

Übersetzen

Januar-März 2002 • 36. Jahrgang • Nr. 1

Manfred Pfister

So ist der Mensch in seiner Lasterlust

Zu Frank Günthers Shakespeare-Übersetzungen

Mit dem Übersetzen von sprachlichen Kunstwerken ist das so eine Sache. Es ist ein von Paradoxen umstelltes Tun: es ist gleichzeitig unmöglich und notwendig. Man kann sie nicht übersetzen, und man kann sie nicht nicht übersetzen.

Shakespeares Werke sind ein Paradebeispiel dafür, und darunter wiederum in besonderer Weise die Komödie, für deren Übersetzung Frank Günther den Wieland-Preis zuerkannt bekommen hat: *Love's Labour's Lost* bzw. *Amor Vincit Omnia* (Lenz), *Der Liebe Mühe ist umsonst* (Eschenburg), *Liebes Leid und Lust* (Baudissin), *Liebe leidet mit Lust* (Rothe) oder *Verlorene Liebesmüh* (Günther), wie deutsche Übersetzer getitelt haben. Thomas Mann hat diese Wortoper schon für unübersetzbar erklärt und lässt daher seinen »deutschen Tonsetzer Adrian Leverkühn« das englische Original veropern. »Unübersetzbar« ist auch das Leitwort oder Leitmotiv in Frank Günthers Notizen »Aus der Übersetzerwerkstatt«, die er seiner Übersetzung beifügt; und in der Tat hat sich so mancher Shakespeare-Übersetzer gerade vor diesem Stück gedrückt, in dem die Sprache selbst in ihrem Überschwang und ihrer Überfülle zum Thema wird – darunter auch Wieland, der es Lenz und Eschenburg überließ, dieses »great feast of language«, dieses Festgelage der englischen Sprache, erstmals deutschen Lesern aufzutischen. In einem solchen Text spitzt sich das Paradox des Übersetzens noch ein weiteres Mal zu: Hier kann man auf weite Strecken den Komödiendialog überhaupt nicht mehr in jenem landläufigen Sinn »übersetzen«, der einen semantisch deckungsgleichen und dabei auch noch sprech- und spielbaren, im Theater verständlichen und vergleichbar wortwitzigen Text in der Zielsprache fordert. Kein Wunder, dass die vorliegenden Übersetzungen seit dem achtzehnten Jahrhundert hier vor dem sprachlichen Aberwitz, den anzüglichen Mehrdeutigkeiten und oft obskuren Anspielungen langer Dialogpassagen die Waffen strecken und sie ganz auslassen oder drastisch zusammenstreichen oder aber sich in vagem Ungefähr darüber hinwegmogeln.

Brecht hat einmal gesagt: Wir können den Shakespeare verändern, wenn wir ihn verändern können. Dies Paradox gilt auch hier: Man kann *Love's Labour's Lost* übersetzen, wenn man es übersetzen kann. Einer der dies kann, bislang wohl der einzige, ist Frank Günther. Die schlichte Metapher des Übersetzens, des Hinübersetzens oder Hinübertragens von einer Sprache in die andere stimmt da freilich nicht mehr so recht – eher sollte man hier an ein raffiniertes, die Zollschranken zwischen den Kulturen überlistendes Hinüberschmuggeln denken oder an einen halbsbrecherisch akrobati-

schen Drahtseilakt, der die Gesetze der sprachlichen Schwerkraft aufhebt, indem er mit ihnen spielt. *Love's Labour's Lost* und die *Sonnets* sind das »Hic Rhodos, hic salta« des Shakespeare-Übersetzers; den ersten Salto hat Frank Günther nun schon gemacht, und es fragt sich, warum er ihm gelungen ist, wo schon so viele vor ihm zu kurz gesprungen sind.

Lassen Sie mich – schließlich bin ich ein deutscher Professor – bei der Suche nach Antworten auf diese Frage ein bisschen systematisch vorgehen. Da wäre zunächst einmal, ganz vordergründig, seine große Erfahrung als Dramenübersetzer, insbesondere als Übersetzer Shakespeares anzuführen. Als er sich an der Wende des Millenniums anschickte, *Love's Labour's Lost* zu übersetzen, hatte er schon ein Vierteljahrhundert des intimsten Umgangs mit Shakespeare hinter sich, den man sich denken kann: den des Übersetzers, der alle Ritzen und Winkel eines Stücks in seiner Gänze ausleuchtet, wie das kein Schauspieler oder Kritiker tut – der eine beschäftigt sich ja vor allem mit seinem eigenen Sprechpart, der andere ist immer selektiv. (Allenfalls ein Herausgeber kommt hier dem Übersetzer nahe, aber auch dessen fortlaufender Kommentar läuft oft gerade dort fort, wo man ihn am dringendsten bräuchte.) 1976 hat Günther sich auf den langen Weg durch Shakespeares Gesamtwerk gemacht und sich zunächst an den Komödien und den Tragödien erprobt. Und da die deutschen Bühnen sehr schnell die besondere Spielbarkeit und Mundgerechtheit seiner Übersetzungen entdeckten, hatte er dann auch reichlich Gelegenheit, sie in Aktion, in performance, zu überprüfen.

Seither hat er dreißig Stücke übersetzt und ist damit unter seinen aktuellen Konkurrenten einsam auf weiter Flur, sicher immer wieder in seiner Übersetzerwerkstatt in Rot an der Rot angewandelt von der Einsamkeit des Langstreckenübersetzers. Nun stehen nur noch vier Historien, zwei Römerdramen und der *Pericles* aus, und wenn er dann die Ziellinie durchläuft, wird er in der ganzen deutschen Übersetzungsgeschichte von Shakespeares Stücken einer von nur dreien sein, die eigenhändig diesen poetischen Kosmos in der Gänze übersetzt haben. Vor ihm waren dies allein der preußische Regierungsrat Benda, der damit in den 1820er Jahren zu Ende kam, ohne große Wirkungen zu hinterlassen, und in unserm, d.h. dem letzten Jahrhundert Hans Rothe, dessen frei bearbeitende Übertragungen in den zwanziger Jahren begannen und 1963/64 dann vollständig vorlagen. All die anderen Heroen der deutschen Shakespeare-Übersetzung haben nur Teile des Gesamtwerks übertragen: Der Biberacher Kanzleiverwalter hat zweiundzwanzig Stücke übersetzt und den Rest Eschenburg überlassen; die klassische bzw. romantische »Schlegel-Tiecksche« Übersetzung ist das Werk eines Übersetzerquartetts, die Voss'sche das eines Triumvirats, die Gundolfsche auf weite Strecken eine Überarbeitung

von Schlegel-Tieck, und Rudolf Alexander Schröder, Richard Flatter, Rudolf Schaller, Erich Fried und Wolfgang Swaczynna haben jeweils nur zehn, vierundzwanzig, zwanzig, siebenundzwanzig bzw. einundzwanzig Stücke übersetzt. Und wenn Frank Günther dann schließlich, wie versprochen, auch noch die Sonette und die anderen nichtdramatischen Dichtungen übersetzt haben wird – »a consummation, devoutly to be wished« (»eine Erfüllung, inbrünstig beizuwünschen«) –, wird er dann vollends allein auf der Einvierteljahrtausend weiten Flur deutscher Shakespeare-Übersetzungsgeschichte stehen. Und die neununddreißig Bände, wohlfeil bei dtv und de luxe beim ars vivendi-Verlag, werden ihm dann zwar kein monumentum aere perennius setzen, denn Übersetzungen dauern nie bis zum Ende der Geschichte, sondern allenfalls, wie »Schlegel-Tieck«, ein paar Jahrhunderte, wohl aber werden sie einen reichen Haus- und Theaterschatz für uns und die nächsten Generationen darstellen.

Freilich, die Menge und der Umfang der Erfahrung allein können es nicht gebracht haben: Sie mögen einem auf die übersetzerischen Sprünge helfen und die Sprungkraft trainieren, sie selbst aber muss schon da sein. Ich möchte daher weiter fragen: Worin besteht, woraus speist sich diese besondere Sprungkraft, die es Frank Günther möglich machte, an einem vertrackt schwierigen Stück wie *Love's Labour's Lost* nicht zu scheitern, das dem Übersetzer den reinsten poetischen Klang ebenso wie das zotige Albern, die hochfahrende Rhetorik ebenso wie das lockere Parlando abverlangt? Lassen Sie mich dazu vier Antworten versuchen, die sich zu einem Gesamtbefund ergänzen, der mich daran erinnert, was der große ungarische Architektur-Historiker Niklas Pevsner in seiner Beschreibung aller Bauwerke aller Orte Englands über Norwich als Einleitungssatz schrieb: »Norwich has everything«. »Frank Günther has everything« – er hat alles, was einen Übersetzer von Shakespeares Dramen exzellent macht.

Er hat, erstens, Theatererfahrung. Die braucht man fürwahr beim Übersetzen von Theaterstücken und die fehlt gerade den vielen Stubenübersetzern Shakespeares. Er ist ein Mann des Theaters und hat seit seiner Studentzeit in Mainz und Bochum das Theater von Innen kennengelernt – als Hospitant, als Statist, als Regieassistent, als Regisseur. Auch als Übersetzer ist er ein ausgesprochener Spezialist fürs Performative, für die verkörperte, gesprochene Sprache des Theaters und Films: neben Shakespeare hat er ein halbes Dutzend Komödien und Tragödien seiner Zeitgenossen, zahlreiche moderne Dramen (darunter die letzten fünf Stücke Stoppards) und Bühnenklassiker aus dem Spanischen, Italienischen, Französischen, sogar aus dem Norwegischen, übersetzt und die Dialoge für etwa sechzig bis siebzig Spielfilme mundgerecht synchronisiert. Was ihn zu Shakespeare und zum Shakespeare-Übersetzen führte, waren die Begegnung und Zusammenarbeit mit Charles Marowitz in London, der an seinem Open Space Theatre mit neuen Spielformen und neuen Umgangsformen mit Texten und der gesprochenen Sprache experimentierte, und war dann vor allem Peter Brooks Sommernachtstraum in den frühen siebziger Jahren, der ihm die Ohren dafür öffnete, wie Shakespeares Vers und Prosa heutzutage auch klingen können: »völlig ›direkt‹, normal menschlich, nicht als Opern-Arie, und dabei gleichzeitig höchst kunstvoll unalltätlich, von großer Leichtigkeit« [briefl. Mitteilung Frank Günthers]. In diesen Erfahrungen war bereits seine Wendung gegen die »Schlegel-Tieck«-Tradition eines romantisch-poetischen deutschen Shakespeare angelegt, der in einer all-

tags- und gegenwartsenthobenen Sprache zu uns spricht – oder eben gerade oft nicht mehr spricht, sondern von weit her zu uns raunt und klingt. Frank Günthers Wortfügungen, Sprachgesten und Rhythmen suchen dagegen den Körper und die Stimme des Schauspielers – und dies gerade auch in einer so extrem »literarischen« Komödie wie *Love's Labour's Lost*, die von »paper men« handelt, die aus rhetorischen, poetischen, und platonischen Verstiegenheiten erst den Weg zurück zur gesprochenen, verkörperlichten Sprache finden müssen. So etwas gelingt nur, wenn der Übersetzer auch ein gut Stück weit Schauspieler ist, und ich stelle mir gerne vor, wie Frank Günther seine Texte nicht einfach in den Computer schreibt, sondern seine Übersetzerwerkstatt zum Einmann-Theater macht und sich Berowne and Rosaline, den Schulmeister Holofernes und den Wachtmeister Dumpf vorspielt und vorspricht, um für sie alle den richtigen Ton und den richtigen Gestus zu treffen. Darum gilt auch für seine Übersetzungen, was im Englischen für den Pudding gilt: »The proof of the pudding is in the eating« – »The proof of his translating is in the acting«. Nicht der gedruckte Text, sondern dessen Ausführung ist der eigentliche Lackmus-Test für die Qualität seiner Übersetzungen.

Seine Übersetzerwerkstatt in Rot an der Rot ist jedoch nicht nur eine imaginäre Bühne, sondern auch, ganz real, eine veritable Gelehrtenbibliothek. Und das eine – das Schauspielerische – hat sich seinen Übersetzungen ebenso untrüglich eingeschrieben wie das andere – die akribisch recherchierende philologische Feinarbeit. Frank Günther ist ja – zweitens – ein studierter Germanist und Anglist und hat sich in dem Vierteljahrhundert Intimverkehr mit Shakespeare zu einem wahren Shakespeare-Gelehrten gemausert. Er ist in der Grammatik und Idiomatik des elisabethanischen Englisch und in Shakespeares Vokabular von an die zwanzigtausend Wörtern ebenso sattelfest wie irgend ein Sprachhistoriker; ist in den Originalausgaben der Stücke, den frühen Quartos und Folios, zuhause wie ein *textual critic*; hat sich, wie irgendein Literaturhistoriker, mit dem Background, dem Kontext von Shakespeares Theaterschaffen und mit der Interpretationsgeschichte und dem Stand der kritischen Diskussion zu jedem Stück vertraut gemacht, das er gerade übersetzt, und übersetzt es ganz offensichtlich mit den großen, wissenschaftlich kommentierten Ausgaben neben seinem Computer. Dass er es inzwischen mit jedem Vertreter der akademischen Zunft aufnehmen kann, hat jüngst die Kontroverse mit einem Jenaer Kollegen über seine Julius Caesar-Übersetzung gezeigt – und hab ich selbst am eigenen Leib erfahren müssen, als ich die Ehre hatte, seine Übersetzung des *Hamlet* zu benachworten: Da muss man sich schon mächtig ins literaturwissenschaftliche Zeug legen, um mit dem eigenen Essay gegenüber seinen Notizen und Anmerkungen »Aus der Übersetzerwerkstatt« nicht völlig redundant zu bleiben.

Dass diese philologische Expertise gerade bei einem Stück gefragt ist, das wie *Love's Labour's Lost* so exuberant und vertrackt mit der Überfülle und Mehrdeutigkeit der Wörter und der Vielschichtigkeit der Stile im elisabethanischen Englisch spielt und so voller Echos und Anspielungen auf elisabethanische Diskussionen und Diskurse steckt, liegt auf der Hand. Dazu kommt aber noch, und eng damit verwandt, ein Drittes bei Frank Günther: die Reflektiertheit seines Übersetzens. Er übersetzt nicht einfach, sondern er reflektiert auch ständig darüber, was man da tut, wenn man übersetzt; was eine – was seine – Übersetzung leisten soll und kann und wie das zu erreichen wäre; was es heißt, einen

Text noch einmal zu übersetzen, der über ein Vierteljahrtausend hinweg bereits dutzende Male übersetzt worden ist. Davon handelte ganz explizit schon jener köstliche Dialog zwischen dem Unbefangenen und dem Übersetzer, »Über die Shakespeare-Übersetzerei«, den er 1995 zum Auftakt der dtv-Publikationen veröffentlichte, und davon handeln auch immer wieder die Notizen »Aus der Übersetzerwerkstatt«, die er jedem seiner Bände beigibt. Implizit jedoch hat sich diese Bewusstheit und Reflektiertheit auch den Übersetzungen selbst eingeschrieben: sie arbeiten sich nicht nur an Shakespeares Text ab, sondern auch an der Geschichte seiner Übersetzung ins Deutsche. Dass er sich auskennt in dieser Geschichte und prüft, was Wieland oder Schlegel, Rothe oder Flatter vor ihm gemacht haben, mindert seine Eigenständigkeit nicht, sondern schärft sie dialogisch.

Der Weg, den er dabei gefunden hat, führt auf einem schmalen Steg zum Ziel und verlangt ständige Balance – zwischen der gegenwartsvergessenen musealen Archaisierung und der gegenwartsversessenen billigen Aktualisierung; zwischen dem Bewussthalten der historischen und kulturellen Distanz zum übersetzten Original und dem Verständlichmachen des fremden Werks für den heutigen Leser. Günthers Shakespeare sucht nach einem Dazwischen, nach einem solchen Zwischenraum, und steht damit in einer großen übersetzungstheoretischen Tradition, die Schleiermacher in seinem Essay »Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens« erstmals auf den Begriff brachte: »Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.« Schleiermachers Lösung für dieses Dilemma – und sie wird auch die Benjamins bleiben – ist eben dieses Dazwischen: die gleichzeitige Aneignung des Fremden und Verfremdung des Eigenen, die sich in einer zugänglichen Sprachform äußert, der dennoch »die Spuren der Mühe aufgedrückt sind und das Gefühl des fremden beigemischt bleibt«.

Aber auch dies alles – die große Erfahrung, die Theaternähe, die philologische Bildung und die übersetzungstheoretische Reflektiertheit – muss freilich noch keinen großen Übersetzer machen. Für ihn gilt vielmehr, was die Alten über den Dichter sagten: »Poeta nascitur, non fit.« – Zum Übersetzer großer Dichtung, wie zum Dichter, wird man nicht allein durch Studium oder Übung, sondern man muß schon dazu geboren sein. Dazu braucht es viertens also Anlagen, die man mitbringen muss, die man zwar trainieren kann, aber nur, wenn sie eben schon da sind – Anlagen wie sprachliche Reizbarkeit und ein feines Ohr, Einfallsreichtum, schnellen Wortwitz und poetische Kraft. Auch diese besitzt Frank Günther, und ich erinnere mich gerne an deren verblüffende Demonstration bei unserer ersten Begegnung in Berlin, wo er vor meinen Studenten spontan und flink improvisierend ein Dutzend unterschiedlicher Versionen ein und desselben Shakespeare-Verses nur so aus dem Ärmel schüttelte.

Hier muss sich das große Register an Stimmen, Sprachen und Stilen bewähren, über das Günther verfügt und mit dem er virtuos parodierend die platonische und petrarquistische Verstiegtheit der Rhetorik der Höflinge ebenso wie den neckischen Witz der Damen, den »sweet smoke of rhetoric« [3.1.60] von Don Armados bombastischem Redeschwulst ebenso wie die absurde Sprachpedanterie des Schulmeisters Holofernes und das Sprachversagen des einfältigen Dorfbüttels Dull im Deutschen neu erfindet. Hier sind seine Musikalität und

metrisch-rhythmische Bravour gefragt, um das weite Spektrum von Vers- und Prosaformen nachzubilden – vom schnellen, kalauernden Wortwechsel zur großen Rede, vom Blankvers zum Paar- und Kreuzreim, vom holprigen Knittelvers des Maskenspiels und den volkstümlichen Liedstrophen von Ver und Hiems, von Frühling und Winter, mit denen die Komödie melancholisch ausklingt, bis hin zu den reimeschmiedenden Sonetten der verliebten Hofmänner.

Und schließlich bedarf es hier seines stupenden Wortwitzes, ja Aberwitzes, um jene anzüglichen und anspielungsreichen Wortgeplänkel übersetzen zu können – und zu wollen! –, die Wieland angewidert mied, Lenz weitgehend ausließ und Eschenburg mit Anmerkungen wie den folgenden defätistisch kommentierte: »Die Rede Kostards musste, einiger Wortspiele wegen, die nur in der Sprache des Originals stattfinden, zusammengezogen werden.« »Der größte Theil dieser Scene muß hier wegbleiben, weil er einer Uebersetzung unfähig ist. Diese Auslassung ist übrigens bey keinem Shakespearschen Stücke so verzeihlich, als bey diesem, das unstreitig sein schwächstes ist, wenn man es anders ihm ganz beylegen kann.« »Die Ideen des Schiessens und Treffens veranlassen im Original [...] noch einige kurze Reden, die auf lauter unanständige Zweydeutigkeit hinauslaufen, und, wenn ihnen der Gegenstoß des Verses und der Reime genommen würde, vollends nichtsbedeutend und abgeschmackt werden müßten.« Auch spätere und neuere Übersetzer blieben hier halberzig, wo Günther sich beherzt ans Werk macht und damit – man kann es ohne allzu große Übertreibung sagen – die erste wirklich vollständige Übersetzung von *Love's Labour's Lost* vorlegen kann. Und dies gelingt ihm, weil er sich zu Herzen nimmt, was Karl Kraus – selbst kein großer Übersetzer! – wortspielerisch als den Kern der Kunst des Übersetzens herausgestellt hat: »üb' Ersetzen!« Will heißen: übersetze nicht die Wörter und Wendungen, sondern ersetze sie durch analoges Material deiner Sprache und treib mit ihm dieselbe Art von Spiel, wie es dein Autor treibt; rekonstruiere seine Spielregeln und spiele dann sein Spiel mit Deinen eigenen Spielmaterialien.

Wir wollen uns das zum Schluss noch in der Praxis anschauen. Nehmen wir, um den Rahmen nicht ganz zu sprengen, einen winzigen Textsplitter aus dem ersten Akt. Dull bringt dem König einen Brief, den dieser vor seinen Höflingen und dem Narren Costard vorzulesen sich umständlich anschickt:

KING: Will you hear this letter with attention?

BEROWNE: As we would hear an oracle.

COSTARD: Such is the simplicity of man to hearken after the flesh. (1. 1.211-14)

Wie hier der Narr vom Brief auf das Fleisch und die Fleischeslust kommt, ist auch dem modernen Engländer nicht mehr verständlich, mussten doch schon die elisabethanischen Zuschauer bei solchen Wortwechseln wie die Haftelmacher aufpassen, um die Pointen nicht zu verpassen. Der moderne englische Leser oder Zuschauer – so er nicht gerade Shakespeare-Forscher ist – weiß ja nicht mehr, dass »oracle« ein zotiges Slangwort für das weibliche Pudendum war und damit Berownes »hearing an oracle« auch als Verweis auf die sexuelle Hörigkeit zu verstehen ist – und als solcher dann auch vom Narren prompt verstanden wird, dessen Gedankenfluchten und Wortverdrehereien oft vom Erhabenen zu den Niederungen des Menschlichen gravitieren, hier von der hochgestochenen Briefrhetorik Armados und der gestelzten

Sprache der Höflinge zum Menschlich-Allzumenschlichen.

Schauen wir uns an, was Übersetzer, die sich hier nicht von vornherein gedrückt haben, daraus machen. In der ersten Übersetzung von *Love's Labour's Lost*, der von Jakob Michael Reinhold Lenz, lautet das so:

KÖNIG: Wollt Ihr den Brief hören?
BIRON: Wie ein Orakel.
COSTARD: O ihr einfältige Leut!

Costards Ausruf ist hier weder verständlich noch komisch, denn hier gibt es keine semantische Brücke zurück zu dem, was der König und Biron gesagt haben, und auch der komische Absturz von der gravitätischen Geschraubtheit des Höflingsdialogs zur Schweinigelei des Narren findet hier nicht statt. Weder reden hier der König und Biron parodistisch gestelzt, noch Costard anzüglich hinter der Narren-Maske seiner biblischen Diktion.

Eschenburg, wie immer um Detailgenauigkeit bemüht, bleibt da schon näher an seinem Text:

KÖNIG: Wollt ihr den Brief mit Aufmerksamkeit an hören?
BIRON: Wie ein Orakel.
KOSTARD: So einfältig ist der Mensch, dass er immer aufs Fleisch merkt.

Aber auch diese Art von Wörtlichkeit macht das nicht verständlicher, spielbarer oder komischer: man fragt sich weiterhin, was denn Costards Kommentar hier soll. Eschenburg hätte hier gleich mit dem weiter fortfahren können, was er zur vorausgehenden Rede Costards anmerkt, nämlich sie »einiger Wortspiele wegen, die nur in der Sprache des Originals stattfinden,« zusammenzuziehen.

Im Gegensatz zu Eschenburg erkennt Graf Baudissin im »Schlegel-Tieck«-Shakespeare zumindest, dass es hier einer witzigen Pointe, eines Wortspiels bedarf, und da er das Shakespeares nicht durchschaut, erfindet er sein eigenes:

KÖNIG: Wollt ihr den Brief mit Aufmerksamkeit an hören?
BIRON: Wie wir delphische Ausrufungen vernehmen würden.
SCHÄDEL: Das glaub ich, Schellfische hört man immer gern ausrufen.

Nun funktioniert das, denn das »delphisch«/»Schellfisch«-*quibble* ist nachvollziehbar und – zumindest mit Maßen – lustig. Es hat auch eine gewisse komische Fallhöhe, die von der Erhabenheit des mythischen Götterorakels zur Banalität eines Grundnahrungsmittels der Engländer reicht, wenn der Absturz auch nicht weit genug geht und die sexuelle Anzüglichkeit ganz ausbleibt.

Erich Frieds vielgerühmte und überschätzte Übersetzung ist demgegenüber ein Rückschritt. Sie macht kaum mehr hier, als Eschenburg etwas aufzupolieren:

KÖNIG: Wollt Ihr diesen Brief aufmerksam hören?
BIRON: Wie wir ein Orakel hören würden.
SCHÄDEL: Das ist die Einfalt des Mannes, dem Fleische nachzustreben.

Und nun zu unserem Wieland-Preisträger! Sie werden staunen:

KÖNIG: Wollt ihr euch an diesem seinem Erguß ergötzen?

BEROWNE: Wir lechzen.

WIRSING: So ist der Mensch in seiner Lasterlust, daß er solchen Schweinkram hören will.

Nun sitzt das – obwohl, oder gerade weil es auf den ersten Blick so weit von Shakespeare entfernt scheint. Nun reden endlich die Hofmänner auch auf Deutsch mit der für sie typischen Lust am verbalen Überschwang, und der zum Wirsing(-kopf) plastisch konkretisierte Schädel oder *costard* kommt endlich zu seiner Zote, die ja im Quarto-Text des Originals auch schon in der Schreibung von *simplicity* als *sinplicity* angekündigt war. Und wenn auch hier das anzügliche Reizwort, das *oracle*, zum Verstummen gebracht ist, findet es doch in dieser Übersetzung glanzvollen Ersatz: Der König öffnet schon mit der Charakterisierung von Armados Brief als verliebtem »Erguß« der schmutzigen Phantasie des Narren die Flanke, und die bewusste Schlüpfrigkeit der Wortwahl der Hofmänner, ihr »Sich-Ergötzen« am »Erguß« und das »Lechzen« danach, deuten an, dass hier der Narr mit solchen Phantasien nicht allein ist.

Das kann man spielen und darüber kann auch heute noch ein Publikum lachen. Und durch das liebevolle Aufdecken solcher Subtexte gewinnt die *Verlorene Liebesmüh* jene reich orchestrierte Balance von Hohem und Niederm, von poetischem und rhetorischem Höhenflug und Erdung im Menschlich-Allzumenschlichen zurück, die ihr in der deutschen Übersetzungsgeschichte immer wieder verlorengegangen ist. Dafür sind wir Frank Günther dankbar. Eine schöne Pointe ist dabei für mich, dass aparterweise kein Wieland-Verehrer, sondern ein Wieland-Kritiker zum Wieland-Preisträger gekürt wurde. Denn gerade dem Namengeber des Preises wirft Frank Günther wiederholt vor, dass sich ihm »in seiner Rokoko-Geziertheit die Gänsefeder gestraubt« habe, solche Albernheiten und Anzänglichkeiten zu übertragen, und er spießt dabei genüsslich einige Fußnoten Wielands auf, in denen dieser etwa eine bestimmte Narrenrede als »etwas so elendes« empfindet, »daß der Übersetzer sich nicht überwinden kann, es herzusetzen«, er sich »genötigt« sieht »einige ekelhafte Ausdrücke wegzulassen«, und es ihm »die ekelhafte Unsittlichkeit« ganzer Szenen »verbietet [...], sie zu übersetzen«. Günther selbst dagegen mutet nicht nur sich und seinem Publikum solche »albernen Possen« zu, sondern er läuft, wie wir gesehen haben, gerade bei ihnen zu übersetzerischer Hochform auf und lässt sie mit Witz und psychologischem Tiefsinn funkeln.

Laudatio anlässlich der Verleihung des Wieland-Preises an Frank Günther 2001

Burkhard Kroeber

Vom Entweder/Oder beim Übersetzen

Bekanntlich geht es in allen theoretischen Erörterungen über das literarische Übersetzen und seine Methoden seit altersher, seit Cicero und Hieronymus, im deutschen Sprachraum besonders seit Schleiermacher und Goethe, um ein Entweder/Oder, das in der Regel als scharfer Gegensatz, ja manchmal geradezu als Dichotomie beschrieben wird: entweder man übersetzt wortgetreu oder sinngemäß, entweder *verbum pro verbo* oder *sensus pro sensu*, entweder – so die Formel von Schleiermacher – der Übersetzer läßt den Autor mög-

lichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Autor ihm entgegen; kurzum: entweder man übersetzt *verfremdend* oder man übersetzt *eingemeindend* – ein Entweder/Oder, das auch Ortega y Gasset in seinem Aufsatz »Miseria y esplendor de la traducción« wie eine Selbstverständlichkeit anführt, ergänzt um die These, daß man nur entweder *schön* oder *treu* übersetzen könne – prägnant ausgedrückt in der Rede von der *belle infidèle*, der schönen Treulosen, der von seiten der Kritiker so gern die »häßliche Treue« vorgezogen wird (im sogenannten »Übersetzerstreit« wurde dieses Argument sogar zur Verteidigung einer offenkundigen Mißgeburt verwendet).

Ich bin nun aufgrund nicht nur meiner eigenen Erfahrung, sondern auch aus Kenntnis der Arbeit vieler anderer und zahlreicher Diskussionen mit Kollegen der Überzeugung, daß dieses Entweder/Oder keineswegs ein Naturgesetz ist, sondern sich tendenziell wenn nicht überwinden, so doch wesentlich abmildern läßt. Ob eine annähernd wortgetreue Übersetzung (und wortgetreu heißt für mich nicht, *isn't it* mit »ist es nicht« oder *qu'est-ce que c'est* mit »was ist das, was das ist« zu übersetzen, wohl aber die Wortfolge oder jedenfalls die Satzteilfolge des Originals so weit wie möglich zu berücksichtigen), ob eine solche Übersetzung zwangsläufig »häßlich« wird, oder ob, umgekehrt, eine »schöne« Übersetzung immer treulos sein muß, ist meines Erachtens, jedenfalls bei Vorhandensein eines gewissen Talents, eine Frage des Trainings, der Übung oder sagen wir: des Übens. Ich finde den Vergleich zwischen Übersetzern und ausübenden Musikern immer sehr hilfreich. Wenn man bedenkt: Was im 19. Jahrhundert nur ein vielbestaunter Franz Liszt am Klavier oder Paganini an der Geige vollbrachten, können heutzutage, technisch gesehen, Hunderte von Pianisten und Geigern. Durch entsprechendes Kopfstimmen-Training kann man ja inzwischen sogar die einst so beliebten Kastratenstimmen ersetzen. Ich behaupte nun: auch die Übersetzerei ist, wie das Musizieren, eine durch intensives Training verbesserbare Kunst. Ortega y Gasset meinte noch, eine genaue und, wie er sagte, »ganz klare« Übersetzung müsse gleichsam naturgemäß »unschön« sein, sie könne »keine literarische Anmut« beanspruchen und werde »nicht leicht zu lesen« sein, der Leser müsse von vornherein wissen, »daß, wenn er eine Übersetzung liest, er kein vom literarischen Standpunkt aus schönes Buch liest, sondern ein ziemlich beschwerliches Hilfsmittel benutzt«. – Ich glaube sagen zu können: Heute sind wir literarischen Übersetzer dank intensiver Bemühungen, ausgiebiger Diskussionen im Kollegenkreis und eben geduldigen Übens – ganz technisch-praktisch, wie Musiker üben, wie Pianisten sich über Fingersätze verständigen – sehr viel weitergekommen: *genau* muß beim Übersetzen nicht mehr zwangsläufig das Synonym für *häßlich* oder *umständlich*, *schön* oder *elegant* nicht mehr gleichbedeutend mit *untreu* sein.

Im übrigen haben auch die beiden Autoren, die so oft als Kronzeugen für das Entweder/Oder zitiert werden, nämlich Schleiermacher und Goethe, durchaus gesehen und anerkannt, daß der Gegensatz in glücklichen Fällen aufhebbar ist: Der so gern zitierte Satz von Goethe – »Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde ..., die andere ..., daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben ...« – steht schließlich in einem Nachruf auf Christoph Martin Wieland (»Zu brüderlichem Andenken Wielands«, 1813) und geht folgen-

dermaßen weiter: »Unser Freund, der auch hier den Mittelweg suchte, war beide zu verbinden bemüht, doch zog er als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime vor.«

Dieser Haltung möchte ich mich gerne anschließen. Was mich beim Neuübersetzen von Alessandro Manzoni *Promessi Sposi* angetrieben hat, war der Wunsch, dem deutschen Leser möglichst viel von dem zu vermitteln, was den Reiz dieses Romans im italienischen Original ausmacht, also den Text so vorzuführen, daß der deutsche Leser nicht nur den Inhalt, sondern auch die Art seines Vortrags erfährt, nicht nur das *Was*, sondern auch und vor allem das *Wie* der Erzählung. Daß dies bei einem Autor wie Manzoni durch eine möglichst getreue Wiedergabe der Syntax bzw. der Syntagmenfolge möglich sein müßte, war gewissermaßen meine Wette. Ich wollte zeigen, daß der Roman alles andere als behäbig erzählt ist, vielmehr passagenweise geradezu rasant und jedenfalls immer sehr anschaulich. Daher hat es mich besonders gefreut, wenn ich von Lesern und Kritikern hörte, daß meine Übersetzung »leicht lesbar« sei und sich »in einem Rutsch verschlingen« lasse. Das wollte ich erreichen, das war meine Wette. Wenn ich diese Wette gewonnen habe, dann allerdings nicht dadurch, daß ich mir – wie manche Kritiker meinen, es sei bei solchen Neuübersetzungen üblich – aus der zeitlichen Distanz zum Text eine größere Freiheit genommen hätte, sondern im Gegenteil dadurch, daß ich mir mit dem Vorsatz, die langen Satzperioden des Originals möglichst genau nachzubilden, um die narrative Logik und Psychologik mitzuübersetzen, geradezu selber Fesseln angelegt hatte.

Um so etwas wie ein übersetzerisches »Ideal« zu formulieren, möchte ich Ortega y Gasset zitieren. Er beendet seinen Aufsatz mit den Worten [in der Übersetzung von Gustav Kilpper, Ges. Werke Bd. 4, Stuttgart, 1956, S. 177]:

Es ist klar, daß das Publikum eines Landes eine im Stile seiner eigenen Sprache gehaltene Übersetzung nicht besonders schätzt, denn das besitzt es im Überfluß in der Produktion der einheimischen Autoren. Was es schätzt, ist das Gegenteil: daß die dem übersetzten Autor eigentümliche Ausdrucksweise in einer Übersetzung durchscheint, in der die Möglichkeiten der eigenen Sprache bis zur äußersten Grenze der Verständlichkeit ausgenutzt wurden. Die deutschen Übersetzungen meiner Bücher sind ein gutes Beispiel dafür. In wenigen Jahren sind mehr als fünfzehn Auflagen erschienen. Der Fall wäre unverständlich, wenn er nicht zu vier Fünfteln der gelungenen Übersetzung zuzuschreiben wäre. Meine Übersetzerin [Helene Weyl, gest. 1948] hat nämlich die grammatikalische Toleranz der deutschen Sprache bis an ihre Grenze gezwungen, um genau das zu übertragen, was in meiner Art zu reden nicht deutsch ist. Auf diese Weise sieht sich der Leser mühelos geistige Gebärden ausführen, die in Wirklichkeit spanische sind. Er erholt sich so ein wenig von sich selbst, und es belustigt ihn, sich einmal als ein anderer zu fühlen.

Solche Worte aus berufenem Munde zu hören, einschließlich der für mich höchsten Lobesworte, daß die Lektüre für den Leser »mühelos« und »belustigend« sei, das ist der Glanz im Dasein des Übersetzers.

Aus der Dankrede anlässlich der Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises 2001

Thomas Reschke

Schwalben, die vom Sommer kündigen

Zur einzigartigen Situation der Russischübersetzer in der DDR

Ich erinnere mich, wie ich vor über zwanzig Jahren im Börsenblatt von der Gründung des Übersetzerkollegiums in Straelen las und dann davon träumte, einmal dort hinzufahren, aber Straelen war damals für uns eingemauerte DDR-Deutsche so weit entfernt wie die Osterinsel. Erst im März 1989, ein halbes Jahr vor dem Mauerfall, ging der Traum in Erfüllung: Ein deutsch-deutsches Seminar für Russisch-Übersetzer, auch eine Idee von Klaus Birkenhauer, ermöglichte es sechs DDR-Übersetzern, eine Woche lang in diesen Räumen zu wohnen und mit den westdeutschen KollegInnen an Texten zu arbeiten. Ich schrieb damals in das Gästebuch des Hauses den Wunsch: Begegnungen wie diese, die noch als sensationell empfunden wurde, möchten bald Selbstverständlichkeit werden. Mein Wunsch ist ein gutes halbes Jahr später in Erfüllung gegangen.

Als ich 1955 im Verlag Volk und Welt als Lektor anfang und in meiner Freizeit russische sowjetische Literatur zu übersetzen begann, war der Diktator Stalin erst zwei Jahre tot, aber seine Vorstellungen von den Aufgaben der Kunst und Literatur waren in Rußland und den Satellitenstaaten, auch in der DDR, noch eisernes Gesetz, an das die Verlage sich zu halten hatten: Literatur habe vor allem die politischen Vorstellungen der Nomenklatura zu propagieren, also die herrschenden Machtverhältnisse zu rechtfertigen und zu verherrlichen.

Nur allererste Schwalben kündigten einen Sommer an, der jedoch noch auf sich warten ließ. In den sechziger Jahren traten die ersten russischen Schriftsteller der Nachkriegsgeneration mit zaghaften neuen Vorstellungen an die Öffentlichkeit, von denen ich Jewtuschenko, Kasakow und Axjonow übersetzte; nach und nach durften auch ältere kritische Autoren wieder erscheinen, die lange verpönt gewesen waren: Isaak Babel, der beliebte Satiriker Sotschenko, der im Lager ermordete Wesjoly und andere. Meine Übersetzerkollegen und ich konnten dann in den siebziger Jahren beobachten, daß in der Sowjetunion trotz immer noch strenger Zensur in der Literatur etwas weniger Tabus galten als in den Massenmedien, etwas weniger Tabus auch als in der DDR. (Es ist vorgekommen, daß DDR-Schriftsteller sich bei der Zensur darüber beschwerten, daß sie nicht so kritisch schreiben dürften wie ihre sowjetischen Kollegen) Die regierenden Greise hatten eine realitätsferne und idealisierte Vorstellung von der Sowjetunion, in der sie ihr Vorbild sahen, und suchten zu verhindern, daß dieses Bild durch kritische Kunst getrübt würde. Die Literatur des sogenannten Bruderlandes galt als sakrosankt, und sie verlor nach dem Gesetz der Trägheit ihr offizielles Ansehen bei der DDR-Partei- und Staatsführung auch in den siebziger und achtziger Jahren noch nicht, als sie schon kritisches, um nicht zu sagen, oppositionelles Gedankengut transportierte, das wir dann gewissermaßen legal in die DDR mogeln konnten; das trug erheblich dazu bei, daß wir Freude an unserer Arbeit hatten.

Aus der schönen Literatur, nicht aus den Medien, erfuhren wir von sowjetischen Alltagserscheinungen wie der Mangelwirtschaft, der Kriminalität, dem verbreiteten Alkoholismus, der Rauschgiftsucht usw. Aber die Schriftsteller wagten sich nun auch an brisantere The-

men heran: die Lagerproblematik, die zerstörte Landwirtschaft, die vernichtete Kultur der zwischenmenschlichen Beziehungen usw., schließlich auch an das lange Zeit größte Tabu: die Schreckensherrschaft Stalins. Ich nenne hier Autoren wie Tendrjakow, Trifonow, Abramow, Astafjew, von den Nichtrussen den Kirgisen Aitmatow und den Belorussen Bykau. Schon in der Perestroikazeit erschienen endlich auch die Kolyma-Geschichten von Schalamow, der das Grauen des Archipel GULAG in einer eigentlich nicht übersetzbaren Prosa darstellt. Ich bitte um Nachsicht, daß ich die Informationsleistung der sowjetischen Literatur so hervorhebe, aber sie spielte im Realsozialismus eine nicht zu unterschätzende Rolle.

In der DDR waren nämlich Bibliotheken, Buchhandlungen, Kulturfunktionäre in den Betrieben staatlicherseits gehalten, Literaturlesungen zu veranstalten und dazu möglichst sowjetische Autoren und/oder ihre Übersetzer einzuladen; im Anschluß an die meist gut besuchten Lesungen gab es stets Gespräche mit dem Publikum, die allemal in politische Fragen übergingen. Ich habe immer gern aus denjenigen meiner Übersetzungen gelesen, die sich kritisch mit den sowjetischen Verhältnissen auseinandersetzten – es hat schon Spaß gemacht, die erstaunten Reaktionen des Publikums zu sehen. Mit Vergnügen erinnere ich mich an eine doppelte Lesung, zu der mich die Ludwigscluster Goethe-Oberschule, an der ich 1951 Abitur machte, eingeladen hatte; ich las aus dem Roman *Das goldene Kalb* von dem Autorenpaar Ilf und Petrow, der eine höhnische Satire auf die sowjetischen Verhältnisse ist – las vormittags vor den Paukern, die nur glucksten, weil sie sich nicht offen zu lachen trauten (die sogenannte Volksbildungsministerin Margot Honecker führte ein eisernes Regime), und nachmittags vor Abiturienten, die solche Ängste nicht hatten und sich vor Lachen ausschütteten.

Der Roman *Der Meister und Margarita* von Michail Bulgakow war der große Glücksfall in meinem Leben.

Das ist eine Geschichte mit abenteuerlichen Momenten. Das russische Original, 1966/67 sechsundzwanzig Jahre nach dem Tode des Autors erstmals erschienen, war von der sowjetischen Zensur unglaublich verstümmelt worden (um ca. acht Prozent der Romansubstanz), und obwohl mir die russische Liste der etwa hundertachtzig Streichungen während der Übersetzungsarbeit zugespielt wurde und ich sie mit Bulgakows Witwe in Moskau verifizieren konnte, mußte ich mit ansehen, daß in der DDR nur die gekürzte Fassung gedruckt werden durfte. Erst sieben Jahre später erschien in der Sowjetunion die vollständige Fassung, die ich nun auch in der DDR herausbringen konnte (nicht ohne den Text bei der Gelegenheit nochmals gründlich zu überarbeiten).

Ich bin oft gefragt worden, wie es komme, daß dieses Buch sowohl in der Sowjetunion als auch in der DDR einen Kultstatus erlangte. Ich glaube, es hat vor allem zwei Gründe: 1. Man spürt bei der Lektüre die große Ehrlichkeit des Autors, der sich in den schlimmsten Zeiten des stalinistischen Terrors, als viele Autoren sich bei der Macht anbiederten, nicht gebeugt und nicht verbogen hat – und in Kauf nehmen mußte, daß seine gesamte literarische Produktion »für die Flaschenpost« geschrieben war, die seine Werke erst späteren Generationen zugänglich machen würde, woran er bis zuletzt nicht zweifelte. Und so ist es gekommen. 2. Der Roman ist unendlich weit von dem damals allgemein verbindlichen Dogma des »sozialistischen Realismus« entfernt, den man sich heute nicht mehr vorstellen kann. In Rußland haben Witzbolde folgende schöne Definition ge-

geben: Sozialistischer Realismus sei die Darstellung des Lebens der Nomenklatura in für sie faßlicher Form.

Christa Schuenke hat vor etlichen Jahren im *Übersetzer* daran erinnert, daß die Russischübersetzer der DDR in der Vorwendezeit durch ihre Arbeit und durch ihre öffentlichen Auftritte Informationsdefizite abzubauen halfen. Das trifft zu. Ich wage sogar, zu behaupten, daß unsere Berufsgruppe – natürlich in bescheidenem Umfang – zur geistigen Vorbereitung der Wende beigetragen hat.

Aus der Dankrede anlässlich der Verleihung des Übersetzerpreises der Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen 2001

Nachruf

Monika Elwenspoek

14.4.1941 – 25.12.2001

Eine Freundin hat sich auf den weiten Flügeln ihrer Seele von uns entfernt, eine Kollegin und ein Mitglied unseres Übersetzerverbands.

Ich erinnere mich gern daran, wie wir uns kennengelernt haben: Nach der Veranstaltung, bei der wir uns zum ersten Mal sahen, taten der einen von uns beiden die Füße weh. Aus einer Eingebung heraus – wer sie hatte, weiß ich nicht mehr – tauschten wir daraufhin die Schuhe, entdeckten, dass die der anderen wunderbar passten und bequem saßen und spazierten beide glücklich und entspannt in den Schuhen der anderen weiter.

Es war, als hätten Monika und ich uns schon immer gekannt, sofort war die Nähe da, leicht und einfach und auch später jedes Mal, wenn wir uns – oft nach langen Abständen – wiedersahen. Schuhe, Erlebnisse, Erfahrungen und Gedanken ließen sich austauschen, leicht und einfach, spielerisch und mit Gewinn für beide.

Es war schön, mitzuerleben, wie Monika, in deren Leben Bücher und Sprache schon immer eine wichtige Rolle gespielt hatten, Übersetzerin wurde, vorsichtig tastend am Anfang, dann sicherer und zuversichtlicher. Sie wuchs an den Aufgaben, die sich stellten, im Zusammensein und in der Zusammenarbeit mit Otto Bayer, dem schon damals erfahrenen und bekannten Übersetzer. Die passenden Autoren und Autorinnen gerieten in Monikas Hände, und was zunächst Hobby und Zeitvertreib gewesen war, wurde echte Professionalität.

Wenn die Venedig-Krimis der Amerikanerin Donna Leon hier in Deutschland von Titel zu Titel erfolgreicher wurden, dann haben die hervorragend lesbaren, einfallsreichen Übersetzungen von Monika Elwenspoek mit Sicherheit einen entscheidenden Anteil daran: die Gerüche, die Klänge, der Geschmack Italiens werden in ihren deutschen Übersetzungen lebendig, schaffen Atmosphäre und locken die Leser von Buch zu Buch.

Die sorgfältige Textarbeit am Schreibtisch, das war die eine Seite. Monika hat aber auch immer mit großer Lust und viel Begeisterung aus ihren Übersetzungen gelesen, in Volkshochschulen, in Buchhandlungen, an all den vielen Stellen, wo sich Interesse regte. Ihr machte es Spaß, nach draußen zu gehen, unter Menschen zu sein, ihnen zu erzählen von der Arbeit des Übersetzens, Leser und Leserinnen dafür zu interessieren und ihnen diese neue Welt zu öffnen. Heiter waren Monikas Lesungen,

jedes Mal anders, abgestimmt auf die Situation und das Publikum. Schon als es sie viel Anstrengung kostete, hat sie noch Einladungen zu Lesungen angenommen und die Begegnung mit ihrem Publikum gesucht.

Mit dieser Arbeit in der Öffentlichkeit ist Monika nicht nur ihrer eigenen Begeisterung gefolgt, sondern sie hat damit auch der Übersetzerzunft einen wichtigen Dienst getan. Wir als Verband freuen uns über solche Mitglieder, die das, was wir tun und wie wir es tun, für die Öffentlichkeit sichtbar machen und so dazu beitragen, die Aufmerksamkeit auf die oft ganz unbekanntenen Urheber der Weltliteratur zu richten und auf die Bedingungen unter denen sie arbeiten.

Wir verlieren eine Kollegin, die es geschafft hatte, aus dem Schattendasein herauszutreten. Wir verlieren eine professionelle Übersetzerin, die höchste Ansprüche an sich selbst stellte und wir verlieren eine warmherzige Kollegin, mit der wir von Herzen gern zusammen waren.

Eine Freundin und Kollegin hat sich auf den weiten Flügeln ihrer Seele von uns entfernt.

Helga Pfetsch

Richtigstellung

Leider ist in *Übersetzen* 4/2001 bei der Synopse »Bibeln in den wichtigsten europäischen Sprachen« (S. 19f.) ein Satzfehler unterlaufen: In den rechten beiden Spalten (»Übersetzungen nach ca. 1930«) wurden die Einträge zu den englischsprachigen Bibeln noch einmal in der Spalte der dänischsprachigen wiederholt. Dadurch rutschen sämtliche anderen Spalten um eins nach unten. So muß man beispielsweise die beiden dänischen Übersetzungen (Reven-Svaning-Bibel und Schindler) bei »Norwegisch« suchen; usw. Am Ende der Synopse fehlen dementsprechend die Angaben zu den tschechischen Übersetzungen, die hier nachgetragen seien: Protestantischerseits wurde 1962 mit einer Neuübersetzung begonnen, die schließlich 1979 als ökumenische Bibel erschien; katholischerseits gibt es drei Neuübersetzungen: 1946ff. und 1970 (sie basieren auf der St. Wenzels-Bibel), sowie die Ondrej-Petru-Übersetzung von 1969.

Libretto in petto? Im Web gibt's das in Netto

Musikalische Rundreise

Natürlich genügt es manchmal, bloß das Suchwort einzu-googlen (<http://www.google.de> oder <http://www.google.com>), und schon hilft die fleißige Suchmaschine weiter; aber manchmal sucht man sich krumm und krank und wird doch nicht fündig. Was dann tun?

Systematiker konsultieren dann zum Beispiel eine Link-Sammlung. Die von Daniel Law ist ein Musterexemplar solchen Bienenfließes – aber zum Stichwort »Music Research and Bibliography« gibt es hier ein paar hundert Mal nur Englisches:

<http://www.cuhk.edu.hk/mus/RBlinks.html>

Man kann die Sache natürlich auch anders anpacken: Man abonniert (gratis) das einzige deutsche Online-Magazin FORUM:

<http://www.omm.de/ommmail.htm>

In diese Web-Publikation kann man als Musikliebhaber sowieso virtuell auf Nimmerwiedersehen eintauchen. Nutzeffekt obendrein: Hier melden sich Experten zu jedem nur denkbaren Thema und, dankenswerterweise, jeweils mit ihrer e-mail Adresse. Man hat also gleich Ansprechpersonen.

Für alle nur denkbaren Themen gibt es »Listen«. Das sind halb öffentliche Foren. Anders als in den News-groups treffen sich hier nur ernsthafte Spinner. Wer also ein so genanntes höheres Niveau anstrebt, schreibt sich ein:

<http://listserv.cuny.edu/archives/opera-l.html>

Von da an kommen die mails frei Haus. Man kann über diese Adresse aber auch jederzeit unterbrechen oder ganz austreten. – Vorsichtige Naturen oder emsige Rechercheure wählen einen anderen Ansatz: Sie blättern das Archiv durch:

<http://listserv.cuny.edu/archives/opera-l.html>

Da sind alle e-mail-Korrespondenzen der Liste chronologisch gruppiert nach Themen aufgelistet. So kommt man zielstrebig zu den Fachleuten, die man um Auskunft anbohren kann.

Opernliebhaber werden fündig bei Quellen wie den folgenden, einer bunten Mischung von höchst Akademischem und passionierten Privatauftritten:

Die ultimative Auskunft über alles, was auch nur irgendwie mit Oper zu tun hat:

<http://operabase.com/en/>

Eine typische Privatsammlung ist Bob's Opera World: <http://www.castle.net/~rfrone/raf-opera.htm>

Raffiniert kombiniert organisiert ist die Arien-Datenbank, die zu jeder Anfrage eine Fülle von Rundherum-Information bietet:

<http://www.aria-database.com/>

Am häufigsten werden wir wohl Daten zu bestimmten Persönlichkeiten brauchen. An diese Informationen kommt man bequem per Anfrage an eine Suchmaschine ran. Manchmal mit kuriosen Ergebnissen. Zum Beispiel:

Der ganze Wilhelm Richard Wagner (hätten Sie den unter »Wilhelm« gesucht?):

<http://rick.stanford.edu/opera/Wagner/main.html>

Und den gibt's spektakulär auch von der Wagner Society of the United Kingdom:

<http://www.gnomus.flyer.co.uk/libretti.html>

Manche Sammlungen kombinieren Biografisches, Theoretisches, Libretti, eine Diskografie und mehr in kulinarischem Ambiente. Ein Musterfall ist der umfassend dargestellte Herr Josef Grün (alias Giuseppe Verdi): <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/libretti-index.htm>

Apropos Sing-uläres: Hier sind einige Libretti komplett:

1.400 Opern, 1.200 Arien, alles von A-Z

http://joshua.micronet.it/italian/mariobiondi/opere/diz_opera_.html

<Danke, Oili Suominen>

Public domain opera libretti

<http://php.indiana.edu/~lneff/librettim.html>

220 libretti (mit leicht französischer Schlagseite, von Ulric Viyer auch mit Zusammenfassungen und anderen nützlichen Details garniert):

<http://www.geocities.com/voyerju/libretti.html>

Rossinis Rosinen, ehe er sich der Kochkunst verschrieb (inklusive Diskografie):

<http://www.emmedici.com/hobbies/musica/rossini/opere.htm>

Pietro Mascagni, mit (hier zu Lande) Bekanntem und Unbekanntem:

<http://www.mascagni.org/works/libretti.html>

Eine Kombination von Liedtexten und Libretti bietet die Universität von Indiana mit ihren »Song lyrics & libretti«:

<http://www.music.indiana.edu/muslib.html>

Und hier ist etwas für die leichtere Muse, Musical-Libretti und Song-Lyrics optimal:

http://libretto.musicals.ru/find_en.php

Hier findet man die Schöne und das Biest auf der Jagd nach dem Phantom der Oper, während sich Evita das Hair rauft usw.:

<http://www.saintmarys.edu/~jhobgood/Jill/lyrics.html>

Gilbert und Sullivan geben sich ein Stelldichein bei:

<http://www.defreitasbooks.com/gilbert.html>

Zum Abschluss ein Schmankerl. In der William and Gayle Cook Music Library der Indiana University School of Music gibt es Libretti mit Klavierauszug, sogar in zwei Formaten: Groß- und Spardruck:

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bah4294/large/index.html>

Übersetzen (ehemals »Der Übersetzer«) erscheint vierteljährlich.

Einzelpreis € 7.-, Jahresabo € 20.- incl. Versandkosten innerhalb Europas.

Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VdÜ) in Zusammenarbeit mit der Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Medien, Friedrichstraße 15, 70174 Stuttgart.

Bankverbindung: BfG-Bank AG Stuttgart, Konto-Nr. 1084720200, BLZ 60010111.

Redaktion: Kathrin Razum, Hans-Thoma-Str. 5, 69121 Heidelberg (verantwortlich);

Marion Sattler Charnitzky, Steffanstr. 22, 68623 Lampertheim (Abonnements); Regina Peeters.

Layout: Christoph Morlok. Druck: Druckerei Deringer, Worms.

Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe.