine Warnung sein. Kaschmirweste und Kostüm, Sportpulli und feinsten Zwirn passen nicht zusammen. Sofa, Tischchen und Vase scheinen stabil, doch die Bühne ist eine gefährlich steile zum Publikum hin schiefe Ebene, die zum Kriegsschauplatz, zur Schauplattform für das große Kotzen, zur Stätte eines Besäufnisses wird. (...) Hinter der Fassade ziviler Umgangsformen verstecken sich zwei veritable Ehekrise und vier eindimensionale Menschen. Die können gar nicht anders, als zwischen Small-Talk und überzogener Aggression zu schwanken.

(...) Solch eine unglückliche Situation, denkt der analysierte Bürger, könnte mir auch passieren. Falls der überarbeitete Mensch nur einmal im Jahr die Zeit findet, ins Theater zu gehen, sei ihm zur Läuterung dringend dieses „Gemetzel“ empfohlen.⁷¹

Nicht angetan war Ronald Pohl, „Der Standard“ (31.3.2008):

In Dieter Giesings rechtschaffener Inszenierung werden die Untiefen eines seichten, auf oberflächliches Einverständnis abzielenden Textes spürbar. (...)

Jede Schaubühne, die auf die "gehobenen" Unterhaltungsbedürfnisse ihrer Klientel augenzwinkernd Wert legt - wobei Letzterer natürlich das Klingeln der eigenen Kassen meint -, schmückt sich reflexhaft mit Frau Rezas Brachialskech. (...) Während der eineinhalb Stunden, die diese mit "Gags" und "Pointen" gewürzte Schmock-Etüde währt, kippt der Bühnenguckkasten ehrfurchtgebietend nach vorn.

⁷¹ (http://diepresse.com/home/kultur/news/373339/Gott-des-Gemetzels_HandyMoerder-HamsterBarbaren)

Sie (Yasmina Reza, Anm.) gräbt in den Bürgerseelen nach Unrat - fördert aber nur nahe liegenden Unsinn zutage. Wie in ihrem "Erfolgsstück" KUNST provoziert sie das lachende Einverständnis mit dem Banausischen. (...)

Drischt eine Figur eine politisch korrekte Phrase, wird ihr sofort auf die Zehen gestiegen- Reza versteht es eben prächtig, die Komplexität des Standpunktwechsels mit dem seifigen Gelächter des spöttischen Einverständnisses zuzukleistern.

Man hat den Gott des Gemetzels mit Albees Virginia Woolf verglichen, mit den rätselhaften Zivilisations-Bruchstücken Neil LaButes, mit David Mamets Oleanna, der quälenden Meditation über den Missbrauch des Rechthabens.

Reza aber hat keinen Standpunkt. Ihre überforderten Figuren, die Tulpenköpfe auf dem Boden zerschlagen und hernach zur Tagesordnung übergehen, sind bloß Jetons, die über den grünen Filz einer unbegriffenen Gesellschaft geschoben werden. Das Theater ist zum Glücksspiel geworden. Freundlicher Applaus für rechtschaffenes Handwerk.⁷²

Yasmina Rezas Bühnenwerk polarisiert. Über Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten: Wo der eine Kritiker treffsichere Pointen, gnadenlose Zurschaustellung bourgeoiser Schwächen, einen Blick hinter die Fassade und die Möglichkeit zur Selbsterkenntnis sieht, ortet der andere Oberflächlichkeit, Brachialskech und Schmock-Etuden. Für ihn dient das Stück der seichten Unterhaltung zwecks Füllung der Theaterkassen.

Abschließend noch die Kritik von der deutschsprachigen Uraufführung in Zürich, gestaltet von Barbara Villiger Heilig in der NZZ (4.12.2006):

Paare, wer weiss es nicht, streiten; die einen mehr, die andern weniger - und wenn sie Glück haben, entwickeln sie im Laufe des Zusammenlebens einen tauglichen Umgang mit ihren Streitereien. Die wichtigste Hygieneregeln für eine erfolgreiche Ehestreitkultur heisst: Du sollst außerhalb der Privatsphäre keine schmutzige Paarwäsche waschen. Yasmina Reza, dramatische Spezialistin für Paarkonflikte, zeigt in ihrer neusten Beziehungskomödie mit treffsicherem Sinn für Humor und Ernst, was passiert, wenn diese Regel missachtet wird. «Der Gott des Gemetzels» ist ein Konversationsstück im wahrsten Sinn des Wortes. (...)

Mit bewundernswertem Feingespür führt Yasmina Reza den vierstimmigen Dialog (in den sich per Handy und per Telefon weitere Stimmen einschalten: Michels Mutter, stellt sich heraus, nimmt ausgerechnet jenes inkriminierte Medikament, über das Alain mit dem Pharmakonzern verhandelt). Immer weitere Elemente tauchen auf, komplizieren die Lage und verhindern, dass man endlich auseinandergeht. Die Allianzen zwischen den Personen wechseln: Bald bestimmt sie der Clan, bald das

⁷² (<http://derstandard.at/3284041>)

Geschlecht. «Sie denken zu viel nach», wirft Alain der Gastgeberin ins Gesicht und schließt durch den machohaften Nachsatz flugs einen Männerbund: «Frauen denken zu viel nach.» Dafür wird ihm bei nächster Gelegenheit Annette in den Rücken fallen. (...)

Die Sache läuft völlig aus dem Ruder. Annette kotzt effektiv auf Véroniques Kunstbücher. Nach dieser Katastrophe - Wasser, Föhn - holt Michel seinen Jahrgangs-Rum aus der Reserve. Er bekommt den Damen schlecht. Sie werden handgreiflich, worauf die Männer gesprächsweise die Gürtellinie unterschreiten. Dem atavistischen Gott des Gemetzels, den Alain zitiert im Hinblick auf die Prügelei der Kinder, huldigen ihre Eltern ausführlich. Und vor dem horrenden Gaudi auf der Bühne erinnern wir uns im dunklen Saal an gewisse peinliche Abende mit Bekannten, leicht schauernd und sehr amüsiert⁷³.

Was hält Yasmina Reza selbst von Kritiken über ihre Stücke? Dazu ein Zitat aus den Gesprächen mit Ulrike Schrimpf :

Schrimpf: Es liegt auf der Hand, dass Sie sich nicht für Literaturkritik interessieren, nicht wirklich – Sie haben so viel Erfolg! Ich wüsste trotzdem gerne, ob Sie sich grundsätzlich eher missverstanden, schlecht interpretiert, falsch gelesen und gesehen fühlen oder ob Sie den Eindruck haben, dass Ihre Literatur so rezipiert wird, wie sie es verdient hat?

Reza: Also. Da muss man zwischen verschiedenen Gruppen unterscheiden. Ich fühle mich sehr, sehr schlecht gelesen von der Kritik.

Schrimpf: Von der Kritik in den Zeitungen und Zeitschriften?

Reza: Ja. Ganz egal, ob sie gut oder schlecht ist. Ich lese nur selten Kritiken, die mich zufrieden stellen. Die guten Kritiken sind sogar die schlimmsten. Ich war schon sehr, sehr deprimiert wegen guter Kritiken, weil sie dermaßen dumm waren. Dumm und oberflächlich. Und weil das, was ich schreibe, häufig komisch ist – sogar *Eine Verzweiflung* ist ziemlich komisch -, ist das Lachen in meiner Literatur die Maske des Abgründigen. Die Kritik aber sieht das Lachen und sieht nicht, was dahinter steht. Ich bin auch schlecht rezipiert worden aus einem anderen Grund, zumindest in Frankreich, und zwar aus einem gewissenmaßen ideologischen Grund – weil ich nämlich Erfolg hatte. Und Erfolg ist ein Synonym für ...

Schrimpf: Für Unterhaltungsliteratur, Literatur für die Menge?

Reza: Ja, genau. Was im Übrigen ja vielfach auch zutrifft. Erfolg ist überhaupt keine Garantie für Qualität. Ich habe nie gedacht, dass ich Erfolg hatte, weil das, was ich schrieb, gut war. Der Erfolg ist eine Art von Wunder. Manchmal belohnt er Dinge, die gut sind, und manchmal ... Scheiße, mit Verlaub gesagt. Das ist natürlich schade. Ich fühle mich also schlecht verstanden von der Presse. Im Allgemeinen. Eher gut verstanden fühle ich mich im Allgemeinen von den Lesern und den Zuschauern.

Schrimpf: Und das wissen Sie, weil Sie Briefe gelesen haben ...?

⁷³ <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEPSIC-1.80649>

Reza: Weil ich Briefe gelesen haben, weil ich Menschen getroffen habe, weil ... ja, ausschließlich aufgrund einzelner Äußerungen. Ich schließe das nicht aus dem Applaus. (...)

(Reza/Schrimpf 2004: 25-26)

Wirklich objektive Kritik über Literatur, Film oder Theater gibt es nicht, denn bei jeder Kritik schwingt auch die innere Disposition des Kritikers bzw. der Kritikerin mit. Yasmina Reza missfallen vor allem gute Kritiken, weil sie ihrer Meinung nach nur die Oberfläche sehen und nicht hinter die Kulisse blicken, um beim Theater zu bleiben. Das Lachen hat für sie einen sehr ernsten Hintergrund – vielleicht macht Lachen das Abgründige erträglicher, vielleicht aber ist es auch eine Möglichkeit, Menschen ohne den erhobenen moralisierenden Zeigefinger mit dem Abgründigen zu konfrontieren.

5 Zusammenfassung und Schlussfolgerung

Bühnentexte folgen wie alle literarischen Werke dem kulturellen Kontext bzw. dem Code, den die kulturelle Gemeinschaft eines Landes kennt und versteht. Dieser verinnerlichte Kontext ist historisch gewachsen und findet auf verschiedenen Ebenen seinen Ausdruck: Sprachliche, soziale, moralische, aber auch geschichtliche und geographische Einflüsse prägen die literarische Produktion einer Gesellschaft und können daher als Spiegelbild ihrer Tradition verstanden werden.

Ein Bühnenstück wird in diesem Sinne speziell für eine Gemeinschaft geschrieben, die über denselben kulturellen und sprachlichen Hintergrund verfügt. Wenn nun ein Theaterstück in eine andere Sprache übersetzt wird, bedeutet das, ein Stück Kultur eines Landes einer anderen kulturellen Gemeinschaft vorzustellen. Dabei soll es nach der Forderung Georges Mounins dieselbe Wirkung auf das Publikum erzielen, die es in seinem Ursprungsland hatte. Um das zu erreichen, muss seine Bühnenwirksamkeit übersetzt werden; darunter ist die Gesamtwirkung einer Aufführung zu verstehen, zu der viele verschiedene Komponenten beitragen.

Gegenstand und Ziel der vorliegenden Arbeit war die Analyse der Übersetzungsproblematik bei Yasmina Rezas Bühnenstück „Le dieu du carnage“ - „Der Gott des Gemetzels“, aus dem Französischen von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel.

Die Autorin zeigt in ihrem Stück ein Zusammentreffen, in der „zivilisierter“ Meinungs-austausch und hitzige Debatten mit Beschimpfungen einander ablösen. Dass in der zeitweise sehr aggressiven Stimmung grammatikalische und syntaktische Regeln nicht immer eingehalten werden, die Ausdrucksweise der Protagonisten oft umgangssprachlich geprägt ist und Kraftausdrücke fallen, entspricht der natürlichen Ausdrucksweise der Situation, verleiht dem Bühnenstück Authentizität und ist ein wichtiger Bestandteil der Bühnenwirksamkeit.

In der Übersetzung dieselbe Bühnenwirksamkeit zu erreichen, d.h. mit anderen Mitteln den gleichen Eindruck zu vermitteln, stellt Übersetzer vor ein nicht geringes Problem. Durch die Verwendung von Umgangssprache ist der Text sehr dynamisch, wird aber nicht offen vulgär: Vulgarität wird im Französischen allein schon durch die Art der oft spielerischen Wortbildung gemildert bzw. vermieden, eine Möglichkeit,

die in der deutschen Sprache nicht oder nur in geringem Ausmaß zur Verfügung steht.

Viele Ausdrücke konnten nicht in der Form des Originaltextes übernommen werden; die Herausforderung bestand daher darin, sie so zu übertragen, dass der ursprüngliche Sprachwitz und die Dynamik erhalten blieb und gleichzeitig die umgangssprachliche Sprachebene beibehalten wurde, ohne in einer vulgären Ausdrucksweise verloren zu gehen.

Die vorliegende Textanalyse und der Vergleich zeigen die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien, die die Übersetzer angewendet haben (die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Seiten der vorliegenden Arbeit).

Wenn die Möglichkeit bestand, wurden französische umgangssprachliche Ausdrücke dem Original entsprechend wiedergegeben: *Quand in sait qu'on va gerber .../* wenn man merkt, dass man kübeln muss ... (S. 70).

An manchen Stellen war dies nicht möglich, weil eine getreue Wiedergabe im Deutschen vulgär gewesen wäre; in diesem Fall wurde darauf verzichtet und auf einen neutralen Ausdruck zurückgegriffen: *mécanismes de chiottes .../* Spülsysteme ... (S. 70).

In dieselbe Kategorie fällt die je nach Kontext differenzierende Behandlung eines Ausdrucks, wenn er wie oben gezeigt unübersetzbar ist. *Tu (me) fais chier: ...* Die Telefoniererei die ganze Zeit nervt (S. 73), ... du gehst mir auf den Sack (S.74), ...man geht mir auf den Senkel (S.78).

Um einen gleichbleibenden und durchgehenden Sprachstil beizubehalten, wurde dafür an anderer Stelle kompensiert: *Quel merdeux.../* So ein Arschloch ... (S. 71).

Manche Textstellen wurden weitergehend interpretiert, um z.B. eine Progression zu unterstreichen: *C'est extravagant. /* Das wird ja immer besser. (S. 75)

Dieselbe Taktik wurde angewandt, um den Sinn einer Aussage herauszustreichen: *Etc. /* So in der Art. (S.77)

Wenn die Bekanntheit von Realien angenommen werden konnte, bzw. wenn sie durch den Kontext oder in nachfolgenden Textpassagen erklärt wurden, wurden sie

nicht übersetzt. Wenn dies nicht der Fall war, wurden sie so umschrieben, dass das Verständnis ohne viel Erklärungen gewährleistet war: Supermarkt statt *Franprix* (der Name des Supermarkts, S. 82), Gouadeloupe statt *St. Rose* (eine Stadt auf der Insel Gouadeloupe, S. 81-82).

Die Übersetzung der Nebentexte wurde so durchgeführt, dass die von der Autorin intendierte Haltung der Darsteller auslöst wird: *Elle lui tend la cuvette et l'éponge avec dégoût* / Sie gibt ihm angeekelt Schüssel und Schwamm (S. 88).

Die vorliegende Textanalyse zeigt, dass Sprachstil und Sprachregister des Originals in der deutschen Übersetzung durchgehend beibehalten werden konnten; französische Umgangssprache wurde in eine adäquate und vor allem der deutschsprachigen Kultur angemessene deutsche Umgangssprache übersetzt.

Bei der näheren Betrachtung des Textes ist die eine oder andere Übersetzung aufgefallen, die anders formuliert hätte werden können; das betrifft jedoch den geschriebenen Text und wäre das Thema einer Übersetzungsanalyse per se.

Bühnentexte aber sind grundsätzlich zum Sprechen anlässlich einer Aufführung geschrieben; hier muss Sprache das Potential haben, sich ad hoc zu entfalten und im Sinne der Autoren wirken zu können. Manchmal sind daher von der Lexik des Originals abweichende Formulierungen bzw. Übersetzungen notwendig, wenn sie wie im vorliegenden Fall dem Sinn und dem Kontext entsprechen und die Bühnenwirksamkeit fördern.

Das Publikum war vom Gesamteindruck der Aufführung sehr angetan; mehrfaches spontanes Gelächter während der Darbietung zeugte von der Sprachdynamik und dem Wortwitz, den die Übersetzer in der deutschsprachigen Version des französischen Originals beibehalten konnten.

Gerade im Bereich von Literatur - und Bühnenwerken ist die Akzeptanz durch die Rezipienten bzw. das Publikum eine durchaus messbare Größe: Die Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins erfasst die Anzahl aller Aufführungen an deutschsprachigen Theaterbühnen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, sämtliche Staats-, Stadt- und Landestheater sowie alle wesentlichen privaten Bühnen mit eingeschlossen. Konkret auf das vorliegende Bühnenstück bezogen verzeichnete Yasmina Rezas Werk einen großen Erfolg: In der Spielzeit 2007/2008 führte

Goethes „Faust“ mit 49 verschiedenen Inszenierungen, 540 Aufführungen und 180.656 Besuchern; „Der Gott des Gemetzels“ erlebte 44 verschiedene Inszenierungen, wurde aber 893 mal aufgeführt und zeigte einen Besucherrekord von 227.659 Besuchern⁷⁴ .

Auch unter dem Blickwinkel der Aufführungs - und Besucherzahlen sowie der überwiegend positiven Kritiken ist daher der Export dieses Bühnenstücks im Sinne von Mounin als gelungen zu betrachten.

⁷⁴ <http://www.buehnenverein.de/de/presse/28.html?det=239>

Bibliographie

Quellentexte

- Reza, Yasmina. 2004. *Das Lachen als Maske des Abgründigen. Gespräche mit Ulrike Schrimpf*. CH-Lengwil: Ulrike Schrimpf und Libelle Verlag
- Reza, Yasmina. 2006. *Der Gott des Gemetzels*. Aus dem Französischen von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel. CH-Lengwil: Libelle Verlag
- Reza, Yasmina. 2007. *Le dieu du carnage*. Paris: Éditions Albin Michel

Fachliteratur

- Even-Zohar, Itamar. 2005. „*Polysystem Theory (Revised)*“. In: Even-Zohar, Itamar. 2005. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics (Temporary electronic book).
- Fischer-Lichte, Erika. 2007. *Semiotik des Theaters*.
Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag
- Fischer-Lichte, Erika (Hg. unter Mitarbeit von Christel Weiler und Klaus Schwind)
1985. *Das Drama und seine Inszenierung*.
Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Gerzymisch-Arbogast, Heidrun. 1994. *Übersetzungswissenschaftliches Propädeutikum*. Tübingen: A. Franke Verlag
Verfügbar im Internet unter:
<http://www.translationconcepts.org/pdf/propädeutikum.pdf>
- Hörmanseder, Fabienne. 2001. Dissertation: *Text und Publikum. Kriterien für eine Bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatoren und Bühnenexperten*. Universität Wien.
- Kadric, Mira /Kaindl, Klaus / Kaiser-Cooke, Michèle. 2005. *Translatorische Methodik. Basiswissen Translation I*
Wien: Facultas Verlags – und Buchhandels AG.
- Kußmaul, Paul / Hönig, Hans G..1999. *Einblicke in mentale Prozesse beim Übersetzen*. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999. *Handbuch Translation*
Tübingen: Stauffenburg

- Markstein, Elisabeth. 1999. *Realia*. In: Snell-Hornby, Mary / Hömig, Hans / Kußmaul, Paul, / Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999. *Handbuch Translation* Tübingen: Stauffenburg
- Mounin, Georges. 1967. *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung* München: Nymphenburger Verlagshandlung
- Nord, Christiane. 1999. *Buchtitel und Überschriften*. In: Snell-Hornby, Mary / Hömig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg
- Pfister, Manfred. 2011. *Das Drama*. München: Wilhelm Fink Verlag
- Prunč, Erich. 2007. *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme
- Prunč, Erich. 1999. *Semiotik*. In: Snell-Hornby, Mary / Hömig, Hans / Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hgg.) 1999. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg
- Reiß, Katharina. 1971. *möglichkeiten und grenzen der übersetzungskritik . kategorien und kriterien für eine sachbezogene beurteilung von übersetzungen*. München: Max Hueber
- Reiß, Katharina / Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Schmid, Herta. 1985. *Das dramatische Werk und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg. unter Mitarbeit von Christel Weiler und Klaus Schwind) *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Snell-Hornby, Mary. 1996. *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. (Mira Kadric, Klaus Kaindl, Hrsg.). Wien: WUV Verlag
- Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* John Benjamins B.V.
- Snell-Hornby, Mary. 2008. *Translation in Wendezeiten. Ausgewählte Beiträge zwischen 1989 und 2007*. (Mira Kadric , Jürgen Schopp, Hrsg.). Tübingen: Stauffenburg
- Stolze, Radegundis. 2008. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag

- Vermeer, Hans. 1990. *Skopos und Translationsauftrag – Aufsätze*
Heidelberg: Universitätsdruckerei
- Weber, Markus 1999. *Sprechtheater*. In: Snell-Hornby, Mary / Hönig, Hans /
Kußmaul, Paul / Schmitt, Peter A. (Hgg.). 1999. *Handbuch Translation*
Tübingen: Stauffenburg
- Wilss, Wolfram. 1988. *Kognition und Übersetzen: zu Theorie u. Praxis*
d. menschl. u. d. maschinellen Übers. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Zellweger, Helen Florence. 2002. Diplomarbeit: *Bühnenwirksamkeit von*
Molières „Tartuffe“. *Zwei deutsche Übersetzungen im Vergleich mit*
besonderem Augenmerk auf Spielbarkeit und Theaterpraxis.
Universität Wien

Nachschlagewerke

- PONS Großwörterbuch 2004, 1. Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Sprachen GmbH
- Programmheft des Wiener Burgtheaters. Heft 176 - Spielzeit 2007/2008.
Wien: Burgtheater GesmbH
- Rogivue, Ernest. 1965. *Le musée des gallicismes*. Deuxième édition.
Genève : Librairie de l'Université Georg&Cie S.A.103

Internetquellen

- <http://www.totzeva.de/content/diss.pdf> , Stand 17.11.2013
- <http://www.lettre.de/archiv/93-stein-raddatz> , Stand 18.11.2012
- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/art/fr_0023-83368_1991_num_90_1_6190
(Francois- Geiger, Denise. Panorama des argots contemporains. In: Langue française. N°90,
1991, pp. 5-9.) , Stand 16.1.2013
- http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1991_num_90_1_6196 , Consulté le 16 janvier 2013, Verdelhan-Bourgade Michèle.
Procédés sémantiques et lexicaux en français branché. In: Langue française. Vol. 90 N°1.
Parlures argotiques. pp. 65-79. doi : 10.3406/lfr.1991.6196
- <http://wws.phil.uni-passau.de/histhw/TutKrypto/tutorien/argot.htm> , Stand 16.1.2013
- <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/auto-intoxication/>
Stand 16.1.2013
- http://universal_lexikon.deacademic.com/113583/Quartermeister,

Stand 18.1.2013

http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/quartier-ma%C3%A9tre_quartiers-ma%C3%A9tres/65537 , Stand 18.1.2013

http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/s_aplatir/4508

Stand 22.1.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/winseln> , Stand 10.12.2012

<http://www.aiglon.net/~aiglonch/langlink/fprintable/jmm/argot.htm>

Stand 22.1.2013

<http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/gerber>

Stand 29.1.2013

<http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=chiottes>

Stand 29.1.2013

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/merdeux/>

Stand 29.1.2013

<http://fr.pons.eu/francais-allemand/merdeux> , Stand 29.1.2013

http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/se_gourer/37650

Stand 26.1.2013

<http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/chier/15305/ausdruck>

Stand 29.1.2013

<http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/chiant>, Stand 29.1.2013

<http://browse.dict.cc/deutsch-franzoesisch/Sack.html> , Stand 29.1.2013

<http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/marre/49603>

Stand 27.1.2013

<http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/boniment/10157>

Stand 27.1. 2013

<http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/bonir> , Stand 27.1.2013

<http://de.pons.eu/dict/search/results/?q=boniment&l=de&fr&ie=%E2%98%A0>

Stand 27.1.2013

<http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=boniment%23>

[1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=boniment%23](http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=boniment%23)

Stand 27.1.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Binsenweisheit> , Stand 25.1.2013

http://www.larousse.com/de/dictionnaires/francais/de_traviolle/79322

Stand 29.1.2013

<http://www.larousse.com/de/worterbucher/franzosisch/fesse/33408/ausdruck>

Stand 28.1.2013

<http://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc11/4.html> Stand 30.1.2013

http://fr.wikipedia.org/wiki/Cognac_%28eau-de-vie%29, Stand 29.1.2013

<http://www.derberater.de/genuss-lebensart/trinken/spirituosen/wie-funktioniert-schnapsbrennen.htm> , Stand 29.1.2013

<http://www.youtube.com/watch?v=UL9n-alHabM> , Stand 26.1.2013

<http://dict.leo.org/frde?lp=frde&lang=de&searchLoc=-1&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=grignoter>

Stand 30.1.2013

http://diepresse.com/home/kultur/news/373339/Gott-des-Gemetzels_HandyMoerder-HamsterBarbaren) , Stand 29.1.2013

<http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleEPSIC> , Stand 29.1.2013

http://www.memoireonline.com/08/08/1448/m_aventure-scripturale, Stand 16.1.2013

<http://derstandard.at/3284041> , Stand 29.1.2013

<http://mondouis.pagesperso-orange.fr/fa.htm> , Stand 5.5.2013

http://universal_lexikon.deacademic.com/288311/Proxemik , Stand 7.5.2013

www.lans-tts.be/img/NS1/P145-146.PDF , Stand 5.5.2013

<http://de.pons.eu/franzosisch-deutsch/bourre> , Stand 30.4.2013

<http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/degobiller/> , Stand 1.5.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/con/17847?q=con#17721>

<http://www.mon-expression.info/faire-un-tabac> , Stand 5.5.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/verpruegeln> , Stand 5.5.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/raout/66459> , Stand 5.5.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/embrigader/28669> , Stand 5.5.2013

<http://www.de.pons.eu/dict/search/results/?q=brigade&l=de&in=de>, Stand 5.5.2013

<http://www.de.pons.eu/franzosisch-deutsch/embrigader> , Stand 5.5.2013

<http://www.de.pons.eu/franzosisch-deutsch/ma%C3%Aetere> , Stand 1.5.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Justiziar> , Stand 1.5.2013

<http://www.reuters.com> , Stand 1.5.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Tuttifrutti> , Stand 1.5.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/grave/38010> , Stand 3.5.2013

<http://www.de.pons.eu/franzosisch-deutsch/s%27esquiver> , Stand 3.5.2013

<http://www.buehnenverein.de/de/presse/28.html?det=239> , Stand 9.5.2013

Nord, www.lans-tts.be/img/NS1/P145-167.PDF , Stand 9.5.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/verscheiszen> , Stand 25.6.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/verscheiszern> , Stand 25.6.2013

<http://dictionnaire.sensagent.com/aller%20furtivement/fr-fr/#anchorSynonyms> ,
Stand 25.6.2013

<http://www.duden.de/rechtschreibung/wegen> , Stand 25.6.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-allemand/directeur/25650> , Stand
4.7.2013

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/laboratoire/45786> , Stand 4.7.2013

<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:FR:PDF>
Stand 4.7.2013

[http://eur-](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:DE:PDF)

[lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:DE:PDF](http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2006:281:0012:0012:DE:PDF)

Stand 4.7.2013

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cordial_cordiale_cordiaux/19263 ,

Stand 4.7.2013

7. Kurzzusammenfassung /Abstract (Deutsch)

Titel: Die Bühnenwirksamkeit als Übersetzungsproblem. Am Beispiel der Übersetzung von Yasmina Rezas „Le dieu du carnage“ für das deutschsprachige Theater.

Stichwörter: Bühnenwirksamkeit - Bühnenübersetzung - Argot – französische und deutsche Umgangssprache

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Übersetzungsproblematik bei Yasmina Rezas Bühnenstück „Le dieu du carnage“ – „Der Gott des Gemetzels“, aus dem Französischen von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel.

Bühnenstücke werden für eine kulturelle Gemeinschaft geschrieben, die über einen historisch gewachsenen gemeinsamen kulturellen und sprachlichen Hintergrund verfügt. Auf dieser Basis kann ein Theaterstück Wirkung auf das Publikum erzielen und so Bedeutung erzeugen. Wird ein Stück in eine andere Sprache übersetzt, das heißt, einer anderen Kultur vorgestellt, muss es dieselbe Wirkung auf das Publikum erzielen, die es im Original und in seinem Ursprungsland hat. Um dies zu erreichen, muss daher vor allem seine Bühnenwirksamkeit übersetzt werden; darunter ist seine Gesamtwirkung als holistisches Ganzes zu verstehen, zu der viele Komponenten beitragen. Eine wichtige Komponente der Bühnenwirksamkeit von „Le dieu du carnage“ ist seine sprachliche Ebene: Das Stück ist in französischer Standardsprache gehalten, die sehr mit umgangssprachlichen und argotischen Ausdrücken durchmischt ist. In der Übersetzung musste daher umgangssprachliches Französisch in adäquates und vor allem auch angemessenes umgangssprachliches Deutsch übertragen werden. Sprachliche Dynamik und Wortwitz sollten erhalten bleiben, ohne in vulgäre deutsche Umgangssprache abzugleiten – eine Herausforderung, da Vulgarität im Französischen schon durch die Art der oft spielerischen Wortbildung gemildert bzw. vermieden werden kann; diese Möglichkeit steht der in deutschen Sprache nur in geringem Ausmaß zur Verfügung. Aus diesem Grund musste auf eine getreue Wiedergabe des Originaltextes oft verzichtet werden. Die vorliegende Textanalyse und der Vergleich zeigen die unterschiedlichen Übersetzungsstrategien, die die Übersetzer angewendet haben, um dem Theaterstück auf deutschsprachigen Bühnen die Bühnenwirksamkeit zu verleihen, die im Original seinen Erfolg ausmacht.

Lebenslauf

Name	Elisabeth Bourgin
Adresse	Bäckenbrunnlgasse 3/1 A-1180 Wien
Geburtsdatum	03/01/1956
Staatsangehörigkeit	Österreich

Ausbildung

2008 - 2013	Masterstudium „Übersetzen und Dolmetschen“ Schwerpunkt: Literarisches Übersetzen Zentrum für Translationswissenschaft Universität Wien Einreichung der Masterarbeit: Juli 2013
2003 - 2008	Bakkalaureatsstudium „Übersetzen und Dolmetschen“ Zentrum für Translationswissenschaft Universität Wien 2008: Abschluss Bakk.phil.
2003	Studienberechtigungsprüfung für das Dolmetscher – und Übersetzerstudium am Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien