



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

„Das französische Musical *Roméo et Juliette – de la haine à l’amour* in deutscher Übersetzung. Unter besonderer Berücksichtigung der Sangbarkeit und Kulturspezifik“

Verfasserin

Sylvia Schlacher, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 064 342 351
Matrikelnummer lt. Studienblatt:	9805236
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Magisterstudien Medien-/Literaturübersetzen
Betreuerin:	O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

0	Einleitung	7
1	Musical als Genre des Musiktheaters.....	10
1.1	Versuch einer Definition	10
1.2	Entstehung und Entwicklungen	12
1.2.1	Die Anfänge in den USA und die Blütezeit.....	12
1.2.2	Die 1970er Jahre – das Zeitalter der Technik.....	14
1.2.3	Das <i>Megamusical</i> – die 1980er bis heute.....	16
1.2.4	Musical im deutschsprachigen Raum.....	17
1.2.4.1	Musical in Österreich.....	19
1.2.5	Musical in Frankreich: <i>Le spectacle musical</i>	20
2	Text und Translation bei Musicals.....	24
2.1	Die Texttypologie von Reiß und ihre Erweiterung(en)	24
2.1.1	Die drei Grundtypen.....	24
2.1.2	Multimediale Texte.....	25
2.1.3	Multimodale Texte	27
2.2	Musical als multimodaler Text.....	28
2.2.1	Die Modi des Musicals und ihre Interdependenz	29
2.3	Die Skopostheorie	31
2.3.1	Allgemeine Darstellung.....	31
2.3.2	Skopostheorie und Bühnenübersetzung.....	33
2.4	Bühnenwirksamkeit als Skopos des Musicals.....	35
2.4.1	Der holistische Ansatz und die Kriterien der Bühnen- wirksamkeit.....	36
2.4.1.1	Sprechbarkeit und Atembarkeit	37
2.4.1.2	Sangbarkeit	37
2.4.1.3	Spielbarkeit	38
2.4.1.4	Kulturspezifische Unterschiede.....	39
2.5	Die heutige Übersetzungspraxis bei Musicals – die Rolle der ÜbersetzerInnen	41
3	Sangbarkeit.....	44
3.1	Artikulatorische Aspekte der Sangbarkeit	45
3.1.1	Artikulation von Vokalen.....	45
3.1.2	Artikulation von Konsonanten.....	47
3.1.3	Atembarkeit.....	48
3.2	Sprachliche Aspekte der Sangbarkeit.....	49
3.2.1	Der Stellenwert des Textes im Musical	49
3.2.1.1	Verständlichkeit	50
3.2.1.2	Natürlichkeit der Sprache und kommunikative Wirksamkeit.....	51

3.2.2	Inhaltliche Ebene – Sinn und Sinnwidrigkeiten	53
3.3	Musikalische Aspekte der Sangbarkeit	55
3.3.1	Sprachmelodie und das Silbenproblem	56
3.3.1.1	Sprachrhythmus im Französischen und Deutschen	57
3.3.1.2	Der Vokal [ə]	58
3.3.1.3	Lösungsvorschläge	59
3.3.2	Phrasierung	60
3.4	Reime	62
4	<i>Roméo et Juliette vs. Romeo und Julia</i>	65
4.1	Der Autor und Komponist	65
4.2	Die Übersetzerinnen	65
4.3	Romeo und Julia als literarische Vorlage	66
4.3.1	Die Geschichte von Romeo und Julia im Musical	67
4.4	Vom <i>spectacle musical</i> zum deutschsprachigen Musical	70
4.4.1	Bemerkungen zum Programmheft von <i>Romeo und Julia</i>	71
4.4.2	Aufführungsstätte und Vermarktung der Musik	72
4.4.3	Der Cast	72
4.4.4	Inszenierung und Regiekonzept	73
4.4.4.1	Verknüpfung der Szenen	73
4.4.4.2	Figurencharakterisierung	76
4.4.4.3	Änderungen im Cast und konzeptuelle Änderungen	79
4.4.5	Choreographie	80
4.4.6	Orchestrierung	82
4.5	Fazit I	82
5	Sangbarkeit in der deutschen Übersetzung <i>Romeo und Julia</i>	84
5.1	Die Ausgabe(n) des deutschen Vocal Score	84
5.2	Themenbereich 1 – Artikulation	85
5.3	Themenbereich 2 – Übertragung von Schlüsselwörtern	92
5.4	Themenbereich 3 – Inhalt und Kohärenz	96
5.5	Themenbereich 4 – Phrasierung und Reime	102
5.6	Themenbereich 5 – Verständlichkeit der Sprache	109
5.7	Themenbereich 6 – Spielbarkeit	110
5.8	Fazit II	113
6	Schluss	114
6.1	Zusammenfassung	114
6.2	Conclusio	115
	Bibliographie	120

Danksagung

Bedanken möchte ich mich bei Frau Professor Mary Snell-Hornby für die wissenschaftliche Betreuung meiner Magisterarbeit sowie die aufschlussreichen und von Enthusiasmus erfüllten Unterrichtsstunden. Bei Herrn Dr. Richard Gross und Frau Dr. Waltraud Kolb bedanke ich mich dafür, dass sie mein ernsthaftes Interesse am literarischen Übersetzen wecken konnten und den Wunsch, diesen Berufsweg einzuschlagen, stets bestärkt haben. Für den Respekt, den sie als Lehrende den Studierenden entgegen bringen, und für das Feedback im Unterricht möchte ich mich bei allen dreien bedanken.

Mein Dank richtet sich auch an Herrn Peter Back-Vega, seines Zeichens leitender Dramaturg der Vereinigten Bühnen Wien. Die vorliegende Arbeit wäre nicht möglich gewesen ohne die von ihm – unbürokratisch und prompt – zur Verfügung gestellten Vocal Scores der deutschen und französischen Musicalversion.

Auf privater Ebene möchte ich zuallererst meiner lieben Familie danken, für Zeit und Unterstützung, liebevolle wie strenge Worte und natürlich Nerven. Dafür, dass sie letztere nicht verloren haben, trotz meiner unsteten Persönlichkeit und meiner spektakulär langwierigen akademischen Laufbahn. Und für Sicherheit und Halt, Dinge, deren ich immer gewiss sein kann.

Nicht genug danken kann ich meinen lieben Freundinnen Onschela und Ninscha, mes belles, die sich mit mir als „Trio Infernale“ durch das Magisterstudium und auch durchs Leben gekämpft haben. Mit ziemlicher Gewissheit kann ich sagen, dass ich nach dem Bakkalaureatsstudium ohne diese lieben Menschen den Weg aufs ZTW nicht zurückgefunden hätte, dieses frühzeitig wieder verlassen hätte, oder aber dort immer noch „herumeiern“ würde. Danke für die gute Zusammenarbeit (die hoffentlich fort dauern wird), danke für die Freundschaft. Eim nassing wissaut ju.

Dass der Teufel ein Eichhörnchen ist, ist nichts Neues. Dass beim Schreiben einer Magisterarbeit diese Redensart in regelmäßigen Abständen zum Tragen kommt, ebenso wenig. Die Kluge macht sich daher den Teufel zum Komplizen... In diesem Sinne danke ich Doc Penkner, für

seine Engels – pardon! – Teufelsgeduld, für das Höllenfeuer in dunklen und kalten Momenten. Und natürlich für Sowieso und Überhaupt, und noch ein paar Dinge mehr.

Insbesondere für die beispiellose Gewissenhaftigkeit beim Korrigieren meiner Arbeit bedanke ich mich bei ihm, ebenso wie bei Nina, der diese Erwähnung hier sicher sehr unangenehm ist – hat sie doch auf meinen Wunsch, in ihrer eigenen Magisterarbeit nicht als Korrekturleserin dankend erwähnt zu werden, Rücksicht genommen. Zwinker-zwinker.

0 Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Magisterarbeit ist, wie bereits der Titel verrät, die Problematik von Sangbarkeit und Kulturspezifität in Musicalübersetzungen, konkret ausgeführt am Beispiel des französischen Musicals *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour* und seiner deutschen Fassung *Romeo und Julia*. Daraus ergibt sich ein Korpus, das aus den Klavierauszügen der beiden Versionen, den so genannten Vocal Scores, besteht sowie CD-Aufnahmen und DVD-/Videomaterial zu beiden Inszenierungen.

Ziel der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit ist es, am Genre Musical (als Form musikalischer Bühnenerwerke) die Herausforderungen und Probleme aufzuzeigen, die sich hinsichtlich dieser zwei Themenkomplexe (i.e. Sangbarkeit und Kulturspezifität) durch die Übersetzung in eine andere Sprache und – damit verbunden – durch die Inszenierung in einem anderen Kulturkreis ergeben. Dabei wird von der Hypothese ausgegangen, dass das Übersetzen eines solchen Bühnentextes nur gelingen kann, wenn die Arbeitsweise der ÜbersetzerInnen auf Basis eines ganzheitlichen Ansatzes stattfindet, das Musical also als ein komplexes Werk betrachtet wird, das aus verschiedenen ineinander verwobenen und voneinander abhängigen Elementen besteht, die erst in ihrer Einheit ein vollständiges Ganzes ergeben und daher zum Zweck einer bühnenwirksamen Aufführung als übersetzungsrelevante Elemente erkannt werden müssen. Das heißt konkret, dass beispielsweise auch Theatertraditionen eine große Rolle spielen und aus diesem Grund zielsprachliche Versionen gegebenenfalls entsprechend adaptiert, i.e. an die kulturell vorgegebenen Bedürfnisse und Erwartungen des Zielpublikums angepasst werden müssen (vgl. Snell-Hornby 2007:110).

Bezogen auf die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass die spezielle Form des französischen Musicals vorgestellt, sowie dessen Inszenierungspraxis analysiert werden muss, als Vorbereitung auf den praktischen Teil. Gesamtziel des Themenkomplexes Kulturspezifität ist es, die Hypothese(n) am Beispiel der deutschen Version *Romeo und Julia* zu überprüfen, sowie im Detail zu betrachten, welche – über die rein sprachliche Übersetzung

hinausgehenden – Adaptionen für die Übertragung dieses Musicals nötig waren.

Aufgabe des zweiten, größeren, Themenkomplexes ist es, die speziellen Schwierigkeiten zu beleuchten, die sich durch die Tatsache ergeben, dass der aufzuführende Bühnentext gesungen wird. Der theoretische Teil verfolgt das Ziel, detailliert zu analysieren, welche Probleme hinsichtlich Sangbarkeit durch Übersetzung konkret entstehen können, bzw. mögliche Lösungsansätze zur Bewältigung der speziellen Problematiken vorzustellen. Der praktische Abschnitt diesbezüglich soll die Untersuchung der konkreten Übersetzung, sowie die Überprüfung der Hypothese (des holistischen Ansatzes) hinsichtlich Sangbarkeit liefern. Positiv am Beispiel von schwierigen Stellen, an denen die – ganzheitliche – Einbindung der ÜbersetzerInnen gelungene Resultate ermöglicht(e); ex negativo an exemplarischen Stellen, an denen die Zusammenarbeit der ÜbersetzerInnen und dem restlichen Produktionsteam zumindest als problematisch zu bewerten ist.

Zur Erreichung der oben genannten Ziele werden Theorien und Modelle aus der Translationswissenschaft vorgestellt, die einen Rahmen zur Analyse und Bewertung des vorliegenden Korpus bilden sollen. Die theoretischen Ausführungen basieren auf der Skopostheorie und einer funktionalen Herangehensweise an die Übersetzung von Bühnentexten sowie auf dem holistisch-interdisziplinären Ansatz. Aus diesem Grund werden theater- und musikwissenschaftliche Erwägungen mit den translationswissenschaftlichen Erkenntnissen synthetisiert. Erst diese Verbindung von Methoden ermöglicht ein adäquates Herangehen an die Problemstellung.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Genres Musical, um einen ersten, außertranslationswissenschaftlichen Rahmen zur Standortbestimmung von Musicals festzulegen. Dabei wird – nach dem Versuch eine Definition für diese Form des musikalischen Bühnenwerkes zu finden – veranschaulicht, wie sich aufgrund verschiedener Einflüsse das Verständnis von inhaltlicher und formaler Gestaltung im Laufe der Zeit gewandelt hat. Auf Entwicklungsgeschichte und Stellenwert von Musicals im deutschsprachigen und französischen Raum wird in einem weiteren

Schritt eingegangen, wobei schließlich das französische *spectacle musical* (auf mehreren Ebenen) kontrastiv zum so genannten *Megamusical* dargestellt wird.

Im zweiten Kapitel wird versucht Musical vom translationswissenschaftlichen Standpunkt aus genauer zu beleuchten. Ausgangspunkt dazu bildet die Texttypologie von Reiß und ihre Erweiterung(en), mit Hilfe derer eine Klassifizierung von Musicals innerhalb der Translationswissenschaft vorgenommen und demnach auf die Beschaffenheit von Musicals als so genannte multimodale Texte eingegangen wird. Es folgt eine Darstellung der Skopostheorie sowie die Identifizierung des Skopos eines musikalischen Bühnenwerkes, der Bühnenwirksamkeit. Schließlich wird besprochen, welche Kriterien zur Erreichung diese Skopos zu beachten sind, wobei unter Heranziehung des holistischen Ansatzes auf Spielbarkeit, Sprechbarkeit, Sangbarkeit, Atembarkeit eingegangen und die Problematik der Kulturspezifik erläutert wird.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich eingehend mit dem Thema Sangbarkeit auf unterschiedlichen Ebenen. So werden artikulatorische, sprachliche und musikalische Aspekte der Sangbarkeit sowie die spezielle Problematik der Reime besprochen, wobei neben einer Darstellung der für ÜbersetzerInnen entstehenden Schwierigkeiten auch Lösungsvorschläge – so in der Fachliteratur vorhanden – besprochen werden.

Der praktische Teil dieser Magisterarbeit wird in den Kapiteln vier und fünf abgehandelt. Der Fokus des vierten Kapitels liegt, neben einer allgemeinen Vorstellung des Musicals *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour* resp. *Romeo und Julia*, auf einer kontrastiven Darstellung der französischen und deutschen Fassung, insbesondere hinsichtlich Aufbau und Inszenierungskonzept.

In Kapitel fünf wird schließlich die deutsche Übersetzung auf ihre Sangbarkeit hin untersucht, wobei anhand ausgewählter Beispiele die im Theorieteil vorgestellten Aspekte der Sangbarkeit und damit verbundenen Schwierigkeiten veranschaulicht werden und die konkreten Lösungen kritisch betrachtet werden.

Zusammenfassung sowie Resümée der Verfasserin finden sich im letzten Kapitel.

1 Musical als Genre des Musiktheaters

1.1 Versuch einer Definition

Zu Beginn soll versucht werden, eine Definition bzw. erklärende Darstellung jenes Genres des Musiktheaters zu geben, das Gegenstand dieser Arbeit ist: des Musicals. Eine sehr umfassende Definition liefert der *Brockhaus Musik*:

Musical, eigentlich Musical Comedy, Musical Play, Gattung des musikalischen Unterhaltungstheaters, ein in der Regel aus zwei Akten bestehendes Bühnenstück mit gesprochenem Dialog, Gesang (Song, Ensemble, Chöre) und Tanz. Es ging seit 1900 in den Unterhaltungstheatern des New Yorker Broadway aus der zunächst handlungsfreien Verbindung von Minstrel-Show, Vaudeville, Operette, Ballett und Revue hervor und basiert auf einer engen künstlerischen Zusammenarbeit von Produzent, Buchautor, Songtexter, Regisseur, Choreograf und Dirigent. (Brockhaus Musik 2006:448)

Neben einigen Angaben zur Form (z.B. zweiaktig, Verbindung von Dialog, Gesang und Tanz) wird hier die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte als konstituierendes Merkmal angeführt. Der Inhalt dieser Definition findet auch in der einschlägigen Literatur zu Musik- und Theaterwissenschaft Bestätigung, allerdings wird dort Musical samt Definition auch von anderen Standpunkten aus betrachtet. So meint beispielsweise der Theatermann Peter Weck ganz treffend:

Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird. Es ist deshalb der Versuch, eine endgültige Definition für Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben. (Weck 1996:6)

Die zentrale Aussage hier liegt klarerweise in der „Synthese der Stilmittel“ und der „Aufgeschlossenheit gegenüber den Trends der Zeit“, woraus sich die Frage nach Notwendigkeit und Möglichkeit einer Definition ergibt. Auch Eigtved (1995) meint in diesem Zusammenhang Musical sei ein „extrem aufgeschlossenes Genre, das wie ein Schwamm die Veränderungen außerhalb des Theaters aufsaugt“ (Eigtved 1995:85),

weshalb sich sein Stil immer wieder verändert (hat). „Der Gesamteindruck ist, daß Eklektizismus das einzige herrschende Prinzip ist“ (Eigtved 1995:85). Hier zeigt sich deutlich, dass sich hinter der Bezeichnung „Musical“ für ein musikalisches Bühnenwerk offenbar sehr Vieles und sehr Unterschiedliches verstecken kann, Musical also ein weitreichender Begriff ist.

Ziegenbalg (1994) betrachtet Musical von einem anderen Standpunkt aus und versucht dem speziellen Genre durch Abgrenzung von anderen Formen des Musiktheaters Profil zu verleihen. So stellt sie fest, dass einer der grundlegendsten Unterschiede zwischen Musical und Oper bzw. Operette in der Bedeutung der Musik und der Songs bzw. Arien für die Handlung liegt. In der Oper wird die Musik selbst zum „Träger der dramatischen Entwicklung“ (Ziegenbalg 1994:11) des Geschehens auf der Bühne und treibt die Handlung voran. In der Operette dienen Lieder und Arien meist nur der Untermalung und sind (wie auch Tanznummern) lediglich Verbindungselemente und Unterhaltungsträger. Sie können zwar Gefühle ausdrücken, treiben die Handlung aber nicht voran. Im Musical hingegen können Songs (und auch Tanznummern) sehr wohl zu Handlungsträgern werden, zur Entwicklung der Geschichte und vor allem zur Charakterisierung der Figuren beitragen (vgl. Ziegenbalg 1994:12).

Basierend auf den vorgestellten Definitionen bzw. Ansätzen kann zusammenfassend gesagt werden, dass Musical in der Regel eine zweiaktige Form populären Musiktheaters ist, das Elemente des Tanzes, Gesangs und Dialogs vereint bzw. vereinen kann.¹ Eine exakte Definition aufzustellen ist aufgrund der Stilfülle und den sich im Laufe der Zeit verändernden Vorstellungen von Form und Inhalt schwierig. Thematische Inhalte sowie die Gestaltung sind also vielfältig und werden von Entwicklungen außerhalb des Theaters beeinflusst. Deutlich unterscheiden sich Musicals von Opern und Operetten hinsichtlich der unterschiedlichen Gewichtung und Bedeutung von Musik, Gesang und Tanz. Um das Genre Musical umfassend zu verstehen und in seiner vollständigen Reichweite zu erfassen, bietet es sich an, sich mit dessen komplexer Entstehung und Entwicklung auseinander zu setzen. Im folgenden Kapitel soll dies im Überblick geschehen, wobei auf

¹ So gibt es in so genannten „durchkomponierten“ Musicals zwischen den einzelnen Songs keine Dialoge, dafür aber zum Teil rezitativartige Stellen, die formal an das Genre Oper angelehnt sind.

verschiedenartige Ausprägungen und Entwicklungen des Genres eingegangen wird.²

1.2 Entstehung und Entwicklungen

1.2.1 Die Anfänge in den USA und die Blütezeit

So schwer es ist, das Genre Musical eindeutig zu definieren, so schwer ist es auch eine exakte Entstehungsgeschichte festzustellen. Es herrscht mehr oder weniger Einigkeit darüber, dass das klassische Musical seine Anfänge zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte und seine Wurzeln in New York, am Broadway, und in verschiedensten Formen des (Musik)theaters liegen (vgl. u.a. Everett/Laird 2008, Schmidt-Joos 1965). Musical ist

das Produkt der Verschmelzung vieler traditioneller Elemente unter spezifisch amerikanischen Voraussetzungen und Bedingungen. Operetten und Opern, Balladen und Spottlieder, Revuen und Varietés, Minstrel Shows und Vaudeville, Ballett und Extravaganza, Schlager und Jazz haben Anteil daran. (Schmidt-Joos 1965:14)

Die Mischung und Durchdringung der genannten Vorformen Oper, Operette, Ballade, Spottlied, Revue, Variété, Minstrel Show, Vaudeville, Ballett, Extravaganza³ führte in den 1920er Jahren zur Entstehung so genannter *Musical Comedies* und *Musical Plays*. Erstere zeichnen sich durch phantastische und pittoreske Inhalte aus, waren komödiantische Theaterstücke ohne durchgehenden Handlungsstrang; den eingelegten Song- und Tanznummern fehlte oft die Integration in die Handlung (vgl. Everett/Laird 2008:112-116). *Musical Plays* hingegen sind von satirischem und zeit- oder gesellschaftskritischem Inhalt. Die Musiknummern sind nicht zusammengewürfelt und austauschbar, sondern besitzen ein stilistisches Konzept, wiederkehrende Leitmotive und dramaturgisch sinnvolle Wiederholungen. Sie charakterisieren die Figuren und treiben die Handlung voran. Der Tanz ist in die Handlung integriert: entweder als Gesellschaftstanz, der die Lebenswelt der Figuren charakterisiert, oder in Form ganzer Handlungsballette (vgl. Everett/Laird 2008:155-163).

² Für eine umfassende Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Musicals vgl. Everett 2008.

³ Für eine umfangreiche Darstellung der genannten Vorformen des Musicals vgl. Everett 2008, Ziegenbalg 1994, Schmidt-Joos 1965.

Showboat (1927) von Oscar Hammerstein II. und Jerome Kern, ein so genanntes *Musical Play*, wird in der Literatur immer wieder als „das erste moderne Musical“ bezeichnet (vgl. u.a. Brockhaus Musik 2006, Ziegenbalg 1994), wobei – wie bereits oben dargelegt – diese Bezeichnung aufgrund der Entwicklung dieses Genres und seiner schwer festzumachenden Grenzen wohl keinem musikalischen Bühnenwerk aus dieser Zeit endgültig zugeschrieben werden kann. Das Moderne an *Showboat* war die Tatsache, dass sich die Songs aus der Handlung ergaben und die Dramaturgie weiterführten. Auch *Porgy und Bess* (1935) von George und Ira Gershwin wird in der Regel zu den ersten modernen Musicals gezählt (vgl. Ziegenbalg 1994) und ist ein Paradebeispiel für das bereits erwähnte Phänomen des Eklektizismus – in diesem Fall auf musikalisch-stilistischer Ebene – sowie für die nicht eindeutige Definierbarkeit des Genres: Die Musik von *Porgy und Bess* enthält einige Hit-Songs („Summertime“, „Oh, I got plenty o' nuttin'“), die heute zu den Jazz-Standards gehören und von unzähligen MusikerInnen verschiedenster Musikrichtungen interpretiert wurden und werden. Gleichzeitig finden sich in diesem Stück auch „operatic ensembles that demand a style of singing usually not required in a Broadway musical“ (Everett/Laird 2008:101).⁴ Aus diesem Grund wird dieses Musical auch oft als Oper oder „Musical-Oper“ (Schmidt-Joos 1965:143) bezeichnet.

Die Blütezeit des klassischen Broadway-Musicals hatte Ende der 1930er Jahre längst begonnen und sollte bis in die 1960er/1970er Jahre andauern. Eine Darstellung dieser Zeit samt ihrer Entwicklungen und Werke ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, erwähnt seien hier nur einige wenige Stücke und ihre SchöpferInnen, die nicht nur Musik- und Musicalbegeisterten ein Begriff sein werden: *Oklahoma!* (1942) von Oscar Hammerstein II.; ein Stück, in dem Schmidt-Joos einen weiteren Entwicklungsschritt des Musicals in Richtung jener Form, die die Musicals der letzten 20 Jahre geprägt hat, feststellt: Es zeichnet sich durch eine „geschlossene Einheit von Handlung, Musik, Ballett und Dialog“ aus (Schmidt-Joos 1965:55) und der Tanz treibt zum ersten Mal die Handlung voran; *Annie Get Your Gun* (1946) von Irving Berlin; *Kiss Me, Kate* (1948)

⁴ Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht auf unterschiedliche Gesangsstile und -techniken eingegangen werden. Es sei jedoch erwähnt, dass diese sich in Opern und Musicals aufgrund der musikalischen Gestaltung und unterschiedlichen Gewichtung des Gesangs unterscheiden.

von Bella und Samuel Spewack und Cole Porter; *Guys and Dolls* (1955) von Joe Swerling/Abe Burrows und Frank Lasser; *My Fair Lady* (1956) von Alan Jay Lerner und Frederick Loewe, *West Side Story* (1957) von Arthur Laurents und Leonard Bernstein.

1.2.2 Die 1970er Jahre – das Zeitalter der Technik

Die in den 1950er/1960er Jahren entstandene Rock- und Popmusik wurde auch vom Genre Musical absorbiert und ließ in den 1960er/1970er Jahren das „Zeitalter der Verstärkung“ (Jansen 2008:135) in den Theatern anbrechen. Vor allem der Einzug des Schlagzeugs in das Orchester führte zum Einsatz von Mikrofonen, um Gesang und Instrumente zu verstärken; eine Entwicklung, die zu einem weiteren Merkmal des Genres Musical und einem wesentlichen Unterscheidungsmerkmal gegenüber anderen Gattungen des Musiktheaters wurde. Für die DarstellerInnen bedeutete dies eine zusätzliche Herausforderung, da sie nicht nur gesangstechnisch mit der Mikrofonanlage umgehen mussten, sondern ihre Stimme durch die Abnahme auch einen veränderten Klang bekam. Die Entwicklung von Form und Gestalt des Musicals wurde durch den Einsatz dieser neuen technischen Mittel auch auf anderer Ebene beeinflusst, da das Zusammenspiel von Dialog, Musik, Bewegung und Liedern neu definiert wurde und zu neuen Formen führte: Das klassische Musical hatte sich bisher ständig zwischen realistischem, gesprochenem Drama und symbolischem Singen und Tanzen hin- und herbewegt und musste die Lücke zwischen Sprache und Gesang schließen, also „den problematischen Niveauwechsel (...) bewältigen, der auftrat, wenn jemand plötzlich in Gesang oder Tanz ausbrach“ (Eigtved 1995:82). Allerdings konnte keine Show dieses fundamentale Problem der Integration vollständig lösen. Als nun Rockmusik in den Theatern Einzug hielt, verschwanden die gesprochenen Dialoge in den meisten Shows, was Eigtved (1995:83) vor allem darauf zurückführt, dass der unterschiedlich hohe Klangpegel den oben erwähnten, unnatürlichen Wechsel zwischen Gesang (mit Mikrophon) und gesprochener Sprache (ohne Mikrophon⁵)

⁵ Da es damals die heute gebräuchlichen Micro-Ports, die im Gesicht der SängerInnen angebracht werden, noch nicht gab, mussten die DarstellerInnen mit tragbaren Mikrofonen arbeiten. Dies hätte bei gesprochenen/gespielten Dialogen die Handlungsmöglichkeiten eingeschränkt und die Natürlichkeit des Spiels gestört, weshalb Dialoge ohne Mikrophon dargeboten wurden.

nur noch stärker betont hätte. Ersetzt wurden die Dialoge durch rezitativ-artige Teile oder Sprechgesang, was schließlich sogar so weit ging, dass Musicals immer häufiger durchkomponiert wurden und somit (paradoxerweise) auch wieder dem Genre Oper näher kamen. Anschauliche Beispiele für die dargestellten Veränderungen finden sich in so genannten Rockmusicals/Rockopern (vgl. auch Kapitel 1.2.5) wie z.B. *Hair* (1968) von Gerome Ragni/James Rado und Galt MacDermot oder *Jesus Christ Superstar* (1971) von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber; zwei Werke, die nicht nur die musikalischen Entwicklungen jener Zeit widerspiegeln, sondern auch thematisch dem Zeitgeist entsprachen, sich mit Problemen von Jugendlichen, spirituellen Entwicklungen und Werten sowie Selbstfindung auseinandersetzten (vgl. Eigtved 1995:82ff, Jansen 2008:135f, Everett/Laird 2008:235-249).

Neben dem spezifischen Phänomen Rockmusical/Rockoper entstanden zu jener Zeit viele Shows, in denen Tanz eine verstärkte Bedeutung zukam. Wie bereits erwähnt, spielt Tanz im Musical sehr oft eine handlungstragende Rolle, eine Tatsache, die aus Werken wie *Cabaret* (1966) von Fred Ebb und John Kander, *Grease* (1972) von Warren Casey und Jim Jacobs, *The Rocky Horror Show* (1975) von Richard O'Brien, *A Chorus Line* (1975) von Edward Kleban und Marvin Hamlisch ganz klar hervorgeht und schließlich mit *Cats* (1981) von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber einen Höhepunkt erreichen sollte, an dem die Choreographie von Anfang bis Ende das Hauptmerkmal des Stückes ist. Auch die eben erwähnten Werke zeichnen sich auf musikalischer Ebene durch die eklektische Verwendung von Rock, Pop, Jazz, klassischen und anderen Musikstilen aus und behandeln inhaltlich die unterschiedlichsten Themen – von phantastisch bis realistisch, von gesellschaftskritisch bis komödiantisch. Diese vielfältigen Ausdrucksweisen des Musicals reflektieren deutlich die Rolle des Genres Musical als eine Art Schmelztiegel aus europäischen und US-amerikanischen Traditionen, das einem ständigen Wandel unterworfen ist, indem es den jeweiligen Zeitgeist und die vorherrschenden Trends in sich vereint.

1.2.3 Das *Megamusical* – die 1980er bis heute

Der in Kapitel 1.2.2 angesprochene Einzug der Technik in das Theater wurde nicht nur auf musikalischer und formaler Ebene sichtbar, sondern schlug sich auch vermehrt in der Inszenierungspraxis nieder. Die ab Beginn der 1980er Jahre entstandenen, neuen Musicals zeichneten sich vor allem dadurch aus, dass Bühnenbild und -technik beinahe die gleiche Bedeutung wie Musik, Geschichte und DarstellerInnen zugemessen wurde (vgl. Linshalm 2001:78). Eigtved (1995:85) meint dazu, dass das visuelle Design der neuen Musicals „ein integrierter Teil des Gedankens der gesamten Show“ sei. Die Geschichte gibt dem Bühnenbild Bedeutung, aber die Bedeutung der Geschichte hängt wiederum vom Bühnenbild ab. Der wachsende Stellenwert der optischen und akustischen Elemente im Musical erforderte immer beeindruckendere und wirkungsvollere Ton- und Lichteffekte; hoher Aufwand und komplexe, kostspielige Ausstattung begannen die neuen Musicals zu kennzeichnen. Das Zeitalter der so genannten *Megamusicals* oder *Blockbuster Musicals* (vgl. Do Rozario 2004, Everett/Laird 2008), die von Everett/Prece wie folgt beschrieben werden, hatte begonnen:

Terms such as ‚through-composed popular operas‘ and ‚poperas‘ have also been used to describe the phenomenon of sung-through musicals where set design, choreography and special effects are at least as important as the music. They are overtly romantic and sentimental in nature, meant to create strong emotional reactions from the audience. Stories merge aspects of human suffering and redemption with matters of social consciousness. (Everett/Laird 2008:250)

Everett/Prece sehen in dieser Entwicklung eine Neubelebung der französischen *grand opéra* des 19. Jahrhunderts⁶: Beide Genres zeichnen sich durch mitreißende und fesselnde Inhalte aus, die effektiv und opulent in Szene gesetzt werden. Sehr viele Musical-Erfolge der letzten drei Jahrzehnte behandeln Sujets, die auf bekannten Stoffen beruhen; das Spektrum reicht hier von Adaptionen von Romanen (z.B. *The Phantom of the Opera*, Vorlage: „Le fantôme de l’opéra“ von Gaston Leroux; *The Hunchback of Notre Dame*, Vorlage: „Notre-Dame de Paris“ von

⁶ Vgl. dazu z.B. Schmierer, Elisabeth [Hg.] 2002. *Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe*. Band 1 A-Le. Laaber: Laaber-Verlag.

Victor Hugo) über Adaptionen von Opern (z.B. *Miss Saigon*, Vorlage: „*Madama Butterfly*“ von Giacomo Puccini) bis hin zu Thematisierung bekannter Biographien (*Elisabeth*, *Mozart!*). Der grobe Ablauf des Geschehens, die Charaktere und Motive sind einem potentiellen Publikum also vorab bereits geläufig. Dieser Aspekt ist angesichts der steigenden Umsatzzahlen, die Musicals in den USA und besonders in Europa in den letzten drei Jahrzehnten verbuchen konnten, von besonderer Bedeutung. Vor allem der in den 1980er Jahren entstandene Musical-Boom im deutschsprachigen Raum (vgl. Kapitel 1.2.4), der sich mittlerweile auch auf das übrige Europa und sogar bis nach Asien ausgebreitet hat⁷, führte dazu, dass sich das Genre Musical für Produzenten und Theaterleute zu einer Goldgrube nie geahnten Ausmaßes entwickelte: Neue Musical-Theater wurden errichtet, mit dem Ziel ein und dieselbe Show über Jahre hinweg tagtäglich aufzuführen (z.B. Bochum, Stuttgart, Hamburg etc.), verschiedene Unternehmen resp. Theater schlossen sich zu ganzen Konzernen zusammen⁸ und Musicals wurden zu einem Produkt, für das eine angemessene Vermarktung zur erfolg- und somit ertragreichen Verwertung benötigt wurde (vgl. dazu im Speziellen Linshalm 2001).

1.2.4 Musical im deutschsprachigen Raum

Im vorangegangenen Kapitel wurde erwähnt, dass sich im deutschsprachigen Raum das Phänomen *Megamusical* im Laufe der 1980er Jahre durchsetzen konnte. Davor hatte sich Musical als Genre mit US-amerikanischen Wurzeln (vgl. Kapitel 1.2.1) außerhalb der USA allerdings lange Zeit nicht etablieren können, weder in Form von Übersetzungen noch in Form von Eigenproduktionen. Die Ursachen für die lange Anlaufzeit im deutschsprachigen Raum mögen vielfältig sein, Schmidt-Joos (1965:60ff) identifiziert drei mögliche Gründe: Musicals waren immer mit hohen Kosten verbundene Riesenproduktionen und benötigten eine Reihe von Aufführungen in Folge, um sich finanziell zu rentieren. Diese Theaterpraxis des so genannten En-Suite-Systems (vgl. Trilse-Finkelstein 1995:259) war und ist die gängige Theaterpraxis im romanischen und

⁷ Japan zählt zu einem der größten Abnehmer europäischer Musicals; so wurden u.a. *Elisabeth*, *Mozart!* und *Roméo et Juliette* dort mit großem Erfolg zur Aufführung gebracht.

⁸ Vgl. u.a. Stage Entertainment (www.stage-entertainment.de), Vereinigte Bühnen Wien (www.musicalvienna.at).

angloamerikanischen Sprachraum, wodurch sich auch erklärt, dass Großbritannien damals das einzige Land war, in das die wichtigsten Broadway-Produktionen exportiert wurden und in dem sie auch erfolgreich aufgenommen wurden. Ergebnis dieser Entwicklung war und ist im Übrigen eine eigene, britische Musical-Tradition, die des Londoner West End (vgl. Schmidt-Joos 1965:46). Die Theaterpraxis im deutschsprachigen Raum Mitte des 20. Jahrhunderts war allerdings jene des Repertoiretheaters und hätte eine derartige Spielplangestaltung nicht zugelassen. Der Spielplan von Repertoiretheatern ist breit gefächert und abwechslungsreich, Stücke bleiben nach der Premiere monate- oder oft jahrelang hinweg im Spielplan (vgl. Trilse-Finkelstein 1995:728). In den Bereichen Sprechtheater, Oper und Operette herrscht im deutschsprachigen Raum heute weiterhin das Repertoiresystem vor, im Bereich Musical hat sich jedoch das En-Suite-System eingebürgert (z.B. Raimundtheater, Ronacher in Wien). Vor allem in Deutschland nahm dieses in den letzten drei Jahrzehnten insofern eine eigene Dynamik an (siehe oben), als neue Musicaltheater errichtet wurden, um über Jahre hinweg ein- und dieselbe Produktion zu beherbergen.

Ein weiteres Problem stellte laut Schmidt-Joos (1965) die Besetzung eines Musicals dar, denn die Theater- und Musikszene verfügte weder über die Allround-Talente der US-amerikanischen Bühnen, die spielen, tanzen und singen konnten,⁹ noch über geeignete Orchester; die Theaterorchester der deutschsprachigen Bühnen beherrschten die Off-Beat-Phrasierung der modernen Tanzmusik und des Jazz, die im Musical der damaligen Zeit maßgebend war, nicht. Genauso wenig wie die damalige Infrastruktur der Theater, die MusikerInnen und DarstellerInnen, waren auch RegisseurInnen und DramaturgInnen nicht bereit für eine neue Form des Musiktheaters, weder hinsichtlich der formalen noch inhaltlichen Aspekte. Über die Situation Mitte der 60er Jahre schreibt Schmidt-Joos:

Entweder man versteht unter dem Musical eine leicht modernisierte Abart der Operette und inszeniert es auch so; oder man scheint zu meinen, Stücke mit leichter Musik seien heute überhaupt nur noch durch ein gesellschaftskritisches Sujet zu rechtfertigen. (Schmidt-Joos 1995:62)

⁹ Die Einrichtung spezieller Ausbildungsstätten für Musical-DarstellerInnen entwickelte sich in Europa erst langsam ab Anfang der 1980er Jahre parallel zur steigenden Beliebtheit der Musicals.

Oper und Operette, sowie deren musikalische, darstellerische wie auch inhaltliche Gestaltung, hatten sich, anders als in den USA, über Jahrhunderte in Europa etabliert – es war sozusagen kein Platz mehr für eine neue Form des Musiktheaters, weshalb versucht wurde das Musical in bereits vorhandene Formen hineinzupressen, was nur mit mäßigem Erfolg glückte. Der Durchbruch in Europa – wie in Kapitel 1.2.3 bereits erwähnt – gelang dem Musical in seiner modernen Ausprägung erst zu Beginn der 1980er Jahre.

1.2.4.1 Musical in Österreich

In Österreich wurde im Jahr 1956 zum ersten Mal ein Broadway-Musical aufgeführt. Es handelte sich dabei um die Hit-Show *Kiss Me, Kate*, die ihre Aufführung an der Wiener Volksoper keinem geringeren als dem Theatermann Marcel Prawy (1911-2003)¹⁰ verdankte. Prawy brachte sozusagen das US-amerikanische Musical nach Wien, und es folgten weitere Produktionen (u.a. *West Side Story*). In Wien stieß dieses neue Genre auf großen Widerstand, was nicht verwundert, war doch diese Art des Musiktheaters dem kulturellen Klima Wiens, geprägt von klassischer Musik, Oper und Operette, bislang fremd (vgl. Chambalu 1992:220). Befürchtet wurde vor allem die Verdrängung der heimischen Operette, und so nahm das Musical nur zögerlich Einzug in die österreichische Theaterlandschaft. *Evita* und *Jesus Christ Superstar* konnten – als erste tontechnisch durchgängig verstärkte Musicals – in Wien Erfolge feiern (vgl. Jansen 2008:135), doch sollte es bis 1983 dauern, bis dem Genre mit der deutschsprachigen Erstaufführung von Andrew Lloyd Webbers *Cats* – das sowohl am Broadway als auch am West End zum Kassenschlager avanciert war – endgültig der Durchbruch gelang und somit der Grundstein für Wiens Ruf als europäische Musicalmetropole gelegt war (vgl. Everett/Laird 2008:272-276). *Cats* brachte es bei einem En-Suite-Spielbetrieb von sieben Jahren auf 2020 Vorstellungen – ein zuvor nie da gewesener Erfolg eines Musicals – und leitete die Ära der so genannten *Megamusicals* (vgl. Kapitel 1.2.3) und En-Suite-Produktionen in Wien ein. Immer mehr Musicals wurden übersetzt und produziert; darunter *A Chorus Line*, *Les Misérables*, *Phantom der Oper*. In weiterer Folge begann die

¹⁰ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Prawy>

österreichische Theaterwelt, sich an Eigenproduktionen zu versuchen und schon einer der ersten Versuche erwies sich als Meilenstein in der Entwicklung des Musicals im deutschsprachigen Raum nieder: *Elisabeth* (1992) von Sylvester Levay und Michael Kunze avancierte zum erfolgreichsten deutschsprachigen Musical aller Zeiten und zum erfolgreichsten europäischen Stück der Nachkriegszeit. Der jüngste Geniestreich des Duos Levay/Kunze, das Musical *Rebecca* (2007), basierend auf dem gleichnamigen Roman von Daphne du Maurier, konnte kürzlich sogar an den Broadway verkauft werden und wird 2010 in englischer Übersetzung dort seine Premiere feiern.¹¹

1.2.5 Musical in Frankreich: *Le spectacle musical*

Anders als im Rest Europas konnte das Musical in seinen Formen wie sie bisher beschrieben wurden, in Frankreich nie Fuß fassen, was Everett/Laird (2008:645) zufolge ganz allgemein daran liegen mag, dass französischer und amerikanischer Geschmack immer schon sehr unterschiedlich waren. Do Rozario stellt fest:

(...) blockbuster musicals, globally produced, including *Les Misérables* (1985) and *The Phantom of the Opera* (1986), which seemed ubiquitous in the 1980s and early 90s, found no substantial audience base in France; at the turn of the century there is evidence of a substantial musical theatre originating in the French language (Do Rozario 2004:125).

Das spezifisch französische Musical, *le spectacle musical* oder auch *la comédie musicale*, hat in den 1970er Jahren begonnen, seine eigene Form und Struktur zu entwickeln und unterscheidet sich in einigen grundlegenden Aspekten von den übrigen Musicals, die seit den 1980er Jahren entstanden sind.¹²

The appellation increasingly applied to French musicals is *spectacle*. French musicals differ from their contemporary English and German language cousins in that their techniques and artistry come not

¹¹ Bisher hat es nur ein einziges deutschsprachiges Musical an den Broadway geschafft, nämlich *Tanz der Vampire* von Michael Kunze und Jim Steinman. Der Erfolg blieb allerdings aus, möglicherweise aufgrund der Tatsache, dass die für die USA adaptierte Version starken Kürzungen unterworfen war und inhaltlich weitgehend vom Original abweicht (http://en.wikipedia.org/wiki/Dance_of_the_Vampires).

¹² Als Beispiele seien hier genannt: *La Révolution Française* (1973) von Alain Boublil und Claude-Michel Schönberg; *Starmania* (1979) von Luc Plamondon und Michel Berger.

predominantly from theatre, but from show business. (...) The emergence of *les spectacles musicaux* has defined a specific trend in French musical based largely on the tension between *mise en scène* and popular music. (Do Rozario 2004:125).

Bevor auf „techniques and artistry“ eingegangen wird, soll erst ein weiteres wichtiges Unterscheidungsmerkmal erläutert werden: Das französische Musical bedient sich der Tradition der Rockoper (vgl. Do Rozario 2004:128), die der *Brockhaus Musik* folgendermaßen definiert:

Bezeichnung für in der Art eines Oratoriums locker aneinander gereihte Songfolgen der Rock- und Popmusik mit schlichter, meist psychologisierender Rahmenhandlung. Bühnensetzungen sind in der Regel nicht vorgesehen, entstehen aber vereinzelt nach der Schallplattenveröffentlichung (Brockhaus Musik 2006:583).¹³

Wie Rockopern entstehen *les spectacles musicaux* also vorab als so genannte „Konzeptalben“ (Jansen 2008:281); die Songs werden im Studio eingespielt und dann veröffentlicht. So wird die Musik einerseits dem Publikum vorab bekannt gemacht und andererseits gleichzeitig auf ihren Erfolg getestet.¹⁴ Einzelne Songs werden auch in Form von Videoclips über Musiksender vermarktet. Diese Vorgehensweise verleiht Musicalsongs einen starken Popsong-Charakter¹⁵, auf den auch Do Rozario hinweist:

Pop driven, the songs are themselves able to compete individually in the music industry, and the scores and thus the dramaturgy do not incorporate song and scene cohesively, but idiosyncratically as in MTV and pop concerts. (Do Rozario 2004:127)

Den einzelnen Songs kommt also außerhalb des Gesamtwerkes ein besonderer Stellenwert zu und sie werden auch im Gesamtablauf des Stückes als individuell inszenierbare Teile gesehen, die den roten Faden innerhalb einer Geschichte nicht immer unbedingt erkennen lassen. Diese

¹³ Interessanterweise führt Brockhaus weiter aus: „Musicals wie 'Hair' oder 'Jesus Christ Superstar' werden zwar mitunter als Rockopern bezeichnet, doch sind sie von vornherein als Bühnenwerk geplant und werden zumeist von einzelnen Komponisten und Librettisten für ein Schauspiel- und Sängensemble verfasst; Rockopern werden dagegen immer von ihren Urhebern auch interpretiert“ (Brockhaus Musik 2006:583). Bekanntestes Beispiel für eine Rockoper ist *Tommy* (1969) vom Leadgitarristen der Band „The Who“ Pete Townshend, dessen Erfolg allerdings größtenteils auf der späteren Theater- (1972) und Filmversion (1974) beruht (vgl. Brockhaus Musik 2006:583).

¹⁴ Dies praktiziert im Übrigen auch Andrew Lloyd Webber immer wieder und veröffentlicht vorab ein oder mehrere Songs als Singles, um deren Marktwert zu testen.

¹⁵ Viele der KomponistInnen sind auch in der Pop-Branche tätig und haben sich durch ihre Tätigkeit als Songwriter zum Teil international einen Namen gemacht: Luc Plamondon, Urheber von *Starmania*, schrieb u.a. Songs für Céline Dion.

Tatsache spiegelt sich auch in der gängigen Inszenierungspraxis französischer Musicals wider.

The primacy of the songs, as evinced in the ways in which the musical is released via the music industry and the commercial success of individual songs, has particular effect on the way the *mise en scène* is realised on the stage. Where the blockbusters evince the physical manifestation of the narrative's setting, the French musicals have developed a relationship between song and the *mise en scène* that refines the aurality of the narrative, rather than the constructs of the fictional environment. (Do Rozario 2004:128)

Die Songs sollen bestmöglich in Szene gesetzt werden, dem so genannten *story-telling* kommt weniger Bedeutung zu. Da als Grundlage für Musicals dem Publikum bekannte Geschichten verwendet werden, kann die Geschichte ausschnittshaft erzählt werden. „Text and plot are no longer at the center of the performance, nor are the space and theatrical systems (stage writing) as they were during the classical period of *mise en scène*. At the moment, time, rhythm and diction are central“ (Pavis 1992:61f) Deshalb verwundert es auch nicht, dass französische Musicals für gewöhnlich nicht in traditionellen Theatern zur Aufführung gebracht werden, sondern in Sportarenen oder riesigen Konzerthallen,¹⁶ wo der Bühnentechnik weitaus mehr Möglichkeiten zu Verfügung stehen und viel Raum gegeben ist, um mit aufwändigen Tanzeinlagen von großen Ensembles rund um die Songs eine spektakuläre Show zu inszenieren. Do Rozario unterstreicht dies indem sie sagt: „(...) the songs *are* [Hervorhebung SS] the musicals and what occurs on stage is configured according to the songs rather than the narrative (...)“ (Do Rozario 2004:128). Die beschriebenen Merkmale verkörpern das hinter dem Begriff *mise en scène* stehende Konzept von Theaterregie: Im Unterschied zur modernen (deutschen) Theaterregie, die sich auf „innerliche“ Vorgänge zwischen den Figuren und auf konzeptionelle Gedanken konzentriert, die oft nicht direkt sichtbar sind, bezeichnet *mise en scène* eher die Einrichtung der unmittelbar sichtbaren Dinge und Vorgänge. Eine *mise en scène* legt stärkeres Gewicht auf Äußerlichkeiten wie Bühnenbild oder Choreographie als eine übliche Theaterregie (vgl. Allain/Harvie 2006:171).

¹⁶ Der Pariser „Palais des Congrès“ beherbergte sowohl die Uraufführungen der französischen Musicals *Starmania*, *Notre-Dame de Paris* als auch jene von *Roméo et Juliette*. Vgl. dazu <http://www.palaisdescongres-paris.com/index2.php>

Ein weiteres Merkmal des *spectacle musical*“ ist, dass es mit Halbplayback aufgeführt wird: Die instrumentale Begleitung zum Gesang wird vorab von einem großen Orchester im Studio eingespielt und dann bei der Vorstellung abgespielt, die DarstellerInnen singen live (vgl. Do Rozario 2004:54).

Auch wenn jedoch, wie dargestellt, das Hauptaugenmerk französischer Musicals auf Songs und deren bombastisches In-Szenesetzen mittels Bühnenshows, wie man sie von Popkonzerten kennt, liegt, so sind auch im *spectacle musical*“ Bemühungen um die Integration der Elemente Gesang, Dialog, Tanz und Inszenierung erkennbar bzw. wird diese zum Teil auch bewusst angestrebt: So ist es nicht selten, dass ChoreographInnen gleichzeitig auch für die *mise en scène* verantwortlich zeichnen, wodurch eine Verschmelzung dieser Elemente sozusagen a priori gegeben ist. Allerdings muss ganz klar festgehalten werden, dass im Vergleich zur Inszenierungspraxis und zur gestalterischen Ausprägung von Musicals im deutschsprachigen Raum, das „dramatische Element“ - Figurencharakterisierungen, Ausarbeitung von Erzählsträngen, Sichtbarmachen des Roten Fadens - stark in den Hintergrund rückt. Auch der Tanz treibt die Handlung oft nicht voran, sondern dient, sozusagen, dem Füllen der Bühne.

2 Text und Translation bei Musicals

2.1 Die Texttypologie von Reiß und ihre Erweiterung(en)

Im Folgenden werden die Texttypen von Reiß sowie die Erweiterung(en) der Texttypologie durch Snell-Hornby vorgestellt.

2.1.1 Die drei Grundtypen

Die Texttypeneinteilung von Katharina Reiß (1971) wurde mit dem Ziel erstellt, „objektive Kriterien und sachgerechte Kategorien für die Beurteilung von Übersetzungen aller Art zu erarbeiten“ (1971:7) und gründet auf dem „Organon-Modell“ von Bühler (1934:24ff), welches drei kommunikative Funktionen von Sprache beinhaltet: Darstellung, Ausdruck und Appell. Reiß leitet daraus drei textsortenübergreifende¹⁷ Texttypen ab, welchen sie jeweils eine dominierende Sprachfunktion zuordnet und als informativ (Darstellung), expressiv (Ausdruck) und operativ (Appell)¹⁸ bezeichnet. Die Typologie wurde in weiterer Folge um einen vierten Texttyp erweitert, der später behandelt wird. Vorerst sollen kurz die drei Grundtypen vorgestellt werden, für welche Reiß jeweils eine spezifische Übersetzungsmethode festlegt.

Bei Texten des inhaltsbetonten oder informativen Typs steht der „Redegegegenstand im Vordergrund der Mitteilungsentention und gibt den Ausschlag für die Verbalisierungsweise“ (Reiß 1977:98). Es geht also darum, was gesagt wird und was SenderInnen ihren intendierten EmpfängerInnen vermitteln wollen. Deshalb fordert Reiß hinsichtlich der Übersetzungsmethode „Invarianz auf der Inhaltsebene“, woraus folgt, dass die „sprachliche Gestaltung der Übersetzung hier wesentlich zielsprachlich orientiert“ ist (Reiß 1971:37). Beispiele für Texte des

¹⁷ Textsorten können mit Reiß/Vermeer (1984) folgendermaßen definiert werden: „(...) überindividuelle Sprech- und Schreibakttypen, die an wiederkehrende Kommunikations-handlungen gebunden sind und bei denen sich aufgrund ihres wiederholten Auftretens charakteristische Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmuster herausgebildet haben“ (Reiß/Vermeer 1984:177). Dabei wird unterschieden zwischen generellen Textsorten(klassen), von denen angenommen wird, dass sie in jeder Schriftkultur vorhanden sind (z.B. Märchen, Brief), übereinzelsprachlichen Textsorten(klassen), die nicht in allen Kulturen vorzufinden sind (z.B. Sonett, Oratorium), und einzelsprachlichen Textsorten(klassen), die eigentlich nur innerhalb einer Kultur verwendet werden (z.B. Haiku, Zarzuela) (vgl. Reiß/Vermeer 1984:192).

¹⁸ Für den operativen Texttyp verwendet Reiß die Bezeichnung „appellativer Texttyp“ synonym.

informativen Texttyps sind Sachbücher, Gebrauchsanweisungen etc.

Bei Texten des formbetonten oder expressiven Typs steht die Art, wie die SenderInnen etwas sagen, im Vordergrund. Der künstlerische Gestaltungswille bestimmt, wie etwas verbalisiert wird; dies trifft auf Texte zu „die als Sprach- und Dichtkunst bezeichnet werden können“ (Reiß 1971:40). Für eine Übersetzung solcher Texte fordert Reiß „formale Analogie“ und „Äquivalenz der ästhetischen Wirkung“ (Reiß 1971:42), woraus folgt, dass die sprachliche Gestaltung der Übersetzung hier ausgangssprachlich bestimmt ist. Beispiele hierfür sind Romane, Gedichte etc., wobei Stilformen und Sprachfiguren dem Ziel der ästhetischen Wirkung untergeordnet sind.

Bei Texten des appellbetonten oder operativen Typs steht im Vordergrund, dass sie beim Zielpublikum eine Aktion oder Reaktion hervorrufen sollen, weshalb in erster Linie die EmpfängerInnen „in ihrer Ansprechbarkeit für sprachlich auslösbares Verhalten“ (Reiß 1977:98) die Verbalisierungsweise bestimmen. Eine Übersetzung muss darauf abzielen in der Zielsprache den gleichen Effekt hervorzubringen wie das Original. Als Beispiel für den appellbetonten Texttyp seien Werbetexte und Propagandaschriften angeführt.

2.1.2 Multimediale Texte

Wie bereits erwähnt definierte Reiß 1971 noch einen weiteren Texttyp, nämlich jenen der „audio-medialen“ Texte¹⁹, über welche sie sagt:

[Sie] leben nicht vom Sprachgeschehen allein, sie sind lediglich mehr oder weniger wichtige Elemente eines größeren Ganzen. Kennzeichnend für sie ist ihr Angewiesensein auf außersprachliche (technische) Medien und nichtsprachliche Ausdrucksformen graphischer, akustischer und optischer Art. Erst im Verein mit ihnen ergibt sich das Ganze der zu realisierenden literarischen Mischform. [Zugeordnet werden diesem Texttyp] all jene Texte, die als gesprochenes Wort eines außersprachlichen Mediums bedürfen, um zum Hörer zu gelangen, und bei deren sprachlicher Gestaltung sowohl in der ausgangs- als auch in der zielsprachlichen Version die besonderen Bedingungen dieses Mediums zu beachten sind. (Reiß 1971:86ff)

¹⁹ Von Reiß ursprünglich als „subsidiäre Texte“ bezeichnet (1969:1981:79, zit. nach Kaindl 2005:69).

Auf einen Vorschlag Spillners (1980:75) hin, nahm Reiß eine Änderung an ihrer Definition vor: Sie spaltete die ursprüngliche Gruppe der audio-medialen Texte in audio-mediale und „multi-mediale“ Texte auf, wobei multi-mediale Texte wie folgt beschrieben werden:

Schrifttexte, die erst zusammen mit bildlichen Darstellungen (Bilderbücher, comic strips, Begleittexte für Dias etc.) oder mit Musik (Lieder, musikalische Bühnenerwerke etc.) das vollständige Informationsangebot ausmachen, weisen alle eine Interdependenz der verschiedenen Medien bei der Textgestaltung auf. Ohne Beachtung dieser Interdependenzen können solche Texte nicht adäquat übersetzt werden. Wir fassen solche Werke in einem eigenen Typ, dem multi-medialen Texttyp, zusammen. (Reiß/Vermeer 1984:211)

Als audio-medial wurden von da an nur noch Texte bezeichnet, die gezielt zum Sprechen geschrieben werden, aber nicht multimedial sind, z.B. wissenschaftliche Vorträge oder politische Reden.

In weiterer Folge revidierte Reiß auch ihre Aussage, der multi-mediale Texttyp sei neben dem informativen, dem expressiven und dem operativen ein vierter Texttyp *per se*. Vielmehr handle es sich hierbei – so die neuere Auffassung – um eine Mischform, „die die 3 Grundtypen überlagert, denn sowohl informative als auch expressive und appellative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten“ (Reiß/Vermeer 1984:211).

Im Hinblick auf Musicals zeigt eine erste Betrachtung bereits ganz klar, dass es sich dabei um eine Textgestalt handelt, die a priori alle drei Funktionen und kommunikativen Absichten in sich vereint: Jedes Musical will eine Geschichte erzählen, einen Inhalt, will eine Reaktion erzeugen, Gefühle wecken – sei es Freude, Trauer, Mitgefühl, Spannung etc – und will als einzigartiges Kunstwerk verstanden werden, mit individuellen Ausdrucksformen (die nicht nur sprachlicher Natur sind). Aber auch im Hinblick auf die Analyse einzelner Songs lässt sich bereits vermuten, dass die eben dargestellten kommunikativen Absichten in der einen oder anderen (Mischform) zu erkennen sind. Darauf soll in Kapitel 5 näher eingegangen werden.

2.1.3 Multimodale Texte

Nachdem sich der Begriff „multimediale Texte“²⁰ etabliert hatte, sah sich die Translationswissenschaft bald mit einem terminologischen Problem konfrontiert: Die Bezeichnung „multimedial“ wurde im Laufe der 1990er Jahre immer stärker mit Informationstechnologie (Computer, Internet etc.) und den neuen Medien assoziiert und bekam im Bereich der Translationswissenschaft somit einen etwas irreführenden Charakter. Zusätzlich verlangte die Fülle der verschiedenen Textsorten/-typen nach einer neuerlichen Unterteilung jener Texte, für die eine Interdependenz verschiedener Medien charakteristisch ist, die also nicht nur von sprachlichen Mitteln abhängig sind. In „The Turns of Translation Studies“ (2006) schlägt Snell-Hornby wie folgt eine erweiterte Unterteilung vor:

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),

Multimodal texts involve different modes of verbal and nonverbal expression, comprising both sight and sound, as in drama and opera,

Multisemiotic texts use different graphic sign systems, verbal and non-verbal (e.g. comics or print advertisements),

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 2006:85f)

Die für unsere Zwecke relevante Definition ist also „multimodal“. Der Begriff „multimedial“ wird von Snell-Hornby enger gefasst und für eine andere Kategorie von Texten verwendet. Auch wenn unseres Erachtens diese Neueinteilung u.a. aus semantischen und pragmatischen Gründen zu unterstützen ist, wird die bereits etablierte Bezeichnung „multimedial“ für Bühnentexte noch weitgehend verwendet. So zum Beispiel auch von Kaindl, der in den letzten zwei Jahrzehnten in diesem Bereich Pionierarbeit geleistet hat (vgl. vor allem 1995 und 2005) und dessen wissenschaftliche Erkenntnisse zur Übersetzung von Opern und

²⁰ Die von Reiß verwendete Schreibweise „multi-medial“ wurde in der Fachliteratur durch die Schreibweise „multimedial“ abgelöst, welche auch in dieser Arbeit verwendet werden soll.

musikalischen Bühnenwerken auch in dieser Arbeit Beachtung finden.²¹ Wir entscheiden uns im Rahmen dieser Arbeit allerdings für die Verwendung der Terminologie von Snell-Hornby, da die vorgenommene Differenzierung zwischen multimedial und multimodal für unsere Zwecke am geeignetsten erscheint.

Zusammenfassend wird festgestellt, dass, basierend auf den Ausführungen von Reiß und Snell-Hornby, eine texttypologische Standortbestimmung für das Genre Musical als Form des musikalischen Bühnenwerkes vorgenommen werden konnte. Musicals werden demnach den multimodalen Texttypen zugeordnet, wobei die Hauptcharakteristika dieser Texte einerseits die Interdependenz der einzelnen Modi und andererseits die Überlagerung der drei Grundtypen informativ, expressiv und appellativ sind.

2.2 Musical als multimodaler Text

Ursprünglich beschränkte sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Theater, Musiktheater, Bühnentexte etc. auf die Disziplinen Theater-, Musik-, Sprach- und Literaturwissenschaft. In den letzten drei Jahrzehnten jedoch gewann dieser Bereich auch innerhalb der Translationswissenschaft zunehmend mehr an Bedeutung, wobei betont werden muss, dass die Translationswissenschaft sich (nicht nur, aber vor allem im Teilbereich Bühnenübersetzung) als integrierende Wissenschaft, als Interdisziplin versteht (vgl. Snell-Hornby 1994) und es unumstritten ist, dass Translationswissenschaft sich „mit Faktoren beschäftigen muß, die über die Sprache hinausgehen und deshalb nicht linguistisch-semiotisch beschreibbar sind“ (Snell-Hornby 2003:38). Im Vordergrund steht ganzheitliches Erfassen und Analysieren von Texten, was eine interdisziplinäre Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaften als eine der obersten Maximen impliziert. Diese Entwicklung zeigt klar, dass die alte, linguistische Orientierung einer holistischen gewichen ist (vgl. Snell-Hornby 2003:38), die sich – im Bereich der Bühnenübersetzung – das

²¹ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass Kaindl (1995) im Rahmen seiner Untersuchungen zur Übersetzung von Opern verschiedene kommunikative Funktionen eines Opernlibrettos feststellte und analysierte. Zu untersuchen, inwieweit seine Erkenntnisse auch auf Musicals anwendbar sind bzw. ob diese hinsichtlich Musicalübersetzungen relevant sind, wäre durchaus interessant, würde den Rahmen dieser Arbeit jedoch sprengen.

Wissen und Können von ExpertInnen aller Bereiche, das für die erfolgreiche Realisierung einer Aufführung notwendig ist, zunutze macht. Insbesondere für die Übersetzung multimodaler Texte gilt also, dass nicht eine einzelne Wissenschaft, d.h. nicht nur ein/e BühnenexpertIn oder SprachexpertIn daran arbeiten darf, da die einzelnen Modi, mittels derer Information vermittelt wird, eben mehreren unterschiedlichen Teildisziplinen angehören. Dies soll im nächsten Kapitel veranschaulicht werden.

2.2.1 Die Modi des Musicals und ihre Interdependenz

Wie in Kapitel 2.1 erläutert, zählt das Musical als musikalisches Bühnenwerk zu den multimodalen Texten und es stellt sich die Frage: Was ist nun „das Multimodale“ am Musical, was sind diese verschiedenen Modi des verbalen und nonverbalen Ausdrucks (vgl. Snell-Hornby 2006:85) und welche Bedeutung haben sie für ÜbersetzerInnen?

Nach Kaindl (1995) wird in einem musikalischen Bühnenwerk Information über Sprache, Musik und Szene vermittelt, i.e. es werden verschiedene visuelle und akustische Sinneseindrücke simultan wahrgenommen, die sich zu einem Gesamten verbinden.

Durch das Aufeinandertreffen von sprachlichen, musikalischen und szenischen Zeichen entsteht etwas qualitativ Neues, (...) das Resultat vielfacher Relationen zwischen verbalen und nonverbalen Elementen. (Kaindl 1996:60).

Die verbalen Elemente in einem Musical sind in erster Linie der gesungene Text und die, falls vorhanden, gesprochenen Dialoge; schriftlich aufgezeichnet wird der sprachliche Teil in Form des Librettos, also des Textbuches, und des so genannten Musical Score, also der Partitur mit allen Orchester- und Gesangsstimmen. Eine schlanke Version des Musical Score ist der Vocal Score, also der Klavierauszug, der alle Gesangsstimmen und eine für Klavier synthetisierte Fassung des Orchesterparts enthält. In Libretti und Musical bzw. Vocal Scores finden sich meist auch Regieanweisungen, die als „Nebentext“ bezeichnet werden, im Gegensatz zum gesprochenen resp. gesungenen Text, dem „Haupttext“ (vgl. Snell-Hornby 1993:338).

Die nonverbalen Elemente umfassen neben rein instrumentaler Musik (z.B. Ouvertüre, Tanznummern) die so genannten *underscores*, eine meist sehr reduzierte musikalische Untermalung von gesprochenen Dialogen, und die den Gesang begleitende Musik; weiters zählen zu den nonverbalen Elementen die Szene, also das Bühnenbild, Light Design, Choreographie, Kostüme etc.

Die einzelnen den Text bedingenden Modi sind in unterschiedlichen Kombinationen ineinander verwoben. So kann beispielsweise im verbalen Text direkt auf einen Teil des Bühnenbilds Bezug genommen werden, was natürlich eine Abstimmung zwischen diesen beiden Elementen verlangt. Solche Interdependenzen kommen in musikalischen Bühnenwerken zuhauf vor und wollen zum Zweck einer gelungenen Aufführung identifiziert und adäquat umgesetzt werden. Übersetzen für die Bühne bedeutet demnach viel mehr als eine linguistische Übertragung von sprachlichen Zeichen, sondern muss als „Neu- und Nachgestaltung eines Textganzen“ gesehen werden (Kaindl 1995:41).

Das qualitativ Neue, von dem Kaindl spricht, ist also in diesem Fall das Musical als Ganzes, als Gesamtwerk, dessen Einzelbestandteile erst durch ihr Zusammenwirken vollständig zur Geltung kommen und ihre ganze Bedeutung entfalten können. Daher müssen auch zum Zweck einer gelungenen Übersetzung die genannten Einzelbestandteile immer als Ganzes und vor allem in ihrer Interdependenz betrachtet werden. Bei einer isolierten Untersuchung der einzelnen das Musical konstituierenden Teile würde der Ganzheitscharakter des Textes resp. des Werkes verloren gehen; das meint auch Snell-Hornby, wenn sie fordert, der Text in der Übersetzung müsse „als Gestalt, als komplexe multiperspektivische Einheit, die mehr und anders ist als die bloße Addition ihrer sprachlichen Komponenten“ gesehen werden (Snell-Hornby 1992:91).²² Die ÜbersetzerInnen haben es nicht nur mit dem verbalisierten Teil eines Textes zu tun, sondern

mit einem Gebilde heterogener Zeichengestalten, die als eigenständige Subtexte analysiert werden können und aus deren Relationen sich letztendlich die eigentliche übersummativ Werkge-

²² Zur Definition von Gestalt sowie gestalttheoretischen Ansätzen in der Translation vgl. Kaindl 1995:35ff.

stalt ergibt. Diese ist wiederum in einen Kontext, der Sender, Empfänger, außersprachliche Wirklichkeit und Mitteilungssituation umfaßt, eingebettet. (Kaindl 1995:39)

Für die Übersetzung bedeutet dies, dass die „sukzessive Abfolge von Textsegmenten als ein simultanes Ineinander von Sprache-Musik-Szene begriffen werden muß, um in theatralisch realisierbare Textzusammenhänge übersetzt werden zu können“ (Kaindl 1995:40).

2.3 Die Skopostheorie

Vor jeder Übersetzung steht ein Auftrag; AuftraggeberIn und AuftragnehmerIn, welche/r die/der ÜbersetzerIn selbst ist, sind Bestandteil eines solchen. Im Normalfall enthält der Auftrag den zukünftigen Verwendungszweck des Übersetzungsprodukts. Da Bühnentexte im Hinblick auf eine Inszenierung bzw. Aufführung übersetzt werden, ist es gerechtfertigt skopostheoretische Aspekte zu berücksichtigen (vgl. Hörmanseder 2001:98).

Im Folgenden sollen ein kurzer Überblick über die Skopostheorie gegeben und ihre für die Übersetzung eines Musicals relevanten Aspekte dargestellt werden.

2.3.1 Allgemeine Darstellung

Die Skopostheorie wurde von Reiß und Vermeer begründet und stellt eine allgemeine Translationstheorie dar (vgl. Reiß/Vermeer 1984), die Translation als zielgerechte Handlung und ein Translat als Handlungsprodukt betrachtet (vgl. Vermeer 1986:33). Für die erfolgreiche Realisierung dieser Handlung ist die Orientierung auf den Zweck, das Ziel, die Funktion – den Skopos – das oberste Kriterium (vgl. Nord 1992:364). Der Handlungsprozess kann dabei dergestalt beschrieben werden, dass ein Informationsangebot, das ein Ausgangstext liefert, durch die Übersetzung in eine Fremdsprache, die einer anderen Kultur angehört, zu einem anderen Informationsangebot verändert wird (vgl. Reiß/Vermeer 1984:76) bzw. „funktionsgerecht imitiert“ (Vermeer 1986:33) werden soll. Eine Translation darf allerdings nicht als Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in eine andere

verstanden und ausgeführt werden, sondern ist als komplexe Handlung zu betrachten, in der unter neuen funktionalen, kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text berichtet, und dieser auch formal möglichst nachgeahmt wird (vgl. Vermeer 1986:33). Das jeweilige Informationsangebot soll in der Rezeptionssituation funktionieren, i.e. die/der ÜbersetzerIn hat die Aufgabe, anhand eines Ausgangstextes einen für einen anderen RezipientInnenkreis unter anderen kulturellen Gegebenheiten funktionierenden Text zu verfassen (vgl. Dizdar 1998:106). Das Translat ist also ein Element der jeweiligen Zielkultur und mit dieser eng verknüpft. Daraus ergibt sich, dass eine Translation „immer auch ein transkultureller Transfer, die möglichste Lösung eines Phänomens aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen und seine Einpflanzung in zielkulturelle Verknüpfungen“ ist (Vermeer 1986:34).

Der Skopos einer Translationshandlung definiert sich laut Reiß/Vermeer (1984:96) aus der kommunikativen Situation, für die das Translat bestimmt ist, und wird dann in der Rezeptionssituation verwirklicht. Diese kommunikative Situation kann sich in Form eines Übersetzungsauftrags manifestieren oder auch in einer bestimmten Kultur für bestimmte Textsorten konventionell gegeben sein. Die Hauptfaktoren der kommunikativen Situation sind einerseits „die kommunikative Funktion des Textes als konstituierendes Textualitätsmerkmal“ und andererseits „die Empfänger oder Rezipienten, die (...) als letztes Glied in der Kette der Kommunikationsteilnehmer dem Text im Akt der Rezeption eine bestimmte Funktion zuschreiben“ (Nord 1992:364). Vermeer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass ein Text selten nur *eine* Funktion hat (vgl. Vermeer 1986:39). Nord spricht von einem „hierarchischen Gefüge von Funktionen“ (1992:364); nicht nur die von AuftraggeberInnen in der Regel vorgegebene Funktion ist ausschlaggebend, sondern auch die so genannten „Funktionselemente“, die Übersetzungseinheiten, deren Funktionsgerechtigkeit bei der Beurteilung eines Translats analysiert wird (Nord 1992:366). Diese können Worte oder syntaktische Gefüge eines Textteils sein, wenn sie Marker von Fokussierungen oder auch Textsortenkonventionen sind (vgl. Nord 1992:366). Es kommt also darauf an, sich der einzelnen Funktionselemente eines Textes bewusst zu sein und nach eingehender Analyse diese adäquat in eine andere Sprache zu

transportieren, wobei eine Übersetzung nach Reiß/Vermeer dann als „adäquat“ bezeichnet werden kann, „wenn man die Zeichenwahl in der Zielsprache konsequent dem Zweck der Übersetzung unterordnet“ (1984:139). Ein weiterer Begriff, der in diesem Zusammenhang erwähnt werden muss, ist jener der „Kohärenz“. Vermeer dazu:

Es versteht sich von selbst, dass der Zieltext (das Translat) zur Erreichung des gesetzten Ziels und Zwecks in sich verständlich, stimmig, mit einem Fremdwort: ‚kohärent‘ (...) sein muß. – Und es versteht sich von hierher auch, dass Kohärenz als Zusammenhang mit dem Ausgangstext vom gesetzten Ziel und Zweck her erst an dritter Stelle nach der Funktion (dem Zweck) und der intratextuellen Kohärenz des Translats kommt. (Vermeer 1986:43)

Ein Text muss also in sich verständlich und stimmig sein, i.e. intratextuelle Kohärenz aufweisen, um seinen Zweck erfüllen zu können. Dies trifft auf alle Texte zu, somit auch auf Musicals.

2.3.2 Skopostheorie und Bühnenübersetzung

Die Skopostheorie als allgemeine Translationstheorie findet Anwendung auf jegliche Art von Texten. Auch bei der Bühnenübersetzung ist die Berücksichtigung und Bestimmung des Zweckes entscheidend: Die Bühnenübersetzung soll sich am Zweck der Vorstellung orientieren und muss als Textbotschaft für ein bestimmtes Publikum in einem bestimmten Land, das über eine andere Sprache und eine andere Kultur verfügt, über- und vermittelt werden. ÜbersetzerInnen tun daher gut daran, die Kultur, in der ein Text verfasst und rezipiert wird, zu kennen. Die RezipientInnengruppe – die im vorangehenden Kapitel als Teil der kommunikativen Situation bestimmt wurde, welche wiederum den Skopos konstituiert – besteht in der Regel aus einer heterogenen Gruppe von ZuschauerInnen. In der Tat richtet sich der übersetzte Text jedoch an verschiedene Gruppen: Werden auf den ersten Blick als AdressatInnen des Zieltextes die Menschen im Publikum festgestellt, so zeigt sich auf den zweiten Blick, dass bereits RegisseurInnen, SchauspielerInnen, SängerInnen, das gesamte Bühnenteam als RezipientInnen fungieren (vgl. Hörmanseder 2001:102f). Sie alle müssen mit dem Text arbeiten (können), um ihn dem Publikum präsentieren zu können. Vor allem SchauspielerInnen und SängerInnen können daher im Sinne der Skopostheorie

(auch) als AuftraggeberInnen der Übersetzung gesehen werden, denn die Übersetzung muss sich zu einem überwiegenden Teil an ihnen orientieren: „In functionalist thinking, the ‚commissioner‘ for a song-translation would be the specific or generic singer who will sing it“ (Low 2005:185). Da der Text überdies nicht zum Lesen, sondern zum Anhören geschrieben wird – also für ein Publikum – und auf der Bühne vorgestellt wird, muss eine Reihe von Kriterien beachtet werden – sowohl im Ausgangstext als auch in der Übersetzung – damit der Text seinen Zweck erfüllen kann. Diese Kriterien lassen sich mit den Begriffen Sprechbarkeit, Spielbarkeit, Atembarkeit und Sangbarkeit zusammenfassen (vgl. dazu im Detail Kapitel 2.4.1). Diese Kriterien wiederum bestimmen das „translatorische Handeln“ (Holz-Mänttari 1984), geben Richtlinien für die Wahl der Übersetzungsstrategien und -entscheidungen der ÜbersetzerInnen vor. Sie bilden für TranslatorInnen einen außersprachlichen Rahmen, an dem sich die Übersetzung orientieren kann und muss, innerhalb dessen sie sich entfalten kann oder auch eingeschränkt wird. Der Zieltext muss auf der Bühne sprechbar, sangbar, spielbar, atembar sein; nur wenn das gelingt, können DarstellerInnen (als EmpfängerInnen des Textes) mit diesem sinnvoll arbeiten und ist der Text für das Publikum (als letzte Gruppe von EmpfängerInnen) verständlich, kognitiv fassbar sowie emotional zugänglich und kann folglich seinen Zweck erfüllen.

Hieraus ergibt sich in einem weiteren Schritt ganz klar, dass es in hohem Maße sinnvoll ist, die Übersetzung eines Bühnentextes immer im Hinblick auf eine konkrete Inszenierung anzufertigen, die ÜbersetzerInnen also in den Inszenierungsprozess aktiv einzubinden. Natürlich können sich TranslatorInnen – sofern sie über ausreichende Kenntnisse hinsichtlich Spielbarkeit, Sangbarkeit etc. verfügen – beim Übersetzen den Text in inszenierter und/oder gesungener Form vorstellen, allerdings ist die Wahrscheinlichkeit einer Übereinstimmung ihrer Ideen mit den jeweiligen Regiekonzepten und Inszenierungen, für welche die Übersetzung dann (eventuell) herangezogen wird, sehr gering (vgl. Hörmanseder 2001:119ff).

2.4 Bühnenwirksamkeit als Skopos des Musicals

Für die durchschnittlichen TheaterbesucherInnen, sei es Sprechtheater, Oper, Musical usw. gilt eine Vorstellung – heuristisch betrachtet – dann als gelungen, wenn der sinnliche Eindruck, den ein Stück hinterlässt, als positiv wahrgenommen wird, wenn das Stück als Ganzes gefällt. Musik wird als schön oder nicht schön empfunden und ein Bühnentext wird von Laien meist anhand seiner szenischen Umsetzung, also der konkreten Aufführung, der jemand beiwohnt, bewertet – d.h. entweder das Dargebotene gefällt oder es gefällt nicht. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Bühnentext, seiner Übersetzung, seiner konkreten szenischen Umsetzung etc. verlangt jedoch nach intersubjektiv nachvollziehbaren und aussagekräftigen Kriterien bzw. einem Rahmen, innerhalb dessen eine Analyse und Bewertung stattfinden kann. Warum funktionieren manche Stücke und manche nicht? Warum werden manche Übersetzungen vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und andere nicht? Was ist es, das einem Stück Erfolg beim Publikum einbringt? Die Antworten auf diese Fragen drehen sich in der einschlägigen Literatur konkret um *einen* Begriff, den der „Bühnenwirksamkeit“:

Die Bühnenwirksamkeit (...) ist der Beweis des geglückten Zusammenspiels der theatralischen Optionen, nämlich einer gelungenen Übersetzung, der erfolgreichen Zusammenarbeit zwischen den Bühnen- und Sprachexperten, der Vorstellung sowie der aktiven Rezeption durch das Publikum. (Hörmanseder 2001:180)

Der Skopos, der Zweck, die Funktion eines Musicals ist also die Bühnenwirksamkeit. Wie bereits erwähnt hat ein Text selten nur eine einzige Funktion. Somit wird als „Hauptskopos“ (Hörmanseder 2001:109) eines musikalischen Bühnenwerkes die Bühnenwirksamkeit angesehen, aus dem sich unterschiedliche „Subskopoi“ (Hörmanseder 2001:109) ergeben bzw. dessen erfolgreiche Erfüllung von diesen Subskopoi wechselseitig abhängig ist. Ein solcher Subskopos kann sich zum Beispiel aus der adäquaten Übersetzung eines einzelnen Songs ergeben²³, oder aus der formalen Adaptierung eines Stückes für die zielkulturellen Theatertraditionen. Wird ein Musical übersetzt, so zielt also jegliche involvierte

²³ Innerhalb dieses Skopos lassen sich natürlich im Sinne der „Funktionselemente“ von Nord (1992:366) weitere Subskopoi feststellen.

Handlung auf die Bühnenwirksamkeit des Stückes, der jeweiligen Inszenierung ab, wobei ein Bühnentext verschiedene Kriterien erfüllen muss, um bühnenwirksam zu sein, wie im Folgenden erläutert werden soll.

2.4.1 Der holistische Ansatz und die Kriterien der Bühnenwirksamkeit

Snell-Hornby und die Wiener Schule des Zentrums für Translationswissenschaft setzten sich in den vergangenen Jahren intensiv mit der Übersetzung von Texten für das Theater auseinander und entwickelten einen Ansatz zur Analyse und Übersetzung von multimodalen Texten, der als holistisch und interdisziplinär (vgl. Snell-Hornby 1996:32) bezeichnet werden kann. Dieser Ansatz zeigt auf, dass bei der Analyse wie auch der Übersetzung von Texten für das Theater mehr als ein/e ExpertIn und mehr als nur ein spezielles Fachgebiet involviert ist, wie weiter oben bereits angemerkt. Für ÜbersetzerInnen, die sich mit dem Bereich „Übersetzen für die Bühne“ beschäftigen, sind die Termini „Spielbarkeit“, „Sprechbarkeit“, „Atembarkeit“ und – im Falle von musikalischen Bühnenwerken – „Sangbarkeit“ heutzutage keine exotischen Begriffe mehr, sind sie doch die maßgebenden Kriterien einer wissenschaftlichen, kritischen Analyse sowie der adäquaten Übersetzung von Texten für die Bühne; sie ermöglichen es, die einzelnen Elemente eines dramatischen Textes in ihrer Interdependenz zu identifizieren, ihre Relevanz für die jeweilige Übersetzung und Inszenierung zu beurteilen und bieten somit einen Rahmen für die Schaffung eines bühnenwirksamen Textes. Trotz der intensiven Auseinandersetzung mit diesen Begriffen sind die Definitionen dafür immer noch sehr vage (vgl. Snell-Hornby 2007:110). Im Folgenden wird erläutert, was darunter verstanden wird bzw. verstanden werden kann, wobei in die Darstellung die von Snell-Hornby aufgestellten Thesen zur Charakteristik des Theaterdialogs (vgl. Snell-Hornby 1993:338; Snell-Hornby 2007:111f) einfließen sollen.²⁴

²⁴ Diese Thesen beziehen sich zwar in erster Linie auf den Theaterdialog im Sprechtheater, sind aber auch für Texte musikalischer Bühnenwerke in gewissem Maße relevant.

2.4.1.1 Sprechbarkeit und Atembarkeit

Sprechbarkeit, wie das Wort selbst schon besagt, ist von besonderer Bedeutung im Sprechtheater und soll hier der Vollständigkeit halber auch erwähnt werden. Hörmanseder (2001) beschreibt Sprechbarkeit folgendermaßen:

[Sprechbarkeit ist] die rhetorische Kraft des Textes (...), welche die Herstellung einer Relation bzw. Wechselwirkung zwischen Text und Situation ermöglicht. Sie wird durch die Auswahl der Konsonanten und Vokale, die Interpunktion, die Wahl der grammatikalischen Zeit sowie durch die Gesamttext- bzw. Textabschnittslänge bestimmt. Die Sprechbarkeit bezieht sich auf die sprachlich-akustischen Merkmale des Textes, der vom Schauspieler über seine Emotionen hinaus leicht auszusprechen sein soll. Die Sprechbarkeit eines Bühnentextes ermöglicht dann auch, daß das Ziel und die Wirkung des Textes erreicht werden können. (Hörmanseder 2001:162)

Der Text des Theaterdialogs wird für die SchauspielerInnen zu einer „Sprachmaske“, zum Idiolekt der Rolle; (..) Sprache [ist] primär Ausdruck der Emotion durch den Körper, durch die Stimme, durch Mimik, Gestik und Bewegung“ (Snell-Hornby 1993:338). Der dramatische Diskurs und das Spiel der DarstellerInnen sollten ein kohärentes und überzeugendes Ganzes bilden (vgl. Snell-Hornby 2007:111f). Dies gilt im Grunde auch für den gesungenen Text, auch wenn dieser – wie später ausführlich dargestellt werden soll – durch die Musik gewisse Einschränkungen in seiner Gestaltungsmöglichkeit erfährt.

Sprechbarkeit ist eng mit Atembarkeit verbunden, beide Aspekte bedingen einander. Bezieht sich der Begriff Atembarkeit im Sprechtheater vor allem darauf, dass der Rhythmus von Sätzen und die Länge von Worten im Einklang mit den Emotionen der DarstellerInnen sein müssen (vgl. Haag 1984:221), so ist im Musiktheater die Atembarkeit eines Textes zusätzlich stark von der Musik abhängig. Dazu ausführlicher Kapitel 3.

2.4.1.2 Sangbarkeit

Theatersprache ist immer Kunstsprache, eine Sonderform der gesprochenen Sprache. Der Theaterdialog wird zum Sprechen geschrieben, ist jedoch mit der normalen gesprochenen Sprache nicht identisch: Er weist eine spezielle Form textueller Kohäsion, semantische

Dichte usw. auf (vgl. Snell-Hornby 1993:338; Snell-Hornby 2007:111). Dies trifft in gleichem Maße auf den gesungenen Text eines Librettos zu. Erschwerend kommt hier jedoch hinzu, dass die den ÜbersetzerInnen durch den außersprachlichen Rahmen vorgegebenen Kriterien sich maßgeblich nach der bereits vorgegebenen Musik richten müssen. Kaindl (1992) stellt ganz allgemein fest:

Bereits die Verbindung von Sprache und Musik wirft eine Reihe von übersetzungstechnischen Problemen auf, wie die Bewahrung des Wort-Ton-Verhältnisses, die Nachgestaltung des Melodie- und Sprachduktus sowie die Beachtung der Phrasierung und Sangbarkeit eines Textes. (Kaindl 1992:59)

Wird nun ein Stück szenisch umgesetzt, so können sich einzelne Passagen aus Songs, die z.B. während der Proben sangbar waren, in Kombination mit der Aktion auf der Bühne als gänzlich unsangbar herausstellen; zusätzlich kommt die Interaktion zwischen den Figuren hinzu, sowie die Interaktion mit dem Orchester und dem Publikum. Der Text eines musikalischen Bühnenwerkes unterliegt also anderen Gesetzen als ein Text, der für die Lektüre gedacht ist. Die Übersetzung eines solchen Textes muss sich diesen Gesetzen beugen, was nicht immer einfach ist und ein Abwägen der verschiedenen Aspekte, die berücksichtigt werden wollen, verlangt.

2.4.1.3 Spielbarkeit

Hörmanseder (2001) hat versucht eine umfassende Definition von Spielbarkeit zu formulieren und schreibt:

[Spielbarkeit ist die] Eigenschaft eines Textes, der rhythmischen Progression des Bühnenstückes zu folgen, sei sie zeitlich, räumlich, dialogbezogen, emotional oder gestalterisch. Da sie stark publikumsbezogen ist, ist sie auch in großem Maße kulturell und historisch bedingt. In anderen Worten heißt das, dass die Spielbarkeit eines Bühnenstückes von der Akzeptabilität von Seiten des Publikums abhängt, welches u.a. verstehen und auf seine kognitiven Eigenschaften zurückgreifen soll bzw. dazu bereit sein muss. Jede Epoche besitzt seine Werte und somit seine²⁵ Akzeptanznormen. Darüber hinaus ist der Übersetzer angehalten, den Fluss des Originals zu beachten, darunter auch die Länge des Gesamtstückes

²⁵ Im Original exakt so. Vermutung der Verfasserin, dass „ihre Werte und somit ihre Akzeptanznormen“ gemeint war.

und der einzelnen Repliken. Die Spielbarkeit eines Bühnenstückes – in der Originalsprache wie in der Zielsprache – ist aber auch durch die anderen Kriterien wie Sprechbarkeit und Atembarkeit bedingt, weil sie einander beeinflussen. Um einen spielbaren Bühnentext zu verfassen, muss der Übersetzer die besonderen Erfordernisse der Bühne beachten, i.e., nicht nur den sprachlichen, verbalen und nicht-verbalen, sondern auch den theaterspezifischen oder szenischen Parametern große Aufmerksamkeit widmen (Hörmanseder 2001: 174f)

Spielbarkeit umfasst und vereint also laut Hörmanseder alle Faktoren, die für eine gelungene Bühnenaufführung notwendig sind, um optimale Bühnenwirksamkeit zu erzielen. Das translatorische Handeln übersteigt das bloße Übertragen in eine andere Sprache; ÜbersetzerInnen müssen dramaturgisches Verständnis des Bühnentextes erlangen und theaterspezifische und szenische Parameter berücksichtigen (vgl. Zellweger 2002:26). Auch die kulturellen Parameter dürfen auf keinen Fall außer Acht gelassen werden. Betont werden sollte an dieser Stelle, dass sich Rhythmus im Begriff „rhythmische Progression“ (vgl. auch Snell-Hornby 1993:338; Snell-Hornby 2007:111) nicht nur auf das Betonungsmuster in einem Satz, sondern auch auf den inneren Rhythmus der Intensität in der Handlung, abwechselnde Spannung und Entspannung usw. bezieht. Daraus ergibt sich zusammenfassend, dass es sich beim Übersetzen eines Bühnentextes für ÜbersetzerInnen „also nicht um eine reine sprachliche Angelegenheit, sondern um eine dramaturgische Tätigkeit“ handelt (Hörmanseder 2001:173).

2.4.1.4 Kulturspezifische Unterschiede

Für das Publikum wird eine Aufführung im Theater zu einer sinnlich wahrnehmbaren und, mehr oder weniger, persönlichen Erfahrung. Sofern dem Publikum das Geschehen, die Figuren und der Dialog glaubwürdig erscheinen, wird es direkt involviert (vgl. Snell-Hornby 1996:33f). Um eine solche Glaubwürdigkeit zu erreichen und somit eine bühnenwirksame Übersetzung gewährleisten zu können, müssen die kulturellen Konventionen der Ausgangs- und Zielkultur ausgemacht und gegebenenfalls angepasst werden. Denn, was als spielbar, sprechbar, atembar oder sangbar angesehen wird, hängt zu einem großen Teil von der Aufführungspraxis, den Theater- und Schauspieltraditionen der

verschiedenen Kulturen und Länder ab (vgl. Snell-Hornby 1996:33). Aaltonen (1995) stellt fest:

In order to understand what is going on on stage, the audience needs to be able to decode, if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the text. In consequence, adjustments may be made in the translation process in relation to the general cultural conventions covering the language, manners, moral standards, rituals, tastes, ideologies, sense of humour, superstitions, religious beliefs etc. There are also the specific dramatic and performance conventions of a culture, society or subculture as well as the conventions of a specific dramatic medium (TV, stage, radio) or sub-genre (soap opera, comedy) which are followed. (Aaltonen 1995:93)

Und auch Lévy (1969:137) meint: „Schließlich muß der Übersetzer auch mit der Theater- und Schauspieltradition seines Landes rechnen. Auch in dieser Hinsicht gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Kulturzonen.“ So merkt Bassnett-McGuire (1985) in diesem Zusammenhang an:

British classical acting requires the actor to physicalise the text, to reinforce possible textual obscurities with kinesic signs, to push forward through the language of the text, even at times against the text. The German tradition, which is more intensely intellectual, tends to the opposite extreme – the text acquires a weightiness that the spatial context reinforces and it is the text that carries the actor forward rather than the reverse. (Bassnett-McGuire 1985:92, zit. nach Snell-Hornby 2007:110)

Ein Produktionsteam muss sich also der kulturellen Unterschiede bewusst sein, und vor allem RegisseurInnen und ÜbersetzerInnen müssen ein Stück gegebenenfalls entsprechend über- und umsetzen. Das Stück muss in der Zielkultur funktionieren, wobei neben unterschiedlichen Schauspiel- und Theatertraditionen auch unterschiedliche Erwartungshaltungen sowie Vor- und Hintergrundwissen des Publikums von der Thematik berücksichtigt werden müssen. Ein konkretes Beispiel, bei dem all dies berücksichtigt und umgesetzt wurde und daher auch eine erfolgreiche Produktion entstehen konnte, ist die Übersetzung des französischen Musicals *Les Misérables*. Die ursprüngliche Inszenierung umfasste 3 Akte, dauerte etwa zwei Stunden und es wurden nur 16 Bilder aus dem Roman von Victor Hugo dargestellt. Zu den Bildern wurde gesungen, eine Handlung im engeren Sinne gab es nicht. Für das britische

Publikum musste das Stück weitgehend umgestaltet, also adaptiert, werden und bestand dann aus zwei Akten, präsentierte eine zusammenhängende Handlung und enthielt Charakterisierungen der einzelnen Figuren (vgl. Lisa 1993:98f). In dieser Form wurde das Stück ein großer, internationaler Erfolg.

In Kapitel 1 wurde bereits auf die Inszenierungsansätze bei französischen Musicals – kontrastiv zu so genannten *Megamusicals* – eingegangen und es konnte festgestellt werden, dass im Unterschied zur modernen (deutschen) Theaterregie, die sich auf „innerliche“ Vorgänge zwischen den Figuren und auf konzeptionelle Gedanken, die oft nicht direkt sichtbar sind, konzentriert, die französische *mise en scène* das Augenmerk eher auf die Einrichtung der unmittelbar sichtbaren Dinge und Vorgänge legt. Eine *mise en scène* legt stärkeres Gewicht auf „Äußerlichkeiten“ (wie Bühnenbild oder Choreographie) als andere Theaterregien. Dieser Aspekt ist von besonderer Relevanz im Hinblick auf die Analyse der deutschen Übersetzung von *Roméo et Juliette*. Im praktischen Teil wird im Detail dargelegt, wie und *dass* die nicht einmal auf den ersten Blick übersehbaren konzeptionellen Unterschiede der beiden Inszenierungen auf die beschriebenen theoretischen Ansätze zurückzuführen sind.

2.5 Die heutige Übersetzungspraxis bei Musicals – die Rolle der ÜbersetzerInnen

Wie in Kapitel 1.2.4 ausgeführt, kann der lange Zeit ausbleibende Erfolg von aus den USA importierten Musicals im deutschsprachigen Raum auf mehrere Faktoren zurückgeführt werden, wobei Schmidt-Joos (1965) in diesem Zusammenhang auch der mangelnden Qualität der Übersetzungen der damaligen Zeit eine Teilschuld zuspricht:

Unbefriedigend blieben auch die meisten bisherigen Textübertragungen. Seit Cole Porter und Lorenz Hart [zwei namhafte Songwriter der damaligen Zeit, Anm. d. Verfasserin] kann man den Versen der Musical-Songs nicht mehr mit simpler Schlager- oder Operetten-Reimerei gerecht werden. In keinem Fall wird man Übersetzungen verlangen können, die Porters intelligenten Vokal-Spielen entsprechen. Was bis heute auf diesem Sektor geboten wurde, ist jedoch oft schon nicht mehr Durchschnitt. (Schmidt-Joos 1965:61f)

Die Qualität der Übersetzungen mag wohl mit der früher vorherrschenden Praxis zusammenhängen, dass UrheberInnen von musikalischen Bühnenwerken die Aufführungsrechte verkauften, die Theater die jeweiligen Libretti übersetzen ließen und dann inszenierten. ÜbersetzerInnen wurden dabei nicht in den Inszenierungs- und Probenprozess einbezogen und hatten den bloßen Text bzw. die Partitur als einzigen Input für ihre Übersetzung (vgl. Lisa 1996:48). Kaindl (1991) beschreibt die Situation folgendermaßen:

Da der Übersetzer in den seltensten Fällen in das Produktionsteam einer Inszenierung integriert ist, kann er zumeist seine Übersetzung nicht im Hinblick auf eine bestimmte Aufführung machen, sondern muß sich auf die in der Textvorlage vorhandenen Hinweise verlassen. (Kaindl 1991:60)

Dies mag heute zum Großteil immer noch für den Bereich der Opernübersetzungen zutreffen²⁶, nicht aber für moderne Musicals. Wird ein Werk wie *Roméo et Juliette* in einem anderen Land und in einer anderen Sprache aufgeführt, so wird das Musical sozusagen als Paket an das Theater verkauft, in dem es zur Aufführung gelangen soll. Es werden also nicht nur die Aufführungsrechte vergeben, sondern auch Bühnenbild, Kostüme, die gesamte Inszenierung²⁷ und schließlich auch die Übersetzung. Diese wird von der Produktionsfirma streng überwacht, damit die Aufführung im jeweiligen Land dem Geist der Originalproduktion entspricht (vgl. Lisa 1996:48). Das heißt also, die ÜbersetzerInnen sind zuallererst der Produktionsfirma verpflichtet, was sowohl Vor- als auch Nachteile birgt: Einerseits sind sie streng an die Vorgaben des Produktionsteams im Ursprungsland gebunden; andererseits können sie sich vorab das Stück in der Originalfassung ansehen und stehen jederzeit mit dem so genannten Creative Team²⁸ der Ausgangs- und Zielsprache im Austausch. Eine derartige Kooperation arbeitet also ganz im Sinne des holistischen Ansatzes, da die ÜbersetzerInnen direkt mit den AuftraggeberInnen – also sowohl der Produktionsfirma als auch den DartellerInnen und SängerInnen – zusammenarbeiten und die entstehenden Synergie-

²⁶ Es herrscht leider immer noch die Praxis vor zum Teil sehr alte bzw. veraltete Übersetzungen für neue Produktionen zu verwenden.

²⁷ Zum Teil arbeiten auch RegisseurIn, KostümbildnerIn etc. der Originalproduktion in den ausländischen Produktionen mit.

²⁸ KomponistIn, TexterIn, RegisseurIn, ChoreographIn, BühnenbildnerIn, KostümbildnerIn, Licht- und TontechnikerIn, Musikalische/r LeiterIn.

Effekte die optimalen Voraussetzungen für spielbare, sprechbare, sang- und atembare Bühnentexte bieten. Diese vorherrschende Praxis bestätigt auch die Meinung Hörmanseders:

Die Bühnenübersetzung kann nur Hand in Hand mit einem Regiekonzept gehen. Einzig eine Zusammenarbeit ist sinnvoll. Die Übersetzung kann nur im Zusammenhang mit einem Projekt existieren. (Hörmanseder 2001:110)

3 Sangbarkeit

Eingangs sei Herbert Kretzschmer, Übersetzer der englischen Fassung des Musicals *Les Misérables*, zitiert, der zu Sangbarkeit ganz allgemein meint:

Singability is always the most important because if you do not understand the words or if the words are awkwardly placed and awkwardly presented then all your other work – no matter how sincere, how intelligent, and how passionately argued – count for nothing. (...) Singable does not only mean that it is accesible ideas that you can pick up right away but that it is gonna fall out of the singer's mouth in a very easy way. If it comes easily out of the singer's mouth it goes easily into the audience's ear. (Lisa 1993:68)

In den Ausführungen zur Skopostheorie in Kapitel 2 wurde festgestellt, dass eine Translation vom Zweck des Translats abhängig ist, wobei sich der Zweck durch die kommunikative Funktion eines Textes einerseits und durch die RezipientInnen andererseits ergibt. Weiters konnte in Bezug auf musikalische Bühnenwerke als multimodale Texte veranschaulicht werden, dass diese mehrere AuftraggeberInnen respektive EmpfängerInnen haben, wobei im Hinblick auf Sangbarkeit vorrangig die SängerInnen, als RezipientInnen erster Instanz, und die ZuschauerInnen, als jene zweiter Instanz, von Relevanz sind (vgl. Kapitel 2.3.2). Daraus ergibt sich für die Übersetzung eines Musicals, dass unterschiedliche Aspekte auf gesanglicher, sprachlicher, musikalischer und inhaltlicher Ebene berücksichtigt werden müssen, ein Unterfangen, bei dem es gilt diverse Hürden zu überwinden:

The devising of singable texts is a particular challenge to a translator: one is subject to huge, multiple constraints imposed by the pre-existing music, which has many complex features – rhythms, note-values, phrasings and stresses – none of which one can simply ignore. One is constrained also by what Apter (1989:27)²⁹ calls ‚physical limitations of the vocal apparatus, the metrical rigors of a rigidly pre-set prosody, and the need to match verbal sense to musical color‘. Besides, the source text is frequently rhymed, and rhyme is often desirable in this kind of song-translation – though not in others. (Low 2005:185)

Im Folgenden soll darauf genauer eingegangen werden.

²⁹ Apter, Ronnie. 1989. The impossible takes a little longer: Translating opera into English. In: *Translation Review* No. 30/31, 27-37.

3.1 Artikulatorische Aspekte der Sangbarkeit

Die Phonetik unterteilt die Lautzeichen einer Sprache in Konsonanten und Vokale (Hey 1971:16), wobei manche Sprachen konsonantenreich (z.B. Deutsch), andere wiederum vokalreich (z.B. Italienisch, Französisch) sind. In musikalisch-gesanglicher Hinsicht steht fest, dass SängerInnen generell vokalreiche Sprachen bevorzugen, was sich durch hauptsächlich zwei Gründe erklären lässt: Zum einen sind vokalreiche Sprachen atemökonomischer, SängerInnen verbrauchen weniger Luft beim Artikulieren der Wörter; zum anderen ist die Artikulation von Wörtern vokalreicher Sprachen mit weniger Schwierigkeiten verbunden, daher sind diese auch einfacher zu singen und in weiterer Folge für das Publikum besser zu verstehen. In den folgenden Kapiteln soll genauer auf diese artikulatorischen Aspekte der Sangbarkeit eingegangen werden.

3.1.1 Artikulation von Vokalen

Die Tonproduktion im Gesang ist ein komplexer physiologischer Vorgang, bei dem der gesamte Körper mitwirkt. Die Hauptkomponenten dabei sind: Atmung (Luftröhre, Lunge, Zwerchfell), Kehlkopf (Stimmlippen, Stimmlippenmuskel, Stimmbänder), Ansatzrohr (Rachen-, Mund-, Nasenraum) mit Resonatoren (z.B. Brustbein, Oberkiefer) und Lippen- und Zungenstellung. Der Stimmklang wird erzeugt durch ausströmende Luft, die, vereinfacht gesagt, die Stimmlippen in Schwingung versetzt, welche wiederum einen Ton abstrahlen. Dieser wird durch das Ansatzrohr gefiltert, welches für das Klanggepräge eines Tones verantwortlich ist; er besteht schließlich aus einem Grundton und Obertönen, so genannten Formanten, die den einzelnen Vokalen ihre charakteristische Klangfarbe verleihen (vgl. Kaindl 1995:125f). Die Artikulation von Vokalen ist dadurch gekennzeichnet, dass dabei die Luft frei herausströmen kann und kein wahrnehmbarer Geräuschlaut entsteht. Ein Geräuschlaut – also Konsonant – würde durch eine verengte Stelle im Stimmapparat entstehen (vgl. Hammarström 1998:14).

Grundsätzlich werden Vokale im Gesang in so genannte „geschlossene“ und „offene“ Vokale unterteilt, wobei die Offenheit eines Vokals mit dem Grad der Mundöffnung und der Lippenrundung

zusammenhängt (vgl. Kaindl 1995:127). Es wird unterschieden zwischen: geschlossenem [o] (z.B. Lob), geschlossenem [u] (z.B. gut), geschlossenem [e] (z.B. geht) und geschlossenem [i] (z.B. singt) sowie offenem [o] (z.B. Gott), offenem [e] (z.B. Bett) und dem neutralen [a] (z.B. Tag) (vgl. Kaindl 1995:126ff).

Aufgrund ihrer unterschiedlichen Klangfarbe werden Vokale zusätzlich in so genannte „helle“ [e, i] und „dunkle“ [o, u] Vokale eingeteilt. Der Vokal [a] wird wieder als „neutral“ bezeichnet (vgl. Hey 1971:18). Die Klangfarbe ist direkt abhängig von der Stellung des Kehlkopfs. Grundsätzlich steigt dieser mit der Tonhöhe eines gesungenen Tons an, er verändert jedoch auch durch die Artikulation der jeweiligen Vokale seine Position: Bei [a] wird keine Veränderung ausgelöst, mit den hellen Vokalen steigt er an, mit den dunklen senkt er sich. Je nach Tonhöhe und Vokal führt die Stellung des Kehlkopfes zu einer anderen Klangfarbe, sie kann damit also gesteuert werden (vgl. Kaindl 1995:126).

Den einzelnen Vokalen werden überdies Tonlagen zugeteilt, das heißt, es gibt für jeden Vokal eine bestimmte Tonlage, in der seine charakteristische Färbung klanglich am Besten zur Geltung kommt. Außerdem sind Vokale in ihrer korrespondierenden Tonlage für SängerInnen am angenehmsten zu singen. Geschlossene [o] und [u] sind vor allem für tiefere Lagen geeignet, für die mittleren bis höheren Lagen eignen sich das geschlossene [e] und [i] sowie das offene [o], welches – ebenso wie das [a] und das offene [e] – auch für Noten in sehr hoher Lage geeignet ist (vgl. Kaindl 1995:127f).

Bei der Übersetzung sollte also darauf geachtet werden, dass die im Text verwendeten Wörter bzw. Silben den Tonhöhen entsprechende Vokale aufweisen, um bestmögliche Artikulation beim Singen zu gewährleisten. So wäre es beispielsweise äußerst schwierig bis unmöglich für eine Sopranistin einen Spitzenton auf das Wort „tot“ zu singen, da beim geschlossenen [o] sowohl Rachenraum als auch Mundhöhle und Lippen sich verengen; „tot“ würde eher wie „tit“ klingen, würde die Sängerin die physiologische Einstellung des geschlossenen [o] beibehalten; oder aber man würde ein „tat“ hören, da die Sängerin, um den Ton klingen zu lassen, versuchen würde die oben beschriebene Verengung zu vermeiden, d.h. „aufmachen“ würde. Das [o] würde also durch die gewählte Mund- und Kehlstellung für [a] auch wie ein solches klingen.

3.1.2 Artikulation von Konsonanten

Werden Konsonanten artikuliert, so strömt Luft nicht „frei“ heraus. Sie wird an einer Verengung oder einem völligen Verschluss aufgehalten, wodurch als Folge ein Laut produziert wird. Das Charakteristische an Konsonanten ist sohin der Geräuschlaut (vgl. Hammarström 1998:14). In der Phonetik der deutschen Sprache werden Konsonanten, je nach Art und Weise ihrer Produktion sowie nach der Stelle, an der sie erzeugt werden, unterteilt: in Klinger [l, n, ng, m, r, w], Reibelaute [s, z, ch (vorne), sch, f, v, pf] und schließlich Verschlusslaute [k, ck, g, q, ch (hinten), h, d, t, b, p] (vgl. Hey 1971:39).

Hinsichtlich der Sangbarkeit steht fest, dass Konsonantenanhäufungen ein Wort unsangbar machen, da durch Konsonanten der Luftweg verengt bzw. verschlossen wird. Ein Wort kann nicht „klingen“, wenn ihm die dazu nötigen Vokale fehlen, und SängerInnen haben kein „Fundament“, auf dem sie das Wort platzieren können, von dem aus es sich entfalten kann. Konsonanten werden allerdings in Bezug auf ihre Klangqualität unterschieden. So gibt es gut sangbare und schlecht sangbare Konsonanten. Gut sangbar sind solche, die über ein eigenes Klangpotential verfügen und zur Tonproduktion und -projektion beitragen, da sie den Gesangsstrom nicht unterbrechen: [l, m, v, n, b, d, g, r] (vgl. Kaindl 1995:128ff). Schlecht sangbare Konsonanten sind hingegen vor allem [x, k, t, p], da sie den Luft- und somit den Gesangsstrom unterbrechen.

ÜbersetzerInnen stehen also vor der Aufgabe, SängerInnen leicht bzw. gut sangbare Worte in den Mund zu legen. Der wichtigste Anhaltspunkt diesbezüglich ist, dass offene Vokale wie [a] und [o] aus den eben erwähnten Gründen vorzuziehen und Wörter mit Konsonantenanhäufungen eher zu vermeiden sind. Je nach Tonhöhe, Tonlänge, Tempo usw. kann es für SängerInnen einfacher oder schwieriger sein bestimmte Wörter zu singen (vgl. Lisa 1996:49). Spezielles Augenmerk sollte auch auf die Vermeidung von Wortkombinationen gelegt werden, die zu Konsonantenanhäufungen führen bzw. zu ungünstigen Konsonantenkombinationen, was besonders im Deutschen als konsonantenreicher Sprache a priori eine Schwierigkeit darstellt. Anhäufungen und bestimmte Kombinationen können für SängerInnen sehr leicht zu Stolpersteinen und

Zungenbrechern werden. Wenn SängerInnen bei raschem Tempo viel Text zu bewältigen haben, sollten besonders Anhäufungen von Reibelauten vermieden werden. Diese würden den Text für das Publikum eher unverständlich machen, insbesondere bei Chorstellen (vgl. Lisa 1996: 49).

Eine erste Überprüfung der Übersetzung bezüglich der genannten Aspekte ist von Seiten der ÜbersetzerInnen durchaus möglich. Lautes Vorlesen des Textes kann bereits die eine oder andere schwer artikulierbare Stelle aufwerfen (vgl. Hartung 1965:10). Auch sich den Text selbst vorzusingen wird in der Fachliteratur als Strategie vorgeschlagen (vgl. Vogt 1990:192ff, zit. nach Lisa 1996:50). Jedoch kann, wie Lisa (1996:50) ganz richtig feststellt, eine solche Überprüfung niemals eine Gesangsprobe mit professionellen SängerInnen, die über eigene Gesangs- und Atemtechniken verfügen, ersetzen. Naturgemäß müssen auch die bühnenspezifischen Vorgänge immer in die übersetzerischen Überlegungen mit einfließen, da den DarstellerInnen z.B. durch Kostüme oder Choreographie zusätzliche Einschränkungen auferlegt werden.

3.1.3 Atembarkeit

Der Begriff Atembarkeit, wie er im Zusammenhang mit Sprechtheater verwendet wird, wurde von Ansgar Haag (1984) geprägt.

Um Spielbarkeit zu sichern, muß sich der Wortlaut des Textes nach dem Rhythmus der seelischen Gefühle richten. Der Begriff Atembarkeit besagt in diesem Zusammenhang, daß Satzrhythmus und Wortlänge den Emotionen entsprechen sollen, die der Schauspieler über den Atem transportiert. (Haag 1984:221)

Selbiges trifft zwar im Grunde auch auf gesungene Texte zu, jedoch werden die Möglichkeiten der ÜbersetzerInnen durch die vorgegebene Musik stark eingeschränkt; sie gibt den (Satz)rhythmus vor, Wortlängen richten sich nach den Noten bzw. nach den Silben, die auf die einzelnen Noten gesetzt werden müssen. Auch wann und wo geatmet werden kann oder muss, wird durch die Phrasierung der Musik vorbestimmt (vgl. dazu auch Kapitel 3.3.2). Dies bedeutet wiederum, dass die ÜbersetzerInnen den Notentext lesen und verstehen können müssen, um nicht über die Musik und die Pausen hinweg zu übersetzen (vgl. Lisa 1996:49).

Weiters mitbedacht werden muss, dass SängerInnen nur eine bestimmte Menge an Luft zur Verfügung steht, die vor allem zur Produktion von Spitzentönen und zur Gestaltung emotional aufgeladener Passagen benötigt wird. Mittels Atemtechniken kann der Luftverbrauch zwar reguliert werden, allerdings kann die Wahl von Wörtern mit atemökonomischen Konsonanten wie [b, d, g] oder [f, j, v] unterstützend wirken (vgl. Kaindl 1995:129f). Prinzipiell steigern sich im Gesang mit der Heftigkeit der Gefühle Stimmhöhe, Lautstärke und Tondauer. Der Atemrhythmus nimmt dabei proportional zur Gefühlsregung zu, weshalb Konsonanten mit atemintensiver Artikulation – [k, p, t, x, h, s...] – eine Gefahr für die Gesangslinie darstellen. In weiterer Folge kann auch die Textverständlichkeit gefährdet sein (vgl. Kaindl 1995:129).

Wie bereits erwähnt, verfügen SängerInnen über Techniken, die es ihnen ermöglichen den Luftverbrauch zu regulieren, jedoch leidet darunter oftmals die Textverständlichkeit. Achtsamkeit und Sorgfalt bei der Gestaltung eines Textes bzw. einer Übersetzung hinsichtlich der Atembarkeit sind also unbedingt notwendig. Da im Musical neben Gesang auch Tanz und Schauspiel eine große Rolle spielen, dürfen diese beiden Komponenten bei der Übersetzung nicht außer Acht gelassen werden: Das Tanzen erfordert zum Teil große körperliche Anstrengungen und Kostüme schränken den Atemumfang der SängerInnen zusätzlich ein. Daher kann es vorkommen, dass Songs, die bei einer reinen Gesangsprobe durchaus atembar sind, auf der Bühne in Kombination mit Tanz und Schauspiel dies nicht mehr sind und einer Änderung bedürfen. Hier wäre es dann wichtig, dass der/die jeweilige ÜbersetzerIn vor Ort zur Verfügung stünde, um allfällige Probleme mit den SängerInnen zu besprechen und Änderungen vornehmen zu können (vgl. Lisa 1996:49f).

3.2 Sprachliche Aspekte der Sangbarkeit

3.2.1 Der Stellenwert des Textes im Musical

In Kapitel 1.1 wurde festgestellt, dass sich Oper, Operette und Musical stark dahingehend unterscheiden, welcher Stellenwert der Musik einerseits und Arien bzw. Songs, also dem Text (in Verbindung mit

Musik), andererseits zukommt: Ist in der Oper die Musik die Trägerin der dramatischen Entwicklung, so werden im Gegensatz dazu im Musical Songs resp. Songtexte als diejenigen Elemente betrachtet, die die Handlung vorantreiben. Der Text ist demnach ein integraler Bestandteil eines Musicals und viele moderne Musicals basieren auf literarischen Werken bekannter AutorInnen, sie sind sozusagen gespielte Literatur (wie auch im Falle von *Roméo et Juliette*). Um sie zu verstehen, sind daher nicht nur die Bilder entscheidend, sondern auch die Worte, i.e. das Gesungene (vgl. Lisa 1996:51).

Low (2005) trifft in diesem Zusammenhang eine unseres Erachtens sehr interessante Unterscheidung und teilt Lieder bzw. Songs in zwei Kategorien ein: einerseits in „musico-centric songs – where the musical message is of chief importance“ und andererseits in „logocentric songs (word-focused) which have greater difficulty in passing across language frontiers“ (Low 2005:187). Auf Basis der vorangegangenen Ausführungen wären demnach z.B. Opernarien den „musicocentric songs“ zuzuordnen, wohingegen Musicalsongs eindeutig in die Kategorie „logocentric songs“ fallen würden. Ihr Fokus liegt auf der Sprache, dem Inhalt, der einem potentiellen Publikum mitgeteilt werden will. Daraus ergibt sich unseres Erachtens, dass Verständlichkeit eine *conditio sine qua non* für Songtexte im Musical ist und deshalb im Hinblick auf eine Übersetzung von oberster Priorität ist. Was unter „Verständlichkeit“ verstanden werden kann, erläutert Hörmanseder (2001) und soll im Folgenden kurz dargestellt werden.

3.2.1.1 Verständlichkeit

Ein Bühnentext ist dann verständlich, wenn er von den ZuschauerInnen unter normalen Umständen verstanden wird. Diese Umstände schließen mit ein bzw. setzen voraus, dass das Publikum über Kenntnisse verfügt, die ihm das Verstehen ermöglichen; andernfalls würde jede künstlerische Handlung, also die Kunst selbst, ihren ursprünglichen Sinn verlieren (vgl. Hörmanseder 2001:154f).

Verständlichkeit kann auf mehreren Ebenen stattfinden, die als Hörbarkeit, Fasslichkeit und Klarheit bezeichnet werden. Ob ein Text hörbar ist oder nicht, hängt einerseits von der Bereitschaft des Publikums

ab, das Gehörte aufzunehmen, andererseits von der Positionierung der DarstellerInnen und den akustischen Bedingungen (vgl. Hörmanseder 2001:156). Unter Fasslichkeit wird die „Möglichkeit einer raschen Verständlichkeit für das Publikum“ verstanden. Bei Bühnentexten ist die „unmittelbare Aufnahme des Gesagten für das weitere Verständnis unabdingbar notwendig“ (Hörmanseder 2001:157), da die Möglichkeit der Wiederholung des Gesagten oder Gesungenen nicht vorhanden ist. Der Begriff Klarheit wiederum bedeutet „einheitliche Deutlichkeit, die die akustische und sinnhafte Begreiflichkeit oder Verständlichkeit ermöglicht“ (Hörmanseder 2001:157), setzt sich also aus Fasslichkeit und Hörbarkeit zusammen. Das Textverstehen seitens des Publikums setzt Verstehen seitens der DarstellerInnen voraus, was bereits im Rahmen der Skopostheorie in Kapitel 2.3 behandelt wurde: Ein Bühnentext wird nie für nur eine EmpfängerInnengruppe geschaffen und für alle Gruppen muss – deren Bedürfnissen entsprechend – höchstmögliche Verständlichkeit des Textes gewährleistet sein, um eine erfolgreiche Aufführung garantieren und somit den Skopos erfüllen zu können. Textverständlichkeit ist also ein wesentliches Kriterium der Sangbarkeit und für eine bühnenwirksame Übersetzung unerlässlich.

3.2.1.2 Natürlichkeit der Sprache und kommunikative

Wirksamkeit

Wie eben dargelegt ist die sinnhafte Verständlichkeit, also die Fasslichkeit, von oberster Priorität: Ein Songtext muss kommunikativ prägnant sein, muss für die ZuhörerInnen im Moment der Botschaftsübermittlung sinnhaft verständlich sein (vgl. Hörmanseder 2001:157), was in erster Linie durch die Verwendung einer natürlichen Sprache erreicht wird.

In der Fachliteratur (vgl. Brecher 1935, Honolka 1978, Low 2005) wurde und wird immer wieder beklagt, dass musikalische Bühnenwerke in ihrer Übersetzung (vor allem ins Deutsche) unnatürlich klingen und somit der kommunikativen Wirksamkeit nur mangelhaft Rechnung getragen wird. Als eine der Hauptursachen für fehlende Natürlichkeit werden die häufig auftretenden syntaktischen Verschiebungen und Verzerrungen – sehr oft hervorgerufen durch Reime (vgl. Kapitel 3.4) genannt. Weitere Gründe liegen in der Verwendung inadäquater Sprach-

register sowie in einer gewissen Inflexibilität der ÜbersetzerInnen hinsichtlich semantischer Varianz. Honolka (1978), der die Auswüchse der deutschen Sprache in Opernübersetzungen untersucht und seine Ergebnisse mit dem Begriff „Operndeutsch“ zusammenfasst, spricht von „Reim-dich-oder-ich-fress-dich-Reimen“, „nichts-sagenden, unpräzisen, völlig austauschbaren Stereotypen“, die den SängerInnen in den Mund gelegt werden, und davon, dass „die Syntax der deutschen Sprache (...) so souverän missachtet [wird], wie die Inversion zum dilettantischen Poesie-Symbol erhoben“ (Honolka 1978:82f). Low (2005), der sich auf die wissenschaftliche Untersuchung vieler Arten von Liedern und Songs verschiedener Sprachen spezialisiert hat, bezeichnet diesen unnatürlichen Sprachduktus als „a kind of translationese“, das sich aus seiner Sicht folgendermaßen darstellt:

[It] results from failure to assess the naturalness of both S[ource] T[ext] and T[arget]T[ext], allied perhaps with insistence that semantic accuracy is the sole goal. (...) A song-text must communicate effectively on first encounter. This places a premium on naturalness of language, because unnaturalness demands from the audience additional and superfluous processing effort. The TT is not worth making unless it can be understood while the song is sung. (Low 2005:195f)

Low erwähnt hier den Faktor, den auch Hörmanseder als essentiell identifiziert, nämlich den Zeitfaktor: Im Unterschied zu Texten, die zur Lektüre bestimmt sind, kann das Publikum während einer Vorstellung die für das Gehörte benötigte Verarbeitungszeit nicht beliebig verlängern. Einmal ausgesprochen/gesungen, müssen die Worte direkt rezipiert und verarbeitet werden können, um somit eine optimale Verständlichkeit zu garantieren. Auch Brecher (1935:11) weist darauf hin, dass die Hauptanforderung an einen Text auf sprachlicher Ebene seine kommunikative Prägnanz ist. Besonders wichtig sei es für ÜbersetzerInnen von musikalischen Bühnenwerken sich vor Augen zu halten, dass – im Vergleich zum Sprechtheater – die literarische Qualität eines Textes (sowohl des Ausgangs- als auch des Zieltextes) wenig bis gar nicht zur Geltung kommt und daher für die Endwirkung gleichsam irrelevant ist.

Ein natürlicher Sprachduktus ist also für ein Verständnis seitens des Publikums unerlässlich. Spielt natürliche Sprache auch für die DarstellerInnen eine besondere Rolle.

Allgemein ist festzuhalten, dass bei einer gesanglichen Darbietung die SängerInnen in Mimik und Gestik eingeschränkt sind, da sie nicht nur die Stimme, sondern ihren gesamten Körper als Instrument einsetzen. Die darstellerischen Möglichkeiten sind zum Teil begrenzt, was gehaltvolle, kommunikativ effektive Texte mit Potential zur szenischen Umsetzung umso erforderlicher macht (vgl. Honolka 1978:86). SängerInnen müssen sich mit dem Gesungenen identifizieren können, um den Text (mittels Ausdruck) emotionalisieren und spielen zu können. Eine natürliche Sprache, die auch dem Sprachregister des darzustellenden Charakters entspricht, ist für eine glaubwürdige Darstellung Voraussetzung. Und an dieser Stelle schließt sich der Kreis, denn natürliche Sprache *mit* kommunikativer Prägnanz ist genau der gemeinsame Nenner der beiden RezipientInnengruppen Publikum und SängerInnen: Nur mit einem Text, der den eben beschriebenen Kriterien gerecht wird, können DarstellerInnen so arbeiten, dass die dargestellten Inhalte, die Emotionen vom Publikum in ihrer intendierten Form wahr-, aufgenommen und verarbeitet werden können. Oder, um es mit den Worten des Opernkomponisten Verdi zu sagen: Texte musikalischer Bühnenerwerke brauchen „parole scenice“ (Honolka 1978:86), brauchen Worte, die eine Unmittelbarkeit und Identifikation mit großem Empfinden ermöglichen.

3.2.2 Inhaltliche Ebene – Sinn und Sinnwidrigkeiten

In Kapitel 2.3.1 wurde das skopostheoretische Konzept der Kohärenz vorgestellt, das an dieser Stelle eingangs noch einmal erwähnt werden soll. Es besagt, dass ein Werk in erster Linie in sich verständlich sein muss, intratextueller Kohärenz also oberste Priorität zukommt. Kohärenz auf intertextueller Ebene, also mit dem Ausgangstext, ist erst in einem weiteren Schritt von Relevanz. Die Meinungen hinsichtlich der Treue zum Ausgangstext gehen im Bereich der musikalischen Bühnenerwerke weit auseinander, wobei unseres Erachtens jede Position ihre Berechtigung hat und, je nach vorliegendem Übersetzungsproblem, in der Praxis angewandt werden kann. Brecher meint beispielsweise ganz radikal, dass eine „penibel wörtliche Übertragung“ notwendig sei, um die „organische Einheit“ (Brecher 1935:20) von Text und Musik nicht zu zerstören. Dies kann durchaus bei der Übersetzung Schlüsselwörtern zutreffen, die

einerseits meist durch die Musik besonders hervorgehoben werden und andererseits für das Transportieren der inhaltlichen Informationen des Textes relevant sind. Anheisser ist der Ansicht, dass „über der Treue zum Wort [...] die Treue zum Sinn [steht]“ (Anheisser 1938:17, zit. nach Honolka 1978:110), und auch Felsenstein vertritt den Standpunkt, dass „durch allzu große Treue gegenüber dem einzelnen Wort die deutsche Sprache verkrampft oder der Sinn des Originals verbogen wird“ (Felsenstein 1961:3). Low, der meint, „in the normal translating of informative texts, for example, semantic accuracy is paramount“ (Low 2005:194), ruft zu einer gewissen Flexibilität beim Übersetzen von Liedern und Songs auf:

The constraints of song-translating necessarily mean some stretching or manipulating of sense. (...) It is not that meaning ceases to be an important criterion, (...) however, our definition of acceptable accuracy can be wider here than in other translating. (Low 2005:194)

So schlägt er diesbezüglich einige Strategien vor: „Thus a precise word may be replaced by a near-synonym, a narrow term by a superordinate term, a particular metaphor by a different one which functions similarly in the context“ (Low 2005:194). Trotz aller gebotenen Flexibilität weist Low darauf hin, dass professionelle ÜbersetzerInnen eine gewisse Pflicht den AutorInnen des Ausgangstextes gegenüber verspüren und dieser auch in ihren Übersetzungen gerecht werden sollten. Honolka teilt diese Ansicht und fügt hinzu, dass unter „Sinn“ nicht immer nur die jeweilige sprachliche Bedeutung zu verstehen sei, sondern auch der gesamte Kontext des Librettos, die Charaktere der Figuren, ihr Sprachklima (vgl. Honolka 1978:110). Unzählige Beispiele aus dem Bereich der Opernübersetzung stellen seiner Meinung nach zur Schau, wie Charaktere durch Verfälschung des Sprachklimas in Übersetzungen verzerrt dargestellt werden. Dies kann dazu führen, dass RegisseurInnen und DarstellerInnen durch ihre Interpretation falsche Figuren kreieren, und kann sogar soweit gehen, dass die Rezeption des gesamten Werkes von jener der ausgangssprachlichen Version abweicht (vgl. Honolka 1978:118).

3.3 Musikalische Aspekte der Sangbarkeit

Ein musikalisches Bühnenwerk ist ein Additionsergebnis zweier auf den ersten Blick eigenständig erscheinender Kunstwerke: der Komposition und des literarischen Textes. Wird nun ein musikalisches Bühnenwerk geschrieben, so wird meist die Musik zu einem bereits vorhandenen Text, dem Libretto, komponiert. Um ein neues Kunstwerk, wie im vorliegenden Fall ein Musical, entstehen zu lassen, müssen Musik und Text zu einer Einheit verschmelzen und dabei auch einen Teil von sich aufgeben (vgl. Brecher 1935:7). Das bedeutet, der/die KomponistIn zieht beim Komponieren die jeweiligen sprachlichen Vorgaben heran und passt die Musik dem Text entsprechend an; so richtet sich beispielsweise die Lautstärke der Musik nach den Instrumentalteilen, Songs oder Ensemblestellen, hebt Schlüsselstellen im Text durch verschiedene Mittel hervor oder unterstreicht Reimschemata. Auf sprachlich-textlicher Ebene unterliegen LibrettistInnen bereits in der ausgangssprachlichen Fassung diversen Anforderungen an die Sangbarkeit (wie sie zum Teil bereits erläutert wurden und noch werden); umso komplizierter stellt sich die Übersetzung eines solchen Textes dar, muss dieser doch zu einer schon vorgegebenen Musik geschrieben werden, die durch die Formulierungen und Worte des Librettos in der Ausgangssprache mitgeformt und geprägt wurde.

The TT (target text) must give the overall impression that the music has been devised to fit it, even though that music was actually composed to fit the S[ource] T[ext]. No wonder this task has at times been called impossible. (Low 2005:185)

Die Wort- und Tonwirkung sind also im Ausgangstext untrennbar miteinander verbunden und sollten es auch in einer Übersetzung sein, was eine schwer zu bewerkstellende Aufgabe ist.

In der idealen Übersetzung müßten unter jeder Note die jeweils dem Original entsprechenden Wörter stehen. Eine Forderung, die nicht einmal durch musikunabhängige Interlinearversion zu erfüllen wäre, da Wortlängen, Grammatik und Syntax der Sprachen zu verschieden sind; der Opernübersetzer muß sich, pragmatisch und kompromißlerisch wie stets, hier schon gar mit Annäherungswerten zufrieden geben. (Honolka 1978:96)

Die folgenden Erläuterungen sollen einige der genannten Schwierigkeiten genauer beleuchten und schließlich konkrete Lösungsstrategien aufzeigen.

3.3.1 Sprachmelodie und das Silbenproblem

Jede musikalische Melodie hat ihr Gefälle von stärker und schwächer betonten, längeren und kürzeren Tönen, jede sprachliche das ihre mit Wörtern und Silben. Im Idealfall deckt sich die Melodie der Töne vollkommen mit der der Wörter – dann ist zugleich ein Optimum an Textverständlichkeit gegeben. (Honolka 1978:93)

Um einen Text sangbar zu gestalten, müssen betonte und unbetonte Silben des sprachlichen Textes mit betonten und unbetonten Noten im Notentext übereinstimmen. Nur so kann gewährleistet werden, dass der natürliche Sprachrhythmus einer Sprache nicht gestört wird. Die Übersetzung in eine neue Sprache bringt naturgemäß andere sprachstrukturelle Konstellationen mit sich, die zu Diskrepanzen zwischen dem neuen Text und den von der Ausgangssprache mitgeformten musikalischen Ausführungen führen können. So können sich beispielsweise beim Übersetzen aus dem Englischen Komplikationen ergeben, da das Englische viele kurze, einsilbige – semantisch stark aufgeladene – Wörter hat, die im Deutschen mit mehrsilbigen Wörtern wiedergegeben werden müssen (vgl. Honolka 1978:29). Die Korrespondenz zwischen betonten und unbetonten Silben und Noten wird dadurch stark gefährdet. Obwohl die Musik zum Prokrustesbett des neuen Textes wird, sollte dieser jedoch weiterhin den bereits erläuterten Aspekten der Sangbarkeit gerecht werden, denn, so Honolka:

Gute Übertragungen kann man erheblich besser verstehen als schlechte. Einfach deshalb, weil sie die originale Sprachmelodie getreuer, unverfälschter wiedergeben als die der leichtfertigen oder dilettantischen Produzenten von Operndeutsch. (Honolka 1978:92)

Auch beim Übersetzen aus dem Französischen ins Deutsche müssen sich ÜbersetzerInnen aufgrund sprachstruktureller Unterschiede mit dem Silbenproblem auseinandersetzen. Im Folgenden soll ein Eindruck von möglichen Schwierigkeiten, die sich durch das genannte Sprachenpaar ergeben können, vermittelt werden. Eine umfassende sprachwissenschaftliche Analyse (im Hinblick auf Sangbarkeit) ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, weshalb nur eine Auswahl an relevanten Aspekten vorgestellt wird.

3.3.1.1 Sprachrhythmus im Französischen und Deutschen

Als Motivation und einführendes Beispiel sei eine Kürzestanalyse von Honolka zu diesem Themenbereich angeführt:

Das Französische verfährt in seiner Opernprosodie mit einer Betonungswillkür, die im Deutschen ganz unmöglich ist; die sogenannte Blumen-Arie in Bizets ‚Carmen‘ setzt völlig legitim den nichtigen Artikel „la“ auf den akzentuierten Höhepunkt der Melodie (La fleur que tu m'avais jetée); ein Übersetzer, der mit ‚Die Blume, die ...‘ begänne, würde sich (...) lächerlich gemacht haben. (Honolka 1987:29)

Deutsch und Französisch unterscheiden sich also hinsichtlich ihrer Regeln zu Wort- und Satzakzent, wobei unter Akzent – oder auch „Betonung“ – die Hervorhebung eines Vokals (oder einer Silbe) gegenüber den umgebenden Vokalen (oder Silben) verstanden wird (vgl. Hammarström 1998:107). Im Deutschen kann der Wortakzent auf der ersten, der zweiten, oder der x-ten Silbe liegen, er kann aber nicht willkürlich auf eine beliebige Silbe gelegt werden, da es feste Regeln dafür gibt (vgl. Dieling/Hirschfeld 2000:101). Der Sprachrhythmus des Deutschen wird durch den unregelmäßigen Wechsel von betonten und unbetonten Silben innerhalb eines Satzes, also durch ihren besonders starken Kontrast charakterisiert. Die Abstände zwischen den betonten Silben werden beim Sprechen als etwa zeitgleich empfunden, die dazwischen liegenden unbetonten Silben werden mehr oder weniger gerafft, wodurch ihre Lautsubstanz reduziert wird. Die akzentuierten Silben dominieren, sind deutlich und werden mit großer Spannung gesprochen. Betonte und unbetonte Silben sind also nicht gleich lang (vgl. Dieling/Hirschfeld 2000:115; 26). Aufgrund des so gearteten Betonungssystems zählt das Deutsche zu den „akzentzählenden (engl. stress-timed) Sprachen“, wohingegen das Französische zu den „silbenzählenden (engl. syllable-timed) Sprachen“ zählt (Hakkarainen 1995:151, Dieling/Hirschfeld 2000:26). Im Französischen haben Silben wegen ihrer ähnlichen, einfachen Strukturen fast das gleiche Gewicht, der Sprachrhythmus charakterisiert sich vorrangig dadurch, dass in der Regel (nur) die letzte Silbe innerhalb eines Silbenkomplexes betont wird (vgl. das nächste Kapitel zu einer Ausnahme), wobei alle Silben vor der letzten im Allgemeinen unakzentuiert bleiben (vgl. Hammarström 1998:107f).

Dieser typologische Unterschied erklärt auch, daß germanische Sprachen einen Staccato-Gehörseindruck hervorrufen, während romanischen Sprachen in dieser Beziehung plastischer sind. Zu diesem Eindruck trägt im Französischen bei, daß eine Tongruppe (bzw. eine Phrase) in der Regel jeweils nur einen Satzakzent trägt und vom Wortakzent keine Rede sein kann. (Hakkarainen 1995:151)

Der Wortakzent im Französischen kann also als potentiell bzw. virtuell angesehen werden, denn er wird nur verwirklicht, „wenn ein Wort im Satzzusammenhang steht oder allein einen Satz ausmacht. Silben, die diesen potentiellen Akzent tragen, können im Satz betont werden, das heißt, sie können den Satzakzent bekommen“ (Hakkarainen 1995:140). Werden im Deutschen Wörter in zusammenhängenden Äußerungen falsch akzentuiert, so wird auch der Sprachrhythmus verletzt, an dem sich die HörerInnen orientieren. Akzentabweichungen können zu Verständigungsschwierigkeiten führen, weil die EmpfängerInnen sich bei der Sprachverarbeitung an den betonten Silben orientieren (vgl. Dieling/Hirschfeld 2000:115).

3.3.1.2 Der Vokal [ə]

Einen weiteren sprachstrukturellen Faktor, der hinsichtlich der Übersetzung von Songs aus dem Französischen ins Deutsche von Relevanz ist, stellt der Vokal [ə] dar, der die Silbenanzahl innerhalb französischer Phrasen zu einem gewissen Grad flexibel gestalten lässt, was dem Deutschen weder in dieser noch in einer anderen Form möglich ist. Konsonanten am Ende eines Silbenkomplexes, die von einem [ə] gefolgt werden, können beispielsweise durch deutliche Aussprache zu silbischen Konsonanten werden, können also eine eigene Silbe bilden.³⁰ So kann *arabe* als [aʾRab] – zwei Silben – oder als [aʾRabə] – drei Silben – ausgesprochen werden (vgl. Hammarström 1998:30). Weiters können Wörter ohne schriftlich fixiertes [ə], wie z.B. *cap* als [kap] oder [kapə] ausgesprochen werden (vgl. Hammarström 1998:54). Bei deutlicher Artikulation kann sich daher durch die unterschiedliche Aussprache der Akzent von der letzten auf die vorletzte Silbe verschieben (vgl. Hammarström 1998:108). Dieses Phänomen findet in der Umgangssprache nur selten Anwendung,

³⁰ Konsonanten sind in der Regel weder im Deutschen noch im Französischen silbenbildend, brauchen also einen Vokal dazu (vgl. z.B. Hammarström 1998:13f).

die meisten [ə] sind in Dichtung und Gesang zu hören (vgl. Hammerström 1998:28). Da [ə] immer in offener Silbe vorkommt – i.e. bei der Artikulation einer solchen Silbe die Luft frei strömen kann – bietet es sich sehr zum Singen an.

Der Vokal [ə] wird oft auch weggelassen, i.e. die Wörter werden beim Sprechen (und Singen) dadurch zusammengezogen und die Silbenanzahl verringert. Kommt [ə] in mehreren aufeinander folgenden Wörtern vor, so wird beispielsweise „*je ne te le dis pas*“ zu „*je_n te_l dis pas*“ (vgl. Hammarström 1998: 30). Auch die so genannte „élision“ – die Auslassung eines Vokals vor einem anderen zur Hiatusvermeidung (z.B. *il entre ici* – *il entr_ici*) fällt in diese Kategorie (vgl. Hammarström 1998:87). Durch dieses Zusammenziehen von Wörtern kommt es also automatisch zu einer Reduktion von Silben, die folglich eine geringe(re) Anzahl von Noten im Notentext verlangt. Werden nun französische Songs ins Deutsche übersetzt, stehen ÜbersetzerInnen häufig vor dem Problem zu viel Text für zu wenige Noten zu haben.

3.3.1.3 Lösungsvorschläge

Nachstehend finden sich einige konkrete Vorschläge, die ÜbersetzerInnen helfen können die Schwierigkeiten hinsichtlich Sprachmelodie und Silben zu überwinden.

Low (2005) schlägt vor auf eine identische Silbenanzahl innerhalb einer Phrase oder eines Verses – vor allem bei Songs in Strophenform – zu verzichten und an passenden Stellen eine Silbe hinzuzufügen oder wegzulassen. Passende Stellen zum Hinzufügen von Silben sind beispielsweise Melismen, wenn also eine Tonfolge auf nur einer Silbe gesungen wird. Streichen von Silben eignet sich besonders an Stellen, wo eine Note wiederholt wird (vgl. Low 2005:196f). Im Gegensatz zu Honolka, der meint, Änderungen der Notenwerte wären unter Umständen in Rezitativen möglich und erlaubt, an anderen Stellen aber undenkbar (vgl. Honolka 1978:31) und somit den Notentext gleichsam als unantastbar ansieht, vertritt Low die flexiblere Ansicht: „[C]hanges to the melody are not completely out of the question“ (Low 2005:197). Steht der/die ÜbersetzerIn vor der Wahl entweder ein kleines melodisches Detail und/oder korrekte Syntax einzubüßen oder aber Varianz auf der Inhalts-

ebene zu riskieren, so ist Zweiteres vorzuziehen. ÜbersetzerInnen können also laut Low Noten in Partituren bzw. Musical Scores streichen oder hinzufügen oder ihnen einen neuen Wert geben und beispielsweise aus zwei Viertelnoten eine punktierte Viertel und eine Achtel machen, um so betonte und unbetonte Silben im sprachlichen Text mit dem Notentext kompatibel zu machen. Heinz Rudolf Kunze, Übersetzer von *Les Misérables*, machte die Erfahrung, dass das Hinzufügen von Noten bei der Musikalischen Leitung eines Stückes nicht gerne gesehen und nur in speziellen Fällen vorgenommen wird. Er selbst ist auch der Meinung, dass für die „Geschlossenheit der Arbeit“ eher darauf verzichtet werden sollte (Lisa 1993:77).

Vor allem im Hinblick auf die Länge von Vokalen ist die eben erwähnte Strategie jedoch von großer Relevanz, denn um den natürlichen Sprachrhythmus zu wahren, gilt es nicht nur unbetonte und betonte Silben mit entsprechenden Noten zu kombinieren, sondern auch auf die Kompatibilität der Notenwerte mit den natürlichen Vokallängen innerhalb eines Wortes zu achten. So würde es unnatürlich klingen, ein einsilbiges Wort mit einem sehr kurzen und hellen Vokal, beispielsweise „ist“, auf eine lange und/oder stark betonte Note zu legen. Die nicht-klingenden Konsonanten [t] und [s] tragen in diesem Fall zusätzlich dazu bei, dass das Wort keine große Klangqualität besitzt (vgl. auch Kapitel 3.1.2). Im Vergleich dazu wäre das Wort „mild“, das ebenfalls einsilbig und mit einem kurzen, hellen Vokal versehen ist, besser geeignet auf besagte lange und/oder stark betonte Note gelegt zu werden, da die Konsonanten [m] und [l] klingende Konsonanten sind und somit den Vokal verlängern (vgl. Low 2005:193).

3.3.2 Phrasierung

Unter Phrasierung wird die Einteilung von Musik oder Sprache in einzelne Segmente – Phrasen – verstanden, wobei diese sich auf sprachlicher Ebene aus dem natürlichen Sprachrhythmus ergeben und durch Interpunktion gekennzeichnet werden (können). Auf musikalischer Ebene bezeichnet Phrasierung die Beziehung verschiedener Töne innerhalb einer Phrase hinsichtlich Rhythmik, Lautstärke, Pausensetzung etc. und deren Behandlung durch die InterpretInnen (vgl. Riemann 1967:727-732).

Tonfolgen, auch musikalische Sinnglieder genannt, besitzen immer eine Struktur, die sich aus Schwerpunkten melodischer, rhythmischer und harmonischer Art ergibt; durch diese Struktur grenzen sie sich von einander ab und werden für die HörerInnen als unterschiedliche Phrasen erkennbar. Im Notentext selbst können einzelne Phrasen durch Phrasierungszeichen (z.B. Zäsuren, Phrasierungsbögen usw.) speziell gekennzeichnet sein. Eine Phrase kann vielerlei Gestalten haben und reicht von einem Ton bis zu mehreren Takten.

Beim Komponieren kann der/die KomponistIn die Musik ohne große Schwierigkeit den vorgegebenen sprachlichen Phrasen anpassen. Beim Übersetzen kommt es allerdings häufig zu Problemen, wenn musikalische und sprachliche Phrasen koordiniert werden sollen, da, wie schon erwähnt, der neue Text an den bereits existierenden Notentext angepasst bzw. für diesen passend gemacht werden muss. Bei unachtsamem Umgang mit Noten- und Gesangstext kann es passieren, dass ein musikalisches Ganzes, eine Phrase, durch zwei selbständige Sätze oder Satzteile getrennt wird, also eine Zäsur im Notentext entsteht, wo ursprünglich keine vorgesehen war. Auch der umgekehrte Fall passiert häufig, nämlich, dass ein geschlossener Satz oder Satzteil über zwei getrennte musikalische Phrasen gestreckt wird, was zur Folge hat, dass der sprachliche Text eine künstliche Zäsur erhält. Brecher (1938) weist vehement darauf hin, dass derartige Verstöße gegen musikalische und sprachliche Phrasierung vermieden werden sollten, da der Rhythmus von Sprache und/oder Musik gestört wird und eine Verzerrung des textlich-musikalischen Gefüges das Resultat ist. Auf musikalischer Ebene kann es zu Unverständlichkeit bzw. Verfremdung der Melodie kommen, auf sprachlicher Ebene kann die Verständlichkeit des Inhalts beeinträchtigt werden. Dieser Aspekt kommt vor allem bei Songs in langsamerem Tempo stark zum Tragen, wenn der zweite Teil eines sprachlichen Ganzen stark zeitverzögert zu hören ist (vgl. Brecher 1938:40). Auch Honolka weist darauf hin, dass die Verständlichkeit von Texten durch Hinwegübersetzen über Phrasen beeinträchtigt werden kann:

[D]ie Wort-Ton-Einheit und die daraus resultierende originale Sprachmelodie [werden] an wesentlichen, exponierten Stellen mißachte[t]. Hörererwartungen, im Original erfüllt, werden von sol-

chen verräterischen Übersetzungen frustriert; was fremdsprachig ‚natürlich‘ klingt, weil es sprach- und musiksyntaktisch konform ist, erscheint auf deutsch nur im akustischen Zerrbild. (Honolka 1978:100)

Und schließlich soll auch an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass Übersetzungen, die im Einklang mit den musikalisch vorgegebenen Phrasen stehen, die Atembarkeit fördern (vgl. auch Kapitel 3.1.3).

3.4 Reime

Neben anderen Stilmitteln – wie Metaphern, Alliteration etc. – spielten Reime bei der wissenschaftlichen Untersuchung von Übersetzungen musikalischer Bühnenwerke von Beginn an eine bedeutende Rolle: Immer wieder wurde die Frage diskutiert, wie wichtig ihre Erhaltung in der Zielsprache sei. Die Meinungen der ExpertInnen gehen auseinander, so sagt beispielsweise Dent:

Some critics say that it is quite unnecessary to have rhymed translations (...). I cannot agree with this, if the original libretto is rhymed, the translation ought to be rhymed also, especially if the music responds to the rhymes. (Dent 1935:85, zit. nach Lisa 1993:45)

Drinker schließt sich dieser Meinung an, indem er feststellt:

Rhymes are possibly the translator's greatest difficulty, the solution of which calls for the greatest experience and ingenuity. Some translators avoid the difficulty by not trying to make any rhymes, (...). This I consider to be a mistake, as well as an acknowledgement of defeat. (Drinker 1950:232, zit. nach Lisa 1993:46)

Honolkas Herangehensweise ist etwas pragmatischer, wenn er meint:

Die Gretchenfrage (...) lautet nicht, *ob* gereimt werden soll, sondern: *wieweit*. Denn die deutsche Sprache verfügt bei weitem nicht über so viele und so leichte Reimmöglichkeiten wie, um bei der Praxis zu bleiben, die italienische, französische, russische. (Honolka 1978:100f)

Hier kommt auch wieder der in Kapitel 3.3.1. bereits behandelte Aspekt der sprachstrukturellen Unterschiede zwischen dem Deutschen und dem Französischen zum Tragen, zu dem Honolka in Bezug auf Reimmöglichkeiten weiter ausführt:

(...) und die Eigenart des französischen Gesangs, weibliche Endungen, die in der Umgangssprache stumm sind, mit leichten Noten zu unterlegen (ro-se, chè-re) reduziert die ohnehin beschränkten Reimmöglichkeiten des Deutschen auf ein jenem Schwebeton gerecht werdendes Minimum. (Honolka 1978:29)

Im Zieltext reimen zu wollen, birgt also offensichtlich diverse Hindernisse. In den zielsprachlichen Text übernommene Reime sind oftmals der Hauptgrund dafür, dass Libretti gespreizt und unnatürlich klingen sowie inhaltlich wenig gehaltvoll sind. „This issue has bedeviled song-translation, and has led to many unusable T[arget] T[exts]“ (Low 2005:198). Honolka spricht von „der Wahnkrankheit der Reimeritis“, unter der ÜbersetzerInnen leiden (1978:101), und auch Low spricht von einer Art Reimzwang, den sich ÜbersetzerInnen auferlegen: „The reason, I believe, is faulty strategic thinking: consciously or unconsciously many translators have given rhyme a very high priority (...)“ (Low 2005:198). Das Resultat dieses „Reimzwangs“ sind Umstellungen der deutschen Syntax – Honolka weist hier vor allem auf die Inversionen hin (vgl. 1978:88) – Verzerrungen des Sinns, folglich Verfehlung der kommunikativen Prägnanz, Missachtung von musikalischen Phrasierungen etc.; Problematiken also, die wiederum zu Unnatürlichkeit und erschwerter Verständlichkeit führen (vgl. Kapitel 3.2.1.1f). Dabei, so die gängige Ansicht der ExpertInnen, tragen die Bemühungen der ÜbersetzerInnen oft keineswegs die gewünschten Früchte: Die mühsam kreierten Reime können während des Gesangs vom Publikum sehr oft nicht wahrgenommen werden; Bühnenbild, Tanz etc. beanspruchen zusätzlich die Aufmerksamkeit des Publikums, das sich bei der Textrezeption auf den Inhalt konzentriert und den literarischen Wert einer Übersetzung nicht wahrnehmen und schätzen kann. Bei sehr langsamen Songs oder Songs mit langen Phrasen liegt in der Regel zwischen den einzelnen gesungenen Wörtern bzw. Phrasen viel mehr Zeit als dies bei gesprochener Sprache der Fall ist, wodurch der Reimeffekt für das Publikum ohnehin verloren geht (vgl. Honolka 1978:106).

Gibt es nun konkrete Richtlinien und Strategien hinsichtlich einer konstruktiven und kreativen Handhabung von Reimen in musikalischen Bühnenwerken? Lévy (1969) fasst, unseres Erachtens ganz richtig, zusammen, dass Reime dort beibehalten werden sollen, wo sie sich

natürlich in den Fluss der Zielsprache einfügen oder auf der Hand liegen, und dort, wo sie in der Ausgangssprache einen bestimmten Effekt hervorrufen, der für die Wirkungskonstanz in der Zielsprache unerlässlich ist (Lévy 1969:145). Auch Low (2003:95ff sowie 2005:199) ist für sinnvollen und konstruktiven Umgang mit Reimen in Liedern bzw. Songs, um sicher zu gehen, dass Textverständlichkeit als oberste Priorität gewährleistet werden kann. Eine Möglichkeit ist seiner Meinung nach – nach genauer Analyse der musikalischen Strukturen eines Songs – auf Reime nur dort Wert zu legen, wo die Musik ausdrücklich danach verlangt. Lässt es die musikalische Struktur zu, sollten ÜbersetzerInnen durchaus auch den Mut dazu haben sich vom ursprünglichen Reimschema zu lösen, gegebenenfalls auch die Anzahl der Reime im Zieltext zu verändern, also zu verringern. Low veranschaulicht dies in folgendem Beispiel:

For example, if the ST is a rhymed quatrain, I assume that the most important rhyme is the final one – but I might not care whether this line rhymes with line 1, 2, or 3. And I might not care whether the other two lines rhyme well, or at all. This is particularly true if the lines are short (if the ST rhymes after every 6 syllables rather than 10 or 12). It is a general rule that the tighter the rhyming, the more the rhyme will determine the whole line. (Low 2005:199)

Die Notwendigkeit von Reimen ist also immer auch von der Textdichte abhängig zu machen; je kürzer die Verse, desto geringer ist die Notwendigkeit. Oder anders betrachtet: Je kürzer die Verse, desto stärker fallen Reime ins Gewicht, desto mehr fallen sie dem Publikum auf. Dies ist wohl gerade bei Texten, in denen sich viele der so genannten „Reim-dich-oder-ich-fress-dich-Reime“ (vgl. Kapitel 3.2.1.2) befinden, eher unvorteilhaft und wenig wünschenswert – sowohl für die DarstellerInnen, die den Text glaubwürdig interpretieren müssen, als auch für das Publikum, auf das der Text eine bestimmte Wirkung haben soll.

Schließlich meint Low, nicht jeder Reim „must be a perfect rhyme – i.e. identical phonemes at the end of the lines. There may well be places where imperfect rhyme is a better option because it incurs less semantic loss“ (Low 2005:199). Unreine Reime – um hier nur eine vieler Reimformen zu nennen – sind also auch bei Songs in Strophenform eine durchaus akzeptable Lösung.

4 *Roméo et Juliette vs. Romeo und Julia*

4.1 Der Autor und Komponist

Gérard Presgurvic wurde in Israel geboren und studierte am Pariser Konservatorium an der Abteilung Film, entschied aber mit 24 Jahren sich dem Komponieren zu widmen. Mit dem ersten französischen Rap „Chacun fait ce qu’il lui plait“ landete er auf Anhieb einen großen Erfolg. Es folgte ein Album mit dem Titel „Détective“. In Zusammenarbeit mit dem französischen Sänger und Schauspieler Patrick Bruel entstanden in der Folge unzählige internationale Hits und er schrieb weiterhin für Kino und Fernsehen. 1998 erfüllte sich Presgurvic seinen Traum Musik und Theater zu verbinden und begann sowohl Text als auch Musik zum Musical *Roméo et Juliette – de la haine à l’amour* zu schreiben, das allein in Frankreich eine Million ZuschauerInnen begeistern konnte. Aufgrund des großen Erfolgs, den das Stück verzeichnen konnte, folgten eine Tournee durch Kanada sowie Produktionen in London, Antwerpen, Amsterdam, Budapest und Moskau. Nachdem das Stück auch in Wien aufgeführt worden war, folgten weitere Produktionen in Polen, Portugal, Spanien, China, Japan und Korea. 2003 fand die Uraufführung von Presgurvics zweitem Musical statt, *Autant en emporte le vent* (*Vom Winde verweht*).

4.2 Die Übersetzerinnen

Für die deutsche Übersetzung des Stückes, *Romeo und Julia*, zeichnet Michaela Ronzoni verantwortlich. Sie lebt und arbeitet als (Musik)Dramaturgin in Wien, wo sie auch ihr Studium der Geschichte und Deutschen Philologie absolvierte. Aus ihrer Feder stammen diverse Theaterstücke (u.a. *610 Bedford Drive*, *göte.schieler@co*), die in verschiedene Sprachen übersetzt wurden (Englisch, Niederländisch, Französisch, Jiddisch, Armenisch etc.). Die dramaturgische und übersetzerische Tätigkeit für *Romeo und Julia* war nicht die erste und einzige Arbeit im Bereich Musical: 2005 arbeitete sie als Dramaturgin im Musical *Die Weberischen*, 2007 schrieb sie Buch und Lyrics für das Musical *Die Habsburgischen* (Musik von Christian Kolonovits), und übersetzte (im

Team) das US-amerikanische Musical *The Producers* für die deutschsprachige Erstaufführung in Wien.

Unterstützt wurde Ronzoni bei ihrer Übersetzung von *Romeo und Julia* von Julia Sengtschmid, die nach einem Psychologiestudium in Wien und Paris nun als Dramaturgin arbeitet. Als Regieassistentin war sie bereits an verschiedenen namhaften Theatern tätig (Wiener Burgtheater, Theater in der Josefstadt, Thalia Theater Hamburg etc.).

4.3 Romeo und Julia als literarische Vorlage

Die Geschichte von Romeo und Julia ist zweifelsohne eine der bekanntesten Liebesgeschichten der Welt. Schon vor William Shakespeares *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* (1597) lassen sich einige literarische Motive dieser romantischen Tragödie um ein junges Liebespaar, das für einander in den Liebestod geht, in Werken verschiedener Dichter finden. Es ist jedoch Shakespeares Fassung, die Anlass zu unzähligen Interpretationen und Adaptionen des Stoffes gegeben hat und als Vorlage für diverse Kunstformen herangezogen wurde: Oper (z.B. *Roméo et Juliette* (1867) von Charles Gounod), Ballett (z.B. *Roméo et Juliette* (1935/36) von Sergej Prokofjew), Literatur (z.B. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (1856) von Gottfried Keller), Film (*Romeo + Juliet* (1996) von Baz Luhrmann) und, naturgemäß, auch Musical (z.B. *West Side Story* (1957) von Leonard Bernstein). Die genannten Werke orientieren sich inhaltlich mehr oder weniger stark an der shakespeareschen Version und versetzen die Liebesgeschichte teilweise in andere Zeiten und Räume, wie dies bei *West Side Story* der Fall ist.

Die Musicalfassung *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour* geht auf inhaltlicher Ebene sehr frei mit dem Stoff von Shakespeare um, obgleich dieser ausdrücklich als Vorlage genommen wurde. Autor und Komponist Gérard Presgurvic wollte „eine zeitlose Geschichte“ schreiben, „die weder vom Bühnenbild noch von den Kostümen her genaue Zeit- oder Ortsangaben liefert“ (vgl. Programmheft 2006:7),³¹ in der ein eigenes Verona erschaffen wird. Die individuelle Liebesgeschichte tritt in den Hintergrund und wird vom Hauptakzent her ersetzt durch die Rivalitäten

³¹ Paginierung von mir, da nicht vorhanden. Das Titelblatt entspricht Seite 1, fortlaufende Seitenzahlen entsprechend üblicher Nummerierung.

der Familien Montague und Capulet und „eine blinde Gesellschaft, die das Vergnügen sucht, aber das Glück verbietet; eine brutale Gesellschaft, die ihre Würde erst durch das Opfer zweier unschuldiger Kinder wieder findet“ (vgl. Programmheft 2006:6).

4.3.1 Die Geschichte von Romeo und Julia im Musical

Die folgende Inhaltsangabe dient dazu, einen Eindruck davon zu liefern, wie die – allseits bekannte – Geschichte von Romeo und Julia in diesem Musical erzählt wird. KennerInnen werden die Unterschiede zum shakespeareschen Stoff sofort auffallen; diese können im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht behandelt werden.

In der Beschreibung der beiden Akte werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit die Namen der Charaktere der deutschen Fassung verwendet. Zusätzlich sind die den jeweiligen Szenen entsprechenden Songtitel in beiden Sprachen in Klammern hinzugefügt. Da im weiteren Verlauf dieser Arbeit sowohl auf die deutschen als auch auf die französischen Titel Bezug genommen wird.

Das Stück beginnt mit einer Erzählerstimme aus dem Off, die – ähnlich einem Prolog – das Publikum zum Thema der nachfolgenden Geschichte hinführt: der Liebesgeschichte zwischen Romeo und Julia (Ouverture/Ouverture).

In der wunderschönen Stadt Verona schwelt ein Konflikt zwischen den verfeindeten Familien Capulet und Montague. Die Warnungen des herrschenden Fürsten, der die tödlichen Gefahren des Streits erkennt, werden nicht gehört (Verona/Vérone). Lady Capulet und Lady Montague fürchten zwar auch die Folgen des Hasses, werfen sich aber voll Bitterkeit nur gegenseitig vor, dafür verantwortlich zu sein (Der Hass/La haine).

Romeo, der junge Montague, ist ein melancholischer Schwärmer, der die große Liebe sucht. Auch Julia, die Tochter der Capulets, träumt davon ihre Liebe eines Tages dem Richtigen schenken zu dürfen (Einmal/Un jour). Doch ihr Vater will sie mit Paris, dem arroganten, jedoch wohlhabenden Neffen des Fürsten verheiraten. Als dieser bei Lord Capulet um Julias Hand anhält, lädt er ihn zu einem Ball ein, bei dem er Julia kennenlernen soll (Der Heiratsantrag/La demande au mariage). Die Amme und Lady Capulet versuchen Julia eine Heirat schmackhaft zu

machen, wissen sie doch selbst, welche Freiheiten eine kluge Frau dadurch erringen kann (Freu dich auf die Hochzeit/Tu dois te marier). Doch Julia selbst meint sie sei noch zu jung für die Ehe und möchte auf jeden Fall nur den Mann heiraten, den sie auch wirklich liebt (Einmal-Reprise/-).

Romeo und seine beiden Freunde Benvolio und Mercutio feiern indes übermütig ihr Leben und belächeln die vermeintliche Freiheit der Reichen und Mächtigen (Herrscher der Welt/Les rois du monde). Auf den Vorschlag Mercutios sich abends uneingeladen am Ball der Capulets einzuschleichen und das Fest zu sprengen, reagiert Romeo mit schweren Bedenken und Melancholie (Die Angst/J'ai peur). Seine Freunde überzeugen ihn schließlich und so gehen sie maskiert zum Ball (Der Ball 1/Le bal 1). Als Romeo und Julia aufeinander treffen, sind sie sofort von Liebe überwältigt (Liebesglück/L'amour heureux), ohne jedoch um die Herkunft des jeweils anderen zu wissen. Während der Ball weitergeht (Der Ball/Le bal 2) platzt Tybalt, Julias Cousin, fast vor Eifersucht, riecht er doch die Begegnung von Romeo und Julia förmlich. Er beklagt sein Leben, das von klein auf von Hass bestimmt war (Ich bin schuldlos/C'est pas ma faute). Nach dem Ball erscheint Romeo unter Julias Balkon; beide schwören sich Liebe und sind wild entschlossen für sie zu kämpfen, dem Hass der Eltern zum Trotz, und zu heiraten (Der Balkon/Le balcon). Romeo eilt daraufhin zu Pater Lorenzo, der zuerst an der bevorstehenden Verbindung zweifelt, dann aber eine Möglichkeit darin sieht, die Feindschaft zwischen den Familien endgültig zu begraben (-/Par amour). Als Julias Amme am nächsten Tag Romeo sucht, um zu erfahren, wann und wo die Hochzeit stattfinden soll, trifft sie erst auf Mercutio, Benvolio und die anderen Montagues, die sich über sie und die Liebe zwischen Romeo und Julia lustig machen (Wir sind aus Fleisch und Blut/Les beaux, les laids). Die Informationen von Romeo schließlich eingeholt, sinniert die Amme über Julias Leben und macht sich Sorgen um deren Zukunft (Siehe da, sie liebt/Et voilà qu'elle aime). In aller Heimlichkeit wird schließlich die Hochzeit vollzogen, für einen Moment siegt die Liebe (Liebe/Aimer).
[Ende Akt 1]

In den Straßen von Verona hat sich inzwischen herumgesprochen, dass Romeo in Julia verliebt ist. Mercutio und Benvolio stellen Romeo zur Rede und wollen ihm diesen Irrsinn ausreden; für ihn zählt jedoch nur mehr die Liebe zu Julia (Habt ihr schon gehört/On dit dans la rue). Auch

Tybalt ist empört und droht Romeo umzubringen – er weiß noch nichts von den neuen Verwandtschaftsbanden (Es ist Zeit/C'est le jour). Da Romeo nicht kämpfen will, greift Mercutio die Herausforderung begierig auf (Das Duell/Le duel). Romeo will den Kampf verhindern, dabei entwendet Tybalt ihm den Dolch und Mercutio wird tödlich verletzt (Mercutios Tod/La mort de Mercutio). Voller Wut rächt Romeo sein Freund und ersticht Tybalt. Beide Familien und der Fürst eilen herbei: Die Capulets schwören Rache, Romeo versucht seine Tat zu rechtfertigen, doch der Fürst verbannt ihn ins Exil nach Mantua (Die Rache/La vengeance). Der Fürst macht sich die Entscheidung nicht leicht und erkennt in seiner Macht nicht nur gute Seiten (-/Le pouvoir). Während Julia vom Tod Tybalts und Mercutios erfährt, beklagen sich die Amme und Pater Lorenzo, dass der Funken Hoffnung auf Frieden durch die Hochzeit nun dahin ist (Die Verzweiflung/Duo de désespoir).

Romeo und Julia verbringen ihre Hochzeitsnacht, ehe Romeo am frühen Morgen nach Mantua aufbrechen muss. Der Trennungsschmerz ist groß, doch verspricht er Julia bald zurückzukommen (Gesang der Lerche/La chante de l'alouette). Lord und Lady Capulet glauben, Julias vermeintlichen Kummer über Tybalts Tod trösten zu können, indem sie für den nächsten Tag ihre Hochzeit mit Graf Paris vorbereiten. Auch die Amme meint es sei das Beste für Julia – diese weigert sich jedoch strikt und ist verzweifelt (Nicht lang/Demain). Lord Capulet sinniert über Freuden und Sorgen, die es mit sich bringt, eine Tochter großzuziehen (Mein liebes Kind/Avoir une fille).

In Mantua erkennt Romeo, dass es ihm unmöglich sein wird, ohne Julia zu leben. Zur gleichen Zeit sucht Julia Pater Lorenzo auf und bittet ihn um Hilfe; er gibt ihr schließlich einen Trank, der sie für einige Stunden in todesähnlichen Schlaf versetzt und verspricht ihr, Romeo in einem Brief über den Plan zu informieren – sobald Julia wieder erwacht, soll er in Verona zurück sein, um mit ihr flüchten zu können (Ohne sie/Sans elle). Durch widrige Umstände erreicht der Brief Romeo jedoch nicht. Unter großer Angst nimmt Julia das Gift und schläft ein (Das Gift/Le poison). Der Fürst reflektiert indes die jüngsten Ereignisse in Verona und muss feststellen, dass er am Ende seiner Weisheit und auch seiner Macht angelangt ist. Der Hass regiert endgültig die Stadt (Verona II/-).

Am nächsten Morgen müssen Lady Capulet und die Amme Julias

Tod feststellen. Die Nachricht verbreitet sich schnell, und so erfährt auch Benvolio bald davon. Er ist nun vor die Aufgabe gestellt Romeo die niederschmetternde Botschaft zu überbringen (Wie sag' ich's bloß?/Comment lui dire?). Romeo stürmt verzweifelt zurück nach Verona und findet seine Julia tot in der Gruft der Capulets. Er wählt den Freitod, schluckt Gift und stirbt im Todeskuss mit Julia – die gerade erwacht (Romeos Tod/La mort de Roméo). Als sie merkt, dass Romeo tot ist, beschließt auch sie ihrem Leben ein Ende zu setzen – sie nimmt Romeos Dolch und ersticht sich, um in alle Ewigkeit mit ihm verbunden zu sein (Julias Tod/La mort de Juliette).

Pater Lorenzo findet die beiden Toten und stürzt in eine fundamentale Glaubenskrisen, die ihn Gott voll Zorn anklagen lässt, wie er den Tod zweier Liebender nur zulassen konnte (Warum?/J'sais plus). Die traurige Szene überwältigt die beiden Familien. Sie begreifen ihre Schuld am Tod von Romeo und Julia und versöhnen sich angesichts der ausweglosen Situation (Schuldig/Coupable). [Ende Akt 2]

4.4 Vom *spectacle musical* zum deutschsprachigen Musical

In Kapitel 1.2.5 wurden spezifische Charakteristika eines *spectacle musical* im Unterschied zum so genannten *Megamusicals*, das auch die weitverbreitetste Form des Musicals im deutschsprachigen Raum ist, vorgestellt. Weiters wurde in Kapitel 2.4.1.4 veranschaulicht, dass die Berücksichtigung unterschiedlicher Theatertraditionen und Inszenierungspraktiken im Hinblick auf eine bühnenwirksame Übersetzung eines musikalischen Bühnenwerkes von hoher Relevanz ist. Dass das französische Musical *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour* den Charakteristika des *spectacle musical* entspricht, wird anhand der nachstehenden Erläuterungen zum Stück klar werden, wobei diese sich als Ausgangspunkt für die kontrastive Darstellung der französischen und deutschen Musicallyassung präsentieren. Unterschiede zwischen den Fassungen bzw. angewandte Strategien zur Adaption der französischen Fassung für den deutschsprachigen Kulturkreis sollen anhand konkreter Beispiele verdeutlicht werden.

4.4.1 Bemerkungen zum Programmheft von *Romeo und Julia*

Während der Recherche für diese Arbeit erwies sich naturgemäß auch das für die Wiener Produktion eigens gestaltete Programmheft als geeignete Informationsquelle. Neben allgemeinen Informationen zu Creative Team, Cast, Inhalt des Musicals etc. sind Interviews mit dem Regisseur/Choreograph Rheda Benteifour und dem Autor/Komponist Gérard Presgurvic sowie ein allgemeiner Artikel zur Wiener Produktion abgedruckt. Aus den Texten des Programmhefts – dessen Intention nicht unbedingt eine wissenschaftliche ist – geht klar hervor, dass ein Bewusstsein hinsichtlich der kulturspezifischen Unterschiede resp. der divergierenden Theater- und Inszenierungstraditionen vorhanden gewesen sein muss, und diesem entsprechend schließlich Änderungen vorgenommen wurden. Wenn also Rheda Benteifour (der im Übrigen auch für die Choreographie und Regie in der französischen Aufführung verantwortlich zeichnete) zum Inszenierungskonzept der Wiener Fassung meint: „(...) das Spezifische der Wiener Aufführung weicht nirgends von seinen [Gérard Presgurvics] grundlegenden Intentionen ab. Das Dramatische hat nur einige dramaturgische Lücken geschlossen“ und weiter ausführt: „Es wurden knappe Dialoge oder kurze Sätze eingefügt, die eine Situation nicht nur verdeutlichen, sondern auch härter und konkreter machen“ (Programmheft 2006:8), so werden diese Statements von TheaterbesucherInnen – die in der Regel Laien sind und für die ein Text wie ein Programmheft auch geschrieben wird – vermutlich als bloße Hintergrundinformation gelesen und verstanden; eine Betrachtung durch die Wissenschaftsbrille lässt allerdings mehr als nur vermuten, dass die in den folgenden Beispielen zu veranschaulichenden Abweichungen von der französischen Vorlage vorab eingehend reflektiert wurden. Es wurden einerseits Eingriffe in die Grobstruktur des Stückes aus Gründen der Bühnenwirksamkeit durchgeführt, andererseits wurden die Übersetzerinnen auch als Dramaturginnen tätig, ihre Arbeit bestand also nicht aus „bloßem Übersetzen“, sondern war vielmehr eine Neu- und Nachgestaltung im Sinne Kaindls (vgl. Kapitel 2.2.1).

4.4.2 Aufführungsstätte und Vermarktung der Musik

Uraufgeführt wurde *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour* am 19. Jänner 2001 in einer Konzerthalle, dem Pariser Palais des Congrès, der genug Raum und Möglichkeiten bot, um ein bombastisches *spectacle musical* zu inszenieren. 2000 wurde das Musical vorab als CD veröffentlicht, darunter gab es auch einige Single-Veröffentlichungen (u.a. „Les rois du monde“, „On dit dans la rue“ und „Aimer“) inklusive Videoclips, die von französischen Musiksendern ausgestrahlt wurden. „Les rois du monde“ schaffte es auf Platz 2 der französischen Charts.

Am 24. Februar 2005 feierte *Romeo und Julia* seine deutschsprachige Erstaufführung im Wiener Raimundtheater, einem Theater mit En-Suite-Betrieb, wo regelmäßig große Musicalproduktionen beherbergt werden. Auch in Österreich erschienen zusätzlich zur Gesamtaufnahme des Musicals Singleauskopplungen der Songs „Liebe“ und „Herrscher der Welt“, letzterer wurde auch in der englischsprachigen Version „Kings of the world“ aufgenommen und veröffentlicht. Die Veröffentlichung der CDs erfolgte – wie dies für Musicals im deutschsprachigen Raum üblich ist – erst einige Zeit nach der Premiere des Stücks.

4.4.3 Der Cast

Auf einer großen Bühne wie der des Palais des Congrès bietet es sich an, mit einem umfangreichen Cast aufzuwarten. Dieser zeichnete sich in Frankreich neben den HauptdarstellerInnen vor allem durch die zahlreichen Ensemblemitglieder, also SängerInnen und TänzerInnen, aus. Die Wiener Inszenierung stellte sich insgesamt als kleinere Produktion dar: Nicht zuletzt bedingt durch die räumliche Einschränkung im Raimundtheater wurde der Cast reduziert. So gibt es keine reinen TänzerInnen, diese sind Teil des Chors (bzw. Ensembles), der insgesamt auch verkleinert wurde, alle „Familienmitglieder“ werden in ihren Rollen sowohl als SängerInnen, TänzerInnen und SchauspielerInnen gefordert, und drei der in der Originalproduktion auftretenden fünfzehn Hauptcharaktere sind gänzlich weggefallen: „le poète“ (der Poet), „la mort“ (der Tod, eine Tanzrolle) und „la muette“ (die Stumme). Änderungen, die sich für die Insze-

nierung aufgrund des geänderten Casts ergaben, sollen im nächsten Kapitel behandelt werden.

4.4.4 Inszenierung und Regiekonzept

Selbst Laien wird beim Ansehen und Vergleichen der beiden Inszenierungen nicht entgehen, dass die deutsche von der französischen in einigen Punkten abweicht. Die „specific dramatic and performance conventions“, von denen Aaltonen spricht (vgl. Kapitel 2.4.1.2) werden bei einer genaueren Analyse der Musicalfassungen deutlich. Um einen Eindruck davon zu bekommen, sollen im Folgenden einige Szenen in ihren unterschiedlichen Umsetzungen beschrieben werden, wobei auf unterschiedliche Aspekte von Inszenierung und Regiekonzept eingegangen wird.

4.4.4.1 Verknüpfung der Szenen

In der französischen Version folgt „Les rois du monde“ auf den Song „Tu dois te marier“. Das Licht wechselt von rot (die Farbe der Capulets) auf blau (die Farbe der Montagues), das Bühnenbild verwandelt sich vom Haus der Capulets zu einer hohen Häuserfront, die im hinteren Drittel quer über die Bühne verläuft. Davor ist eine Gruppe von Montagues (TänzerInnen/Ensemble) zu sehen, die Roméo, Mercutio und Benvolio sucht, was – zusätzlich zu ihrer Mimik und Gestik – mit den Fragen „Où est Mercutio“ – „Où est Roméo?“ – „Où ils sont?“ verdeutlicht wird. Die letzte Frage dient als Stichwort für den nächsten Song, die Musik setzt ein, die DarstellerInnen auf der Bühne gestikulieren weiterhin und sammeln sich schließlich in der Mitte vor der Häuserfront ein, wo am oberen Ende der vorgelagerten Stufen sich ein Teil der Häuserfront öffnet und die drei Montagues in Performance-Position zum Vorschein kommen – ein gestellter Auftritt, der an Popsänger denken lässt, auf einer gestellten, zweiten Bühne sozusagen. Während des Songs wird viel getanzt, rund um die drei herum und mit ihnen, alles dreht sich im wahrsten Sinne des Wortes um sie. Am Ende des Songs kommt das Trio am vorderen Bühnenrand in einer freeze-Position zu stehen, Musik und Gesang des Ensembles enden abrupt und das Trio harrt weiter in der Position aus.

Mercutio unterbricht das eingefrorene Bild, es folgt ein kurzer Dialog zwischen Mercutio und Benvolio:

Mercutio

Amis, ce soir il y a bal !

Benvolio

Et où ça ?

Mercutio

Chez les Capulets.

Benvolio

Oui, oui...sommes-nous invités ?

Mercutio

Bien sûr que non !

Benvolio

Voilà...

Mercutio

Donc...

Benvolio

Donc, donc...quoi ?

Mercutio

Allons jouer un bon tour aux Capulets !

Benvolio

Non...

Schon während der letzten Worte setzt die Musik zu Roméos Solo „J’ai peur“ ein, Mercutio und Benvolio verschwinden nach ihrem Gespräch und während Roméo seine ersten Verse singt, verlassen auch die letzten Montagues die Bühne.

Die deutsche Version wurde in mehreren Hinsichten etwas anders gelöst. Der Song „Herrscher der Welt“ folgt nicht wie in der französischen Fassung auf „Freu’ dich auf die Hochzeit“, sondern es folgt eine Reprise des Songs „Einmal“, die zusätzlich komponiert und eingefügt wurde und folglich über kein französisches Pendant verfügt: Nach dem Dialog zwischen Amme und Julia über Heirat und Liebe steht Julia verträumt auf dem Balkon ihres Zimmers und wiederholt den Refrain von „Einmal“, womit erneut ihre Sehnsucht nach Liebe hervorgehoben wird und im gleich anschließenden Auftritt Romeos ein impliziter Verweis darauf gesehen werden kann, dass ihr Sehnen bald ein Ende haben wird. Auf musikalischer Ebene geht die Reprise mit einem „Attaca“ nun nahtlos in den nächsten Song („Herrscher der Welt“) über. Im Gegensatz zur französischen Version werden Romeo, Mercutio und Benvolio von den übrigen Montagues, die sich während der Reprise schon auf den Straßen

Veronas einfinden, nicht gesucht. Das Betreten der Bühne der Montagues wirkt mehr wie eine formlose Zusammenkunft während des Tages. Alle sind vergnügt – was durch Mimik, Gestik und gelegentliche Ausrufe der Freude verdeutlicht wird – und verbringen sozusagen ihre Freizeit miteinander. Auch das Trio kommt zu diesem Treffen und spaziert in die Szene, wobei nicht klar ist, ob sie zufällig vorbei kommen oder ihr Treffen geplant war. Gemeinsam wird gesungen und getanzt. Der Song endet wieder abrupt, indem Gesang und Musik nach „die wahren Helden, das sind wir!“ schlagartig aufhören. Die DarstellerInnen gehen kurz in eine freeze-Position, allerdings weniger statisch als in der französischen Version: Romeo, Benvolio und Mercutio kommen nebeneinander zu stehen, jedoch aus der Progression des Tanzes und Schauspiels heraus und nicht starr aufgefädelt wie in der französischen Version. So tritt die freeze-Position ein, als Romeo sich mit Benvolio zu unterhalten scheint und Mercutio zwei Mädchen beim Tanzen beobachtet. Wiederum ist es Mercutio, der die Szene auflöst, und es entwickelt sich folgendes Gespräch:

Mercutio

Freunde! Ich habe eine Überraschung für euch!

Benvolio

Ja, und? Teilst du's uns auch mit, Mercutio?

Mercutio

Sei nicht so neugierig, Benvolio! Aber glaub mir... es wird fantastisch! Romeo! Kommst du mit uns?

Romeo

Ach... nein, heute nicht, Mercutio.

Benvolio

Er hat schon wieder einen seiner tiefsinnigen Momente...

Mercutio

Na, dann woll'n wir ihn dabei nicht stören!

Kommt, Freunde! Wir geh'n ohne ihn.

Während dieser Dialogszene sind auch die übrigen Montagues noch auf der Bühne, auf Mercutios Aufforderung hin verlässt eine/r nach dem/der anderen die Bühne und die Musik zu „Die Angst“ setzt ein. Ein Mädchen will Romeo noch überreden mitzukommen, doch dieser versinkt in Melancholie.

Auffallend ist die unterschiedliche Verknüpfung der einzelnen Songs resp. Szenen miteinander. Die deutsche Inszenierung ist verstärkt um eine

stringente Präsentation der erzählten Geschichte bemüht, es ist eine gewisse Bezugnahme der Songs aufeinander erkennbar. Dramaturgische „Leerstellen“ werden vermieden; so wird im oben beschriebenen Dialog bereits auf Romeos Stimmungstief hingewiesen und zusätzlich ein wesentlicher Beitrag zur Charakterisierung der Figur geleistet (vgl. dazu auch das nächste Kapitel): „Er hat schon wieder einen seiner tiefsinnigen Momente“ sagt bereits viel über die Person Romeos aus und bildet somit den Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für einen nahtlosen Übergang in den Song „Die Angst“, in dem Romeo von Zukunftsängsten singt. Die französische Fassung lässt hier eine Lücke offen, indem „J’ai peur“ nicht in den Kontext der vorigen Szene eingebettet wird. Die in der deutschen Übersetzung fehlende Information zum Ball der Capulets wird im Übrigen nach dem Song „Die Angst“ in einem weiteren Dialog nachgeliefert und unterstreicht wiederum das verstärkte Bemühen, den Ablauf der Handlung kohärent zu präsentieren.

Auch das Ensemble wird in der deutschen Fassung durch den Text stärker in das Spiel integriert („Kommt, Freunde...“) und macht plausibel, warum alle die Bühne verlassen und Romeo allein zurücklassen, der ja nicht mitkommen will. Dahingegen ist es die Hauptaufgabe des französischen Ensembles, den Song durch Tanz und Gesang zu unterstreichen und die Bühnenshow noch spektakulärer erscheinen zu lassen. Das – im Kontext des Erzählstrangs – relativ unmotivierte Auftreten des Ensembles zu Beginn von „Les rois du monde“ wiederholt sich im gleichgearteten Abgang nach dieser Szene.

4.4.4.2 Figurencharakterisierung

Wie im vorangehenden Beispiel bereits erwähnt, liegt ein weiterer Unterschied in der Charakterisierung der Figuren. In *Romeo und Julia* wird versucht, die Charaktere für das Publikum transparenter, greifbarer zu machen, ihnen „mehr Leben einzuhauchen“. Dies geschieht in erster Linie durch kurze, eingeschobene Dialoge zwischen den Songs. Die französische Fassung weist zwar ebenfalls Dialoge auf (wie bereits oben durch das Beispiel „Les rois du monde“ veranschaulicht), diese sind jedoch in der Gesamtanzahl geringer, kürzer und somit auch weniger inhaltlich. Nachfolgend soll dies durch zwei Beispiele veranschaulicht werden,

wobei das erste eine dramaturgische Ergänzung ohne französischen Ausgangstext ist, das zweite als Erweiterung der ausgangssprachlichen Textvorlage gesehen werden kann.

Eine sehr prominente Stelle, die die Strategie zur Konturierung der Figurencharaktere verdeutlicht, findet sich gleich zu Beginn des Stückes im Song „Verona“, der zur thematischen Einführung in die Geschichte dient: Der Fürst stellt dem Publikum die Stadt Verona und die gesellschaftlichen Verhältnisse dort vor. Gegen Ende des Songs finden sich zusätzliche, im Französischen nicht vorhandene, Information zu einzelnen Charakteren:

Der Fürst

Benvolio und Mercutio, zwei Freunde, die ihre Waffen lieben.

Benvolio und Mercutio

Auch wenn der Fürst zu uns nun spricht,
Das ändert uns're Kampflust nicht.

Der Fürst

Und das ist Tybalt, ihr Blutsfeind,
Der Schlachtenführer.

Tybalt

Gesetze sind für mich nichts wert,
Denn für mich zählt allein das Schwert.

Der Fürst

Stadt der Irren! Jeder kämpft gegen jeden.
Der Krieg beherrscht den Alltag

Benvolio, Mercutio und Tybalt bilden während des Songs mit dem Ensemble eine homogene Gruppe und sind so für das Publikum in ihrer jeweiligen Rolle noch nicht erkennbar. Daher werden sie vom Fürsten extra vorgestellt.

Auch die berühmte „Balkonszene“ wurde auf unterschiedliche Arten gelöst. Nach dem Song „Le balcon“ entwickelt sich folgender Dialog zwischen Roméo et Juliette:

Juliette

Roméo, je t'ai tellement rêvé.

Roméo

Oh, je te cherche depuis si longtemps.

Juliette

Et tu es vraiment sûr que je l'attendais ?

Roméo

Mais, je le suis !

Juliette

Prouve-le-moi !

Roméo

Epouse-moi !

Juliette

Le mariage ?

Et à combien de filles avant moi as-tu dit : Epouse-moi ?

Roméo

Jamais, ma Juliette, jamais.

Juliette

Ecoute, Roméo. Laisse la nuit mourir et demain je t'enverrai ma nourrice. Tu lui diras si tu veux toujours m'épouser.

Roméo

Oh, mais oui.

Juliette

Demain. Demain.

Auf Deutsch stellt sich diese Situation etwas anders dar:

Julia

Romeo, warum bist du nur ein Montague. Dein Name ist mein Feind!

Romeo

Und er ist auch mein Feind, wenn er sich zwischen dich und mich stellt. Vergessen wir doch unsere Namen.

Julia

Meine Liebe zu dir ist grenzenlos – je mehr ich gebe desto mehr habe ich. Beides ist – unendlich. Bleib immer bei mir.

Romeo

Ich werd dich nie verlassen, ich schwör's beim Mond, der uns leuchtet.

Julia

Schwör' nicht beim Mond, der sich dauernd wandelt, damit deine Liebe nicht genauso wandelt.

Romeo

Wie kann ich dir dann meine Liebe beweisen?

Julia

Wenn du mich morgen immer noch liebst, dann lass mir eine Nachricht zukommen, wann und wo – du mich heiraten willst.

Romeo

Ich will!

Julia

Morgen früh werd ich meine Amme zu dir schicken. Wenn du die Stunde uns'rer Hochzeit weißt, dann gib ihr diese Rose zurück, als Zeichen unserer Liebe. Und jetzt geh.

Romeo

Ich eile!

Julia

Ich werde warten! Doch bedenke – eine Rose verblüht schnell!

Romeo

Ich liebe dich!

Ein Vergleich der beiden Dialoge zeigt, dass der deutsche Text inhaltlich nicht nur abgeändert wurde, sondern auch dichter ist und, wie ExpertInnen unschwer entgehen wird, sich dabei an der Übersetzung von August Schlegel orientiert. In Kombination mit dem Spiel³² auf der Bühne werden die Charaktere von Romeo und Julia für das Publikum wieder ein Stück greifbarer, die Geschichte um eine Facette reicher. Der französische Text beschränkt sich inhaltlich auf ein Minimum, das zum Verständnis des weiteren Handlungsverlaufs notwendig ist, ein Faktum, das wiederum jene Eigenheit eines *spectacle musical* unterstreicht: Dass die Songs als solche im Vordergrund stehen („the songs are the musical“, vgl. Kapitel 1.2.5) und dem narrativen Element kein besonderer Stellenwert eingeräumt wird.

4.4.4.3 Änderungen im Cast und konzeptuelle Änderungen

Besonders die Rolle des Todes, die in der französischen Fassung von einer schönen, in weiße Schleier gehüllten Frau gespielt wird und in der deutschen Übersetzung gänzlich wegfällt, führte zu einigen konzeptuellen Änderungen in der deutschen Version. Greift „la mort“ während der Geschichte symbolisch immer wieder in das Geschehen ein, facht den Hass immer wieder neu an, haucht am Ende Roméo den Tod ein und drückt Juliette den Dolch in die Hand, so entschied man sich in der Wiener Fassung, dem rationalen Element den Vorrang zu geben: „(...) die Kraft, die Emotionen und Entscheidungen [sollen] für den Zuschauer mitvollziehbar von den Charakteren ausgehen (...)“ (Programmheft 2006:14). So trinkt beispielsweise Romeo in der Todesszene Gift und Julia greift selbst nach Romeos Dolch. Im Französischen wird also mit den unmittelbar sichtbaren Dingen gearbeitet – „la mort“ bestimmt, was passiert – wohingegen im Deutschen die Figuren stärker von ihren Emotionen und Gedanken getrieben werden, die wiederum durch die verstärkte Konturierung der Charaktere im Verlauf der Handlung für das Publikum verstehbar werden. Hier kommt zu Tragen, was Bassnett-McGuire über die Schauspieltradition im deutschsprachigen Bereich gesagt hat (vgl.

³² An dieser Stelle sei explizit darauf hingewiesen, dass in Arbeiten wie der vorliegenden die Interpretation resp. Darstellung von SchauspielerInnen auf der Bühne naturgemäß wenig bis gar nicht in die Analyse miteinbezogen werden kann. Jedoch soll die essentielle Rolle des Spiels und dessen Einfluss auf die Rezeption durch das Publikum immer mitbedacht werden.

Kapitel 2.4.1.4).

An dieser Stelle sei – angesichts der Tatsache, dass die Figur „la mort“ nicht in die deutsche Inszenierung übernommen wurde – noch eine Überlegung erlaubt bzw. ein sprachliches Detail erwähnt. TranslatorInnen sind naturgemäß verleitet, eine Begründung in der sprachlichen Diskrepanz zwischen „la mort“ und „der Tod“, i.e. den verschiedenen Geschlechtern dieser Figur, zu suchen. Immerhin hätte diese Rolle in der deutschen Inszenierung von einem Mann gespielt und getanzt werden müssen. Ob dies denselben, vor allem ästhetischen, Effekt erzielt hätte, sei dahingestellt und ist hier auch nicht weiter relevant. Es sollte lediglich auf das sprachliche Kuriosum hingewiesen werden.

4.4.5 Choreographie

Die Choreographie spielt sowohl in der französischen als auch in der deutschen Fassung des Musicals eine bedeutende Rolle – sie charakterisiert die Lebenswelt der Figuren. Hat der Tanz in der französischen Fassung allerdings in erster Linie die Aufgabe als Beiwerk zu den Songs zu fungieren und einen größeren Showeffekt zu erzielen, so lässt eine genauere Betrachtung der Wiener Fassung eine deutliche Orientierung hin zu intensiverer Integration von Tanz, Gesang und Schauspiel erkennen (vgl. auch die analytischen Bemerkungen zur Choreographie in Kapitel 4.4.4.1).

Nicht nur in der Ballszene, in der der Tanz naturgemäß zum Handlungsträger wird, spiegelt sich die fundamentale Rolle der Choreographie wider; aufgrund des Krieges zwischen den beiden Familien wird der Tanz zu einem sich durch das gesamte Stück ziehenden sinnstiftenden Element. Krieg und Kampf als zentrale Themen werden mittels zahlreicher Kampf-Choreographien dargestellt, die tänzerisch höchst anspruchsvoll sind (u.a. in „Verona“, „Der Hass“, „Es ist Zeit“, „Das Duell“). Die Weiterentwicklung der Handlung hängt aber auch an anderen Stellen vom Tanz ab: In der Szene, in der dem Publikum vermittelt wird, dass bzw. warum Lorenzos Brief Romeo nicht erreicht, wird die Geschichte in erster Linie von der Choreographie getragen. Diese Szene wurde in den beiden Musicalfassungen unterschiedlich gelöst, was nicht zuletzt wieder mit der Figur „la mort“ zusammenhängt. In der

französischen Version reißt „la mort“ während des Songs „Le poison“ dem Boten (eine reine Tanzrolle), der mit großen, deutlichen Bewegungen quer über die Bühne in die Stadt der Verdammten „reist“, en passant den Brief aus der Hand und das Schicksal von Roméo und Juliette muss unweigerlich seinen Lauf nehmen. Mit dieser knapp gehaltenen und prägnanten Handlung wird dem Publikum alles erklärt: Was „la mort“ in die Hände bekommt, ist dem Untergang geweiht.

Nun wurde, wie bereits erwähnt, die Figur „la mort“ nicht in die deutsche Inszenierung übernommen, weshalb dieses kleine, aber höchst wichtige, Detail der Geschichte nicht derart kurz und eindringlich dargestellt werden konnte. Um dennoch Klarheit zu gewährleisten, ohne dabei an Dramatik einzubüßen, wurde dieser Teil der Handlung einerseits an eine andere Stelle des Stücks platziert und andererseits szenisch anders umgesetzt. Pater Lorenzo übergibt dem Boten den Brief (am Ende des Songs „Ohne sie“) und dieser – ähnlich dem Boten der französischen Fassung – verdeutlicht mittels Tanzbewegungen seine Reise. Er verlässt die Bühne und erscheint erst wieder nach dem Song „Wie sag’ ich’s bloß“ resp. dem anschließenden Dialog, also nachdem Romeo bereits von Julias Tod erfahren hat. Als Romeo verzweifelt wegstürzt, erreicht der Bote, den Brief in Händen, endlich sein Ziel – allerdings zu spät. Die auf den Straßen Mantuas herumstreunenden Verbannten nehmen ihm den Brief weg, reichen ihn herum, lesen ihn; schließlich wird er zerrissen. Die Papierfetzen verlieren sich im Wind und der Bote wird verschleppt, wodurch feststeht, dass das Schicksal endgültig besiegelt ist und Romeo die Botschaft nie erhalten wird. Die Szene wird begleitet von melancholischer Musik, einem der erwähnten, zusätzlich komponierten *underscores* (vgl. Kapitel 2.2.1). Durch die beschriebene Umsetzung wird die „Briefgeschichte“ neu, mit verlagertem Aspekt erzählt und dem Stück als Gesamtwerk eine andere Färbung verleiht: Ähnlich wie in der „Todesszene“ ist es nicht eine so genannte höhere Macht, also der Tod, die die Geschehnisse bestimmt – auch wenn es „das Schicksal“ zu sein scheint, das im Hintergrund die Fäden zieht. Es sind die Handlungen und Ereignisse konkret mit den involvierten Personen in Verbindung gebracht und auch für das Publikum erkennbar, was in diesem Fall ganz ohne Worte, rein über den Tanz, erreicht wird und einmal mehr dessen Rolle als Handlungsträger im Musical unterstreicht.

4.4.6 Orchestrierung

Die musikalischen Fassungen und Arrangements der beiden Musicalfassungen differieren sehr voneinander und sind somit bestimmend für den Gestus der Aufführungen. Die französische Version war eine Halbplaybackfassung, das 80-köpfige Orchester spielte also nicht live, was perfekt zur „Breitwandversion“ passte, die die riesigen Hallen in Frankreich füllte. Die Theaterversion in Wien zeichnete sich durch eine feinere Orchestrierung aus, nicht zuletzt, da sich das Orchester bei den Vereinigten Bühnen Wiens üblicherweise auf eine Größe von 24 MusikerInnen beschränkt. Der Arrangeur (Christian Kolonovits) musste daher neue Arrangements schaffen, deren Aufgabe es laut Redha Benteifour ist, „szenische Verdeutlichung“ zu generieren (Programmheft 2006:8). Die zusätzlich eingefügten, dichten Dialoge, auf die bereits eingegangen wurde, sind zum Großteil mit *underscores* unterlegt. Als Beispiel sei hier jene Szene erwähnt, in der Romeo Pater Lorenzo von seiner beabsichtigten Heirat mit Julia berichtet. Der französische Song „Par amour“ wurde nicht in die deutsche Version übernommen, stattdessen entwickelt sich zwischen Romeo und Pater Lorenzo ein gesprochener Dialog. Dieser wird wiederum von einem solchen Underscore begleitet, welcher sich neu arrangiertes, musikalisches Extrakt des französischen Songs darstellt.

4.5 Fazit I

Roméo et Juliette – de la haine à l’amour entspricht ganz eindeutig der Form des *spectacle musical*, wohingegen seine deutschsprachige Schwester *Romeo und Julia* aufgrund kulturspezifischer Unterschiede (der Inszenierungspraxis) und auch zum Zweck der Bühnenwirksamkeit einigen Änderungen unterzogen wurde und sich deshalb etwas anders darstellt. Die beschriebenen Adaptierungen wirken sich unweigerlich auf andere Elemente des Stückes aus (vgl. z.B. das Streichen der Figur „la mort“) und bedingen einander zum Teil, was wiederum den Aspekt des Musicals als multimodalen Text hervorhebt und eine holistische Herangehensweise an die Übersetzung und Adaptierung erfordert bzw. legitimiert. Besonders interessant erscheint die Bedeutung der Übersetzerinnen von *Romeo und Julia* in Bezug auf den

Translationsprozess. Ihre Tätigkeit beschränkte sich nicht auf eine reine Übersetzungsarbeit, sie wurden in ihrer Rolle als Übersetzerinnen zu den eigentlichen Dramaturginnen des Stückes, übersetzten bereits vorhandene Texte, schrieben zusätzliche Dialoge und neue Songtexte. Dass dies nur gelingen kann, wenn die Übersetzerinnen aktiv in den Inszenierungsprozess eingebunden werden, liegt auf der Hand. Vor diesem Hintergrund zeigt sich also ganz klar die Wichtigkeit eines interdisziplinären und holistischen Ansatzes. Nur wenn das translatorische Handeln in all seinen Aspekten in einem solchermaßen gestalteten Arbeitsumfeld geschieht, kann es auch gelingen.

5 Sangbarkeit in der deutschen Übersetzung *Romeo und Julia*

Dass die Produktion eines Textes, der allen Anforderungen einer sangbaren Übersetzung gerecht wird, kein einfaches Unterfangen ist, konnte in Kapitel 3 auf theoretischer Ebene bereits veranschaulicht werden. Anhand diverser Beispiele aus der deutschen Musicallyfassung *Romeo und Julia* soll nun die Theorie verdeutlicht werden.

Die folgende Analyse diverser Songs resp. Ausschnitte verläuft nicht analog zur Reihenfolge der vorgestellten Aspekte in Kapitel 3, sondern betrachtet einzelne Beispiele jeweils aus mehreren Perspektiven, wobei jedoch – um der Übersicht und Klarheit Willen – eine Unterteilung in Themenbereiche vorgenommen wird, auf denen dann der Fokus der einzelnen Beispielanalysen liegt. Diese Vorgehensweise insofern pragmatisch motiviert, als sie sich aus der Natur der Sache, nämlich der Interdependenz der einzelnen Aspekte, ergibt. ÜbersetzerInnen werden immer wieder vor die Aufgabe gestellt, zwischen den Aspekten abzuwägen und die richtige Balance zu finden: Darf der Text bei gesanglich herausfordernden Passagen weniger natürlich klingen, um dafür optimal artikulierbar zu sein? Soll der Notentext an den Zieltext angepasst, also geändert werden, um die Sprachmelodie der Zielsprache erhalten zu können – oder nicht? Eine isolierte Betrachtung der Aspekte ist nicht nur wenig zielführend, sondern auch kaum durchführbar.

5.1 Die Ausgabe(n) des deutschen Vocal Score

Die von Prof. Peter Back-Vega zur Verfügung gestellte deutsche Fassung des Vocal Score besitzt nicht die Form einer einheitlichen Ausgabe, vielmehr handelt es sich um ein Konvolut, bestehend aus einer älteren und einer neueren Version des Vocal Score. Präzise gesagt liegt für diese Arbeit von der „Ouvertüre“ und dem Song „Verona“ sowie von den Songs ab „Mein liebes Kind“ bis zum Ende des Stücks jeweils eine ältere Version des Vocal Score (V1) vor, von den übrigen Liedern eine neue, überarbeitete Version (V2). Dass es sich dabei um eine ältere und eine neuere Version handelt, ist klar daraus abzuleiten, dass sich (im älteren

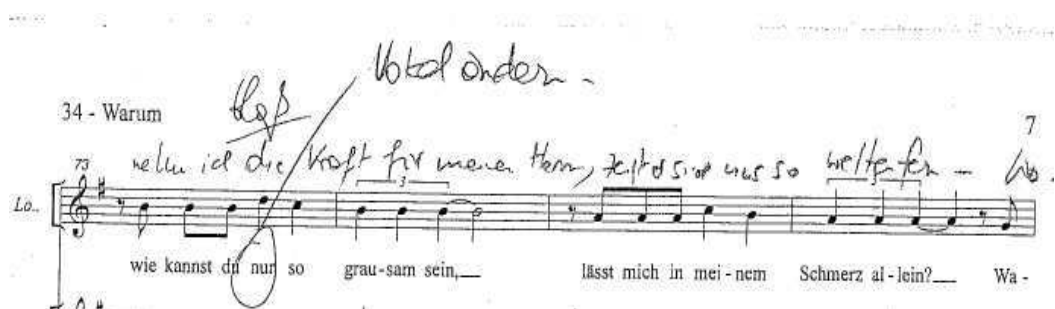
Teil) handschriftliche Anmerkungen noch vorzunehmender Änderungen hinsichtlich Text, Notentext, oder auch Orchestrierung finden, und weiters daraus, dass sich im direkten Vergleich von V1 und V2 Unterschiede feststellen lassen: So heißt die Figur „Le Prince“ in der alten Version der deutschen Übersetzung noch „Der Prinz“, in der neuen Ausgabe – und schließlich auch auf der Bühne – „Der Fürst“.

Aus den auf Bühne und CD tatsächlich gesungenen Versionen der Songs sowie aus dem im Handel erhältlichen „Songbook“ des Stücks, das als dritte schriftliche Quelle zu Notentext und Songtexten für die Analyse herangezogen wurde (V3), geht hervor, dass die Notizen und Anweisungen, die sich in V1 finden, umgesetzt wurden. So gibt es beispielsweise textliche Änderungen im Song „Verona“ (vgl. auch Kapitel 5.2); der Song „Avoir une fille“ lautet in V1 noch „Mit einem Kind“, in V3 und auf der CD jedoch „Mein liebes Kind“.

Einige der festgestellten Unterschiede zwischen V1 und V3 sowie der handschriftlichen Anmerkungen werden, wo relevant, in die nachfolgende Diskussion einfließen.

5.2 Themenbereich 1 – Artikulation

Dass der Artikulation hinsichtlich Atembarkeit ein hoher Stellenwert zukommt, soll beispielhaft durch den folgenden Ausschnitt aus V1 veranschaulicht werden. Im Song „Warum“ findet sich eine Anmerkung, die „Vokal ändern“ lautet und die darauf schließen lässt, dass entweder der betroffene Sänger, der Musikalische Leiter oder die Übersetzerinnen selbst während der Proben diese Stelle als problematisch identifiziert haben und der sprachliche Text deshalb verändert wurde, wobei der Alternativvorschlag für „nur“ hier „bloß“ lautet (V1, Warum?, Takt 73-76).



Im Großen und Ganzen fiel bei der Analyse hinsichtlich artikulatorischer Aspekte der Sangbarkeit auf, dass dem allgemeinen Gebot der Verwendung gut sangbarer Worte über weite Strecken Folge geleistet wurde. So finden sich sehr oft Wörter mit offenen Vokalen an Stellen, die durch Tonhöhe und -länge gesanglich herausfordernd sind, wie das folgende Beispiel zeigt: Im Song „Mercutios Tod“ drückt Romeo seine Verzweiflung über Mercutios Ableben aus. Von seinen Emotionen überwältigt, weinend, singt er eine Phrase, die auf einem besonders hohen, mit der Lautstärkenangabe „Forte“ versehenen Ton beginnt, welcher wie ein Verzweiflungsschrei klingt (V2, *Mercutios Tod*, Takt 37-39).

The musical score shows three staves. The top staff is for Mercutio (Mere.) in 8/8 time, with a high note on the first beat. The middle staff is for Romeo (Rom.) in 8/8 time, with a high note on the first beat. The bottom staff is for the piano accompaniment in 8/8 time, with a high note on the first beat. The lyrics are: 'Was ver-mag die Klag' an die-sem Tag zu lin - dern?'. The piano part is marked 'mf'.

Da dieser Ton der erste dieser Phrase ist, gestaltet er sich aus gesangstechnischer Sicht besonders schwierig (meist ist es einfacher während des Singens auf einen hohen Ton „hinzuarbeiten“ als aus dem Nichts diesen ansingen zu müssen). Das langsame Tempo, Tonhöhe, Lautstärke und die emotionale Intensität stellen also insgesamt eine Herausforderung da. Der deutsche Text der gesamten Phrase („Was vermag die Klag' an diesem Tag zu lindern?“) hält hier gut artikulierbare Worte bereit: Sowohl der erste Ton als auch die folgenden Töne weisen Wörter mit offenen Silben auf, hauptsächlich mit [a] und offenem [e]. Die französische Version hält im Übrigen an dieser Stelle für den Sänger nur ein [i] bereit („Qui sera un jour...“), also einen vergleichsweise weniger gut sangbaren Vokal, der weniger Tragfläche für einen derartigen Verzweiflungsschrei bietet.

Gute Sangbarkeit ist also aus artikulatorischer Sicht gegeben. Betrachtet man diese Stelle auf sprachlicher Ebene, so gibt dieses Beispiel bereits einen Eindruck von der verwendeten Sprache und der damit in Zusammenhang stehenden Reimproblematik: Ob es, in Anbetracht der

Situation, in der sich Romeo befindet, natürlich und seinem Sprachregister entsprechend klingt, wenn er seiner Verzweiflung über den Tod des besten Freundes mit den Worten „Was vermag die Klag' an diesem Tag zu lindern? – Niemals heilt die Zeit so großes Leid“ Ausdruck verleiht, ist fraglich. Zur Reim- und Natürlichkeitsproblematik später mehr (vgl. Kapitel 5.5f).

Ein weiteres Beispiel zu gut sangbaren Wörtern an exponierten Stellen findet sich im Song „Liebesglück“: Romeo und Julia treffen zum ersten Mal aufeinander und sind von ihren Gefühlen überwältigt (V2, *Liebesglück*, Takt 51-63).

51 ROMEO:

Ist es wahr, ich glaub' es

55

kaum; Lie - be durch - flu - tet die - sen Raum.

58 JULIA:

Ist es wahr, ich glaub' es kaum; So wun - der schön, fast wie ein

61 ROMEO:

Fühlst auch du wie ich so wahr? Sag' nur

Traum.

Im hier zitierten Refrain des Songs singen beide „Forte“, begleitet vom ebenfalls „Forte“ spielenden Orchester. Die Verwendung der Wörter „wahr“, „glaub“, „Raum“, „wunderschön“, „Traum“ usw. kann vom Standpunkt der SängerInnen aus als geglückt bezeichnet werden. Das Singen der offenen Vokale führt zu einer Kehlstellung und Öffnung der Mundhöhle, die ideal ist, um hohe Töne zu singen. Die oben genannten Wörter sind im Kontext dieses Songs Bedeutungsträger und müssen deshalb für das Publikum gut verständlich sein, was durch Vokale wie [a] und dem Diphthong [au] – der in gesprochener resp. gesungener Form aus den Vokalen [a] und [o] besteht – gewährleistet ist. Vorteilhaft ist auch, dass einige dieser Worte auf lange Noten gesetzt wurden, was bedeutet, dass sie ihren Klang besonders gut entfalten können und der natürlichen prosodischen Länge der Silben entsprochen wird.

Wie in Kapitel 3.1.3 dargelegt, steigen im Gesang mit der Heftigkeit der Gefühle die Stimmhöhe, die Lautstärke und die Dauer der Laute an. Der Atemrhythmus nimmt dabei proportional zur Gefühlsregung zu, weshalb Konsonanten mit atemintensiver Artikulation eine Gefahr für die Gesangslinie darstellen und eine Anhäufung dieser auch die Textverständlichkeit gefährden kann, was im folgenden Beispiel veranschaulicht werden soll.

Im Refrain des Songs „Herrscher der Welt“, der von den Solisten und dem Ensemble gemeinsam gesungen wird, findet sich eine Anhäufung von Zischlauten (im Textbeispiel unterstrichen):

Ensemble

Sich zu lieben, zu vergnügen, Tag und Nacht in vollen Zügen,
was kann uns das Leben bringen, wenn die Herrscher uns
bezwingen.

Sich Moral und Macht zu beugen, heißt nur seine Zeit vergeuden,
eines wissen alle hier, die wahren Helden, das sind wir.

Vor allem vor dem Hintergrund, dass dieser Song in ziemlich raschem Tempo gesungen wird und von Anfang bis Ende durchgetanzt wird, ergibt sich im Normalfall für die SängerInnen eine atemspezifische Schwierigkeit, die durch die Wahl von Wörtern mit weniger atemintensiven Konsonanten (von vornherein) vermieden werden könnte. Auch die Verständlichkeit des Textes für die ZuhörerInnen wird durch die gewählte Wortkombination eingeschränkt. Es ist allerdings auch

anzumerken, dass der Refrain vielfach wiederholt wird, was der Textverständlichkeit wiederum zugute kommt.

Als weiteres Beispiel zur Veranschaulichung der Sangbarkeitsproblematik auf artikulatorischer Ebene, allerdings nun verstärkt im Zusammenhang mit musikalischen Aspekten, soll ein kurzer Ausschnitt aus der ersten Strophe des Songs „Verona“ dienen. Hier heißt es an der unten abgebildeten Stelle aus V1: „Nichts bleibt geheim, nichts bleibt incognito!“ (V1, *Verona*, Takt 33-36).



Schon ein lautes Lesen des Textes in normalem Tempo lässt erkennen, dass die Wörter „nichts“ und „bleibt“ in Kombination aufgrund der Konsonantenanhäufung eher schwierig zu artikulieren sind, die Wiederholung erschwert dies zusätzlich. Ein Aussprechen in schnellerem Tempo, bei dem auch auf die Wahrung der Verständlichkeit geachtet wird, gestaltet sich umso diffiziler; beim Singen wird dies naturgemäß nicht einfacher. Vor allem das zweite „nichts bleibt“ ist besonders ungünstig platziert; es befindet sich auf hohen Noten und steht an prominenter, betonter Stelle (wie sein französisches Pendant „ni pire“, das im Gegensatz zu „nichts bleibt“ den Satzakzent trägt – vgl. das nächste Notenbeispiel). „Nichts bleibt“ wird also betont, obwohl eigentlich „geheim“ und „incognito“ die Bedeutungsträger dieser Phrase sind. Aus gesanglicher Sicht hat vor allem das zweite „nichts“ aufgrund seiner Konsonantendichte und dem besonders kurzen Vokal wenig bis keine Möglichkeit zu klingen, raubt im Grunde dem Sänger nur Atemluft.

Auch die Sprachmelodie der deutschen Sprache ist in dieser Textpassage verzerrt. „Nichts bleibt geheim“ geht aufgrund seiner unbetonten Noten und seiner vorgelagerten Position vor dem zweiten „nichts bleibt“, das – wie oben erläutert – betont ist, in Verbindung mit dem vorgegebenen raschen Tempo eher unter. Der Schwerpunkt der

Phrase wird auf das zweite „bleibt“ verschoben, der Sprachrhythmus klingt dadurch unnatürlich. Und schließlich wird das Wort „incognito“ falsch betont, da die Silbe „in“ auf den ersten Schlag des Taktes gesungen wird, der in einem 4/4-Takt ja betont ist. Dass die (eigentlich zu betonende) Silbe „cog“ auf einer längeren Note als „in“ zu liegen kommt, macht diese Betonungsverschiebung nicht wett, denn eine Note mit höherem Notenwert als die vor- oder nachfolgende Note ist nicht automatisch betont. Der Rhythmus trägt ebenfalls stark zur Bestimmung von betonten und nicht betonten Noten bei.

Das in Kapitel 3.3.1 erläuterte Silbenproblem wird hier also schlagend. Der Grund dafür ist, dass die deutsche Übersetzung gewissermaßen 1:1 auf den Notentext der französischen Version, in der die musikalisch-sprachliche Einheit (vor)gegeben ist, gelegt wurde.³³ Hier die französische Fassung (FV) zum Vergleich (FV, *Vérone*, Takt 17-18):



Ein Vergleich mit V3 zeigt nun, dass die oben genannte Textstelle gekürzt wurde auf: „Nichts bleibt geheim, nichts incognito!“ (V3, *Verona*, Takt 13-14)

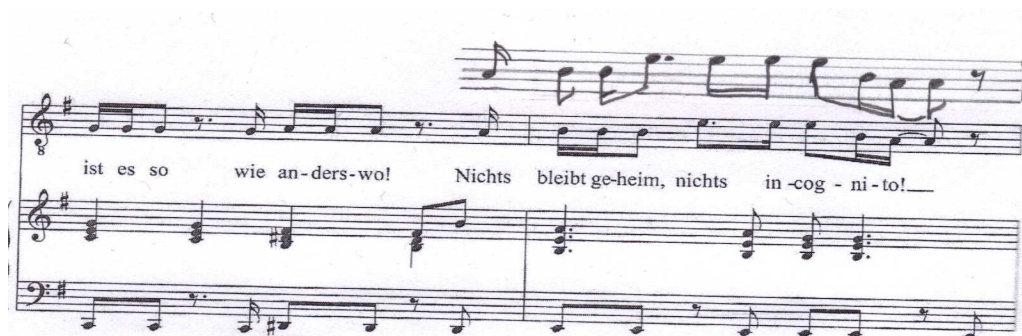


Durch die Streichung des zweiten „bleibt“ in V3, wird die Artikulierbarkeit dieser Phrase zwar verbessert, allerdings zeigt sich bei

³³ Der Notentext der oben abgebildeten deutschen Version (V1) unterscheidet sich zwar vom französischen auf den ersten Blick, ist mit diesem aber auf den zweiten Blick ident. Es wurden lediglich die Notenwerte verändert, also verdoppelt, die Tempoangabe dadurch halbiert, das Ergebnis ist dasselbe. In V3 wurde zur ursprünglichen Notation zurückgekehrt. Worin diese Vorgangsweise zu begründen ist, kann nicht genau gesagt werden, ist aber für unsere Zwecke auch nicht von Relevanz, da sich – unterm Strich – weder Melodie, Tempo noch effektive Notenwerte ändern.

genauerem Hinsehen, dass in V3 nicht nur der sprachliche Text verändert wurde, sondern auch der Notentext. Durch die Änderungen der Notenwerte wird erreicht, dass der Schwerpunkt der Phrase von „bleibt“ auf „nichts“ verschoben wird, wodurch die Sprache natürlicher klingt und „incognito“ nun prosodiekonform betont wird. „Nichts bleibt“ stellt jedoch in Verbindung mit den zugeteilten Noten(werten) aus artikulatorischer Sicht immer noch ein Problem dar.

Interessanterweise stellt sich beim Vergleich des schriftlich festgehaltenen Vocal Score mit den Bühnenaufzeichnungen und CD-Aufnahmen heraus, dass die tatsächlich gesungene Melodie (nicht jedoch der Text) der beschriebenen Passage von V3 noch einmal abweicht – aus Gründen, die bei genauerer Betrachtung vollkommen klar werden (V3, Verona, Takt 13-14, handschriftliche Ergänzung der Verfasserin, transkribiert von *Romeo und Julia. Deutsche Gesamtaufnahme*, Track 2.)



Die dargestellte Veränderung bewirkt, dass nun der Sprachrhythmus nicht gestört wird, der musikalische sowie der sprachliche Schwerpunkt auf den Bedeutungsträgern „geheim“ und „incognito“ liegen. Die erste Silbe von „geheim“ ist in gesprochener Sprache sehr kurz und unbetont, wohingegen die zweite Silbe lange und betont ist. Durch die veränderte Melodie – „ge“ liegt auf einer noch kürzeren Note als „bleibt“, was auch der tatsächlichen Länge der Silben in gesprochener Sprache entspricht – passen nun sprachlicher Text und Notentext sehr gut zueinander. Auch aus artikulatorischer Sicht ist „nichts bleibt geheim“ nun gut sangbar, da insgesamt mehr Zeit zum Singen der einzelnen Silben zur Verfügung steht und die Gefahr des Verhaspelns weniger stark gegeben ist.

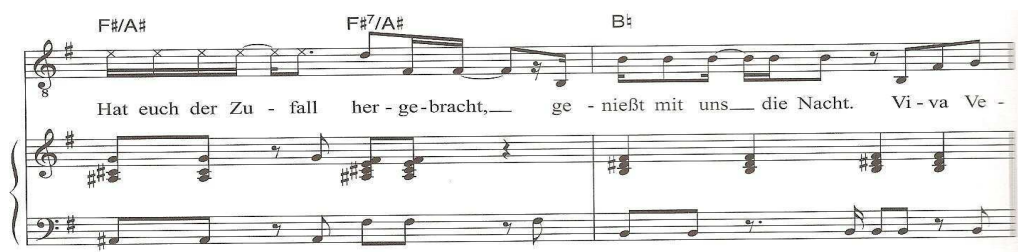
Diese Entwicklung, i.e. die Abänderung und Optimierung, der diskutierten Textpassage kann als charakteristisch für eine bestimmte

Vorgehensweise angesehen werden, die sich über das gesamte Stück erstreckt: das Abweichen der SängerInnen vom Notentext. Ein Vergleich des notierten Notentexts mit den Sound- und Videobeispielen lässt erkennen, dass der deutschsprachige Vocal Score an vielen Passagen für SängerInnen vermutlich unbefriedigend war. Zudem steht er zuweilen auch in Konflikt mit der Prosodie der deutschen Sprache. Aus diesem Grund griffen die DarstellerInnen selbst in den Notentext ein und veränderten ihn, optimierten ihn.

Auch die auf die eben analysierte Passage nachfolgende Stelle soll abschließend noch kurz angeführt werden. Sie veranschaulicht die eingangs erwähnten handschriftlichen Anmerkungen in V1, die später, in V3, umgesetzt wurden (V1, *Verona*, Takt 37-40):



Nicht nur der sprachliche Text wird in V3 verändert, auch der Notentext stellt sich anders dar – konkret werden einige Noten hinzugefügt, um auf den sprachlichen Text, der über mehr Silben verfügt als der Text in V1, zu passen (V3, *Verona*, Takt 19-20).



5.3 Themenbereich 2 – Übertragung von Schlüsselwörtern

In Kapitel 3.2.2 wurde diskutiert, ob und inwieweit die Übersetzung eines musikalischen Bühnenwerkes am Wortlaut des Ausgangstextes festhalten soll resp. kann. Anhand der folgenden Beispiele werden zwei unterschiedliche Herangehensweisen, wie sie in *Romeo und Julia* identifiziert werden konnten, aufgezeigt.

Das erste Beispiel verdeutlicht eine mögliche Strategie, mittels derer garantiert werden soll, dass Inhalt unter Berücksichtigung der musikalisch vorgegebenen Strukturen adäquat transportiert wird: Im Song „Demain“ wird das Hochzeitsgeschäft zwischen Juliette und Paris besiegelt. „Demain“ ist ein Schlüsselwort in diesem Song, da es auf das unmittelbare Bevorstehen der Heirat am nächsten Tag hinweist. Durch die ständige Wiederholung dieses Wortes werden dem Publikum die Bedrohung und die Angst, denen Juliette ausgesetzt ist, eindrucksstark vermittelt: „Demain, demain, demain il aura ta main“; „Demain, demain, demain il aura sa main“, lauten die immer wieder gesungenen Verszeilen.

In der deutschen Übersetzung heißt dieser Song „Nicht lang“. Dies wird exakt an den Stellen gesungen, an denen im Ausgangstext „Demain“ vorkommt: „Nicht lang, nicht lang, nicht lang und er wird dein Mann“; „Nicht lang, nicht lang, nicht lang und er wird ihr Mann“. Aus semantischer Perspektive betrachtet wird hier „demain“ – also „morgen“ – in der Übersetzung durch den übergeordneten, weiter gefassten Begriff „nicht lang“ ausgedrückt. Der Grund dafür, dass „demain“ nicht wörtlich mit „morgen“ wiedergegeben wird, liegt in der vorgegebenen musikalisch-sprachlichen Einheit der französischen Fassung: Die erste Silbe von „demain“ liegt auf einer kurzen, unbetonten, die zweite auf einer langen, betonten Note. Würde das Wort „morgen“ – das zwar auch zweisilbig ist – derart betont werden, käme es zu einem schweren Verstoß gegen die Akzentuierungsregeln der deutschen Sprache. Das folgende Notenbeispiel soll dies veranschaulichen (V2, *Nicht lang*, Takt 27-33):

The musical score is for the song "Nicht lang" (Takt 27-33). It features two vocal parts: Lady C. (soprano) and Lord C. (tenor). The lyrics are: "drum wirst du Pa-ris' Braut. Nicht lang, nicht lang, nicht lang — und er wird —". The melody for "Nicht lang" is set on a short note followed by a long note, emphasizing the contrast between the two words. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a steady rhythm of eighth notes.



Auch der zweite Teil der Phrase „il aura ta/sa main“ wird nicht durch den exakten Wortlaut wiedergegeben, sondern paraphrasiert: „und er wird dein/ihr Mann“.

Die Zeitangabe „demain“ macht einen fundamentalen Teil der Bühnenwirksamkeit dieses Songs aus, sie verleiht dem Song Dramatik. In der deutschen Übersetzung geht (unseres Erachtens) diese dramatische Zuspitzung und somit die kommunikative Prägnanz etwas verloren, da „nicht lang“ keine derartige Unmittelbarkeit ausdrückt. Andererseits lässt, wie eben dargelegt, die musikalisch vorgegebene Struktur eine exakte Übersetzung nicht zu und macht die sprachlichen Abstriche plausibel. Nun ist es allerdings so, dass das Publikum zum Verständnis des weiteren Verlaufs der Handlung auf die Information angewiesen ist, dass die Hochzeit bereits für den nächsten Tag angesetzt ist – schließlich ist dies der Grund, warum Julia noch am selben Tag resp. im anschließenden Song zu Pater Lorenzo um Hilfe eilt und das Gift trinkt. Um die fehlende Information zu kompensieren, wird am Ende des Songs ein kurzer, gesprochener Satz eingeschoben: Paris verabschiedet sich von Lord Capulet mit den Worten: „Ich sehe Sie morgen, Lord Capulet.“

Auch wenn (unseres Erachtens) dadurch der dramatische Effekt, der im Verlauf des Songs erzielt werden sollte, nicht völlig wettgemacht werden kann, so zeigt diese Strategie doch deutlich auf, dass Übersetzen von multimodalen Texten nicht ausschließlich Übersetzen innerhalb eng gesetzter Grenzen ist/sein muss. Wie in Kapitel 2.2.1 dargelegt tragen multimodale Texte durch die Interdependenz der Modi das Potential in sich, neue Möglichkeiten anzubieten und Wege zu eröffnen, mittels derer dem Publikum die zu transportierende Information zugänglich gemacht werden kann. Dieses Potential wird in diesem Beispiel ganz klar genutzt.

Das zweite Beispiel zeigt eine andere Strategie, mithilfe derer ein Schlüsselwort in der Übersetzung bewahrt wird. Der erste Song des Musicals hat den Zweck, das Publikum mitten in das Geschehen zu versetzen – die Stadt und ihre Bewohner werden vorgestellt. Wie aus dem Titel des Songs hervorgeht, ist „Vérone“ bzw. „Verona“ das Schlüsselwort, und wird daher sprachlich wie musikalisch hervorgehoben: „Vous êtes à Vérone“ bzw. „Viva Verona“ lautet jeweils der Beginn des Refrains, wobei der Schwerpunkt der musikalischen Phrase auf „Vérone“/„Verona“ liegt. Da Musik und Sprache hier eng ineinander verwoben sind und die kommunikative Wirksamkeit des Songs vom Wort „Vérone“ abhängt, muss dieses Wort 1:1 übernommen und an der musikalisch dafür vorgesehenen Stelle belassen werden, was in diesem Beispiel auch der Fall ist.

Es ist allerdings unschwer zu erkennen, dass es hier zu Diskrepanzen kommen muss: Die unterschiedliche Silbenanzahl der beiden Wörter, die jeweils unterschiedliche Platzierung der betonten Silbe im Wort und die Tatsache, dass die durch den Rhythmus vorgegebene betonte Silbe im Französischen kurz („Vér“), im Deutschen jedoch lang („ro“) ist, machen eine bloße Übernahme des Wortes „Verona“ in den durch die französische Fassung vorgegebenen Notentext eigentlich unmöglich. Das folgende Notenbeispiel zeigt die französische sowie die deutsche Fassung dieser Passage (FV, *Vérone*, Takt 19-23; V3, *Verona*, Takt 15-18):

The image shows a musical score for a song. It is written for voice and piano. The French lyrics are: "Eh vous qui ve-niez chez nous ce soir Par ar-reurs ou par ha-sard Vous êtes à Vé-ronne, la bel-le Vé-ronne La ville où". The German lyrics are: "Vé-ronne, la bel-le Vé-ronne La ville où". The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

In der französischen Fassung sind Notentext und sprachlicher Text hinsichtlich Länge und Betonung von Noten und Silben kompatibel. In der Übersetzung nimmt das dreisilbige „Verona“ nun drei Noten in Anspruch, wobei die betonte Silbe („ro“) korrekterweise auf den ersten, betonten Schlag jedes Taktes gesetzt wurde.³⁴ Bei „schönes Verona“ wird der Notentext geändert und dem Sprachrhythmus angepasst: „Ver“ wird mit einer kürzeren Note unterlegt, „ro“ dagegen ausgedehnt. Bei „Viva Verona“ wird dies allerdings verabsäumt: die lange Silbe „ro“ wird, dem Notentext zu Folge, kurz gesungen (so wie „Vér“), was eigenartig und unnatürlich klinge, würde es so gesungen. Auf den Tonträgern sowie auf der Bühne ist allerdings die richtige Betonung zu hören, konkret: die Sechszehntelnote wird durch eine Achtelnote ersetzt.

5.4 Themenbereich 3 – Inhalt und Kohärenz

Die folgenden Beispiele sollen dazu dienen, auf inhaltlich-sprachliche Aspekte der Übersetzung einzugehen, wobei das Augenmerk weniger auf musikalische Einschränkungen als vielmehr auf innertextuelle Zusammenhänge, also den Aspekte der Kohärenz, gelegt wird.

Kurz vor Ende des zweiten Aktes, auf der Suche nach Roméo, um von ihm Zeit und Ort der Vermählung mit Juliette zu erfahren, trifft die Amme auf Mercutio, Benvolio und einige Capulets und Montagues. Es entwickelt sich ein – dem Song vorgeschalteter – Dialog, in dem die

³⁴ Auch das „ro“ im zweiten „Verona“ des oben abgebildeten Notenbeispiels wird auf den ersten Schlag des Taktes gespielt – es ist lediglich synkopiert und wird schon vorab angesungen.

übrigen Figuren die Amme ob ihrer Kupplerinnentätigkeit auf den Arm nehmen und sich über Liebe, im Speziellen über Roméo und Juliette, lustig machen. Erzürnt reagiert die Amme im Song „Les beaux, les laids“ auf deren Sarkasmus:

La Nurse

Ha, ha, ha, rient les gens autour.
Ha, ha, ha, ils rient d'un amour
Qu'ils ne comprennent pas, qu'ils ne sentent pas.
Alors c'est pour ça qu'ils font ha, ha, ha.
Riez, riez fort, vous verserez des larmes qu'ils riront encore.
Dieu que c'est facile pour les imbéciles
D'être aveugle et sourd à un grand amour,
D'être aveugle et sourd.

Die deutsche Übersetzung dieser Passage des Songs „Wir sind aus Fleisch und Blut“ lautet wie folgt:

Amme

Ha, ha, ha, lacht ihr unbeschwert,
Ha, ha, ha, 's ist verachtenswert!
Weil ihr nicht versteht, dass nur Liebe zählt,
Also lacht ihr da, macht nur ha, ha, ha.
Lacht nur immerfort, bis ihr allesamt in der Hölle schmort.
Weil ihr nicht mehr denkt, seid ihr so beschränkt,
Blind und taub da steht, dass ihr nicht mehr seht,
Was hier vor sich geht.

Der deutsche Text hält sich hier inhaltlich an den Ausgangstext, auch wenn auf semantischer Ebene leichte Abweichungen auftreten, wie beispielsweise in Zeile 5, wo „Vous verserez des larmes qu'ils riront encore“ mit „...bis ihr allesamt in der Hölle schmort“ wiedergegeben wird. Beide Fassungen spielen auf die Folgen an, die der Hass der Montagues und Capulets mit sich bringen wird, wobei der deutsche Text eine härtere Ausdrucksweise verwendet. Die kommunikative Intention des Ausgangstextes wird unseres Erachtens jedoch imitiert und nicht verfälscht.

Etwas anders gestaltet sich in dieser Hinsicht jedoch die folgende Passage, in der Benvolio der Amme Folgendes entgegnet:

Benvolio

Ha, ha, ha, mon Dieu qu'elle est drôle !
Avec ces cheveux-là elle a l'air d'un saule
Comment Roméo, de nous le plus beau.
Pourrait-il vraiment tenir ses serments ?
Comme nous tous il ment.

Benvolio macht sich lustig über das Aussehen der Amme. Durch ihre Frisur wirke sie wie eine Trauerweide und gleiche somit Roméo, womit er auf dessen melancholischen Charakter anspielt. In der deutschen Übersetzung lautet diese Passage folgendermaßen:

Benvolio

Ha, ha, ha, seht doch die mal an;
Mit dem Turban da, wird das noch ein Schwan?
Und bei Romeo hoff' ich sowieso,
Dass er sich entscheid' statt für Liebesleid
Für den Freundeseid.

Benvolio attackiert auch hier die Amme, jedoch missfällt ihm hier nicht das Haar der Amme, sondern ihre Kopfbedeckung. Mit dieser Referenz nimmt die Übersetzung Bezug auf die konkrete Inszenierung, denn die deutschsprachige Amme trägt tatsächlich einen Turban. Die Lösung hinsichtlich des Wortspiels mit „saule“ erscheint jedoch problematisch, da sie nicht kommunikativ prägnant ist. Die Frage „Wird das noch ein Schwan?“ sollte vermutlich ausdrücken, dass Benvolio eine Verwandlung der Amme – die ihm offensichtlich nicht gefällt – von einem „hässlichen Entlein“ zu einem Schwan anzweifelt. Weiters muss „Schwan“ als Symbol für die Liebe verstanden werden, auf das dann an der Stelle „dass er sich entscheid' statt für Liebesleid...“ wieder Bezug genommen wird. Diese Zusammenhänge bleiben relativ unklar. Hinzu kommt, dass das Wort „noch“ auf einer betonten Note liegt („Wird das noch ein Schwan?“), ihm also ein prosodischer Schwerpunkt zukommt und der Satz dadurch (erst recht) polysem wird. Eine zusätzliche Problematik ergibt sich daraus, dass das Wort „Schwan“ im Kontext dieses Liedes und des gesamten Musicals eher ungewöhnlich anmutet und sich zusätzlich am Ende einer Phrase, auf einer langen Note befindet, wodurch es für das Publikum gut hörbar, jedoch vermutlich schwer fasslich ist.

Auch in der nächsten Passage dieses Songs finden sich inhaltliche Abweichungen zwischen Ausgangs- und Zieltext, die genauer beleuchtet werden sollen.

Mercutio

Ha, ha, ha, quoi que ces deux-là s'aiment !
Ha, ha, ha on ne parle pas des mêmes.
Deux enfants gâtés ne peuvent pas s'aimer,
L'amour c'est pour ceux oubliés de dieux
Qui l'ont mérité.

Mercutio

Ha, ha, ha, beide lieben sich,
Ha, ha, ha, das ist lächerlich!
Nur verwöhnt sind sie, Liebe wird das nie
Romeos Leidenschaft ist so launenhaft,
das ist Manneskraft!

Hier entstehen durch die Übersetzung zwei durchaus unterschiedliche Charakterisierungen Romeos. Der französische Text bringt Gott als Komponente der Liebe ins Spiel, welcher im Deutschen gänzlich weggelassen wird. Stattdessen wird Romeos Charakter insofern näher beschrieben als Mercutio seinen Freund als Macho hinstellt, der lediglich von Trieben geleitet wird und keine „ernsten“ Absichten hat. Die Konnotation des Ausdrucks „Manneskraft“ wird auch durch Mercutios Gestik unmissverständlich unterstrichen.

Im Kontext dieses Songs, in dem Liebe ja abschätzig betrachtet wird, und vor dem Hintergrund, dass die Entwicklung der Geschichte an einem Punkt angelangt ist, an dem sich entscheiden wird, ob Romeo und Julia tatsächlich heiraten werden, ihre Liebe also „echt“ ist, hat dieser textliche Hinweis auf Romeos Charakter natürlich einen Effekt eigener Art. Dieser steht jedoch völlig im Widerspruch zur Art und Weise, wie Romeo im bisherigen Verlauf des Stückes dargestellt wird: Als verträumter, sensibler, melancholischer – und verliebter – junger Mann, der für seine Liebe zu Julia alles opfern würde, und nicht als Casanova, dem frau nicht vertrauen könne. Obwohl Gott im Verlauf des Stückes – in beiden Fassungen – immer wieder von den Figuren angerufen („Dieu, qui voit tout...“ zu deutsch „Gott, steh uns bei...“), als Ursprung des Lebens gesehen („Dieu, toi qui nous a mis sûr la terre...“ zu deutsch „Gott, warum erschaffst du eine Welt, wo...“) und als treibende Kraft der Liebe

erwähnt wird („Où vont les rêves des amants...que dieu me guide...” zu deutsch „Wohin geht der Liebestraum, für meinen Weg brauch ich Gottesvertrau’n...“), wird der göttliche Aspekt der Liebe an dieser Stelle gänzlich weggelassen und durch das im Grunde weltlichste Thema ersetzt. Wenngleich durch diese inhaltliche Änderung der Charakter Romeos natürlich nicht zur Gänze verfälscht wird, zeigt dieses Beispiel jedoch gut, dass diese Gefahr rasch auftaucht, wenn sich die Übersetzung zu weit vom Ausgangstext entfernt.

Ein weiteres Beispiel, das die Problematik von Bedeutungsverschiebungen und Sinnwidrigkeiten in diesem Musical gut veranschaulicht, ist eine Passage aus dem Song „Tu dois te marier“ bzw. „Freu’ dich auf die Hochzeit“. Lady Capulet und die Amme versuchen mit Nachdruck, Julia eine Heirat mit Graf Paris schmackhaft zu machen:

Lady Capulet/Amme

Und sind wir auch nur Frau’n,
Aber du kannst uns trau’n,
Geben dir den Rat:
Freu’ dich auf die Heirat.

Das Kohärenzproblem der ersten beiden Verszeilen ist offensichtlich. Die Hauptsatz-Nebensatzkonstruktion ist schlicht agrammatisch und führt zudem zu inhaltlicher Verwirrung: Das „auch“ der ersten Zeile, in Kombination mit dem „nur“, verlangt als konzessiver Nebensatz nach einer Aufhebung der Einschränkung, d.h. ein „dennoch“ oder „trotzdem“. Das „aber“ des zugehörigen Hauptsatzes in der zweiten Zeile verlangte jedoch einen vorgehenden adversativen Nebensatz. Haupt- und Nebensatz zielen gewissermaßen aneinander vorbei. Angestrebt war hier wohl eine Formulierung wie: „Und sind wir auch nur Frau’n, so kannst du uns trotzdem trau’n“ oder: „Wir sind zwar nur Frau’n, aber du kannst uns trau’n“. Dieser grobe Verstoß gegen die grammatikalische Struktur der deutschen Sprache macht die dargestellte Passage im Sinne Vermeers inkohärent (vgl. Kapitel 2.3.1), in weiterer Folge unverständlich und ist unseres Erachtens nach in gleich welcher Übersetzung inakzeptabel. Da dieser Fehler überdies an einer Stelle passiert, die sich auf musikalischer Ebene von den vor- und nachfolgenden Phrasen stark abhebt – das Tempo wird verlangsamt, das Orchester zurückgenommen – ist er für das Publi-

kum sehr gut hörbar, was die Problematik weiter verschärft.

Zur Abrundung dieses Themenbereichs soll noch auf die unterschiedliche Liedabfolge in den beiden Musicallyfassungen eingegangen werden, die gleichfalls Veränderungen auf inhaltlicher Ebene mit sich bringt. Wie bereits veranschaulicht, werden einerseits nicht alle Songs aus *Roméo et Juliette* in die deutsche Inszenierung übernommen, andererseits fließen neu geschriebene Songs (an anderen Stellen) ein. Beides findet sich in jener Szene, in der Romeo vom Fürsten nach Mantua verbannt wird: Der Song „Le pouvoir“, der in der Mitte dieser Szene angesiedelt ist, existiert in der deutschen Übersetzung nicht; stattdessen wird etwas später in der Handlung, nachdem Julia das Gift genommen hat, der Song „Verona II“ eingefügt (für den es kein französisches Pendant gibt). Musikalisch und textlich orientiert sich dieser Song an „Verona“: Der Fürst beklagt die Vorgänge in seiner Stadt und gesteht sich ein, dass er die Kontrolle über die Menschen verloren hat. Eine der Verszeilen lautet: „Heut’, in dieser Schreckensnacht, verliert sich meine Macht.“ Im Kontext der Entwicklung der Geschehnisse gestaltet sich der Zeitbezug „heut“ problematisch. Mit „heut“, also mit der „Schreckensnacht“, bezieht sich der Fürst eindeutig auf jene Nacht, in der Mercutio und Tybalt ihr Leben lassen müssen, Romeo nach Mantua verbannt wird und der Hass der beiden Familien noch mehr Unheil über die Stadt bringt. Allerdings ist diese Nacht zum Zeitpunkt, an dem der Song gesungen wird, bereits vergangen und ein Tag voller Ereignisse (Romeos Abschied von Julia und seine Flucht nach Mantua, Julias verzweifelter Besuch bei Pater Lorenzo) liegt dazwischen. Dies würde bedeuten, dass sich „heut“ auf jene Nacht bezieht, in der Julia das Gift nimmt – allerdings weiß der Fürst von diesem Ereignis nichts, kann sich somit eigentlich nicht darauf beziehen. Unseres Erachtens liegt hier ein – wohl durch unachtsame Umreihung der Songfolge und durch Neukompositionen resp. Neuvertextung entstandener – Fehler hinsichtlich der intratextuellen Kohärenz des Stückes vor. Auch hier wird wieder – wenn auch auf anderer, etwas weiter gefasster Ebene – klar, welche Gefahren Abweichungen vom Ausgangstext bergen. Die Motivation für die dargestellte Umreihung und Neukomposition ist vor dem Hintergrund der Ausführungen zum Inszenierungskonzept (vgl. Kapitel 4.4.4) verständlich und auf die Bühnenwirksamkeit zurückzuführen; das Wiederaufgreifen des musika-

lischen und sprachlichen Motivs des Songs „Verona“ trägt zu stringenterer Präsentation der Handlung bei und die Dramatik wird zusätzlich konkretisiert. Allerdings entgeht aufmerksamen ZuschauerInnen eine derartige Unstimmigkeit vermutlich nicht, was wiederum der Bühnenwirksamkeit des Stückes in gewissem Sinn nicht zuträglich ist.

5.5 Themenbereich 4 – Phrasierung und Reime

Die sprachliche Phrasierung adäquat zu gestalten resp. die musikalische aufrechtzuerhalten, war beim Verfassen der deutschen Übersetzung dieses Stückes weiters wünschenswert. Vor allem durch die strukturellen Unterschiede zwischen der französischen und der deutschen Sprache, wie in Kapitel 3.3.1 und 3.3.2 erläutert, können sprachliche Muster oftmals nicht direkt übernommen werden und verlangen kreativere Lösungen. Der zentrale Song „Aimer“ bzw. „Liebe“ lässt bereits an seinem Titel eine strukturell bedingte Änderung erkennen: Die Verbkonstruktion wird zu einer Substantivkonstruktion, was sich im Text des Songs folgendermaßen darstellt:

Roméo

Aimer, c'est ce qu'y a d'plus beau ?
Aimer, c'est monter si haut
Et toucher les ailes des oiseaux.
Aimer, c'est ce qu'y a d'plus beau ?

Juliette

Aimer, c'est voler le temps,
Aimer, c'est rester vivant
Et brûler au coeur d'un volcan.
Aimer, c'est ce qu'y a d'plus beau ?

Die deutsche Übersetzung davon lautet:

Romeo

Liebe, kann's Schön'res geben?
Liebe kann uns erheben
Zum Himmel, wo Wolken schweben.
Liebe, kann's Schön'res geben?

Julia

Liebe, sie trägt mich vorwärts,
Liebe, wie lässt sie mein Herz
Verbrennen, und ich bin wehrlos.
Liebe ist ewig zeitlos.

Die deutlich erkennbare Verbkonstruktion des Ausgangstexts zieht sich durch den gesamten Song, in der deutschen Übersetzung wird versucht die Substantivkonstruktion auch den gesamten Song hindurch zu übernehmen, was allerdings gewisse Schwierigkeiten mit sich bringt, vor allem in Verbindung mit der musikalisch vorgegebenen Phrasierung. Die französische Konstruktion passt perfekt auf die musikalischen Phrasen: Dadurch, dass auf das wörterbuchartig vorgestellte Verb „aimer“ gewissermaßen „poetische Definitionen“ folgen, entstehen natürliche Zäsuren. Musikalisch spiegelt sich diese Zäsur in einer Pause wider (FV, *Aimer*, Takt 33-40):

The image shows a musical score for two characters, Juliette and Roméo. The score is written for voice and piano. The first system shows Juliette singing 'ai - mer c'est c'qui y'a d'plus beau' and Roméo singing 'ai - mer c'est mon - ter si haut et'. The second system shows Juliette singing 'tou - cher les ailes des oi - seaux' and Roméo singing 'ai - mer c'est c'qui y'a d'plus beau'. The music is in a minor key with a 4/4 time signature.

Im Deutschen wird nun versucht die sprachlichen an die musikalischen Phrasierungen anzupassen, und zwar mittels syntaktisch und semantisch vom Substantiv „Liebe“ abgeleiteter Formulierungen: „Liebe, kann's Schön'res geben“; „Liebe, sie gibt die Kraft, um alles zu erreichen“; „Liebe, sei unser Zeichen“ usw. Die angeführten Sätze schaffen es, die musikalisch vorgegebene Zäsur auch sprachlich wiederzugeben, allerdings werden auch Formulierungen verwendet, die für die Wahrung der musikalisch-sprachlichen Einheit weniger gut geeignet sind: „Liebe kann uns erheben“ verlangt auf sprachlicher Ebene eigentlich keine Pause nach „Liebe“, diese wird jedoch durch die Musik künstlich erzeugt. Die Verszeilen, die nicht mit „aimer“ beginnen, weichen auch in der deutschen Übersetzung von der Konstruktion mit „Liebe“ ab. Anders als im Ausgangstext, in dem diese Zeilen wiederum mit einer Verbkonstruktion beginnen und eine natürliche Zäsur entstehen lassen („c'est monter si haut | et toucher...“), wird im Deutschen über die musikalische Zäsur hinweg übersetzt: „wie lässt sie mein Herz | verbrennen und...“.

Wie in Kapitel 3.4 erläutert, ist mit der zielsprachlichen Übertragung von Reimen in Lied- und Songtexten generell besondere Problematik verbunden. Die Tatsache, dass das Französische aufgrund seiner Sprachstruktur mehr Möglichkeiten zur Produktion von Reimen bietet als das Deutsche, kommt im vorliegenden Fall erschwerend hinzu. Die Songtexte der französischen Fassung des Musicals zeichnen sich nämlich dadurch aus, dass sie durchgehend reimen, wobei verschiedene Reimschemata abwechselnd verwendet werden; sehr häufig vorkommende Formen sind beispielsweise AAAA, AABB und ABAB, wie auch aus den in Kapitel 5 bereits vorgestellten Texten ersichtlich ist. Nun präsentieren sich die Songtexte von *Romeo und Julia* dergestalt, dass sie ebenfalls durchgehend in Reimen verfasst sind und dabei – bis auf einige sehr wenige Ausnahmen – die Reimschemata der französischen Texte unverändert übernommen wurden. Insbesondere vor dem Hintergrund der Ausführungen im Theorieteil dieser Arbeit, wo u.a. vor einer 1:1-Übernahme von Reimen gewarnt wird, liegt es daher nahe, diesen Aspekt genauer zu betrachten.

Als Beispiel dazu soll der Song „Avoir une fille“, zu Deutsch „Mein liebes Kind“ herangezogen werden. Der Text zeichnet sich strukturell dadurch aus, dass die einzelnen Verszeilen sehr kurz gehalten sind (4-silbig), wodurch es zu einer großen Dichte an Reimen kommt. Die vorrangigen und abwechselnd verwendeten Reimschemata sind ABAB und ABCB, welche sich ebenso in der deutschen Übersetzung „Mein liebes Kind“ finden. Zur Veranschaulichung folgen die beiden Fassungen dieses Songs:

Comte Capulet

Avoir une fille, une petite opale,
Des yeux qui brillent, une peau si pâle,
Avoir une fille, c'est faire une femme,
Une petite virtuose, avant ses gammes.
Avoir une fille, un cœur de sable,
Cadeau de Dieu, cadeau du diable,
Avoir une fille, c'est faire un crime,
Où le coupable est la victime, avoir une fille.
Elle est ma vie, elle est mon sang,
Elle est le fruit de mes vingt ans
Et je maudis tous ses amants.
Elle est ma vie, elle est mon sang
Et je maudis tous ses amants.

Avoir une fille, c'est trembler de peur
Qu'elle se maquille pour un menteur.
Avoir une fille, c'est plus jamais
Traiter les femmes comme je l'ai fait.
Avoir une fille
Je hais les hommes et leurs regards,
Je sais leurs ruses et leurs victoires.
Et quand viendra le jour où l'un d'eux
Me prendra ma fille en m'appelant Monsieur,
Alors ce jour et pour toujours
Je fermerai à double tour
Mon cœur et je deviendrai sourd.
Avoir une fille c'est continuer à espérer
Et croire encore que,
Quand viendra le jour de ma mort,
Elle portera tout au fond de son corps
Cette étincelle de celui ou celle
Qui à son tour, et par amour,
Viendra crier le cœur si lourd.
Avoir une fille, une petite opale
Des yeux qui brillent, Une peau si pâle
Avoir une fille, C'est faire un crime
Où le coupable est la victime
Avoir une fille, Avoir une fille...

Lord Capulet

Mein liebes Kind, mein Augensterne,
Es geht geschwind, dann bist du fern.
Aus einem Kind wird eine Frau
Mit jedem Jahr, ich seh's genau.
Hat man ein Kind als Himmelspfand,
Gerät es leicht in Teufelsband.
Mit einem Kind wird guter Rat
Trotz aller Sorg' schnell zum Verrat.
Mit einem Kind
Leb' ich durch sie, sie ist mein Blut,
Ich gäb' für sie mein höchstes Gut
Und ich verdamme die Männerbrut.
Ich liebe sie, sie ist mein Blut
Und ich verfluche die Männerbrut,
Mit einem Kind, da fürchtet man,
Dass sie betört ein Scharlatan.
Mit einem Kind hab' ich nie mehr
Die Frau'n verletzt so wie bisher.
Mit einem Kind
Wie ich sie hasse, die Männergier.
Ich kenn' den Blick, er gilt nur ihr.
Und kommt der Tag, der sie mir nimmt,
Unangesagt, er kommt bestimmt.
An diesem Tag, ich dann verzage,
Verschließe fest in stiller Klag'

Mein Herz, da ich es nicht ertrag'.
Mit einem Kind hört man nicht auf im Lebenslauf
Und hofft devot ein Leben lang bis hin zum Tod,
Dass sie versteht, welche Lieb' ich ihr bot
Und sie mit Herz und gleichem Schmerz
Ein Leben schenkt, und an mich denkt,
Der sie so liebevoll gelenkt.
Mein liebes Kind, mein Augenstern,
Es geht geschwind, dann bist du fern.
Nicht mehr das Kind ich in ihr find'.
Es ist die Frau, auf die ich schau'.
Mein liebes Kind. Mein liebes Kind.

Generell kann gesagt werden, dass die kommunikative Intention des Ausgangstextes – ein Vater drückt seine Sorgen ob des Erwachsenwerdens seiner Tochter aus – sich in der Übersetzung widerspiegelt, trotz der inhaltlichen Abweichungen in einigen Passagen, auf welche hier nicht näher eingegangen wird. Von größerem Interesse ist an dieser Stelle die Auswirkung der Übernahme der Reime. Ein als problematisch zu bewertender Satz ist beispielsweise „Mit einem Kind wird guter Rat trotz aller Sorg' schnell zum Verrat“. Das Reimschema stimmt mit dem französischen Text überein, jedoch fällt hier ganz offensichtlich der Sinn den Reimen zum Opfer, was den Satz schwer verständlich macht. Auch in der Passage „Mit einem Kind hört man nicht auf im Lebenslauf und hofft devot...“ ist deutlich zu sehen, wie um der Reime Willen auf eher gestelzte Ausdrucksweise zurückgegriffen wird (z.B. „und sie mit Herz und gleichem Schmerz ein Leben schenkt...“) und dass von kommunikativer Prägnanz kaum mehr die Rede sein kann. Auffallend ist auch die Inkohärenz hinsichtlich der Subjekte im Text; das unpersönliche „man“ wird abgelöst von „ich“ und das „sie“ in „dass sie versteht“ hat keinen direkten Bezug zum vorhergehenden Satzteil bzw. referiert auf „ein Kind“, was keinen korrekten grammatikalischen Zusammenhang darstellt. Auch die Gesamtkonstruktion des Satzes erschwert die Verständlichkeit dieser Passage: Auf zwei Hauptsätze folgen drei hintereinander geschaltete Gliedsätze, wobei erschwerend hinzukommt, dass gleich der erste Hauptsatz (syntaktisch und semantisch) unvollständig ist: „Mit einem Kind hört man nicht auf im Lebenslauf“. Anstelle des fehlenden Infinitivs, der vom Verb „aufhören“ hier verlangt würde (aufhören etwas zu tun), folgt die Überleitung zum zweiten

Hauptsatz („und hofft devot...“), was eine intransitive Verwendung von „aufhören“ suggeriert, die an dieser Stelle inhaltlich völlig unsinnig ist. Dieses Beispiel bestärkt die Vermutung, dass ÜbersetzerInnen zuweilen zu stark dem bereits erwähnten Reimzwang unterliegen.

Wird auch die musikalische Komponente in die Analyse dieses Songs miteinbezogen, werden zusätzliche Schwierigkeiten sichtbar. Der Song ist musikalisch dadurch gekennzeichnet, dass sich dasselbe Phrasierungsmuster durch den gesamten Song hindurch wiederholt: Drei Achtelnoten gehen einer synkopierten Achtelnote voraus³⁵, wobei der musikalische Hauptschwerpunkt jeweils auf der synkopierten Note liegt und die jeweils erste Note jeder Phrase zusätzlich schwach betont wird (da sie auf den dritten Schlag des 4/4-Taktes gesungen wird). Auch die Melodie wiederholt sich und lässt ein durchgehendes, sehr schlicht gehaltenes Muster erkennen. Die musikalischen Phrasen sind sehr kurz, sie nehmen insgesamt nicht mehr als einen Takt in Anspruch, und jeder musikalischen Phrase entspricht jeweils eine Verszeile, sowohl in der französischen als auch in der deutschen Version. Wichtig ist hier auch, dass sich die reimenden Wörter jeweils auf den synkopierten, also betonten, Noten befinden und dadurch besonders hervorgehoben werden. Das folgende Notenbeispiel, das den Anfang der deutschen Übersetzung zeigt, soll dies konkret veranschaulichen (V3, *Mein liebes Kind*, Takt 7-16):

³⁵ Einige wenige Takte weichen etwas von diesem Muster ab (vgl. beispielsweise Takt 11 im folgenden Notenbeispiel, wo sich die musikalische Phrase aus einer Vierteltriolen und einer Viertelnote zusammensetzt). Diese Veränderung hat allerdings keine Auswirkung auf die Betonung der Noten, i.e. der Hauptschwerpunkt liegt immer noch auf der letzten Note, also der Viertelnote, und die schwache Betonung liegt auf der ersten Note.

Cap. 7

Mein lie-bes Kind, mein Au-gen-ster-n, es geht ge-schwind,

Cap. 11

— dann bist du fern. Aus ei-nem Kind wird ei-ne Frau,

Cap. 14

— mit je-dem Jahr, ich seh's ge-nau Hat man ein Kind

Hinsichtlich der Problematik der richtigen Phrasierung zeigt sich, dass versucht wurde sowohl die musikalische als auch die sprachliche Phrasierung zu respektieren. Um die Phrasen nicht zu zerstören, muss die deutsche Fassung Sätze schaffen, die strukturell auf die musikalischen Phrasen passen – wie aus obigem Notenbeispiel hervorgeht. Naturgemäß müssen dabei Sätze gewissermaßen zerstückelt werden, i.e. ein ganzer Satz zieht sich über vier musikalische Phrasen, wodurch auf eine Phrase jeweils nur ein Satzglied kommt oder überhaupt nur eine Wortfolge, die keinen geschlossenen Satzteil darstellt. Bei dieser Unterteilung ist insofern Vorsicht geboten, als die sprachliche Phrase, also der Satz, nicht durch die Musik zerrissen werden darf. Dies ist unseres Erachtens an manchen Stellen gut gelungen, an anderen weniger, wobei darauf hinzuweisen ist, dass eine Hauptschwierigkeit hier sicherlich darin besteht, die wiederkehrende Infinitivkonstruktion des Französischen („avoir une fille“) und die darauf folgenden Erklärungen, die mit „c’est“ eingeleitet werden, im Deutschen in kompakter, zur Musik passender Form, wiederzugeben.

Auch das Silbenproblem wird in diesem Beispiel virulent. Es wurde bereits erläutert, dass die erste und die letzte Note jeder Phrase betont ist. An mehreren Passagen stimmt die Prosodie mit den betonten und unbetonten Noten überein, in vielen Fällen wird der Sprachrhythmus jedoch – mehr oder weniger – verzerrt: Mein liebes Kind, mein Augenstern; es geht geschwind, dann bist du fern. Aus einem Kind, wird eine Frau, mit jedem Tag, ich seh's genau. Würde der Sänger sich strikt an diese Vorgabe halten, so würde sein Gesang durchwegs holprig und deformiert klingen. Um dies zu vermeiden, versucht er – wie den CD- und Videoaufnahmen entnehmbar ist – Silben, die den eigentlichen Akzent tragen hervorzuheben, wie z.B. bei „mein liebes Kind“, indem er die unbetonte Silbe davor, also „mein“, ein wenig kürzer singt und dafür „lie“ mehr in die Länge zieht.

Hinsichtlich des Hauptschwerpunkts auf der letzten Note jeder Phrase ist auch noch anzumerken, dass durch die vorgegebene musikalische Struktur der sprachmelodische Schwerpunkt automatisch auf die letzte Silbe gelegt wird. Nun wurde in Kapitel 3.3.1.1 festgestellt, dass in der Regel – i.e. gemäß der Akzentuierungsnormen der französischen Sprache – die letzte Silbe eines Silbenkomplexes, sei dieser ein Wort oder eine Phrase, betont wird; für das vorliegende Beispiel bedeutet dies daher, dass sowohl die musikalische als auch die sprachliche Struktur ideal aufeinander passen. Da die sprachmelodischen Eigenheiten der deutschen Sprache sich anders darstellen, ist es klar, dass dieser Aspekt eine zusätzliche Schwierigkeit darstellt. Hinzu kommt auch, dass die reimenden Silben auf den stark betonten Noten platziert sind. Es ist daher erstrebenswert auch tatsächlich zu betonende Silben zu verwenden, was bis auf einige Ausnahme (z.B. „Augenstern“, „Scharlatan“,) gut gelungen ist, wenn auch auf Kosten des natürlichen Sprachdukus und der Syntax.

5.6 Themenbereich 5 – Verständlichkeit der Sprache

Die bislang vorgestellten Beispiele liefern bereits einen umfangreichen Eindruck von der in der Übersetzung verwendeten Sprache resp. von den Schwierigkeiten, die sich vor allem auf syntaktischer und semantischer Ebene manifestieren. Besonders auffallend ist die Häufigkeit, mit der die

Syntax verbogen wird, was – meist eindeutig ersichtlich – um der Reime Willen geschieht. Zu den im Rahmen dieser Analyse bereits genannten Beispielstellen seien exemplarisch noch einige weitere Textausschnitte präsentiert, die den bereits entstandenen Eindruck bestätigen: „Warum seid ihr bloß so stur, eifersüchtig seid ihr nur...“ (in „Habt ihr schon gehört“), „dass die Sterne, die uns führ’n, die Leere lassen spür’n...“ (in „Die Angst“), „die Liebe, die dein Vater hegte, ihn zu dem weisen Schritt bewegte...“ (in „Nicht lang“). Hand in Hand mit derartigen Verschiebungen geht eine gestelzte Ausdrucksweise, die durchaus schwer verständliche Sätze generiert: „Wie ist die Welt verroht, oh Gott, ist die Welt verroht...“ (in „Die Verzweiflung“), „Ich hab’ noch nichts erlebt, und Vieles weiß ich kaum...“ (in „Einmal“), „Ich pflicht’ euch bei, die Sklaverei gibt uns nicht frei. Feindschaftsgebot bringt uns nur Not, führt in den Tod...“ (in „Der Hass“), „Doch, ich denk’, wenn ich sie schenk’, sie ist nicht bereit für die Zeit zu zweit...“ (in „Der Heiratsantrag“), „Warum in aller Welt ist Montagues Sohn, der Mann den sie nun wählt, für mich blanker Hohn...“ (in „Es ist Zeit“), usw.

Von Inversionen, irreführenden Ellipsen, antiquierten Verbformen („musst’“) über semantisch undurchsichtige Formulierungen, grammatikalisch problematische Aneinanderreihungen von Haupt- und Nebensätzen bis hin zu Konstruktionen, die schlichtweg gegen die Regeln der deutschen Sprache verstoßen und/oder jeglichen Sinns entbehren, findet sich in der deutschen Übersetzung alles. Dass die Verwendung dieser verformten und zum Teil inkorrekten Sprache sich äußerst negativ auf die Verständlichkeit des Textes, somit des Stückes, auswirkt, muss nicht noch näher erläutert werden.

5.7 Themenbereich 6 – Spielbarkeit

Zur Abrundung des Kapitels Sangbarkeit soll noch ein letztes wichtiges Element der Bühnenwirksamkeit, das in unmittelbarem Zusammenhang mit Sangbarkeit steht, näher beleuchtet werden, nämlich die Spielbarkeit. In Kapitel 2.4.1.3 wurde erläutert, dass beim Übersetzen eines Bühnentextes auch die dramaturgische Ebene des Textes erfasst werden muss, um diesen spielbar zu machen. Ein Text ist nur spielbar, wenn er der rhythmischen

schen Progression des Stückes folgt, was anhand des folgenden Beispiels verdeutlicht werden soll.

Zu Beginn des zweiten Aktes herrscht Aufruhr in den Straßen Veronas: Mercutio und Benvolio haben mitbekommen, dass bereits ganz Verona über Romeos Liebe zu Julia Bescheid weiß, machen ihren Sorgen um ihn und ihrem Ärger über Romeo Luft, indem sie die Lage mit den übrigen Montagues besprechen. „On dit dans la rue“, der Titel des Songs und gleichzeitig auch eine sich viermal wiederholende Verszeile, wird im Deutschen mit „Habt ihr schon gehört“ wiedergegeben. Der Song beginnt wie folgt:

Mercutio

On dit dans la rue
Que Roméo est perdu,
Qu'il mérite bien la lame
De ceux qui vendent leur âme.

Benvolio

On dit dans la rue
Que le fils des Montaigues
A trahit ses parents,
Déshonoré son rang.

Mercutio

Habt ihr schon gehört?
Es ist wirklich unerhört,
Dass Romeo unbeschwert
Eine Capulet begehrt.

Benvolio

Habt ihr schon gehört?
Alle Welt ist ganz empört.
Was Romeo nun zerstört
Und die Familie entehrt.

In der französischen Fassung stehen Benvolio und Mercutio mit sorgenvollen Gesichtern auf der Bühne, denn: „On dit dans la rue que...“ – die Leute reden über Roméo, „zerreißen sich die Mäuler“. Die allgemeine Situation wird also zwischen Mercutio, Benvolio und den übrigen Montagues diskutiert. Letztere singen/sprechen zwar während der Strophen nicht, drücken jedoch durch Gestik, Mimik und Proxemik ihr Beteiligung am Gespräch, ihre Besorgtheit und Empörung aus.

In der deutschen Fassung hingegen gehen Mercutio und Benvolio auf die Montagues zu, reden sie direkt an: „Habt ihr schon gehört?“, und es wird der Eindruck vermittelt, als würden sie Neuigkeiten überbringen. Diese semantische Varianz hat zwar keine Auswirkungen auf die Geschichte an sich, gestaltet sich jedoch in weiterer Folge hinsichtlich der Spielbarkeit problematisch: Auch Romeo ist in dieser Szene anwesend und wird von allen anwesenden DarstellerInnen attackiert, er habe Verrat an seiner Familie begangen, den Hass zwischen den beiden Clans neu entfacht und auch die Freundschaft zwischen sich, Mercutio und Benvolio verraten. Romeo wird direkt angesprochen:

Mercutio

On dit dans la rue
Qu'en lui prenant sa vertu
Tu as perdu la tienne
Et réveillé la haine.

Benvolio

On dit dans la rue
Que pour toi y'a plus d'issue,
Que pour sauver ton honneur
Il faut quitter cette fleur.

Die direkte Bezugnahme auf Roméo passiert sowohl im gesungenen Text („tu“, „toi“ usw.) als auch in der szenischen Umsetzung, i.e. Mercutio und Benvolio wenden sich ihrem Freund zu, wenn sie mit ihm reden. Wichtig ist hier, dass die Aussage „on dit dans la rue“ keinen konkreten Adressaten enthält, also das unpersönliche „man“ beinhaltet und somit auch an Roméo gerichtet werden kann; Mercutio und Benvolio könnten diese Phrase beispielsweise als einen impliziten Vorwurf verwenden. In der deutschen Version werden nun die französischen Regieanweisungen offensichtlich beibehalten und Romeo wird wieder direkt angesprochen, allerdings nur durch das Spiel: Gestik und Proxemik zeigen klar, dass Mercutio und Benvolio mit Romeo sprechen, der folgende Text tut dies allerdings nicht:

Mercutio

Habt ihr schon gehört?
Es ist wirklich unerhört,
Dass Romeo ungerührt
Den Hass auf's Neue schürt.

Benvolio

Habt ihr schon gehört?
Alle Welt ist ganz empört,
Sollte Julia dich verführ'n,
Werden die Gegner triumphier'n.

Es mutet etwas eigenartig an, wenn Mercutio und Benvolio die Frage „Habt ihr schon gehört?“ an ihren Freund richten. Mercutios Text geht sogar soweit, dass er Romeo in Zeile 3 in der dritten Person anredet („dass Romeo...“). Erst Benvolio spricht ihn in direkt an („sollte Julia dich...“). Die Interdependenz der Modi Text und Szene wird in diesem Beispiel einmal mehr verdeutlicht. Wird es verabsäumt, diese zu berücksichtigen, werden Text und Szene nicht korrekt zueinander in Bezug gesetzt, das Resultat ist nicht spielbarer Text.

5.8 Fazit II

Was sich in der Theorie bereits als kompliziert darstellt, bestätigt sich in der Praxis: Die Übersetzung eines musikalischen Bühnenwerkes, i.e. insbesondere das Ziel der Sangbarkeit zu erreichen, ist oft kein Leichtes, was sich anhand der Analyse des Vocal Score von *Romeo und Julia* zeigt. Durch die Vielschichtigkeit dieses multimodalen Textes ist es schwierig, die richtige Balance zwischen den verschiedenen, mehr oder minder gleich wichtigen, Aspekte der Sangbarkeit zu finden; sehr oft müssen Abstriche im einen oder anderen Bereich gemacht werden; nicht zuletzt durch den Vergleich der verschiedenen Versionen des Vocal Score wird diese Problematik deutlich.

Auffallend ist der uneinheitliche Umgang mit dem Notentext, der an manchen Stellen vorab geändert und schriftlich fixiert, an sehr vielen Stellen aber erst durch die SängerInnen optimiert wurde. Zum anderen stellen die Übernahme der Reime und die dadurch verursachten sprachlichen Ungereimtheiten unseres Erachtens eine Hauptschwierigkeit dar.

6 Schluss

6.1 Zusammenfassung

Thema dieser Arbeit war es, die spezifischen Herausforderungen und Schwierigkeiten aufzuzeigen, die sich bei der Übersetzung des französischen Musicals *Roméo et Juliette – de la haine à l’amour* in die deutsche Sprache und den damit verbundenen Kulturkreis ergaben, und zwar hinsichtlich der Themenkomplexe Kulturspezifik und Sangbarkeit.

Ausgangspunkt des ersten Themenkomplexes, Kulturspezifik, war eine auf theaterwissenschaftlichen Erkenntnissen basierende Auseinandersetzung mit dem Genre Musical. Der Fokus lag dabei auf der Darstellung der spezifisch französischen Musicalform *spectacle musical*, die sich in Grobstruktur, der Verwendung dramatischer Elemente sowie der konkreten Umsetzung in der Inszenierung von den Musicals, wie sie aktuell im deutschsprachigen Raum aufgeführt werden, in weiten Teilen unterscheidet. Eine Erläuterung der Skopostheorie und des holistischen Ansatzes bildeten in weiterer Folge das Fundament für die translationswissenschaftliche Betrachtung und Analyse kultureller Unterschiede. Kulturspezifik wurde dabei als Kriterium der Bühnenwirksamkeit festgestellt, welche wiederum als Skopos musikalischer Bühnenwerke, und somit auch ihrer Übersetzungen, identifiziert wurde. Daraus ergab sich, dass der Skopos einer Bühnenübersetzung nur zu erreichen ist, wenn Theatertraditionen und Inszenierungspraktiken beider Kulturkreise berücksichtigt werden, sowie die jeweilige Übersetzung im Sinne der Skopostheorie in die Zielkultur eingebettet und etwaigen Adaptionen unterzogen wird.

In der kontrastiven Analyse der beiden Musicalfassungen wurde versucht zu zeigen, *dass* und *inwiefern* sich die deutsche von der französischen Version in einigen Aspekten unterscheidet; vor allem anhand der vom Ausgangstext abweichenden Lösungen spezifischer Probleme innerhalb des Inszenierungs- und Regiekonzepts wurde deutlich, dass der ganzheitliche Ansatz im Bereich Bühnenübersetzung aktuell durchaus seine Anwendung findet.

Im zweiten Themenkomplex dieser Arbeit, betreffend die

Sangbarkeit, wurde diese ebenfalls als Kriterium hinsichtlich Bühnenwirksamkeit im Rahmen des holistischen Ansatzes betrachtet. Unter Anwendung der Skopostheorie wurde u.a. festgestellt, dass die RezipientInnengruppe eines Musicals keinesfalls heterogen ist (Publikum, SängerInnen etc.), dadurch verschiedene Ansprüche an den Text entstehen und ÜbersetzerInnen jede einzelne EmpfängerInnengruppe als AuftraggeberIn verstehen sollten. In weiterer Folge wurden die einzelnen Aspekte der Sangbarkeit und ihr komplexer Zusammenhang diskutiert, diverse Meinungen zur Gewichtung einzelner Problemstellungen präsentiert sowie – wo möglich – konkrete Lösungsvorschläge für diese erbracht. Auf das Thema Textverständlichkeit und Natürlichkeit der Sprache wurde dabei besonderes Augenmerk gelegt, nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass dieser Bereich ein Hauptunterscheidungsmerkmal zwischen Musicals und Opern darstellt und somit für die Übersetzung solcher Werke äußerst relevant ist.

Im Analyseteil zum Thema Sangbarkeit wurde zur konkreten Veranschaulichung der Theorie und zur Untersuchung der deutschen Übersetzung ein weitgehend beispielorientierter Ansatz gewählt, da die isolierte Betrachtung der Sangbarkeitsaspekte sich als nicht zielführend erwies. Es wurden deshalb mehrere umfassendere Themenbereiche definiert, innerhalb derer ausgewählte Songs resp. Ausschnitte vorgestellt und von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus betrachtet wurden. Dabei konnte sehr gut veranschaulicht werden, dass die im Theorieteil diskutierten Herausforderungen und Schwierigkeiten (auch) in der deutschsprachigen Übersetzung von *Roméo et Juliette* allesamt vorhanden sind. Verschiedene von den Übersetzerinnen gewählte Translationsstrategien wurden vorgestellt, untersucht und vor dem Hintergrund des zu erfüllenden Skopos bewertet.

6.2 Conclusio

Bevor die Frage, ob die dieser Arbeit zugrunde liegende Hypothese bejaht werden kann – nämlich, dass eine adäquate Übersetzung in einen andere Sprache und einen anderen Kulturkreis nur möglich ist, wenn die Arbeitsweise ganzheitlich und interdisziplinär ist – muss noch eine andere Frage beantwortet werden, nämlich: ob die Übersetzerinnen von *Romeo*

und Julia aktiv in den Inszenierungsprozess eingebunden wurden und – wenn ja – in welchem Ausmaß dies geschehen ist. Eine eindeutige Antwort kann einerseits aufgrund fehlender konkreter (d.h. Insider) Informationen, nicht gegeben werden, andererseits ist auch aus gründlichster Analyse der Übersetzung nicht vollkommen klar abzuleiten, was der Fall war: Einige Aspekte (z.B. die Übersetzerinnen als Dramaturginnen, vgl. u.a. Kapitel 4.4.4; Anmerkungen und Änderungen im Vocal Score, vgl. Kapitel 5.2) deuten zwar darauf hin, dass die Übersetzerinnen nicht nur für eine „im stillen Kämmerlein produzierte Erstversion“ zuständig waren und auch im weiteren Prozess konsultiert wurden; allerdings geben die vielen, auf unterschiedlichen Ebenen festgemachten Unstimmigkeiten und Fehler durchaus Anlass zur Vermutung, dass die übersetzten Songtexte im Laufe der Probenarbeiten auch von anderen Personen als den Übersetzerinnen bearbeitet wurden – aus Gründen der Atembarkeit, inhaltlicher Überlegungen wegen o.ä. Aus Sicht einer Übersetzerin kann ich im Grunde nur hoffen, dass letzteres der Fall war und die Übersetzerinnen nicht absichtlich fehlerhafte Texte produzierten bzw. dies tun mussten.

Auch wenn diese Frage letztlich unklar bleibt, so konnte die oben erwähnte Hypothese im Laufe der Analyse der deutschen Übersetzung trotzdem bestätigt werden: Ex positivo dort, wo die Zusammenarbeit diverser ExpertInnen und ihr nutzbringender Effekt ersichtlich wurde; ex negativo dort, wo fehlende Abstimmung von Text und Inszenierung, also zwischen Übersetzerinnen und, beispielsweise, Regie offensichtlich ist, i.e. wo Zusammenarbeit erforderlich gewesen wäre, um so manche Fehlleistungen zu vermeiden.

Hinsichtlich der kulturspezifischen Unterschiede hat sich gezeigt, dass das Creative Team in Wien intensiv an einer Einbettung des Stückes in den deutschsprachigen Kulturraum gearbeitet hat. Änderungen in der deutschen Fassung lassen sich auf mehreren Ebenen feststellen – die Übersetzung, das Transportieren des Stückes in den neuen Kulturkreis, beschränkte sich nicht auf rein sprachliche Elemente, sondern berücksichtigte auch die theaterspezifischen zielkulturellen Eigenheiten, ohne dabei die Intention des Ausgangstextes aus den Augen zu verlieren. Vor allem die deutlich erkennbaren dramaturgischen „Eingriffe“ in *Romeo und Julia* zeigen, dass versucht wurde, sich von der französischen

Tradition zu lösen und eine für das zielsprachliche Publikum adäquate Form der Präsentation zu finden. Vergleicht man die aktuelle Inszenierung mit Musicals, die vor *Romeo und Julia* in Wien aufgeführt wurden, so findet man, dass die Form der Wiener Fassung sich viel stärker an jenen orientiert als an der französischen Fassung. Dies bestätigt, dass bei der Übersetzung eines multimodalen Textes die Berücksichtigung der verschiedenen Modi zur erfolgreichen Aufführung, d.h. zum Erreichen des Skopos Bühnenwirksamkeit, maßgeblich ist.

Die Analyse des Vocal Score auf Sangbarkeit hin hat ergeben, dass der sorgfältige Umgang mit den artikulatorischen Herausforderungen eine der Hauptstärken der Übersetzung ist. Auch die musikalisch vorgegebenen Strukturen (z.B. Phrasierung) wurden zu bewahren versucht, was positiv hervorzuheben ist. Auf inhaltlicher Ebene ließen sich zum Teil sehr kreative Lösungen feststellen, andererseits existieren es auch als problematisch zu bewertende – weil zu sehr von der Intention des Ausgangstexts abweichende – Passagen.

Das Silbenproblem wird in der Fachliteratur nicht zu unrecht so betitelt, und so weist auch *Romeo und Julia* unzählige Fälle auf, in denen gegen die deutsche Prosodie übersetzt wurde. Dass sich musikalische Leitung und SängerInnen Abhilfe verschaffen, indem sie selbst an den Songs „herumbasteln“ und Notenwerte, in weiterer Folge also Melodien verändern, ist zwar für die positive Endwirkung – die Bühnenwirksamkeit des Stückes – zielführend, ist aber weder eine anzustrebende noch eine zielführende Vorgangsweise bei (künftigen) Übersetzungen dieser Art. Änderungen in Melodien aufgrund von Übersetzungen sind zwar zulässig, allerdings sollten diese soweit durchdacht und abgesprochen sein, dass sie von den zuständigen Personen im Vocal Score vorab festgehalten werden können und somit dort aufscheinen. Dies ist vor allem im Hinblick auf zukünftige Inszenierungen eines Stückes von Relevanz (schließlich wird ein Stück selten ein zweites Mal übersetzt) – die MusikerInnen und SängerInnen sollten einen brauchbaren, sangbaren Vocal Score zur Verfügung haben, um nicht wieder selbst Hand an den Notentext legen zu müssen.

Prinzipiell konnte in diesem Zusammenhang gezeigt werden, dass TranslatorInnen neben sprachlichen Kompetenzen in der Ausgangs- und Zielsprache auch über fundierte Musikkennntnisse verfügen müssen, um

überhaupt Texte dieses translatorischen Bereichs übersetzen zu können. Allerdings ist, vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die die Übersetzerinnen dieses Stückes oft nur unzulänglich oder überhaupt nicht bewältigt haben, zu betonen, dass ÜbersetzerInnen sich nicht intensiv genug mit musikalischer Formenlehre auseinandersetzen können und größeres Bewusstsein für die Kompatibilitätsproblematik zwischen Notentext und (deutscher) Prosodie erstrebenswert wäre.

Die durchgehend gestelzte Sprache sowie die weitgehend fehlende Kohärenz auf syntaktisch-semantischer Ebene scheinen die Hauptschwäche des Textes zu *Romeo und Julia* zu sein, denn diese ist – im Unterschied zum Silbenproblem – von den SängerInnen nicht so leicht auszumerzen. Ist der Entstehungsgrund dafür wohl zum Großteil in den unzähligen erzwungenen Reimen zu finden, so existiert dennoch kein Legitimationsgrund für falsche, sinnlose Sätze. Lautete der „Übersetzungsauftrag“ möglicherweise: „Reime um jeden Preis, Grammatik und Sinn sind hintanzustellen“? Waren Regisseur und SängerInnen mit den Texten gänzlich einverstanden und gingen davon aus, dass das Publikum sich nicht an unnatürlichen und fehlerhaften Texten stoßen würde, solange es ausreichend mit Reimen versorgt würde? Oder waren die Übersetzerinnen, wie eingangs vermutet, nur für die erste Version der Übersetzung zuständig und für notwendig befundene Änderungen wurden von anderen Personen vorgenommen? Was die Erklärung auch sein mag – fest steht in jedem Fall, dass sehr viele Abhandlungen mit Forschungsschwerpunkt Opern- und Liedübersetzung die sprachliche Unzulänglichkeit der Zieltexte beklagen. Gerade im Genre Musical jedoch müsste – aus den in dieser Arbeit erläuterten Gründen – der Verständlichkeit des Textes zum Zweck der Bühnenwirksamkeit überdurchschnittlich hohe Priorität eingeräumt werden. Zwar kommen in einem Werk wie *Romeo und Julia* auch anderen Elementen wie Tanz, Licht oder Bühnenbild tragende Rollen zu, sollen das Publikum fesseln, es ist jedoch die Gesamtwirkung aller Elemente, die letztlich ein erfolgreiches Stück ausmacht – und dazu ist eine verständlicher Text, der glaubwürdig und natürlich transportiert wird, notwendig.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass sich im Zuge der Analyse mehr und mehr der Eindruck bestätigte, dass dem Thema Kulturspezifika beim Übersetzungs- und Inszenierungsprozess von *Romeo*

und Julia mehr Bedeutung zugemessen wurde als dem Thema Sangbarkeit. Die Verständlichkeit resp. Natürlichkeit der Sprache wurde nicht als ein Hauptkriterium für eine adäquat übersetzte, somit bühnenwirksame, Musicallyfassung erachtet. Dies spiegeln im Übrigen auch die Meinungen der TheaterkritikerInnen einstimmig wider. Die Inszenierung an sich wurde prinzipiell gelobt, die zum Teil mangelhafte Übersetzung hingegen kritisiert.

Bibliographie

Primärquellen

FV: *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour. Vocal Score français*. Erhalten von Peter Back-Vega, Leiter der Dramaturgie, Vereinigte Bühnen Wien. Peter.Back-Vega@vbw.at.

V1: *Romeo und Julia. Vocal Score deutsch* [Songs: „Ouvertüre“; „Verona“; „Mit einem Kind“ bis „Schuldig“]. Erhalten von Peter Back-Vega, Leiter der Dramaturgie, Vereinigte Bühnen Wien. Peter.Back-Vega@vbw.at.

V2: *Romeo und Julia. Vocal Score deutsch* [Songs: „Der Hass“ bis „Nicht lang“] Erhalten von Peter Back-Vega, Leiter der Dramaturgie, Vereinigte Bühnen Wien. Peter.Back-Vega@vbw.at.

V3: Presgurvic, Gérard. 2006. *Romeo und Julia. Songbook*. Universal Music Publishing Ltd.

Presgurvic, Gérard. 2001. *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour. En live*. Paris: Mercury (Universal).

Presgurvic, Gérard. 2002. *Roméo et Juliette – de la haine à l'amour. Édition 2 DVD*. Paris: TF1 Vidéo.

Presgurvic, Gérard. 2005. *Romeo und Julia. Deutschsprachige Gesamtaufnahme*. Wien: MG Sound.

Fachliteratur

Aaltonen, Sirkku. 1997. Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation. In: Snell-Hornby, Mary/Jettmarová, Zuzana/Kaindl, Klaus [Hgg.] *Translation as intercultural communication: selected papers from the EST congress, Prague 1995*. Amsterdam: Benjamins, 89-97.

Allain, Paul/Havie, Jen. 2006. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London: Routledge.

Anheisser, Siegfried. 1938. *Für den deutschen Mozart. Das Ringen um gültige deutsche Sprachform der ital. Opern Mozarts. Ein Vermächtnis für das deutsche Volk*. Emsdetten: Lechte.

Brecher, Gustav. 1911. *Opern-Uebersetzungen*. Leipzig: Otto Junne.

Bühler, Karl. 1934. *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Fischer.

Chambalu, Susanne. 1992. Austria. In: Yarrow, Ralph [Ed.] *European theatre: 1960 – 1990. Cross-cultural perspectives*. London [u.a.]: Routledge, 105-109.

Dieling, Helga/Hirschfeld, Ursula. 2000. *Phonetik lehren und lernen*. Fernstudieneinheit 21. Berlin: Langenscheidt.

Dizdar, Dilek. 2003. Skopostheorie. In: Snell-Hornby, Mary et al. [Hgg.] *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 104-107.

Do Rozario, Rebecca-Anne C. 2004. The French Musicals: The Dramatic Impulse of Spectacle. In: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* XIX: 1, 125-142.

Eigtved, Michael. 1995. Rockmusical und Rebellenhelden. In: Jansen, Wolfgang [Hg.] *Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte-Ästhetik-Ökonomie*. Berlin: Henschel, 79-89.

Everett, William A./Laird, Paul R. [Eds]. 2008. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press.

Felsenstein, Walter. 1961. *Musiktheater*. Bremen: Schünemann.

Haag, Ansgar. 1984. Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare. In: *Babel* 30:4, 218-242.

Hakkarainen, Heikki J. 1995. *Phonetik des Deutschen*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Hammarström, Göran. 1998. *Französische Phonetik. Eine Einführung*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Hartung, Ernst A. 1965. Was erwarten Theaterleute von einer Bühnenübersetzung? In: *Babel* 1, 10f.

Hey, Julius 1997. *Der kleine Hey: Die Kunst des Sprechens*. Mainz [u.a.]: Schott.

Honolka, Kurt. 1978. *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*. Wilhelmshaven: Heinrichhofen.

Hörmanseder, Fabienne. 2001. *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*. Universität Wien: Dissertation.

Jansen, Wolfgang. 2008. *Cats&Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Leipzig:Henschel.

Kaindl, Klaus. 1991. Die kleine Frau Schmetterling. Eine Übersetzungstragödie in drei Akten. In: *Ü wie Übersetzen* 2, 59-71.

Kaindl, Klaus. 1992. ...weil ich innig liebe. Stimme und Gestalt in der Oper "Carmen" von G. Bizet. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.] *Translation in Mitteleuropa. Beiträge aus dem Mitteleuropäischen Symposium am Institut für Übersetzer- und Dolmetscherausbildung der Universität Wien, 11.-13. November* (= Folia Translatologica Vol. 1), 59-70.

Kaindl, Klaus. 1995. *Die Oper als Textgestalt. Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Studien zur Translation 2. Tübingen: Stauffenburg.

Kaindl, Klaus. 1996. Multimedialer Beziehungszauber: Überlegungen zu Theorie und Praxis der Opernübersetzung. Heiss, Christine/Bollettieri-Bosinelli, Rosa Maria [Eds] *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: Clueb, 59-72.

Kaindl, Klaus. 2005. Übersetzungsanalyse mit System: Ein Beitrag zur Geschichte der Opernübersetzung. In: Salevsky, Heidemarie [Hg.] *Kultur, Interpretation, Translation: Ausgewählte Beiträge aus 15 Jahren Forschungsseminar*. Frankfurt a. M.: Lang, 219-232.

Lévy, Jiri. 1969. *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*. Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum.

Linshalm, Manuela. 2001. *Das Phänomen Musical und seine kommunikative Vermarktung*. Universität Wien: Diplomarbeit.

Lisa, Claudia E. 1993. *Die Übersetzung des modernen Musicals am Beispiel von Les Misérables*. Universität Wien: Diplomarbeit.

Lisa, Claudia E. 1996. Singende Übersetzer – übersetzende Sänger: Teamarbeit als Faktor der Sangbarkeit am Beispiel von *Les Misérables*. In: Heiss, Christine/Bollettieri-Bosinelli, Rosa Maria [Eds.] *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: Clueb, 47-57.

Low, Peter. 2003. Singable Translation of Songs. In: *Perspectives: Studies in Translatology*. Volume 11:2. Clevedon: Multilingual Matters Ltd., 87-103.

Low, Peter. 2005. The pentathlon approach to singable translation. In: Gorlée, Dinda [Hg.] *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 185-212.

Pavis, Patrice. 1992. *Theatre at the crossroads of culture*. Translated by Loren Kruger. London: Routledge.

Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

Reiß, Katharina. 1990. Brief an den Herausgeber. In: *Lebende Sprachen* 4, 185.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationswissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.

Schmidt-Joos, Siegfried. 1965. *Das Musical*. München: DTV.

Snell-Hornby, Mary. 1992. Der Text als Gestalt. Ganzheit in der Übersetzung. In: Thomas, Christian [Hg.] *Auf der Suche nach dem ganzheitlichen Augenblick. Der Aspekt Ganzheit in den Wissenschaften*. Zürich: Verlag der Fachvereine, 87-102.

Snell-Hornby, Mary. 1993. Der Text als Partitur: Möglichkeiten und Grenzen der multimedialen Übersetzung. In: Holz-Mänttari, Justa/Nord, Christiane [Hgg.] *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß zum 70. Geburtstag*. Tampere: Tampereen Yliopisto, 335-350.

Snell-Hornby, Mary. 1996. All the world's a stage: Multimedial translation - constraint or potential? In: Heiss, Christine/Bollettieri-Bosinelli, Rosa Maria [Eds.] *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bologna: Clueb, 29-45.

Snell-Hornby, Mary/Hönig, Hans G./Kussmaul, Paul/Schmitt, Peter A. [Hgg.] 2003. *Handbuch Translation. Zweite, verbesserte Auflage*. Tübingen: Stauffenburg.

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam: Benjamins.

Snell-Hornby, Mary. 2007. Theatre and opera translation. In: Kuhiwczak, Piotr/Karin Littau [Eds] *A companion to translation studies*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 106-119.

Spillner, Bernd. 1980. Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten. In: Wilss, Wolfram [Hg.] *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Gunter Narr, 73-86.

Vereinigte Bühnen Wien [Hg.] ²2006. *Programmheft Romeo und Julia*. Wien.

Vermeer, Hans. 1986. Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary [Hg.] *Übersetzungswissenschaft - Eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30-53.

Weck, Peter. 1996. Zum Thema Musical. In: Sonderhoff, Joachim/Weck, Peter: *Musical. Geschichte, Produktionen, Erfolge*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 6.

Ziegenbalg, Ute. 1994. *Das internationale Musical*. Herdecke: Scheffler-Verlag.

Nachschlagewerke

Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus [Hg.] ³2006. *Der Brockhaus Musik. Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe*. Mannheim: Brockhaus-Verlag.

Riemann, Hugo [Begr.] 1967. *Riemann Musiklexikon. Sachteil*. Mainz: B. Schott's Söhne.

Trilse-Finkelstein, Jochanan Ch. 1995. *Lexikon Theater International*. Berlin: Henschel Verlag.

Internetquellen

www.stage-entertainment.de [16.3.2009]

www.musicalvienna.at [16.3.2009]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Prawy> [16.3.2009]

http://en.wikipedia.org/wiki/Dance_of_the_Vampires [16.3.2009]

<http://www.palaisdescongres-paris.com/index2.php> [16.3.2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=4E2fFgwjMUw>
[„Verona“; 16.3.2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=UuweLlp4LVg>
[„Herrscher der Welt“; 16.3.2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=kbiMrIbpjy8&feature=related>
[„Die Angst“; 16.3.2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=K5AxnMswXaY&feature=related>
[„Habt ihr schon gehört“; 16.3.2009]

<http://www.youtube.com/watch?v=nenGp1pegCQ&feature=related>
[„Wir sind aus Fleisch und Blut“; 16.3.2009]

http://www.youtube.com/watch?v=nbDS4IgNN_c
[„Ohne Sie“; 16.3.2009]