



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Beckett $\neq$ Beckett“

Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung am Beispiel von
En attendant Godot / Waiting for Godot

Verfasserin

Magdalena Winkler, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
2. BECKETTS VERHÄLTNIS ZUR SPRACHE	5
2.1. Die Unmöglichkeit sprachlichen Ausdrucks	5
2.2. Notwendigkeit und Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks	7
2.3. Manifestationen sprachlicher Destruktion in Becketts Dramen	9
2.4. Methoden der sprachlichen Destruktion.....	12
3. BECKETTS ZWEISPRACHIGKEIT	16
3.1. Becketts Zugang zum Französischen	16
3.2. Becketts Umgang mit dem Französischen	18
3.3. Gründe für den Sprachwechsel.....	21
3.4. Becketts zweisprachiger Arbeitsrhythmus	27
3.5. Schlussfolgerungen aus dem zweisprachigen Arbeitsrhythmus.....	30
4. BECKETT UND DIE SELBSTÜBERSETZUNG	33
4.1. Allgemeine Problematik der Selbstübersetzung.....	33
4.2. Becketts Entscheidung zur Selbstübersetzung	36
4.3. Becketts Methode der Selbstübersetzung.....	39
4.4. Die Bedeutung der Selbstübersetzung für Beckett	41
4.4.1. Selbstübersetzung als Wiederholung.....	41
4.4.2. Selbstübersetzung als Verbesserung.....	43
4.4.3. Selbstübersetzung als Fortsetzung.....	44
4.4.4. Selbstübersetzung als Reflexionsprozess	45
4.5. Verhältnis der zwei Versionen zueinander	46
4.5.1. Definition des Verhältnisses anhand des Schreibprozesses	47
4.5.2. Definition des Verhältnisses anhand der Werke selbst	50
4.5.3. Manifestation des eigentlichen Werkes	53
5. DIE REZEPTION VON BECKETT IN IRLAND UND FRANKREICH.....	55
5.1. Analyse der Rezeption in Irland	55

5.2.	Analyse der Rezeption in Frankreich	58
5.3.	Fazit der Analyse.....	59
6.	PROBLEMATIK DER BÜHNENÜBERSETZUNG.....	62
6.1.	Besondere Charakteristika des Dramentextes	62
6.2.	Komponenten des Bühnentexts.....	63
6.3.	Die Aufgabe des Bühnenübersetzers.....	65
6.4.	Kriterien für eine erfolgreiche Bühnenübersetzung	67
6.4.1.	Kriterien für den Schauspieler.....	67
6.4.2.	Kriterien für das Publikum	69
6.5.	Theorie der Dramenübersetzung in Bezug auf Becketts Selbstübersetzungen ...	71
7.	KOMPARATIVE ANALYSE DER ZWEI VERSIONEN VON GODOT	73
7.1.	Sprachliche Charakteristika des Englischen und des Französischen	73
7.1.1.	Textlänge	73
7.1.2.	Sprechtempo	74
7.2.	Entstehungsgeschichte von <i>En attendant Godot</i> / <i>Waiting for Godot</i>	75
7.3.	Aufbau des Werkes	76
7.4.	Verweise auf andere Werke	77
7.5.	Handlungsablauf und zeitlich-räumlicher Rahmen.....	79
7.6.	Übersetzung des Titels und der Gattungsbezeichnung	79
7.7.	Verhältnis von Haupttext zu Nebentext	80
7.7.1.	Auslassungen in der Übersetzung	81
7.7.2.	Additionen in der Übersetzung	82
7.7.3.	Dauer der beiden Versionen in der Inszenierung	83
7.8.	Becketts Umgang mit translatorischen Problemstellungen.....	84
7.8.1.	Übersetzung kultureller Aspekte	84
7.8.1.1.	Übersetzung von Realia	84
7.8.1.2.	Übersetzung von Eigennamen.....	86
7.8.1.3.	Übersetzung von geografischen Fakten	90
7.8.2.	Übersetzung von sprachlichen Spezifika	93
7.8.2.1.	Auslassung	93
7.8.2.2.	Ersatz durch einen neutralen Ausdruck.....	94
7.8.2.3.	Übernahme von Wortspielen und Redewendungen	95
7.8.2.4.	Kompensation verloren gegangener Wortspiele	98
7.9.	Übersetzung theaterspezifischer Aspekte.....	99

7.9.1. Übersetzung von Komik.....	99
7.9.1.1. Zweideutigkeiten und Missverständnisse.....	100
7.9.1.2. Zusammenspiel von Handlung und Dialog.....	101
7.9.1.3. Unangemessener Tonfall.....	102
7.9.1.4. Spiel mit der Sprache.....	103
7.9.1.5. Sprachlicher Schlagabtausch.....	106
7.9.2. Einbeziehung des Publikums und Anspielung auf die Bühnenillusion.....	108
7.9.3. Übersetzung der Regieanweisungen.....	111
7.9.4. Einsatz von Pausen und Stille.....	116
7.10. Charakterisierung der Figuren durch Sprache.....	117
7.10.1. Vladimir.....	117
7.10.2. Estragon.....	122
7.10.3. Pozzo.....	126
7.10.4. Lucky.....	129
8. CONCLUSIO.....	131
9. BIBLIOGRAPHIE.....	137
9.1. Primärliteratur.....	137
9.2. Nachschlagewerke.....	138
9.3. Sekundärliteratur.....	138
9.3.1. Selbständige Literatur.....	138
9.3.2. Zeitschriften.....	145
9.3.3. Unselbständige Literatur.....	146
9.3.4. Zeitungsartikel aus der französischen Presse.....	151
9.3.5. Zeitungsartikel aus der irischen Presse.....	152
9.4. Internetquellen.....	153
9.5. Filme.....	154
10. ANHANG.....	155
10.1. Gedankenprotokoll - Gespräch mit Erika Tophoven am 10.03.2009.....	155
10.2. Kurzzusammenfassung.....	158
10.3. Abstract.....	159
10.4. Curriculum Vitae.....	160

Anmerkung: Bei der vorliegenden Arbeit wird lediglich aus Gründen des Leseflusses auf den Einsatz genderneutraler Bezeichnungen verzichtet. Die Autorin bittet alle Leserinnen und Leser um Nachsicht.

1. EINLEITUNG

Wie allgemein bekannt ist, sprach Samuel Beckett nie gerne über seine Arbeit, geschweige denn über die Bedeutung und Interpretation seiner Werke. Viele andere taten es aber und so entstand über die Jahrzehnte hinweg ein fast schon undurchdringbarer Dschungel an Forschungsliteratur über Beckett. Sämtliche Aspekte seiner Werke, seines Lebens, seines Sprachgebrauchs etc. wurden ausgiebig behandelt. Und dennoch gibt es einen Teilbereich der Beckett-Forschung, der bis heute kaum Beachtung findet. Es ist dies Becketts Methode der Selbstübersetzung.

Mit der Ausnahme weniger Werke und einiger Artikel in Fachzeitschriften wurde die Tatsache, dass Beckett den Großteil seiner Werke nicht nur verfasste, sondern auch selbst übersetzte in der Beckett-Forschung noch wenig beleuchtet. Obwohl unzählige Abhandlungen zu Becketts Sprachgebrauch und seinem Schreibstil existieren, werden seine Zweisprachigkeit und vor allem seine (Selbst-)Übersetzertätigkeit meist nur am Rande erwähnt. Dabei bietet gerade der Bereich der Selbstübersetzungen ein hochinteressantes Forschungsgebiet: In der Art und Weise, wie Beckett seinen zweisprachigen Schreibstil pflegte, ist er in der Literaturgeschichte einzigartig. Zwar finden sich auch andere Autoren, die im Laufe ihres Lebens ihre Arbeitssprache gewechselt haben, einige von ihnen, wie z.B. Vladimir Nabokov, haben sich sogar fallweise selbst übersetzt. Durch seinen scheinbar mühelosen Wechsel zwischen den Sprachen und der zeitweise fast synchronen Arbeit in beiden Sprachen, nimmt Beckett aber eine einzigartige Position in der Literaturgeschichte ein.

Aus genau diesem Grund bietet es sich an, seine zweisprachigen Dramen – denn nur um die soll es in der folgenden Arbeit gehen - genauer zu untersuchen und zu ermitteln, warum er die Arbeitssprache wechselte, was die Selbstübersetzung für ihn und sein Werk bedeutet, inwieweit sich seine Figuren in den unterschiedlichen Versionen verändern und welche Auswirkungen dies auf die Rezeption haben kann. Diese Fragestellungen sollen in der folgenden Arbeit umfassend untersucht werden.

Beckett ging mit Sprache(n) viel zu bewusst um, als dass angenommen werden kann, dass sein zweisprachiges Arbeiten und seine Methode der Selbstübersetzung auf einer willkürlichen Entscheidung beruhen. Aus diesem Grund muss für eine Bearbeitung der oben genannten Fragestellungen etwas ausgeholt werden.

Zu Beginn dieser Arbeit wird Becketts Verhältnis zur Sprache im Allgemeinen näher beleuchtet. Dieses Verhältnis war vor allem von Misstrauen geprägt. Wirklichkeit konnte Becketts Ansicht nach nicht durch den herkömmlichen Gebrauch von Sprache abgebildet und ausgedrückt werden. Dennoch war ihm der sprachliche Ausdruck ein großes Bedürfnis, weshalb er danach strebte einen sprachlichen Stil zu entwickeln, der - ähnlich der expressionistischen Bilder - von Konnotationen und Entsprechungen in der Realität frei war.

Aus Becketts Einstellung zur Sprache lässt sich auch seine Entscheidung für das Wechseln seiner Arbeitssprache ableiten. Hierfür ist es aber notwendig zuerst seine Sprachkenntnisse genauer zu beleuchten. Diese Themen werden in Kapitel 3 behandelt. Es wird aufgezeigt, dass Becketts Französischkenntnisse zu dem Zeitpunkt, an dem er begann auf Französisch zu schreiben, noch nicht auf so hohem Niveau waren, wie angenommen werden könnte. Weiters wird Becketts Sprachgebrauch im Französischen thematisiert, sowie mögliche Gründe für seinen Sprachwechsel analysiert. Schließlich wird die chronologische Reihenfolge der Entstehung seiner Werke sowie seiner Selbstübersetzungen auf Muster hin untersucht, die auf die Verwendung einer Sprache für bestimmte Bereiche oder zu bestimmten Zeitpunkten hindeuten.

Nachdem im 2. und 3. Kapitel die Vorbedingungen für Becketts Methode der Selbstübersetzung geklärt werden, ist die Selbstübersetzung an sich das Thema des 4. Kapitels. Es werden spezifische Charakteristika der Selbstübersetzung und damit verbundene Probleme, wie beispielsweise die Grenzen übersetzerischer Freiheit bei Selbstübersetzungen, behandelt. In weiterer Folge werden wiederum mögliche Gründe für Becketts Entscheidung zur Selbstübersetzung angeführt und hinterfragt sowie seine Vorgangsweise im Übersetzungsprozess umrissen. Der Schwerpunkt liegt in diesem Teil der Arbeit auf der Beantwortung folgender Fragen: Ist *Waiting for Godot* eine Art Wiederholung des Schreibprozesses von *En attendant Godot*? Ist das englische Stück die verbesserte Version des französischen? Oder handelt es sich bei der zweiten Version sogar um eine Fortsetzung der ersten? Außerdem wird versucht, das Verhältnis zwischen den beiden Werkversionen genauer zu definieren.

An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass Becketts zweisprachige Werke in der folgenden Arbeit durchgehend als „Versionen“ bezeichnet werden. Diese Vorgehensweise beruht auf den Definitionen des Begriffes als „aus dem Franz übernommene Bezeichnung für

Übersetzung“¹, „andere sprachl. Formulierung desselben Sachverhalts“² und „eine von mehreren mögl. Arten einen Sachverhalt darzustellen“³. Diese belegen, dass der Terminus die grundlegenden Faktoren von Becketts Selbstübersetzungen beinhaltet: den Transfer in eine andere Sprache, die Unterschiede auf sprachlicher wie auch auf inhaltlicher Ebene und den gleichberechtigten Status beider Texte.

Das 5. Kapitel dieser Arbeit ist der Beckett-Rezeption gewidmet. Es werden hierfür insgesamt 260 Artikel aus französischen und irischen Zeitungen auf Erwähnungen von Becketts Herkunft, seiner Zweisprachigkeit und der Tatsache, dass viele Werke, die als Original gelten, eigentlich Selbstübersetzungen sind, untersucht. Aus dem Ergebnis dieser Untersuchung lässt sich ablesen, wie Beckett einerseits in seinem Heimatland und andererseits in seiner Wahlheimat wahrgenommen wird und inwieweit ein Bewusstsein in Bezug auf die doppelte Existenz seiner Werke vorhanden ist.

Um eine umfassende Analyse der Übersetzung von *En attendant Godot* durchzuführen, sind Kenntnisse über die Spezifik der Dramenübersetzung unerlässlich. In Kapitel 6 wird zu dieser Thematik aus Sicht von Theaterschaffenden und Translationswissenschaftlern Stellung genommen. Es werden die konstituierenden Charakteristika eines Dramentextes und daraus folgend die besonderen Aufgaben eines Bühnenübersetzers aufgezeigt. Außerdem werden Kriterien vorgestellt, an denen eine bühnenwirksame Dramenübersetzung gemessen werden kann. Diese werden wiederum auf ihre Anwendbarkeit für das Werk Becketts geprüft.

Der letzte Teil der Arbeit stellt schließlich ihren Schwerpunkt dar. In Kapitel 7 wird die französische Version von *Godot* mit der englischen verglichen. Diese Analyse beginnt mit einer Darstellung der grundlegenden Sachverhalte: Sprachliche Spezifika (Sprechtempo und Textlänge) des Französischen im Verhältnis zum Englischen, Entstehungsgeschichte der beiden Versionen von *Godot*, Aufbau des Werkes, Verweise auf andere Werke sowie Ort und Zeit der Handlung. Darauf folgend werden beide Gesamttexte in ihrer Länge und dem Verhältnis zwischen Haupttext und Nebentext miteinander verglichen. Additionen und Auslassungen, sowohl in den Regieanweisungen als auch im Bühnendialog, werden

¹ Schweikle, Metzler Literatur Lexikon, S. 489.

² Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, S. 879.

³ Brockhaus Enzyklopädie, Band 23, S 264.

genauer beleuchtet. Schließlich wird Becketts Umgang mit translatorischen Problemstellungen behandelt. Diese umfassen unter anderem die Übersetzung kultureller Aspekte und die Übersetzung von sprachlichen Spezifika, wie beispielsweise von Wortspielen.

Im Weiteren wird die Übersetzung theaterspezifischer Aspekte, wie die Übersetzung von Komik, die Adressierung des Publikums und die Übersetzung von Regieanweisungen, thematisiert.

Den Abschluss der Analyse bildet schließlich ein Vergleich der Figurencharakterisierung in den beiden Versionen von *Godot*. Anhand einiger Textstellen wird ermittelt, inwieweit der Charakter, die Art zu sprechen, die Möglichkeiten einer Figur sich auszudrücken, durch die Übersetzung verändert wird.

In der Conclusio werden abschließend die aus dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst und ausgewertet. Das Ziel hierbei ist das Bewusstsein für Becketts doppeltes Werk zu schärfen, indem konkret darauf hingewiesen wird, inwieweit sich die beiden Versionen seines Werkes voneinander unterscheiden und wie die Wirkung auf den Zuschauer durch die Übersetzung verändert wird.

2. BECKETTS VERHÄLTNIS ZUR SPRACHE

2.1. Die Unmöglichkeit sprachlichen Ausdrucks

George Steiner beschreibt Beckett in *Nach Babel* folgendermaßen: „Es gibt keinen größeren Virtuosen solcher Beklemmung als Beckett, keinen Meister der Sprache, der ihrer befreienden Kraft stärker misstraut.“⁴ Sobald man sich näher mit Beckett beschäftigt, wird schnell klar, dass es sich bei ihm um einen Autor handelt, der seinem Werkzeug, der Sprache, überaus ambivalent gegenübersteht.

Obwohl Beckett Worten und ihrer Ausdruckskraft misstraut, wählt er doch die Sprache um sich auszudrücken. Somit erkennt er indirekt an, dass Sprache selbst nicht eliminiert werden kann.⁵ Da sie offensichtlich ein notwendiges Element der Kommunikation darstellt, entscheidet er sich, Sprache zu benutzen, um sie zu enttarnen.

Dieses Ziel formuliert er bereits 1937 in seinem Brief an Axel Kaun.⁶ In diesem spricht er davon, dass Sprache wie ein Schleier über der Wirklichkeit liegt, den es zu zerreißen gilt. Ein ähnliches Bild evoziert George Steiner: „Unsere Sprache dagegen steht zwischen der Wahrheit und ihrem Erfassen wie ein staubiges Fenster oder ein verschleierter Spiegel.“⁷

Beckett schreibt weiter, dass Grammatik und Stil hinfällig geworden seien. Auch hier bestätigt George Steiners Theorie der Sprache, dass Grammatik und Vokabular einer Sprache Barrieren für neues Empfinden sind, da sie sich ihrer Rigidität wegen einer sich wandelnden Welt nicht anpassen können und Entwicklungen blockieren.⁸ Durch die starre Form, die den Sprachgebrauch im alltäglichen Leben bestimmt, wird der Sprache also die Fähigkeit genommen, die sich im Wandel befindliche Wirklichkeit abzubilden.

Infolgedessen sollte es laut Beckett das höchste Ziel des modernen Schriftstellers sein „ein Loch nach dem anderen in ihr [der Sprache, MW] zu bohren, bis das Dahinterkauernde, sei es etwas oder nichts, durchzusickern anfängt.“⁹ Es geht bereits in diesem Brief darum, eine Art des Sprachgebrauchs zu finden, die es ermöglicht, die Realität abzubilden bzw., wenn dies nicht möglich ist, Wörter von ihren Assoziationen in der Realität zu trennen. Beckett

⁴ Steiner, *Nach Babel*, S. 433.

⁵ Vgl. Henning, *Beckett's Critical Complicity*, S. 4.

⁶ Beckett, *Disjecta*, S. 51-54.

⁷ Steiner, *Nach Babel*, S. 63.

⁸ Vgl. *ibid.*, S. 12.

⁹ Beckett, *Disjecta*, S. 52.

selbst setzt sich das Ziel, eine Methode zu finden, um „diese höhnische Haltung dem Worte gegenüber wörtlich darzustellen.“¹⁰

Dieses Vorhaben erinnert an Michel Foucaults Aufruf zur Veränderung von Sprache: „Sie darf nicht mehr die Macht sein, die unablässig Bilder hervorbringt und sie leuchten lässt, sondern die Macht, welche die Bilder auflöst, sie von allen Überfrachtungen befreit [...]“¹¹ Beckett sieht es als die Pflicht des Schriftstellers an, hinter den Schleier der Sprache zu blicken. Sein ganzes Schaffen untersteht „his desire to escape and hence ‚neutralize‘, so to speak, both the expressive and representational power of language.“¹² Da sein Werkzeug für dieses Projekt allerdings die Sprache selbst ist, „erfindet er Konstruktionen, um die Maske selbst sichtbar und damit transparent zu machen.“¹³ Die Mittel, die Beckett verwendet, um diesem Ziel näher zu kommen, werden in Kapitel 2.4. genauer erläutert.

Wie bereits oben erwähnt, misstraute Beckett der Ausdruckskraft der Sprache. Dieses Misstrauen wird bald zur Überzeugung, dass jeder Versuch, sich mit Wörtern auszudrücken, zum Scheitern verurteilt ist. Bruno Clément beschreibt Becketts Vorhaben in diesem Sinne folgendermaßen: Sein „projet consistait [...] à malmener la langue, à la dénaturer, à la défigurer, presque à la mutiler.“¹⁴

Doch nicht nur im bereits zitierten Brief an Axel Kaun thematisiert Beckett die Frage nach der Möglichkeit, die reale Welt durch Wörter zu beschreiben. In seinem Aufsatz „La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon“ (1945)¹⁵ vertritt Beckett die Meinung, dass „chaque fois qu’on veut leur [den Wörtern, MW] faire exprimer autre chose que des mots, ils s’alignent de façon à s’annuler mutuellement.“¹⁶ Er behauptet in diesem Aufsatz außerdem, dass es völlig unwichtig sei, wie man Wörter einsetze, am Ende würde man sich durch sie doch nur selbst betrügen.¹⁷ Mit diesen Kommentaren macht Beckett ein weiteres Mal klar, dass Wörtern für ihn nur leere Hüllen sind, die sich jeglicher Funktion als Bedeutungsträger entziehen.

Olga Bernal analysiert in ihrem Aufsatz „Le Glissement hors du langage“ Becketts Roman *Watt* in Bezug auf seinen Umgang mit Sprache. Sie stellt dabei fest, dass „c’est dans *Watt* que se produit une déchirure dans le langage, c’est dans ce roman que le monde se scinde en deux, en l’homme et les choses d’un côté et les mot de l’autre.“ In *Watt* findet „un

¹⁰ Beckett, *Disjecta*, S. 53.

¹¹ Foucault, *Von der Subversion des Wissens*, S. 61.

¹² Fitch, *Beckett and Babel*, S. 190.

¹³ Sturm, *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal*, S. 60.

¹⁴ Clément/Noudelmann, *Samuel Beckett*, S. 17.

¹⁵ Beckett, *Disjecta*, S. 118-132.

¹⁶ *Ibid.*, S. 125.

¹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 119.

glissement hors du langage vers une zone où la vie humaine n'est pas soutenue par l'échelle sémantique“ statt.¹⁸ Anstelle von semantischen Konzepten tritt die Stille.

Des Weiteren geht Beckett in den „Three Dialogues with Georges Duthuit“ (1949) auf das Thema des Ausdrucks und der Möglichkeit der Abbildung von Wirklichkeit ein. In einer Diskussion über die Methoden der Malerei Wirklichkeit abzubilden, fordert Beckett von bildenden Künstlern folgendes Prinzip zu akzeptieren:

„The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.“¹⁹

Hier wird ein Paradox in Becketts Einstellung zur Sprache sichtbar. Obwohl er sicher ist, dass nichts ausgedrückt werden kann, dass es nicht einmal die Mittel gibt um etwas auszudrücken, bleibt doch die Verpflichtung, sich auszudrücken. Durch diese Verpflichtung zum Ausdruck in Verbindung mit der Unmöglichkeit des Ausdrucks wird das Scheitern des Künstlers bereits im Vorfeld angekündigt.

Diese Ästhetik des Scheiterns thematisiert Beckett immer wieder. So beschreibt er beispielsweise in einem Interview mit Israel Shenker im Jahr 1956 den Unterschied zwischen seiner eigenen Auffassung von Sprache und jener von Joyce folgendermaßen:

„[...] Joyce was a superb manipulator of material – perhaps the greatest. He was making the words do the absolute maximum of work ... The kind of work I do is one in which I'm not master of my material. The more Joyce knew the more he could. He's tending towards omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, ignorance.“²⁰

Wenn man dieser Aussage folgt, so begründet Beckett eine „Innovation des literarischen Schreibens im Nicht-Wissen und Nicht-Können“.²¹

2.2. Notwendigkeit und Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks

Nachdem im vorigen Abschnitt Becketts tief sitzendes Misstrauen der Sprache gegenüber behandelt wurde, stellt sich natürlich die Frage, wie er selbst sein Schreiben rechtfertigt.

Nikolaus Gessner vertritt die Meinung, dass Beckett schreibt, um „fertig zu werden mit allem, mit dem Schreiben, mit dem Sagen und mit dem Lesen.“ Dabei agiert er jedoch „im

¹⁸ Bernal, „Le Glissement hors du langage“, S. 219ff.

¹⁹ Beckett, „Three Dialogues with Georges Duthuit“, S. 556.

²⁰ Zitiert in: Connor, Samuel Beckett. Repetition, theory and text, S. 170.

²¹ Brockmeier, Samuel Beckett, S. 45.

vollen Bewusstsein, dass seine Mühe vergeblich sein wird.²² Claude Mauriac stellt ebenfalls fest, dass „Samuel Beckett, s’il récuse la littérature, a besoin de l’acte d’écrire. Il est sa justification et sa raison d’être, rien n’étant certain si ce n’est ce qui a été écrit [...]“.²³ Und auch Beckett selbst thematisiert die Notwendigkeit zu schreiben des Öfteren, vor allem in Briefen an Vertraute. So schreibt er beispielsweise 1955 an Alan Schneider: „If I don’t get away by myself now and try to work I’ll explode, or implode.“²⁴

Demzufolge ist für Becketts Existenz das Schreiben elementar. Gleichzeitig stürzt ihn die Notwendigkeit, Wörter als Ausdrucksmittel verwenden zu müssen, in einen tiefen Widerspruch. Im Jahr 1976 schreibt Beckett an Raymond Federman: „Et puis tant à faire encore et si peu de quoi.“²⁵

Er sucht also Wege, um Sprache in einer Art und Weise zu benützen, die seiner Einstellung ihr gegenüber nicht widersprechen. Dafür zieht er die Möglichkeit des Ausdrucks „en dehors du système de rapports“²⁶ in Betracht, die Verwendung von Wörtern außerhalb des Systems von Assoziationen, Konnotationen und Bedeutungen. Oder wie Gilles Deleuze schreibt:

„Sie [die Sprache, MW] ist Malerei oder Musik, allerdings eine Musik der Wörter, eine Malerei mit Wörtern, ein Schweigen in den Wörtern, als ob die Wörter nun ihren Inhalt ausleeren würden.“²⁷

Auch Peter Brockmeier skizziert den Weg zu diesem Ziel ähnlich:

„Damit der Künstler die Freiheit des ‚schöpferischen Selbstdenkens‘ gewinnt, muss er sich aus der pragmatischen Funktion der Sprache lösen und von einem Wissen befreien, das eine scheinbar verlässliche Welterkenntnis vermittelt.“²⁸

Beckett verwendet Sprache mit dem Ziel „to devalue the spoken words as a vehicle of conceptual thought.“²⁹ In manchen Fällen endet diese Trennung von Wörtern und Objekten sowie das Leugnen, dass Wörter die Welt repräsentieren können, in Stille, wie dies in den *Actes sans paroles I und II* (1956 und 1959) sowie in *Film* (1964) und auch durch den Einsatz von Musik statt Sprache in *Words and Music* (1962) ersichtlich ist.³⁰

²² Gessner, Die Unzulänglichkeit der Sprache, S. 113.

²³ Mauriac, L’Allitération contemporaine, S. 82.

²⁴ Beckett, Disjecta, S. 106.

²⁵ Federman, „Sam’s Gift of Words“, S. 302.

²⁶ Beckett, „Lettre à Georges Duthuit“, S. 17.

²⁷ Deleuze, Kritik und Klinik, S. 152.

²⁸ Brockmeier, Samuel Beckett, S. 36.

²⁹ Eliopoulos, Samuel Beckett’s Dramatic Language, S. 103.

³⁰ Vgl. Kennedy, Samuel Beckett, S. 46.

Beckett selbst beschreibt, seiner Einstellung zur Sprache folgend, sein Werk nicht als sprachlichen Ausdruck sondern als „a matter of fundamental sounds“.³¹ Er benützt Sprache nicht zum Ausdruck von Ideen, sondern will Klänge herstellen, um einen Effekt zu erzielen.³² Wörter werden bei Beckett nicht benützt, um auf etwas hinzuweisen, sie sollen für sich selbst stehen und sich selbst genügen.

2.3. Manifestationen sprachlicher Destruktion in Becketts Dramen

In den dramatischen Werken Becketts wird sein Misstrauen der Sprache gegenüber sowie sein Vorhaben, Sprache zu manipulieren, besonders gut sichtbar.

In seinem Aufsatz über Proust (1931) stellt er fest:

„There is no communication because there are no vehicles of communication. Even on the rare occasions when word and gesture happen to be valid expressions of personality, they lose their significance on their passage through the cataract of the personality that is opposed to them.“³³

Klarerweise bezieht sich diese Beschreibung auf das Werk Prousts. Im Zusammenhang mit den Ansätzen aus dem vorangehenden Abschnitt und in Anbetracht der Struktur vieler seiner Stücke, kann diese Aussage aber wohl auch auf Beckett selbst angewendet werden. Vor allem, wenn man eine Textstelle kurz vor der oben zitierten betrachtet: „[...] whereas the attempt to communicate where no communication is possible is merely a simian vulgarity, or horribly comic [...].“³⁴

Der Zusammenhang mit Becketts dramatischem Werk ist hier offensichtlich. Missverständnisse und defekte Kommunikation sind beinahe ein Markenzeichen seiner Stücke und werden häufig zur Quelle von Komik (siehe hierzu auch Kapitel 7.9.1. zur Übersetzung von Komik).

In Becketts Dramen wird deutlich, dass Sprache als Kommunikationsmittel und Ausdrucksform nicht funktioniert. Besonders in seinen Dialogen wird dies sichtbar: Gespräche reißen ab, Figuren reden aneinander vorbei, Missverständnisse dominieren die Kommunikation.³⁵

Die Bühne bietet Beckett außerdem die Möglichkeit der gleichzeitigen Präsenz von Sprache und Körper als besonders wirksames Mittel, um Sprache zu unterminieren. Häufig ist

³¹ Beckett, Brief an Alan Schneider, Dez. 1957, in: Beckett, *Disjecta*, S. 109.

³² Vgl. Reid, *All I Can Manage, More Than I Could*, S. 27f.

³³ Beckett, „Proust“, S. 539.

³⁴ *Ibid.*, S. 538.

³⁵ Vgl. Esslin, *Das Theater des Absurden*, S. 63.

Sprache und Handlung auf Becketts Bühne widersprüchlich. Sehr deutlich zeigt sich dies am Ende von *En attendant Godot*:

VALDIMIR: Alors, on y va?

ESTRAGON: Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*³⁶

Durch diesen offensichtlichen Widerspruch wird deutlich, dass Sprache auf Becketts Bühne keinen Einfluss auf die Wirklichkeit hat, dass Dinge, Personen und Tätigkeiten keine Entsprechungen in der Sprache haben.³⁷

Der Kausalzusammenhang zwischen Wörtern und Wirklichkeit wird aufgehoben und die Wörter erwerben die Freiheit ausschließlich mit sich selbst zu interagieren.³⁸ Diese Interaktion der Wörter untereinander manifestiert sich in Wortkaskaden, in Anfällen von Logorrhoe, einem Spiel der Wörter miteinander. Es findet statt, was Deleuze als Eigenschaft großer Autoren definiert: „Sie lassen die Sprache entfliehen, sie lassen sie auf einer Hexenlinie davonschießen und halten daran fest, sie ins Ungleichgewicht zu stürzen.“³⁹

Wörter werden zu Stimuli, die jegliche Logik des Denkprozesses zerstören und sich in Assoziationsketten aneinanderreihen. Manchmal bekommt man fast den Eindruck, dass Becketts Figuren von Sprache bestimmt werden.⁴⁰ Ob die Aussage der Figuren für das Publikum noch verständlich ist, wird zur Nebensache. Im Gegenteil, häufig zielt Beckett auf eine Störung des Prozesses des Verstehens ab. Besonders gut zu beobachten ist dies am Beispiel des Lucky-Monologs aus *Godot*.

Die sprachlichen Entgleisungen in Becketts Dramen bewirken, wie Jean-Jacques Mayoux argumentiert, eine Verspottung der Sprache. Beckett verwendet alltägliche Redewendungen, vorgefertigte Textbausteine des täglichen Lebens in Zusammenhängen, in denen diese bedeutungslos werden und nichts mehr aussagen.⁴¹ Dies zeigt sich beispielsweise in *Happy Days* (1961), einem Stück, das hauptsächlich aus solchen Redewendungen und ihrer Wiederholung zusammengesetzt ist:

³⁶ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 138.

³⁷ Vgl. Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, S. 59.

³⁸ Velissariou, „Language in Waiting for Godot“, S. 53f.

³⁹ Deleuze, *Kritik und Klinik*, S. 148.

⁴⁰ Vgl. Iser, „Samuel Beckett's Dramatic Language“, S. 149f.

⁴¹ Vgl. Mayoux, *Samuel Beckett*, S. 19.

WINNIE: Marvellous gift – *stops polishing, lays down spectacles* – wish I had it – *folds handkerchief* – ah well – *put handkerchief back in bodice* – can't complain – *looks for spectacles* – no no – *takes up spectacles* – mustn't complain – *holds up spectacles, looks through lens* – so much to be thankful for – *looks through other lens* – no pain – *puts on spectacles* – hardly any – *looks for toothbrush* – wonderful thing that – *takes up toothbrush* – nothing like it – [...].⁴²

Aber auch in *En attendant Godot* finden sich Beispiele, die das Lächerliche in alltäglichen Floskeln und Umgangsformen aufzeigen, wie folgender Dialog zwischen Pozzo und Estragon beweist:

POZZO: [...] J'aimerais bien me rasseoir, mais je ne sais pas trop comment m'y prendre.

ESTRAGON: Puis-je vous aider?

POZZO: Si vous me demandiez, peut-être?

ESTRAGON: Quoi?

POZZO: Si vous me demandiez de me rasseoir.

ESTRAGON: Ça vous aiderait?

POZZO: Il me semble.

ESTRAGON: Allons-y. Rasseyez-vous, monsieur, je vous en prie.

POZZO: Non non, ce n'est pas la peine. *Un temps. A voix basse.* Insistez un peu.

ESTRAGON: Mais voyons, ne restez pas debout comme ça, vous allez attraper froid.

POZZO: Vous croyez?

ESTRAGON: Mais c'est absolument certain.

POZZO: Vous avez sans doute raison. *Il se rassied.* Merci, mon cher.⁴³

Wie Nikolaus Gessner in seiner Arbeit *Die Unzulänglichkeit der Sprache* anhand zahlreicher Beispiele belegt, ist Sprache in Becketts Dramen weder Mittel der Verständigung noch des Ausdrucks.⁴⁴ Sprache soll in Becketts Dramen einen Eindruck hinterlassen, soll Assoziationen wecken, nicht Inhalte, sondern Befindlichkeiten vermitteln. Um diesen Effekt zu erzielen, experimentiert Beckett mit verschiedensten Möglichkeiten der Sprachverwendung und erreicht so, dass „[...] Beckett's drama remains primarily one of language, of a language which does not pretend to convey the essence of things, which accepts the existence of the mess and which is aware of its own degradations.“⁴⁵

⁴² Beckett, Glückliche Tage, S. 14.

⁴³ Beckett, Warten auf Godot, S. 94.

⁴⁴ Vgl. Gessner, Die Unzulänglichkeit der Sprache, S. 112.

⁴⁵ Velissariou, „Language in Waiting for Godot“, S. 47.

2.4. Methoden der sprachlichen Destruktion

Wie im vorherigen Abschnitt beschrieben, ist es Becketts Ziel, hinter den „Schleier der Sprache zu blicken“⁴⁶ und – wie es Nikolaus Gessner formuliert – „das Irreale und Fiktive der Sprache aufdecken, indem er in exhibitionistischer Manier zeigt – oder zu zeigen vorgibt – ‚wie’s gemacht wird‘“.⁴⁷ Um dieses Ziel zu erreichen, muss Beckett eine sprachliche Form finden, die Wörter von ihren alltäglichen Signifikaten befreit.

Einige Methoden, die Beckett nützt um hinter die Kulisse von Sprache vorzudringen, sollen im Folgenden behandelt werden. Da Becketts sprachlicher Stil aber bereits Thema einiger Abhandlungen ist, wird hier kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Es sollen lediglich jene Aspekte hervorgehoben werden, die im Zusammenhang mit Becketts Sprachauffassung für besonders relevant angesehen werden.

Nach Gilles Deleuze unterliegt Sprache einem doppeltem Prozess: „[...] den Prozessen nämlich, eine Wahl zu treffen und Abfolgen herzustellen: der Disjunktion oder Selektion von ähnlichen Termen der Verknüpfung und Aufreihung von kombinierbaren Termen.“⁴⁸

Weiter führt er aus, dass bei der herkömmlichen Verwendung von Sprache Disjunktionen notwendigerweise exklusiv und Verknüpfungen progressiv sind. Beckett bezeichnet er als einen Autor, der

„die Kunst der exklusiven Disjunktionen zur höchsten Entfaltung gebracht hat, eine Kunst, die nicht mehr auswählt, sondern die entkoppelten Terme über ihre Distanz hinweg bejaht, ohne den einen durch den anderen zu begrenzen und ohne wiederum den anderen durch den ersten auszuschließen, wobei die Gesamtheit aller Möglichkeiten erfasst und durchlaufen wird.“⁴⁹

So bringt Beckett Sprache ins Ungleichgewicht und schafft es, den Inhalt durch seine Form des Ausdrucks wiederzugeben.

In seinem Aufsatz „Dante...Bruno.Vico..Joyce“ thematisiert Beckett den Zusammenhang zwischen (sprachlicher) Form und Inhalt. Er wirft den Rezipienten vor, sich so sehr auf den Inhalt zu konzentrieren, dass dieser völlig von der Form getrennt ist und die Form, durch die Inhalt vermittelt wird, zur Nebensache verkommt. An Joyces Werk schätzt er besonders, dass „here form *is* content, content *is* form“.⁵⁰

Diesem Grundsatz folgt Beckett auch in seinem Werk. Die Form der Sprache als Sinnträger wird in seinen Texten bald wichtiger als die Bedeutung der Worte. Becketts Schreiben

⁴⁶ Beckett, *Disjecta*, S. 52.

⁴⁷ Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, S. 66.

⁴⁸ Deleuze, *Kritik und Klinik*, S. 149.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Beckett, „Dante...Bruno.Vico..Joyce“, S. 502f.

hat als „première cible la langue, et accessoirement la narration même.“⁵¹ Auch Steven Connor stellt fest, dass „style has become more and more important as a bearer of meaning in Beckett’s work [...]“.⁵² Am Beispiel der folgenden Passage aus *En attendant Godot* ist sehr gut ersichtlich, dass der Schwerpunkt auf dem Rhythmus der Replik liegt und der Inhalt des Gesagten in den Hintergrund rückt. So gleicht dieser Abschnitt in seiner Struktur einem Gedicht.

VLADIMIR: Ça fait un bruit d’ailes.
ESTRAGON: De feuilles.
VLADIMIR: De sable.
ESTRAGON: De feuilles.
Silence.
VLADIMIR: Elles parlent toutes en même temps.
ESTRAGON: Chacune à part soi.
Silence.
VLADIMIR: Plutôt elles chuchotent.
ESTRAGON: Elles murmurent.
VLADIMIR: Elles bruissent.
ESTRAGON: Elles murmurent.
Silence.
VLADIMIR: Que disent-elles?
ESTRAGON: Elles parlent de leur vie.
VLADIMIR: Il ne leur suffit pas d’avoir vécu.
ESTRAGON: Il faut qu’elles en parlent.
VLADIMIR: Il ne leur suffit pas d’être mortes.
ESTRAGON: Ce n’est pas assez.
Silence.
VLADIMIR: Ça fait comme un bruit de plumes.
ESTRAGON: De feuilles.
VLADIMIR: De cendres.
ESTRAGON: De feuilles.⁵³

Nicht zuletzt auch wegen Becketts eigener Bemerkungen zu Form und Inszenierung seiner Stücke, wird sein Schreibprozess oft mit dem Komponieren eines Musikstückes verglichen. Pascale Sardin-Damestoy beispielsweise vergleicht Becketts Verwendung von Wörtern mit dem Umgang eines Komponisten mit Noten⁵⁴ und Alec Reid schreibt über Becketts Stil:

⁵¹ Thomas, „Traduire l’effacement“, S. 144.

⁵² Connor, Samuel Beckett. Repetition, theory and text, S. 100.

⁵³ Beckett, Warten auf Godot, S. 156.

⁵⁴ Vgl. Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 100.

„The voice is as important as an orchestra, the silences are as important as the sounds, and the sounds as important as the meaning. Beckett will speak of leading up to a pause and going away from it as others might of a rhetorical climax or even a physical action. The pauses are always shown on the printed text, of which they form an integral part no less than the words surrounding them.“⁵⁵

In diesem Vergleich wird bereits eine weitere Methode thematisiert, die Beckett einsetzt, um Sprache zu destruieren: das Schweigen. Belegt wird die Wichtigkeit der Stille in Becketts Werken sowohl durch seine Regieanweisungen als auch durch diverse Probenprotokolle, die allesamt betonen, welchen großen Wert Beckett auf die genaue Einhaltung der vorgegebenen Pausen legte. Von Ernst Schröder wird Beckett sogar als „Pausenfanatiker“ bezeichnet.⁵⁶ Im Vorwort zu *Disjecta* vergleicht Ruby Cohn diese Momente der Stille als Mittel „to bore holes in langue“⁵⁷ und auch George Steiner legt nahe „lieber [zu, MW] schweigen, als Gemeintes durch Sprache [zu, MW] verraten.“⁵⁸

Neben der genauen Platzierung und Betonung von Schweigen und Stille, haben auch Echos und Wiederholungen in Becketts Werk einen hohen Stellenwert. Häufig findet man in einem Werk bestimmte Phrasen, Satzelemente oder Wörter leitmotivisch immer wieder. Besonders auffällig ist die direkte Wiederholung eines Wortes in einem kurzen Abschnitt. Diese Wiederholungen erwecken den Eindruck einer Automatisierung, einer maschinellen Herstellung von Klängen, wodurch eine Trennung des Wortklanges vom Wortsinn vollzogen wird.⁵⁹

Michael Lommel bringt diese Wortwiederholungen in Verbindung mit dem Effekt der „semantischen Sättigung“: „Wenn man ein einzelnes Wort, wie Krapp das Wort ‚spoooool‘, häufig wiederholt, ob laut oder leise, kann es zu einem Umschlag kommen, einer Art Umkehrung der Bedeutungsbildung: Allein der Klang, die Phonetik, der Signifikant des von seinem Kontext isolierten Wortes werden wahrgenommen. Die Verbindung zum System der Repräsentation und Konnotation wird zeitweise abgetrennt.“⁶⁰ Durch diesen Effekt erreicht Beckett also sein Ziel, Wörter von ihren herkömmlichen Bedeutungen zu trennen und als pure Sprache zu präsentieren.

Ein weiterer Aspekt der Wiederholung in Becketts Werk, nämlich die Bedeutung der Selbstübersetzung als Wiederholung des Schreibprozesses, wird in Kapitel 4.4. behandelt.

⁵⁵ Reid, *All I Can Manage, More Than I Could*, S. 29.

⁵⁶ Schröder, „Ein Hammer und drei Nägel“, S. 114.

⁵⁷ Cohn, Ruby in: Beckett, *Disjecta*, S. 11.

⁵⁸ Steiner, *Nach Babel*, S. 197.

⁵⁹ Vgl. Prinz, „The Fine Art of Inexpression: Beckett and Duchamp“, S. 102.

⁶⁰ Lommel, *Samuel Beckett. Synästhesie als Medienspiel*, S. 140.

Um Becketts Einstellung zum Umgang mit Sprache zusammenfassend darzustellen, findet Richard N. Coe ein sehr passendes Bild:

„It is a problem that perhaps can be illustrated from the art of painting - the problem, say, of painting a fish. A traditionalist painter paints a fish in its context of water, reed, and movement: the fish *plus* its essential 'fishness'. A modern Japanese painter will paint a swirl of reeds and water without the fish: 'fishness', as it were, without the fish itself. But a modern Canadian painter will paint the fish in a bleak and disquieting void, as a *Ding-an-sich*, an arbitrary and meaningless phenomenon in a nonexistence of space and time: fish, in fact, without 'fishness'. Beckett's ambitions would seem to be most nearly akin to the latter category: the 'shapes' of ideas, stripped of any hint of the omnipresent associations and significances of the ideas themselves.“⁶¹

⁶¹ Coe, „Beckett's English“, S. 39.

3. BECKETTS ZWEISPRACHIGKEIT

3.1. Becketts Zugang zum Französischen

Um Literatur in einer anderen Sprache als der eigenen Muttersprache zu schreiben, sind gute Sprachkenntnisse nicht die einzige Voraussetzung. Die Fähigkeit, sich in einer Fremdsprache auszudrücken, verlangt eine genaue Auseinandersetzung mit der Sprache und ein profundes Sprachgefühl. Wie Beckett die Fähigkeit erwirbt, in einer Fremdsprache zu arbeiten, ist Inhalt des folgenden Kapitels.

Obwohl in seinem Elternhaus Englisch die einzige Alltagssprache ist, kommt Beckett sehr früh in Kontakt mit dem Französischen. Bereits im Kindergarten beginnt er Französisch zu lernen.⁶² Die Grundschule Earlsfort House, wo Beckett die folgenden vier Jahre verbringt, wird während dieser Periode von Monsieur Alfred E. Le Peton geleitet, dem Sohn eines Franzosen, der Beckett dabei unterstützt, seine Französischkenntnisse zu vertiefen.⁶³ Nach der Grundschule besucht Beckett die Portora Royal School. Einer von Becketts Mitschülern, Herbert Gamble, berichtet aus dieser Periode, dass „[...] he was already very good at French and English composition, but I don't think he shone particularly in the general examinations e.g. [...]“.⁶⁴ Auch Knowlsons Biographie bestätigt, dass Beckett in den sprachlichen Fächern ein guter, aber keineswegs hervorragender Schüler ist.⁶⁵

Anschließend wechselt Beckett an das Trinity College in Dublin, um dort Französisch und Italienisch zu studieren und seine Sprachkenntnisse zu perfektionieren. Sein Professor, Thomas Rudmose-Brown, ist Experte für Racine, Malherbe und Ronsard mit einer Vorliebe für zeitgenössische französische Literatur. Er bringt Beckett während seines Studiums moderne französische Autoren näher.⁶⁶

Nach Beendigung seines Studiums am Trinity College nimmt Beckett 1928 für zwei Jahre eine Stelle als *lecteur* an der Ecole Normale Supérieure in Paris an. Abgesehen von einer Studienreise 1926 ist dies sein erster längerer Aufenthalt in Frankreich. Für Beckett bietet sich in diesem Moment folglich die erste Gelegenheit seine Französischkenntnisse in einem französischsprachigen Umfeld anzuwenden und die Verwendung der Sprache im Alltag zu beobachten. Die Erkundung der Fremdsprache und das Austesten ihrer Möglichkeiten machen Beckett offensichtlich Spaß und sind ein passendes Mittel, um die eigenen

⁶² Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 46f.

⁶³ Vgl. *ibid.*, S. 54.

⁶⁴ Knowlson, Beckett Remembering/Remembering Beckett, S. 23.

⁶⁵ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 66.

⁶⁶ Vgl. *ibid.*, S. 77.

Sprachkenntnisse zu verbessern. Jean-Jacques Mayoux beschreibt seine ersten Werke auf Französisch folgendermaßen: „Les premiers écrits de Beckett sont un perpétuel jeu d'ingéniosité linguistique.“⁶⁷

Nach einer Periode des Hin und Her zwischen Dublin, London, Paris und Deutschland, wird Beckett ab 1937 gemeinsam mit seiner französischen Lebensgefährtin Suzanne Deschevaux-Dumesnil in Paris ansässig. Von diesem Zeitpunkt an lebt er also ständig in einem frankophonen Umfeld.

Während des Zweiten Weltkrieges muss Beckett 1945 aufgrund seiner Mitarbeit in der Résistance aus Paris flüchten. Becketts Französischkenntnisse während seiner Flucht vor der Gestapo beschreibt die Schriftstellerin Nathalie Sarraute, bei der Beckett und Suzanne vorübergehend unterschlüpfen, wie folgt: „Beckett had a very, very strong accent in French. Indeed, he did not speak French particularly well or write French well at the time.“ Von ihr erfährt man auch, dass Beckett viele seiner Arbeiten mit der Bitte um Korrekturen und Formulierungsvorschläge an Mania Péron, die Witwe seines Freundes Alfred Péron, sendet.⁶⁸

Allerdings scheinen sich seine Sprachkenntnis durch das frankophone Umfeld sehr schnell zu verbessern. Becketts Französisch nach dem Krieg beschreibt sein Biograph, James Knowlson, als „fließend“, seinen Wortschatz als „beträchtlich für einen Ausländer“.⁶⁹ Trotzdem bespricht Beckett Einzelheiten immer noch mit Suzanne oder Mania Péron. Er behält diese Angewohnheit noch bis in die späten fünfziger Jahre bei.⁷⁰ Seine Handlungsweise zeigt deutlich, dass sich Beckett auch nach über acht Jahren in Frankreich seiner Sprachkenntnisse noch nicht vollkommen sicher ist, und dass er großen Wert auf eine korrekte Verwendung der Sprache, wenn auch in seinem ganz eigenen Sinne, legt.

Noch im Jahr 1967 werden während der Übersetzung seines Romans *Watt* ins Französische von seinen beiden Mit-Übersetzern Schwierigkeiten entdeckt. So berichtet etwa Agnès Vaquin-Janvier, dass Beckett große Probleme mit der Verwendung des Subjonctif in den verschiedenen Zeitformen hat, was in weiterer Folge dazu führt, dass in der Übersetzung von *Watt* kein einziger Subjonctif vorkommt. Sie betont aber auch, dass Beckett hervorragendes Französisch spricht.⁷¹

⁶⁷ In: Beckett, *Paroles et musique. Comédie. Dis Joe. Words and Music. Play. Eh Joe*, S. 22.

⁶⁸ Knowlson, *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, S. 83f.

⁶⁹ Knowlson, *Samuel Beckett*, S. 455f.

⁷⁰ Vgl. *ibid.*, S. 455f.

⁷¹ Vgl. Janvier/Vaquin-Janvier, „Traduire avec Beckett: *Watt*“, S. 58.

Und auch der zweite Co-Übersetzer Ludovic Janvier schreibt über Becketts Französisch während der Übersetzung von *Watt*, dass es „s’étouffe, se complexifie et finit peut-être par remplacer l’anglais dans sa richesse.“⁷²

John Fletcher bezeichnet Beckett als „a fully bilingual writer“⁷³, und auch wenn im deutschen Sprachgebrauch, Zweisprachigkeit häufig mit zweisprachiger Erziehung von Kindheit an gleichgesetzt wird, so erweist sich Fletchers Einschätzung als passend, wenn man verschiedene Definitionen von Zweisprachigkeit überprüft. Laut Duden bedeutet „zweisprachig: zwei Sprachen sprechend, verwendend [...]“⁷⁴ und auch die Brockhaus Enzyklopädie definiert Zweisprachigkeit als „die parallele Kenntnis zweier Sprachen, die entweder von früher Kindheit an [...] oder im Laufe des Lebens [...] erworben wird“.⁷⁵

Wie aus dieser Chronologie von Becketts Spracherwerb ersichtlich wird, ist Becketts Zugang zum Französischen zwar sehr früh gegeben, bleibt aber bis nach Abschluss seines Studiums immer in einem schulischen Kontext verankert. Dies impliziert, dass er nicht mit französischen Umgangsformen aufgewachsen ist, dass ihm Floskeln und Redewendungen des Alltags in dieser Sprache fremd sind. Im Gegenzug studiert er die Grammatik sehr gründlich und ist sich deshalb der Struktur und des Aufbaus der Sprache wahrscheinlich bewusster als der durchschnittliche französische Muttersprachler.

3.2. Becketts Umgang mit dem Französischen

Wie im Kapitel über die Entwicklung von Becketts Französisch bereits angemerkt, ist der Zugang zum Französischen für den Autor zu Beginn rein schulischer Art. Erst während seines Aufenthalts in Paris im Jahr 1928 hat Beckett Gelegenheit, die Verwendung der Sprache in den Straßen von Paris selbst zu beobachten.

Nachdem er das akademische und literarische Französisch bereits im Rahmen seines Studiums kennen gelernt hat, fasziniert ihn ab diesem Moment die französische Umgangssprache besonders. Diese Faszination wird sowohl in seinen Texten aus dieser Periode als auch im Austausch mit Freunden wie Roger Blin deutlich. Umgangssprache und Slang „have [...] tended to graft themselves, sometimes with incongruous effect, on to his basically rather literary French style.“⁷⁶ John Fletcher stellt außerdem fest, dass „the most strik-

⁷² Janvier/Clément, „Double, Echo, Gigone“, S. 64.

⁷³ Fletcher, Samuel Beckett’s Art, S. 96.

⁷⁴ Duden - Deutsches Universalwörterbuch, S. 1888.

⁷⁵ Brockhaus Enzyklopädie, Band 24, S. 652.

⁷⁶ Fletcher, Samuel Beckett’s Art, S. 97.

ing feature of his style is the colloquial tone.“⁷⁷ Auch Ruby Cohn identifiziert das Französisch in Becketts erster Selbstübersetzung ins Französische, seinem Roman *Murphy* (1938), als „colloquial and vulgar“.⁷⁸ Bei einer Analyse des in *Mercier et Camier* (1946) verwendeten Französisch stellt Helen Astbury ebenfalls eine „lexique argotique“ und ein „français très éloigné du français académique“ fest.⁷⁹ So beschreibt Mercier im Roman z.B. den Unterschied zwischen den beiden Protagonisten und einem Kriegshelden folgendermaßen: „Pendant que nous masturbions à pleins tubes, [...] lui il rampait dans la boue famande, en chiant dans ses bottes.“⁸⁰ Camier analysiert den Inhalt seiner Taschen mit folgenden Worten: „[...] quelques feuilles crasseuses de papier cul, quelques capotes d’étanchéité douteuse [...]“.⁸¹ Und auch dem Gast einer Kneipe legt Beckett umgangssprachliche Phrasen in den Mund: „Elles [die Jungfrauen, MW] n’ont pas de poils et ne font jamais pipi ni caca.“⁸²

Es ist zu beobachten, dass die Entdeckung des umgangssprachlichen Französisch für Beckett eine solche Offenbarung darstellt, dass er es anfangs auch dort einsetzt, wo es unpassend erscheint, wie beispielsweise in seinem kunsttheoretischen Aufsatz „La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon“.⁸³ Dies drückt sich dadurch aus, dass er, was für diese Textform ungewöhnlich ist, durch Formulierungen wie „parlons d’autre chose“⁸⁴, den direkten Dialog mit dem Leser andeutet. Weiters verwendet er Satzkonstruktionen, die für die mündliche Verwendung des Französischen typisch sind, wie „C’est ça, la littérature“⁸⁵. Schließlich deutet auch die Wahl des Vokabulars auf die Verbundenheit mit der Alltagssprache hin. Man findet in diesem Aufsatz Ausdrücken wie „la rigolade“⁸⁶, „foutre un gigot à la place de la fesse“⁸⁷ oder auch „les cochons d’intellectuels“⁸⁸.

Mit der Zeit nimmt der Einfluss der französischen Umgangssprache auf sein Werk aber ab und Beckett verwendet „argot“ weniger häufig, je besser sein Französisch wird. Beckett

⁷⁷ Fletcher, Samuel Beckett’s Art, S. 101.

⁷⁸ Cohn, Samuel Beckett: The Comic Gamut, S. 262.

⁷⁹ Astbury, „Mercier et/and Camier“, S. 111.

⁸⁰ Beckett, *Mercier et Camier*, S. 23.

⁸¹ *Ibid.*, S. 108.

⁸² *Ibid.*, S. 83.

⁸³ Vgl. Fletcher, „Ecrivain bilingue“, S. 215.

⁸⁴ Beckett, „La peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon“, S. 118.

⁸⁵ *Ibid.*, S. 128.

⁸⁶ *Ibid.*, S. 118.

⁸⁷ *Ibid.*, S. 119.

⁸⁸ *Ibid.*, S. 131.

lernt sehr schnell mit den verschiedenen Facetten der Sprache umzugehen und setzt Slangausdrücke später zwar nicht mehr so oft, jedoch umso gezielter, ein.⁸⁹

In seinen frühen französischen Werken achtet Beckett besonders darauf, alle Reminiszenzen an seine Muttersprache sowie sämtliche Anglizismen zu vermeiden und verwendet viel Zeit und Energie auf deren Ausmerzung. John Fletcher zeigt anhand einiger Beispiele auf, welche Textstellen Beckett in seiner Überarbeitung von *Suite* (1946) aus diesem Grund verändert⁹⁰:

Entwurf	Korrigierte Fassung
[...] je vous suis très obligé pour ces vêtements.	[...] je vous suis reconnaissant.
Il offrit d'envoyer chercher un taxi.	[...] il proposa d'envoyer chercher un taxi.
[...] il était très amical et hospitalier.	[...] il était bon.

Zeitweise ist auch zu beobachten, dass Beckett mit seiner Zweisprachigkeit und mit der Vermischung seiner beiden Sprachen spielt und sie zur Erzeugung von komischen Situationen verwendet.⁹¹ Schließlich finden sich in seinem Roman *Watt*, den er ja zu großen Teilen in einer hauptsächlich frankophonen Umgebung verfasst hat, einige Beispiele für Gallizismen: „I do not rise, not having the force.“⁹² oder „[...] we should ever have embraced (oh, exeptionally, and of course never on the mouth)“.⁹³ Und auch in *Waiting for Godot* findet man an einigen Stellen französische Floskeln (siehe auch Übersetzungsanalyse in Kapitel 7).

Sicher ist jedenfalls, dass sich Beckett intensiv mit der Verwendung der französischen Sprache und der Bedeutung einzelner Wörter beschäftigt. Seine ständigen Begleiter während des Schreibprozesses sind Wörterbücher. Diese sind für ihn auch eine Quelle ständigen Lernens und der Erweiterung seines Wortschatzes, da er sich sämtliche Definitionen eines Wortes ohne weiteres merken kann.⁹⁴

Und obwohl Fletcher bereits über den Beckett von 1947 schreibt, dass er inzwischen ein „maître de la langue choisie“⁹⁵ sei, ist sein Französisch keinesfalls gewöhnlich. Es behält

⁸⁹ Fletcher, „Ecrivain bilingue“, S. 215.

⁹⁰ Vgl. *ibid.*, S. 213f.

⁹¹ Vgl. *ibid.*

⁹² Beckett, *Watt*, S. 10.

⁹³ *Ibid.*, S. 152.

⁹⁴ Vgl. Janvier/Vaquin-Janvier, „Traduire avec Beckett: *Watt*“, S. 58.

⁹⁵ Fletcher, „Ecrivain bilingue“, S. 217.

einen „foreign flavour“⁹⁶, scheint sogar „défectueux“⁹⁷ oder „n’est pas, de façon simple et évidente, du français: il y a un écart, un trouble. On se retrouve, après avoir suivi un chemin inattendu, à Babel.“⁹⁸

3.3. Gründe für den Sprachwechsel

Laut Gilles Deleuze zeichnet sich ein großer Schriftsteller gerade dadurch aus, dass er sich „stets wie ein Fremder in der Sprache befindet, in der er sich ausdrückt[...]“.⁹⁹

Über die Gründe für Becketts Wechsel zum Französischen als Arbeitssprache wurde bereits viel spekuliert. Fest steht, was Jean-Jacques Mayoux formuliert: „Quelles fussent les raisons et les impulsions qui portèrent Beckett vers le français [...] il me paraît hors de doute qu’une logique profonde l’invitait à s’exprimer à distance.“¹⁰⁰

Obwohl Beckett sich nur wenig ausführlich zu den Gründen für seinen Sprachwechsel geäußert hat und Kritiker eine reiche Palette an mehr oder weniger glaubwürdigen Vermutungen zu diesem Umstand entworfen haben, sollen hier einige Argumente, die Becketts Entscheidung zu erklären versuchen, angeführt werden.

Natürlich spielen im Prozess des Sprachwechsels diverse äußere Faktoren eine Rolle. Seit 1937 lebt Beckett in Paris in einer frankophonen Umgebung. Zeitgleich beginnt er Gedichte auf Französisch zu schreiben. Bis er jedoch sein erstes größeres Werk auf Französisch vollendet, dauert es noch bis 1945. Zu diesem Zeitpunkt hat Beckett bereits acht Jahre seines Lebens in Frankreich verbracht und ist ständig von der französischen Sprache umgeben. Er hatte somit lange genug Zeit, sich mit dieser Sprache auseinanderzusetzen und seine Sprachkenntnisse zu vertiefen. Es fällt nicht schwer, sich vorzustellen, dass sich in diesem Moment bereits sämtliche Gedankengänge auf Französisch vollziehen, was sich ohne Zweifel auch auf seine schriftstellerische Tätigkeit auswirkt. Der Aspekt, dass Beckett den Großteil seines Lebens in einem frankophonen Umfeld verbringt, darf in Anbetracht seines zweisprachigen Werkes nicht vernachlässigt werden.

Das Faktum, dass sich Beckett außergewöhnlich intensiv mit der Funktion und dem Wesen von Sprache auseinandersetzt, macht es allerdings schwer anzunehmen, dass er einzig und allein aus dem Grund, dass Französisch Sprache seines Alltags ist, diese Sprache auch als Arbeitssprache etabliert.

⁹⁶ Fletcher, Samuel Beckett’s Art, S. 97.

⁹⁷ Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 65.

⁹⁸ Edwards, Beckett ou le don des langues, S. 10.

⁹⁹ Deleuze, Kritik und Klinik, S. 148.

¹⁰⁰ In: Beckett, Paroles et musiques. Comédie. Dis Joe. Words and Music. Play. Eh Joe, S. 51.

Ein weiterer Aspekt des Sprachwechsels ist der Umstand, dass Becketts Frühwerk in Irland von der Zensur verboten und vom Publikum abgelehnt wird. Generell scheinen Künstler in Irland keinen guten Stand zu haben, wie Michelle MacDonagh beschreibt: „[...] artists got out of Ireland as soon as they could, because of the cultural stagnation here at the time.“¹⁰¹ Die Chancen in seiner Heimat publiziert zu werden sind also äußerst gering und die Aussicht auf Erfolg ist nicht viel versprechend.¹⁰²

Es wird vermutet, dass Beckett von dieser Situation motiviert durch den Wechsel seiner Arbeitssprache gegen Irland und die dortige Gesellschaft protestieren will. Wenn man allerdings seine literarische Entwicklung und die Tatsache berücksichtigt, dass er später sowohl Texte direkt auf Englisch als auch Übersetzungen ins Englische verfasst, ist diese Vermutung eher unwahrscheinlich.¹⁰³ Fest steht allerdings, dass

„although it was still difficult for him to get published or performed in Paris, it would probably have been even more difficult in London [...], especially as fiction and drama in the Britain of the fifties tended to be dominated by versions of realism [...].“¹⁰⁴

Beckett kann demnach allein aufgrund der unterschiedlichen künstlerischen „Trends“ in Großbritannien und Frankreich eher mit einer positiven Rezeption in seiner Wahlheimat rechnen.

Auch der Einfluss von James Joyces auf den jungen Beckett wird als Motivation für das Schreiben auf Französisch genannt. Häufig wird argumentiert, dass Beckett die Sprache wechseln musste, um dem Joyceschen Stil zu entkommen in dessen Schatten er sonst ein Leben lang verharrt wäre.¹⁰⁵ Wenn man heute noch die Fülle der Forschungsliteratur über den Zusammenhang zwischen Joyce und Beckett betrachtet, liegt der Schluss nahe, dass Beckett wirklich eine klare Trennlinie zwischen seinem und Joyces Werk ziehen musste, um als selbständiger Autor wahrgenommen zu werden.

In die gleiche Kerbe schlägt auch eine andere Vermutung im Bezug auch Becketts Sprachwechsel. Als gebildeter Intellektueller ist Beckett natürlich gut vertraut mit sämtlichen großen englischen Dichtern wie Shakespeare, Keats, Shelley etc. und so fürchtet er von diesen beeinflusst bzw. einem bestimmten englischen Literaturstil zugeordnet zu werden. Beim Wechsel seiner Arbeitssprache geht es Beckett also auch um eine Befreiung von

¹⁰¹ MacDonagh, „My TY“, 27.02.2008.

¹⁰² Vgl. Arndorfer, Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers, S. 40.

¹⁰³ Vgl. Fletcher, „Ecrivain bilingue“, S. 216.

¹⁰⁴ Kennedy, Samuel Beckett, S. 7.

¹⁰⁵ Vgl. Durozoi, Samuel Beckett irremplaçable, S. 83.

der englischen Literaturtradition und um eine feste Position als selbständiger Autor ohne Zuordnung zu einem bestimmten Stil¹⁰⁶ oder, wie Nadia Louar es ausdrückt, „tout sentiment d'appartenance à une communauté se présente en effet à l'auteur comme contraire au projet artistique. ‚Donner sa voix‘ à une quelconque tradition, idée ou philosophie, c'est la perdre.“¹⁰⁷ Diese Theorie wird durch eine Aussage Becketts untermauert: Auf die Frage nach dem Grund für seinen Sprachwechsel antwortet er, „parce qu'en français, c'est plus facile d'écrire sans style.“¹⁰⁸ Französische Autoren wie Malherbe und Racine könnten seiner Meinung nach weniger einem bestimmten Stil zugeordnet werden als dies in der englischen Literatur der Fall ist.

Als weiteren Grund gibt er an: „de faire remarquer moi“.¹⁰⁹ Dies kann man natürlich nun dahingehend interpretieren, dass er wirklich – wie weiter oben bereits erwähnt - bessere Chancen sieht, vom französischen Publikum wahrgenommen zu werden. Erika Ostrovsky interpretiert diese Bemerkung in ihrem Aufsatz „Le Silence de Babel“ allerdings in einem anderen Zusammenhang:

„[...] si ce ‚moi‘ est interprété comme ‚le moi‘, la couche la plus profonde de l'esprit où tout tend vers l'immobilité et le silence. Là, les moyens linguistiques le plus réduits sont alors les plus aptes.“¹¹⁰

In die gleiche Richtung geht auch eine Aussage Becketts gegenüber Jack McGowran. Dieser berichtet, dass Beckett auf die Frage, warum er Romane auf Französisch schreibe, antwortet, dass er das englische Erbe fürchte, da es eine zu große Fülle an rhetorischen Mitteln und blumiger Sprache enthält. Er hingegen wolle so knapp wie möglich formulieren.¹¹¹ Gleichzeitig mit der Vermeidung jeglicher Assoziationen und Automatismen bietet das Französische für Beckett die Möglichkeit sein Vokabular einzuschränken und seinen Stil zu vereinfachen. Er kommt damit seinem Ziel, „la volonté de s'appauvrir“,¹¹² einen Schritt näher.

Der Wechsel zu einer Fremdsprache kann durchaus damit in Verbindung gebracht werden, dass das Englische zu jenen Andeutungen und Assoziationen neigt, die Beckett zu vermeiden sucht.¹¹³ Durch die Verwendung einer anderen Sprache als der Muttersprache fällt es

¹⁰⁶ Vgl. Arndorfer, Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers, S. 38.

¹⁰⁷ Louar, „Le bilinguisme dans l'oeuvre de Samuel Beckett“, S. 565.

¹⁰⁸ Zitiert in: Cohn, Back to Beckett, S. 58.

¹⁰⁹ Ostrovsky, „Le silence de Babel“, S. 208.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Vgl. Gussow, Conversations with and about Beckett, S. 26.

¹¹² Simpson, Samuel Beckett traducteur de lui-même, S. 32.

¹¹³ Vgl. Esslin, Das Theater des Absurden, S. 27.

Beckett leichter, Automatismen zu entkommen. Außerdem kann Beckett durch die Verwendung einer Fremdsprache „se débarrasser de tous les souvenirs littéraires que véhicule nécessairement sa langue maternelle.“¹¹⁴ Diese Aussage gewinnt an Relevanz, wenn man beobachtet, wie viele Zitate englischer Dichter Beckett – bewusst oder unbewusst – in *Happy Days* einfließen lässt. In diesem Stück finden sich laut Becketts eigenen Aussagen Zitate aus Edward FitzGeralds *Rubayat* („paradies enow“¹¹⁵), Shakespeares *Hamlet* („the bird of dawning“¹¹⁶) und *Cymbeline* („Fear no more the heat o’ the sun.“¹¹⁷), Miltons *Paradise Lost* („Oh fleeting joys –lips- oh something lasting woe.“¹¹⁸), Keats *Ode to a Nightingale* („beechen green“¹¹⁹) sowie Anspielungen auf den Dichter Robert Browning („Brownie of course. *Pause*. You remember Brownie, Willie, I can see him.“¹²⁰).¹²¹

Beckett benützt die französische Sprache demnach, um seine Möglichkeiten einzuschränken. Gleichzeitig fordert das Schreiben auf Französisch von Beckett mehr Disziplin und einen bewussten Umgang mit der Sprache. Wie Martin Esslin erläutert, würde das Schreiben in der Muttersprache leicht zu einer „Virtuosität des Stiles um des Stiles Willen“ führen. Das Französische hingegen ermögliche Beckett ein Streben nach Klarheit und Sparsamkeit im Ausdruck. Becketts Stücke würden unter jeglichem Anzeichen stilistischer Gewandtheit leiden. Ihre Aussage sei unter anderem auch deshalb so stark, weil die Sprache selbst ein Ringen, einen Kampf mit Wörtern ausdrücke.¹²²

Dieser Aussage stellt John Fletcher in seinem Artikel „Ecrivain bilingue“ den Zweifel gegenüber, ob das Schreiben auf Französisch wirklich eine Schwierigkeit für Beckett darstellt.¹²³ Aus den Ausführungen in Kapitel 3.1. über den Spracherwerb Becketts sollte jedoch klar hervorgegangen sein, dass Beckett auch Jahre nachdem er sich in Paris niedergelassen hat, noch gewisse Unsicherheiten im Gebrauch des Französischen zeigte.

Erika Ostrovsky vergleicht Becketts Situation in Zusammenhang mit seinem Sprachwechsel mit der eines Malers, der seine Kunst bereits zu gut beherrscht:

¹¹⁴ Durozoi, Samuel Beckett irremplaçable, S. 83.

¹¹⁵ Beckett, Glückliche Tage, S. 48.

¹¹⁶ Ibid., S. 60.

¹¹⁷ Ibid., S. 38.

¹¹⁸ Ibid., S. 18.

¹¹⁹ Ibid., S. 78.

¹²⁰ Ibid., S. 82.

¹²¹ Vgl. Hübner, Glückliche Tage, S. 21, 23, 28, 49, 38 und Reichert, Die unendliche Aufgabe, S. 244.

¹²² Vgl. Esslin, Das Theater des Absurden, S. 26f.

¹²³ Fletcher, „Ecrivain bilingue“, S. 216.

„Son geste est comparable à celui d’un peintre qui a trop cultivé le dessin avec sa main droite et, ayant acquis une maîtrise automatique, une facilité puant la tradition et le succès, saisit le crayon de sa main *gauche* non corrompue par l’habitude, la virtuosité ou le conformisme. Le résultat sera une ligne simple et fluide, bien que la création sera non sans grande peine.“¹²⁴

Auch Julian Garforth schließt sich dieser These an. Er stellt fest, dass für Beckett die englische Grammatik und Syntax keinerlei Herausforderung mehr darstellen, er aber genau diese Art von Herausforderung sucht. Seine Stellung als Nicht-Muttersprachler dient ihm als Rechtfertigung dafür, das Französische inkorrekt zu verwenden.¹²⁵

Dieser Standpunkt wird durch eine Stellungnahme von Beckett selbst gestützt, der im Gespräch mit Mel Gussow die Frage, warum er *Godot* auf Französisch und nicht auf Englisch geschrieben habe, antwortet: „Because it was too easy.“¹²⁶

Wenn man also Esslins Ausführungen zu Becketts Kampf mit der Sprache gelten lässt und auch Ostrovskys und Garforths Sichtweisen einbezieht, so lässt sich daraus ableiten, dass Beckett durch den Gebrauch des Französischen seine „*esthétique de l’échec*“¹²⁷ leichter verwirklichen kann. Automatisch wird seine Ausdruckskraft eingeschränkt und sein sprachliches Können reduziert. Für Becketts Vorhaben muss „la langue perdre sa facilité, son équilibre élégant, sa souplesse de mouvement pour devenir victime, tordue, aliénée, écartelée.“¹²⁸

Silvia Baron Supervielle, selbst bilinguale Autorin, beschreibt den Wechsel in eine Fremdsprache folgendermaßen: „Je me suis prêtée à la langue française. Sa matière souple m’offrait l’occasion de la réinventer. [...] En se servant d’une autre langue moins familière que la sienne, il a l’impression sinon de le dévoiler, du moins de le transfigurer.“¹²⁹

Da Beckett sich die französische Sprache in erster Linie in einem schulischen Umfeld angeeignet hat, ist er sich der Grammatik und der Regeln dieser Sprache außergewöhnlich bewusst. Diese Kenntnis der Regeln erlaubt es ihm sie zu durchbrechen und die Sprache zu manipulieren. Somit ist für ihn das Französische „le parfait alibi de tout discours inventif“.¹³⁰ Es stellt für ihn „un espace de liberté, de jeu et de créativité“¹³¹ dar, in dem er verschiedene Möglichkeiten der Manipulation und Transformation der Sprache erproben kann.

¹²⁴ Ostrovsky, „Le silence de Babel“, S. 208.

¹²⁵ Vgl. Garforth, „Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Whoroscope Notebook“, S. 56.

¹²⁶ Gussow, *Conversations with and about Beckett*, S. 32.

¹²⁷ Simpson, *Samuel Beckett: Traducteur de lui-même*, S. 31.

¹²⁸ Ostrovsky, „Le silence de Babel“, S. 208.

¹²⁹ Baron Supervielle, *L’alphabet du feu*, S. 45.

¹³⁰ Janvier, *Beckett par lui-même*, S. 46.

¹³¹ Sardin-Damestoy, *Beckett auto-traducteur*, S. 136.

Und genau diese Transformation ist auch das Ziel Becketts, wie aus dem bereits zitierten Brief an Axel Kaun hervorgeht: „Grammatik und Stil. Mir scheinen sie ebenso hinfällig geworden zu sein, wie ein Biedermeier Badeanzug oder die Unerschüttlichkeit eines Gentlemans.“¹³²

Ebenfalls in Bezug auf diesen Brief Becketts, identifiziert Bruno Clément „une non-maîtrise de l’anglais maternel“ als Becketts größtes Ziel. Da er dieses Ziel nicht direkt auf Englisch erreichen kann, muss er den Umweg über die französische Sprache nehmen, um sein Englisch zu destabilisieren. Das Französische ist für Beckett also „un moyen provisoire non pas vraiment de se faire la main, mais de se la défaire.“¹³³

Diese Aussage erhält ihre Rechtfertigung vor allem durch die Tatsache, dass Beckett nach 1950 wieder beginnt direkt auf Englisch zu schreiben, weil ihm diese Sprache zur Fremdsprache geworden ist.¹³⁴ Nach seiner längeren französischen Schaffensperiode scheint Beckett also ab Beginn der 1950er Jahre der Ansicht zu sein, dass er in beiden Sprachen eine „Fremdheit“, eine Stillosigkeit und Klarheit entwickelt hat, die es ihm erlaubt von diesem Moment an sowohl auf Englisch als auch auf Französisch zu schreiben.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass mögliche Gründe für Becketts Wechsel der Arbeitssprache sehr vielfältig sind und von äußeren Einflüssen bis hin zum komplexen Zusammenhang zwischen seinen Inhalten und den dafür notwendigen Ausdrucksformen reichen. Die Hauptaspekte dieses Sprachwechsels, die in der Beckett-Forschung immer wieder betont und durch Becketts eigene Aussagen bestätigt werden, sind der Wille zur Schlichtheit, der Zwang zu Disziplin und die Negierung jeglicher Zuordnung zu einem bestimmten Stil. Wahrscheinlich basiert seine Entscheidung in einer Fremdsprache zu schreiben nicht nur auf einer dieser Vermutungen, sondern entsteht aus dem Zusammenspiel verschiedener Aspekte.

Einige weitere Thesen zu den Gründen für Becketts Sprachwechsel wurden hier nicht berücksichtigt, da diese sich auf psychologische Theorien stützen, die allerdings aus heutiger Sicht nicht belegt werden können und weder in Becketts Werk noch in seinen Aussagen manifest sind.

Die hier erwähnten möglichen Gründe bringt Ludovic Janvier im Folgenden auf den Punkt:

¹³² Beckett, *Disjecta*, S. 52.

¹³³ Clément, *L’oeuvre sans qualités*, S. 240.

¹³⁴ Vgl. Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, S. 48.

„Le choix du français a correspondu au désir de se rapprocher du presque rien: éviter les privilèges et les prestiges du beau parleur, cesser d’être poète, ne plus poser dans la langue, refuser cet exhibitionnisme inévitable du grand écrivain [...]. C’était pour abandonner toute arrogance, pour être le plus simple, le plus démuné en somme qu’il s’est transporté avec armes et bagages dans le rythme, dans la vocalité et dans l’un peu terne – par rapport à son anglais – du français.“¹³⁵

3.4. Becketts zweisprachiger Arbeitsrhythmus¹³⁶

Obwohl es in der Literaturgeschichte viele Autoren gegeben hat, die ihr Werk nicht in ihrer Muttersprache verfasst und sich fallweise sogar selbst übersetzt haben (z.B. Vladimir Nabokov oder Julien Green), nimmt Beckett unter ihnen eine Sonderstellung ein, da er als einziger synchron in zwei Sprachen gearbeitet hat.

Beckett wechselt sehr ungezwungen zwischen seinen Arbeitssprachen hin und her. Beim Verfassen seiner Texte greift er auf die Ressourcen beider Sprachen zurück und „French and English became the loyal friends of an artist haunted by the need to go beyond them and be alone.“¹³⁷

Man vermutet, dass Beckett sein erstes Stück auf Französisch bereits 1931 verfasst hat. Es ist dies eine Parodie auf Pierre Corneilles *Le Cid* mit dem Titel *Le Kid*. Allerdings ist es laut dem Biographen James Knowlson nicht erwiesen, dass dieses Stück aus Becketts Feder stammt¹³⁸ und selbst wenn, kann dieses Stück kaum als Beginn seines bilingualen Arbeitsstils angesehen werden, da es sich hierbei wohl eher um eine sprachliche Übung im Rahmen seines Studiums der französischen Sprache handelt.

Abgesehen von dieser (unveröffentlichten) Ausnahme schreibt Beckett bis zum Jahr 1938 ausschließlich auf Englisch. In den Zeitraum zwischen dem Jahr 1929, in dem er seinen ersten kritischen Aufsatz „Dante...Bruno.Vico..Joyce“ veröffentlicht, und dem Jahr 1937, in dem er gemeinsam mit Alfred Péron den Versuch unternimmt, seinen Roman *Murphy* ins Französische zu übersetzen¹³⁹, fallen beispielsweise das Gedicht *Whoroscope* (1930), Becketts berühmter Aufsatz über Proust (1931), sein Roman *Dream of Fair to Middling Women* (1932) und die Sammlung von Kurzgeschichten *More Pricks than Kicks* (1934). Bei Letzterem ist zu beobachten, dass diese Geschichten immer wieder Sätze und ganze Passagen auf Italienisch, Französisch und Deutsch sowie zahlreiche Zitate und Anspielun-

¹³⁵ Janvier, „Beckett était obsédé par la voix“, S. 36.

¹³⁶ sämtliche Jahresangaben bis 1972 in: Cohn, *Back to Beckett*, S. xiii-x; Angaben von 1973-1988 in: Collinge, *Beckett traduit Beckett*, S. 291-294.

¹³⁷ Beer, „Beckett’s ‘Autography’ and the Company of Languages“, S. 773.

¹³⁸ Vgl. Knowlson, *Samuel Beckett*, S. 165.

¹³⁹ Vgl. *ibid.*, S. 371.

gen beinhalten. Der Schluss liegt also nahe, dass Beckett zu diesem Zeitpunkt zwar schon über sehr umfassende Sprachkenntnisse verfügt, die Trennung zwischen den Sprachen hat sich allerdings noch nicht vollzogen und der Beschluss, gesamte Werke in einer anderen Sprache zu verfassen, ist noch nicht gefasst.¹⁴⁰

Jedoch arbeitet Beckett auch während dieser Periode in gewissem Sinne zweisprachig, da er, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, Werke anderer Autoren übersetzt. So übersetzt Beckett im Laufe der Zeit beispielsweise gemeinsam mit Alfred Péron das Anna Livia Plurabelle-Kapitel von Joyces *Work in Progress*, die *Negro Anthology* von Nancy Cunard, Rimbauds Gedicht *Le Bateau Ivre* und weitere Gedichte von Surrealisten wie André Breton und Paul Eluard. Nach dem Krieg wird er in Saint Lô vom Roten Kreuz als Übersetzer eingestellt und zeitweise übersetzt er auch für die UNESCO und George Duthuits Literaturmagazin *Transition*.¹⁴¹

Ab 1937 schreibt Beckett zwar weder Prosa noch Dramen direkt auf Französisch, der Übergang zum Französischen als Arbeitssprache ist aber schon spürbar. Einerseits durch seinen oben erwähnten ersten Versuch der Selbstübersetzung (*Murphy*), andererseits weil er 1938/39 beginnt, Gedichte auf Französisch zu schreiben. Dies belegt ein Brief an seinen Jugendfreund Tom MacGreevy im April 1938, den James Knowlson in seiner Beckett-Biographie zitiert: „Ich habe ein kurzes Gedicht auf Französisch geschrieben, sonst aber nichts. Ich habe das Gefühl, dass in Zukunft alle Gedichte, die sich noch einstellen mögen, französisch sein werden.“¹⁴² Knowlson führt weiter aus, dass Beckett in dieser Zeit wohl mehr auf Französisch schreibt, als bisher angenommen wurde. So übersetzt Beckett, einem Brief an George Reavey folgend, die Geschichte „Liebe und Lethe“ aus *More Pricks than Kicks* ins Französische und schreibt außerdem an einem französischen Artikel über Joyces *Finnegans Wake* für die *Nouvelle Revue Française*.¹⁴³

Bis zur Vollendung seines nächsten größeren Werkes sollte es aber noch bis 1944 dauern. Sein Roman *Watt* wird von Beckett noch auf Englisch verfasst. Mit der Arbeit daran beginnt er bereits 1941 in Paris. Während seiner Flucht vor der Gestapo und seines Aufenthalts in Roussillon, wo er das Ende des Krieges abwartet, arbeitet er stetig an *Watt* weiter. Obwohl er sich während dieser Zeit in einer französisch sprechenden Umgebung befindet,

¹⁴⁰ Vgl. Arndorfer, Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers, S. 40.

¹⁴¹ Vgl. Mooney, „A Roving Cancellation“, S. 223. sowie Knowlson, *Damned to fame*, S. 334.

¹⁴² Knowlson, *Samuel Beckett*, S. 376.

¹⁴³ Vgl. *ibid.*, S. 957.

entsteht der Roman zuerst auf Englisch, unter anderem wohl auch, weil er in dieser Sprache begonnen wurde.¹⁴⁴

Trotzdem bemerkt man im Manuskript von *Watt* bereits eine Veränderung. Während nämlich der Text selbst auf Englisch formuliert ist, sind Becketts Randbemerkungen französisch. Daraus lässt sich eine Trennung des Schreib- und des Reflexionsprozesses durch die Zuordnung zu verschiedenen Sprachen folgern.¹⁴⁵

Im Jahr 1945 beginnt Beckett dann auch Prosa und Dramen sowie kritische Aufsätze direkt auf Französisch zu schreiben. Zu seinen ersten Werken dieser Periode zählt „*La Peinture des Van Velde ou Le Monde et le Pantalon*“ (1946), ein Aufsatz über die Malerei der Brüder Van Velde. Außerdem verfasst er eine Reihe von Erzählungen direkt auf Französisch. Alleine im Jahr 1946 vollendet er *La Fin*, *Mercier et Camier*, *Premier Amour*, *Le Calmant* und *L'Expulsé*.

In dieser Reihe nimmt die Erzählung *La Fin* eine Sonderstellung ein. Diese beginnt Beckett im Februar 1946 unter dem Arbeitstitel *Suite* auf Englisch, zieht jedoch nach 29 Seiten Mitte März einen Strich unter das bisher Entstandene und setzt den Rest der Erzählung auf Französisch fort. So entsteht „Beckett's earliest extended piece of prose fiction in French“.¹⁴⁶ Nach dem Wechsel der Arbeitssprache geht es mit der Erzählung schnell voran und bereits Ende Mai 1946 berichtet Beckett in einem Brief an George Reavey, dass sie vollendet sei.¹⁴⁷ Anhand dieses Vorgehens lässt sich der Prozess des Sprachwechsels besonders gut beobachten und das Argument, dass Beckett seine Vorstellung des Sprachgebrauchs – zumindest anfangs – leichter auf Französisch verwirklichen kann, wird bestärkt.

Im Jahr 1947 setzt sich Becketts produktivste Schreibperiode, die bis 1950 dauern soll, mit dem Roman *Molloy* fort. Außerdem wendet sich Beckett nun erstmals dem Theater zu und verfasst auf Französisch sein erstes Drama - *Eleutheria* -, dessen Veröffentlichung und Inszenierung er aber zeitlebens hartnäckig verhindert.¹⁴⁸ Dieses Stück wird auch nie von ihm übersetzt, was die Vermutung nahelegt, dass Beckett genau auswählt, welche Stücke es in seinen Augen wert sind, übersetzt zu werden.

Im darauf folgenden Jahr vollendet Beckett den zweiten Teil seiner Roman-Trilogie, *Malone meurt*, ebenfalls auf Französisch, sowie einen kritischen Aufsatz mit dem Titel

¹⁴⁴ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 449.

¹⁴⁵ Vgl. Arndorfer, Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers, S. 48f.

¹⁴⁶ Knowlson, Damned to fame, S. 324.

¹⁴⁷ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 452.

¹⁴⁸ Vgl. *ibid.*, S. 457.

„Peintres de l’empêchement“. Außerdem verfasst er im Jahr 1948 das Werk, das schlussendlich seinen literarischen Durchbruch bedeutet: *En attendant Godot*.

Auch in den Jahren 1949 und 1950 hält er am Französischen als Arbeitssprache fest und verfasst den letzten Teil seiner Roman-Trilogie *L’Innomable* sowie *Textes pour rien*. Erst im darauffolgenden Jahr wechselt er wieder ins Englische und übersetzt seinen Roman *Molloy* aus dem Französischen.

Nach dieser produktiven Schaffensperiode auf Französisch, während der er sämtliche Werke vollendet auf denen seine literarische Reputation bis heute beruht, wird es in den Jahren 1952 und 1953 allerdings ruhig in Becketts kreativem Leben.

Erst im Jahr 1954 beginnt er dann mit den Übersetzungen von *La Fin* und *En attendant Godot* und kehrt damit wieder zum Englischen als Arbeitssprache zurück. Außerdem veröffentlicht er in diesem Jahr eine „Hommage à Jack Yeats“.

Im Jahr 1956 entstehen schließlich wieder „neue“ Werke und er vollendet *From an Abandoned Work* und *All That Fall* auf Englisch sowie *Fin de partie* und *Acte sans paroles I* auf Französisch. Parallel dazu übersetzt er weiterhin frühere Werke und überträgt in diesem Jahr *Malone meurt* als *Malone dies* ins Englische.

Nach einer langen Periode, in der Beckett seine Werke ausschließlich auf Französisch verfasste, etabliert er ab 1954 also einen bilingualen Arbeitsrhythmus, den er in den folgenden Jahren fortsetzt.

Beispielhaft für Becketts zweisprachigen Arbeitsrhythmus ist das Prosawerk *Company/Compagnie* (1979/1985). Becketts Arbeitsprozess an dieser Erzählung beschreibt Ann Beer in ihrem Aufsatz „Beckett’s bilingualism“: „[...] he wrote an English text but revised it into French even during the writing, neither version was born independently.“¹⁴⁹ Im Schaffensprozess beeinflusst also die englische Version die französische Übersetzung, welche wiederum in die Überarbeitung der englischen Erstfassung einfließt.

3.5. Schlussfolgerungen aus dem zweisprachigen Arbeitsrhythmus

Während seiner bilingualen Schaffensperiode verfasst Beckett sowohl Erstversionen seiner Werke in beiden Sprachen als auch Selbstübersetzungen in die jeweils andere Sprache.

Hierbei ist anzumerken, dass Beckett elf von insgesamt 30 dramatischen Stücken (Theaterstücke, Radio- und Fernsehspiele) direkt auf Französisch schreibt. Davon entstehen fünf

¹⁴⁹ Beer, „Beckett’s bilingualism“, S. 219.

bis 1956. Dies bedeutet, dass Beckett ab 1957 für seine dramatische Dichtung vorwiegend die englische Sprache benützt.

Vergleicht man allerdings das Verhältnis von englischen und französischen Erstversionen im Bereich seiner Erzählungen und Romane, erhält man ein gegenteiliges Ergebnis: in diesem Genre scheint Beckett das Französische zu bevorzugen. Laut Ann Beer, ist das Französische für ihn die logische Sprache, in der er seine Idee einer minimalistischen Schreibweise umsetzen kann. Das Englische ist für Beckett die lebendigere Sprache der Erinnerung.¹⁵⁰ Brian T. Fitch merkt außerdem an, dass es in Becketts englischen Texten mehr autobiographische Bezüge gibt, was er ebenfalls mit dem Status des Englischen als Muttersprache und die Sprache seiner Kindheit in Zusammenhang bringt.¹⁵¹

Aus dieser Beobachtung geht hervor, dass Beckett zwar häufig zwischen den Sprachen wechselt, dies geschieht aber – zumindest in jenen Fällen, in denen nicht die Nachfrage die Sprache des Werkes bestimmt – nicht völlig unbedacht, sondern geht mit einer bewussten Entscheidung für oder gegen eine Sprache in Bezug auf ein bestimmtes Vorhaben einher.

Insgesamt übersetzt Beckett 47 seiner Werke selbst oder in Zusammenarbeit mit Übersetzern. Becketts früheste Selbstübersetzung stellt sein Roman *Murphy* (1937) dar. Eventuell erleichtern die Erfahrungen, die er während des Übersetzungsprozesses mit der Arbeitssprache Französisch machte, den späteren Übergang zum Verfassen seiner Werke direkt auf Französisch.

Sein nächstes Werk, den Roman *Molloy*, übersetzt er dann erst 13 Jahre später. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und Becketts Flucht aus Paris sind wohl Auslöser für diese lange Vernachlässigung der Übersetzung seiner Werke. Dazu kommt auch seine „Schreibmanie“¹⁵², die gleich nach dem Krieg einsetzt und ihm nur wenig Zeit für andere Aktivitäten lässt.

Nach seinen Übersetzungen von *La Fin* und *En attendant Godot* ins Englische im Jahr 1954, übersetzt Beckett ab 1956 seine Werke sehr regelmäßig. Jährlich überträgt er zwei bis drei Werke in die jeweils andere Sprache. Dabei ist nicht zu bemerken, dass er sich in bestimmten Zeiträumen auf Übersetzungen seiner französischen bzw. englischen Stücke konzentriert. Er übersetzt in kurzen Intervallen in beide Sprachen.

Außergewöhnlich ist diesbezüglich das Jahr 1967, in dem Beckett gleich acht seiner Werke übersetzt, wovon drei erst im Jahr zuvor entstanden sind. Wie auch in den vorangehenden

¹⁵⁰ Vgl. Beer, „Watt, Knot and Beckett’s bilingualism“, S. 61.

¹⁵¹ Fitch, Beckett and Babel, S. 8.

¹⁵² Knowlson, Samuel Beckett, S. 449.

Jahren nimmt er bei diesen Werken keinerlei Rücksicht darauf in welcher Sprache die Erstversion verfasst wurde. Er übersetzt in diesem Jahr vier seiner Werke ins Französische und genauso viele ins Englische.

In der Reihenfolge seiner Selbstübersetzungen orientiert sich Beckett kaum an der Reihenfolge der Entstehung der Erstversionen seiner Werke. Die Zeitspanne zwischen Vollendung der ersten Version und Vollendung der Selbstübersetzung beträgt durchschnittlich fünfeinhalb Jahre. Die größte Zeitspanne zwischen Erstversion und Übersetzung – nämlich 28 Jahre – weist hierbei *Mercier et/and Camier* auf.¹⁵³ Ein Drittel seiner Selbstübersetzungen verfasst Beckett hingegen bereits im ersten Jahr nach der Entstehung der Erstversion. Ab 1956 ist zu beobachten, dass die Zeitspanne zwischen Erstversion und Übersetzung bis auf zwei Ausnahmen, *Fragment de Théâtre* (16 Jahre) und *Esquisse radiophonique* (13 Jahre), relativ konstant ein bis zwei Jahre umfasst.

Des Weiteren ist bei einer Analyse der chronologischen Abfolge von Erstversionen und ihren Übersetzungen festzustellen, dass Beckett jene Werke, die zuerst auf Englisch entstanden sind, um einiges schneller ins Französische übersetzt als dies für die französischen Werke umgekehrt der Fall ist. Die Zeitspanne, die zwischen englischer Erstversion und französischer Übersetzung liegt, beträgt durchschnittlich dreieinhalb Jahre, während umgekehrt durchschnittlich acht Jahre vergehen.

Eine Erklärung hierfür könnte die verzögerte Bekanntheit Becketts im anglophonen Raum sein, die Übersetzungen für dieses Publikum weniger dringend macht. Da Beckett nach dem Erfolg von *En attendant Godot* in Frankreich einem breiten Publikum bekannt ist, sind französische Übersetzungen seiner englischen Werke sicherlich gefragter.

Anhand welcher Kriterien Beckett die Reihenfolge seiner Selbstübersetzungen bestimmt, ist nicht genau feststellbar, zu unsystematisch scheint dafür die Auswahl. Sehr wahrscheinlich orientiert er sich aber häufig an der Nachfrage durch Verleger und/oder Freunde. Wenn beispielsweise eine Neuerscheinung für den englischen Literaturmarkt notwendig wird oder ihn ein befreundeter Regisseur um ein Stück bittet und gerade kein neu verfasstes Werk zur Verfügung steht, weicht Beckett häufig auf Selbstübersetzungen seiner früheren Werke aus. Schlussendlich scheint es für ihn später auch keinen Unterschied zu machen, in welcher Sprache ein Werk zuerst entstand. So berichtet beispielsweise Charles Krance, dass Beckett sich im Jahr 1986 nicht mehr daran erinnert, ob er *Company/Compagnie* zuerst auf Englisch oder Französisch verfasst hat.¹⁵⁴

¹⁵³ *Mercier et Camier* entstand 1946, wurde von Beckett aber erst 1974 ins Englische übersetzt.

¹⁵⁴ Vgl. Knowlson, *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, S. 264.

4. BECKETT UND DIE SELBSTÜBERSETZUNG

Wie bereits erwähnt, übersetzte Beckett fast sein gesamtes Oeuvre in die jeweils andere Sprache. Die Tätigkeit der Selbstübersetzung nahm folglich einen großen Raum in Becketts Schaffen ein. Im Folgenden sollen die Problematik der Selbstübersetzung im Allgemeinen, mögliche Gründe für die Entscheidung Becketts seine Werke selbst zu übersetzen, seine Arbeitsweise sowie die Bedeutung der Selbstübersetzung für Beckett und sein Werk thematisiert werden.

4.1. Allgemeine Problematik der Selbstübersetzung

Der Status der Selbstübersetzung ist schwer definierbar. Je nach Übersetzungstheorie verhält sich die Selbstübersetzung zur Übersetzung unterschiedlich. So ist es nach Schleiermacher unmöglich ein Originalwerk in einer anderen als seiner Muttersprache zu schreiben, was für einen zweisprachigen Autor wie Beckett bedeuten würde, dass ein Teil seiner Werke nicht als Originale anerkannt würde. Im Gegensatz dazu sieht Meschonnic jeden Übersetzer vor allem auch als Autor, wodurch eine Unterscheidung zwischen Selbstübersetzer und herkömmlichem Übersetzer aufgehoben wird.¹⁵⁵

Es ist aber nicht zu bestreiten, dass das Produkt einer Selbstübersetzung sich vom Produkt einer herkömmlichen Übersetzung unterscheidet. Die Gründe dafür sollen im Folgenden unabhängig von verschiedenen Translationstheorien näher beleuchtet werden.

Gemeinsam haben Selbstübersetzung und Übersetzung ihr Tätigkeitsfeld: Beide übertragen einen bereits bestehenden Text in eine andere Sprache. Beide müssen den Ausgangstext im Verlauf dieses Prozesses an die Gegebenheiten der Zielsprache und der Zielkultur anpassen. Keine der beiden wird das Ziel, eine identische Version in der anderen Sprache zu produzieren, jemals erreichen, da keine Äußerung zu einem anderen Zeitpunkt in einer anderen Sprache wiederholbar ist und Übersetzen somit immer heißt, „Unwiederholbares [...] neu zusammenzustellen“. ¹⁵⁶ Und auch was die Methoden angeht, so haben Übersetzer und Selbstübersetzer das gleiche Repertoire an Möglichkeiten und Werkzeugen zur Verfügung. Obwohl also die Basis der beiden Kategorien sehr ähnlich gelagert zu sein scheint, handelt es sich unleugbar um zwei unterschiedliche Prozesse.

Der bedeutendste Unterschied zwischen einer herkömmlichen Übersetzung und einer Selbstübersetzung ist jener der Autorität.

¹⁵⁵ Vgl. Fitch, Beckett and Babel, S. 22 bzw. 35.

¹⁵⁶ Steiner, Nach Babel, S. 257.

Eine Übersetzung gilt immer als Ersatz, als etwas Abgeleitetes, als ein Text aus zweiter Hand, der die Qualität des Originals nie erreichen wird. Deshalb genießt ein Autor auch ungleich mehr Ansehen als sein Übersetzer.¹⁵⁷ Wenn die Übersetzung allerdings vom Autor selbst angefertigt wird, verwischt die Grenze zwischen Original und Übersetzung und die Übersetzung wird aufgewertet.

Der Prozess, der zu dieser Aufwertung führt, hängt mit dem Status der herkömmlichen Übersetzung als Metatext zusammen. Im Prozess des Übersetzens liest der Übersetzer den Originaltext. Während er ihn in die andere Sprache übersetzt, interpretiert er ihn durch die Übersetzungsentscheidungen, die er trifft. Diese Interpretation des Originals findet im Kontext seiner ganz eigenen Erfahrungswelt, die nicht die Erfahrungswelt des Autors sein kann, statt.

Der Selbstübersetzer hingegen liest den Text wohl auch, muss ihn aber nicht interpretieren, da er weiß, aus welcher Erfahrungswelt dieser stammt und wie er ihn zu interpretieren hat. Dadurch verliert die Übersetzung durch den Autor ihren Status als Metatext.¹⁵⁸ Dies führt dazu, dass der Unterschied zwischen Original und Selbstübersetzung in der Rezeption lediglich ein zeitlicher ist, während der Unterschied zwischen Original und herkömmlicher Übersetzung eine Frage der Autorität ist.¹⁵⁹

Die Autorität der Selbstübersetzung einer herkömmlichen Übersetzung gegenüber wird außerdem dadurch verstärkt, dass dem Selbstübersetzer im Prozess der Übersetzung die gleiche Kreativität zugesprochen wird wie beim Verfassen des Originals. Dies legt den Grundstein für die Tatsache, dass eine Selbstübersetzung als abgeschlossen angesehen wird, während eine herkömmliche Übersetzung nie den Status des Endgültigen erreicht und in gewissen Abständen eine Aktualisierung und Überarbeitung bis hin zu einer Neuübersetzung erfährt.

Durch ihren Status als Reproduktion des Originals stellt eine herkömmliche Übersetzung nie einen selbständigen Text dar und bleibt immer direkt vom Ausgangstext abhängig. Im Fall einer Übersetzung durch den Autor selbst wird der produzierte Text als weitgehend selbständig angesehen, da er sowohl als Version oder Fortsetzung des Ausgangstextes als auch als vollkommen unabhängiger Text interpretiert werden kann.

Auch die Rolle eines Selbstübersetzers unterscheidet sich von jener eines Übersetzers. Georges Steiner stellt die Situation eines Selbstübersetzers folgendermaßen dar:

¹⁵⁷ Vgl. Gomille, „Zwischen den Sprachen und Kulturen“, S. 246.

¹⁵⁸ Vgl. Fitch, Beckett and Babel, S. 19f.

¹⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 131.

„Wer aus geringem Abstand übersetzt, ist also immer zweifachem Druck ausgesetzt, der im Gegensinne auf ihn einwirkt. Einerseits spürt er, dass er stets zu wenig über seinen Text wissen wird, weil er in gewissem Sinne ‚weiß, was er alles nicht weiß‘. [...] Andererseits ‚weiß er zu viel‘, geht an das Werk mit dem trügerischen Gefühl heran, es durchschauen zu können.“¹⁶⁰

Die Voraussetzung, um sich selbst übersetzen zu können, ist natürlich die Beherrschung zweier Sprachen. Genau dieser Voraussetzung entspringt ein Argument, dass die Autorität der Selbstübersetzung abschwächt, wenn es auch nicht häufig beachtet wird: Der Autor ist nicht immer der beste Übersetzer seines Werkes. Wenn Sprachkenntnisse nicht in ausreichendem Ausmaß vorhanden sind, weiß der Autor zwar, was er mit seinem Original ausdrücken wollte, ihm fehlt allerdings die Fähigkeit dies auch in der zweiten Sprache auszudrücken.¹⁶¹ Während ein herkömmlicher Übersetzer hauptsächlich in seine Muttersprache übersetzt, muss ein Selbstübersetzer entweder den Schreib- oder den Übersetzungsprozess in einer Fremdsprache vollziehen. Mary Besemeres stellt diesbezüglich fest, dass „self-translation is only possible at all because the second language’s concepts can be to some extent taken on, internalized, in a way that parallels the acquisition of the first language.“¹⁶² Der Selbstübersetzer nimmt auch dahingehend eine Sonderposition ein, als dass er während des Übersetzungsprozess gleichzeitig Richter und Gerichteter ist¹⁶³, da er den Text, den er im Rahmen dieser Tätigkeit analysiert, sein eigener ist. Die Selbstübersetzung zwingt den Autor aus sich herauszuschlüpfen, er wird zum „lecteur de lui-même certes, donc témoin de son propre engendrement, mais aussi de l’engendrement de l’autre, celui qui parle à travers l’autre langue, devenant ainsi ‚traducteur de l’autre‘.“¹⁶⁴

Bei der Verwendung des französischen Terminus für Selbstübersetzer – „auteur-traducteur“¹⁶⁵ – wird ein weiterer Aspekt der Sonderstellung desselben deutlich. Der Selbstübersetzer befindet sich immer im Dazwischen von Schreiben und Übersetzen, ein Stadium, das Michael Oustinoff mit „la réécriture traduisante“¹⁶⁶ bezeichnet. Bei der Selbstübersetzung verschmelzen die Prozesse des Schreibens und der Übersetzung, was wohl auch den Grund für häufige Abweichungen vom Original darstellt. Diese Abweichungen sind in herkömmlichen Übersetzungen äußerst selten, nur dem Autor selbst wird das Recht zugestanden, sein eigenes Werk zu verändern. Während der Übersetzer versucht

¹⁶⁰ Steiner, Nach Babel, S. 378f.

¹⁶¹ Vgl. Oustinoff, Bilinguisme d’écriture et auto-traduction, S. 20.

¹⁶² Besemeres, Translating One’s Self, S. 19.

¹⁶³ Vgl. Sardin-Damestoy, „Samuel Beckett / Nancy Huston“, S. 264

¹⁶⁴ Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur. S. 74.

¹⁶⁵ Vgl. Simpson, Samuel Beckett: Traducteur de lui-même“, S. 130.

¹⁶⁶ Oustinoff, Bilinguisme d’écriture et auto-traduction, S. 25.

das Original in einer anderen Sprache zu reproduzieren, stellt der Prozess der Selbstübersetzung auch eine Wiederholung des Schreibprozesses dar¹⁶⁷. Diese Wiederholung kann für den Autor als Möglichkeit gesehen werden „in der Kopie die Figurationen seiner ursprünglichen Eingebung, nach seiner ursprünglichen Eingebung, nach Möglichkeit sogar eine Steigerung oder Verdeutlichung dieser Figurationen mittels der Reproduktion“¹⁶⁸ zu suchen.

Die Definition des Status der Selbstübersetzung ist trotz der vorangegangenen Überlegungen nicht leicht festzumachen. Zwar scheint geklärt, dass eine Selbstübersetzung eher als eigenständiger Text wahrgenommen wird als eine herkömmliche Übersetzung, wenn es aber darum geht, den Status der Selbstübersetzung ohne Bezug zur Übersetzung zu definieren, ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten. Da eine nähere Behandlung dieser Möglichkeiten aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werden hier nur jene Sichtweisen besprochen, die in Bezug auf Beckett relevant erscheinen (siehe hierzu Kapitel 4.4.)

4.2. Becketts Entscheidung zur Selbstübersetzung

Die Tätigkeit der Selbstübersetzung wird von Beckett nach eigenen Aussagen nie besonders geschätzt. So schreibt er beispielsweise im Jänner 1957 an seinen Freund Thomas MacGreevy: „[...] how sick and tired I am of translations always. Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work.“¹⁶⁹ Und auch bei Alan Schneider beklagt er seine Unlust zu übersetzen: „I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many miserable months to come.“¹⁷⁰ Schließlich bestätigt auch Agnès Vaquin-Janvier, die gemeinsam mit ihrem Mann und Beckett den Roman *Watt* übersetzte, diesen Eindruck. Sie schreibt, dass Beckett keinerlei Wert darauf legt, sich erneut mit bereits vollendeten Texten auseinanderzusetzen – „La page était tournée.“¹⁷¹

Trotzdem zieht sich die Tätigkeit der Selbstübersetzung durch Becketts gesamtes Schaffen. Es kann also angenommen werden, dass die Gründe dafür sehr gut sein mussten.

Der nahliegendste Grund, eine Aufgabe nicht jemand anderem anzuvertrauen, sondern sie selbst zu übernehmen, liegt in der Überzeugung, sie selbst am besten lösen zu können. Dieses Argument trifft wohl auch auf Beckett zu, der nie geplant hat, seine Übersetzungen

¹⁶⁷ Vgl. Fitch, „L’Intra-Intertextualité interlinguistique de Beckett“, S. 91.

¹⁶⁸ Steiner, *Nach Babel*, S. 324.

¹⁶⁹ Zitiert in: Tophoven, „Beckett dreistimmig“, S. 144.

¹⁷⁰ Beckett, Brief an Alan Schneider, April 1957, in: Beckett, *Disjecta*, S. 108.

¹⁷¹ Janvier/Vaquin-Janvier, „Traduire avec Beckett: Watt“, S. 61.

selbst anzufertigen. Deshalb überlässt er diese Arbeit zu Beginn auch anderen Übersetzern. Jedoch ist er mit deren Arbeit so unzufrieden, dass er diese Übersetzungen noch einer tief greifenden Überarbeitung unterzieht.¹⁷² Als er beispielsweise um die Erlaubnis einer Adaption von *En attendant Godot* ins Englische gebeten wird, beunruhigt ihn das mögliche Ergebnis so sehr, dass er beschließt die Übersetzung selbst zu übernehmen.¹⁷³

Beckett selbst vertraut, trotz mehrerer Versuche, seine Übersetzungen in Zusammenarbeit mit anderen Übersetzern zu verfassen, niemandem genug, um ihm die Übersetzung seines Werkes zu überlassen ohne sie danach in mühevoller Kleinarbeit gemäß seiner Kriterien zu überarbeiten. Meist blieb nach einer derartigen Überarbeitung durch Beckett kaum etwas von der ursprünglichen Übersetzung erhalten. Dies bestätigt auch Ludovic Janvier mit seiner Aussage: „On ne traduit pas Beckett, on le provoque à se traduire.“¹⁷⁴ Der Übersetzer hat im Übersetzungsprozess bei Beckett kaum mehr als die Aufgabe, Vorschläge zu liefern.

Hierbei spielt sowohl ein gewisser Perfektionismus mit - der gleiche Perfektionismus, der das Schreiben der Erstversionen begleitet - als auch ein starker Wunsch nach Kontrolle. So wie Beckett indirekt durch umfassende Regieanweisungen, die kaum Raum zu freier Gestaltung lassen, und direkt durch „Selbst-Inszenierung“ versucht die Inszenierung seiner Stücke zu kontrollieren, so kontrolliert er durch seine Selbstübersetzungen die Veränderung seiner Werke, nicht auf der Theaterbühne, wohl aber vor dem Publikum einer anderen Sprache.¹⁷⁵ In diesem Sinne stellt die Selbstübersetzung für Beckett einen Kontrollmechanismus im Hinblick auf die Rezeption seiner Werke dar.

Allerdings kann Selbstübersetzung auch als Kontrollmechanismus für den Aufbau seiner Werke selbst gelten. Durch die nochmalige Beschäftigung mit einem schon bestehenden Werk erhält Beckett die Möglichkeit, seine eigenen Texte und Gedanken zu überprüfen und in dem Maß, in dem er es für richtig hält, in die andere Sprache zu übertragen.¹⁷⁶

Daraus ergibt sich, dass Beckett die Methode der Selbstübersetzung auch als Möglichkeit sehen könnte, seine Erstversion zu verbessern, Passagen, Phrasen oder Wörter mit denen er unzufrieden war ausmerzen oder Sprache noch sparsamer zu benutzen. Diese These wird gestützt durch die unzähligen Änderungen, die Beckett in seinen Übersetzungen vornimmt. Manche von ihnen sind übersetzungstheoretisch argumentierbar, andere, wie seine ausgie-

¹⁷² Bishop, „Père Céleste, la créature était bilingue“, S. 103.

¹⁷³ Vgl. Knowlson, *Damned to fame*, S. 359.

¹⁷⁴ Janvier, „Au travail avec Beckett“, S. 137.

¹⁷⁵ Vgl. Connor, *Samuel Beckett. Repetition, theory and text*, S. 186.

¹⁷⁶ Vgl. Cerrato, „Samuel Beckett: De l'écriture comme une autotraduction“, S. 135.

bigen Kürzungen, erscheinen arbiträr. Durch die Methode der Selbstübersetzung gibt sich Beckett selbst die Gelegenheit seinen Text aus zeitlicher und emotionaler Distanz zu evaluieren und Textstellen, die seinen Anforderungen nicht (mehr) genügen zu ändern oder gänzlich zu streichen.

Nicht immer scheint ihm dies aber aus eigener Sicht zu gelingen. Während seiner Arbeit an der Übersetzung von *Fin de partie* schreibt Beckett an Alan Schneider: „[Es, MW] will inevitably be a poor substitute for the original (the loss will be much greater than from the French to the English *Godot*).“¹⁷⁷

Der Prozess der Selbstübersetzung hat für Beckett außerdem die Funktion eines Hinauszögerns, „une ultime manière de différer le moment de l’accomplissement’, ce ‚néant’ tant désiré des sujets beckettians et en même temps sans cesse repoussé. La traduction de soi [...] retarde le moment de la fin.“¹⁷⁸ Für Beckett, den Künstler des Scheiterns, des Unvermögens und des Nicht-Wissens ist es vielleicht undenkbar, ein Werk zu Ende zu bringen. Sein Mitübersetzer Ludovic Janvier beschreibt, dass Beckett mit dem Hin und Her zwischen den Sprachen ein Aufschieben des Moments in dem „l’écrivain approche le beau, l’accompli et le définitif“ erreichen will.¹⁷⁹ Die Selbstübersetzung gibt Beckett die Möglichkeit, ein „fertiges“ Werk noch einmal auf den Status des Unfertigen zurück zu stufen, somit muss er es auch nicht als abgeschlossen, als vollendet betrachten.

Des Weiteren sind bei einem Autor, der sich so ausgiebig mit der Macht(-losigkeit) der Sprache auseinandersetzt wie Beckett natürlich auch sprachtheoretische Überlegungen bei der Suche nach Gründen für seine Entscheidung sich selbst zu übersetzen einzubeziehen.

Wie die in den vorigen Kapiteln bereits aufgezeigt wurde, will Beckett Sprache dazu nutzen, dieselbe zu manipulieren. Da ihm dies in einer Fremdsprache leichter fällt, wählt er das Französische als Arbeitssprache. Der Großteil seiner ersten Selbstübersetzungen überträgt deshalb auch französische Werke ins Englische. Aus diesem Grund ist es durchaus relevant zu bemerken, dass die Manipulation des Englischen für Beckett zwar während des ursprünglichen Schreibprozesses unmöglich ist, in dem Moment, in dem er allerdings eine französische „Vorlage“ für dieses Vorhaben hat, fällt es ihm leichter, dieses auch im Englischen zu verwirklichen.

¹⁷⁷ Beckett, Brief an Alan Schneider, April 1957, in: Beckett, *Disjecta*, S. 107.

¹⁷⁸ Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur*, S. 84.

¹⁷⁹ Janvier/Clément, „Double, Echo, Gigone“, S. 65.

Da Beckett selbst keine (bekannte) Aussage zu seinen Beweggründen in diesem Bereich gemacht hat, bleiben all diese Thesen allerdings reine Spekulation, die durch Fakten mehr oder weniger begründet werden können.

4.3. Becketts Methode der Selbstübersetzung

Nachdem im vorigen Abschnitt Becketts Motivation für seine Tätigkeit als Selbstübersetzer untersucht wurde, soll im Folgenden seine Methode der Selbstübersetzung näher beleuchtet werden.

Als Übersetzungen seiner Werke notwendig werden, gibt Beckett diese Aufgabe anfangs an andere Übersetzer ab oder verfasst Übersetzungen in Zusammenarbeit mit ihnen. Dies ist beispielsweise der Fall bei den Übersetzungen von *La Fin* und *L'Expulsé*, die gemeinsam mit Richard Seaver verfasst werden¹⁸⁰, sowie bei der Übertragung von *Murphy* ins Französische gemeinsam mit Alfréd Péron.¹⁸¹

Einen Grund für das Übersetzen im Team liefert Ludovic Janvier in seiner Schilderung des Übersetzungsprozesses von *Watt*: „[...] j'ai l'impression qu'il avait besoin de quelque chose de réellement existant à détruire.“¹⁸² Dieser Aussage zufolge benötigt Beckett also für seine Selbstübersetzungen häufig einen ersten Vorschlag, den er anschließend nach seinen Maßstäben verändern/zerstören kann.

Später geht Beckett dazu über, seine Werke ohne fremde Unterstützung zu übersetzen. Linda Collinge begründet diese Entscheidung damit, dass eine Übersetzung im Team für ihn mit mehr Schwierigkeiten als Vorteilen verbunden ist.¹⁸³ Er muss nun zwar auf die Vorschläge anderer verzichten, kommt im Übersetzungsprozess dafür aber zügiger voran. Die Arbeitsschritte, denen Beckett bei der Übersetzung seiner Stücke folgt, identifiziert Pascale Sardin-Damestoy anhand von Analysen seiner Manuskripte:

Beckett beginnt mit einer fast wörtlichen Übersetzung des betreffenden Werkes. Von diesem ersten Entwurf ausgehend erstellt er dann eine Übersetzung, die sich vom Ausgangstext distanziert und mit fortschreitendem Prozess eine zunehmende Unabhängigkeit von der ersten Version seines Werkes entwickelt.¹⁸⁴

Diese Distanzierung vom Ausgangstext hat sowohl auf der Markoebene des Textes als auch im Bereich der sprachlichen Nuancen Folgen, die Sardin-Damestoy mit folgender

¹⁸⁰ Vgl. Seaver, „On Translating Beckett“, S. 104f.

¹⁸¹ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 371.

¹⁸² Janvier/Vaquin-Janvier, „Traduire avec Beckett: Watt“, S. 57f.

¹⁸³ Vgl. Collinge, „Auto-Traduction et Auto-Censure...“, S. 58.

¹⁸⁴ Vgl. Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 89f.

musikalischer Metapher auf den Punkt bringt: „[...] il est possible de dire que la réécriture affecte la répartition des notes au sein de la phrase musicale, ainsi que la hauteur et l'intensité de ces dernières.“¹⁸⁵

Wichtig ist dabei zu beachten, dass Beckett für seine Übersetzung nicht ausschließlich die endgültige Version seines Werkes heranzieht, sondern manche Übersetzungslösungen auf frühere Entwürfe zurückzuführen sind. Demnach zählt er zum „Original“ eines Werkes sämtliche Entwürfe, die zu dessen Entstehung beigetragen haben.¹⁸⁶

Was nun während des Prozesses der Übersetzung die Wahl zwischen verschiedenen Wiedergabemöglichkeiten für konkrete Inhalte angeht, so sind sich Kritiker wie auch Übersetzer, die über bzw. mit Beckett gearbeitet haben, einig, dass Beckett keinesfalls eine wörtliche Übersetzung oder eine ausschließliche Übertragung der semantischen Ebene im Sinn hat.¹⁸⁷ Dies bestätigt auch Erika Tophoven, langjährige Übersetzerin der Werke Becketts ins Deutsche.¹⁸⁸

Ludovic Janvier betont in der Schilderung des Übersetzungsprozesses mit Beckett, dass es für den Autor unverzichtbar ist, einen Übersetzungsvorschlag laut vorzulesen, damit er die phonetischen Qualitäten des Textes evaluieren kann. Der Klang und der Rhythmus einer Passage im Rahmen eines Systems von Echos und Wiederholungen haben bei Beckett oft Priorität über die exakte Wiedergabe des narrativen Inhalts der ersten Version.¹⁸⁹ Um diese phonetisch-rhythmische Äquivalenz zu erreichen, sucht Beckett häufig, wie ein Musiker auf der Suche nach dem passenden Akkord, lange Zeit nach dem richtigen Wort, das sich nahtlos in sein System von Klängen, Rhythmen, Wiederholungen und Echos einfügt.¹⁹⁰

Während die Veränderungen des Inhalts zugunsten phonetischer Argumente von einem herkömmlichen Übersetzer in dieser Form höchstwahrscheinlich nicht durchgeführt werden könnten, da traditionellerweise nur der Autor selbst das Recht hat, sein Werk so grundlegend zu verändern (für eine genauere Behandlung dieser Problematik siehe Kapitel 4.1.), bemerkt man bei einer großen Zahl von Becketts Übersetzungsentscheidungen durchaus seine Praxis in der Übersetzung fremder Werke und seine Auseinandersetzung mit translationstheoretischen Überlegungen.

Doch auch trotz seiner übersetzerischen Erfahrung und obwohl Übersetzungstheoretiker seine Selbstübersetzungen in den höchsten Tönen loben – wie z.B. George Steiner, der

¹⁸⁵ Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 89f.

¹⁸⁶ Vgl. Fitch, „L'Intra-Intertextualité interlinguistique de Beckett“, S. 100.

¹⁸⁷ Vgl. z.B. Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 36.

¹⁸⁸ Vgl. Gedankenprotokoll vom 10.03.2009 im Anhang.

¹⁸⁹ Vgl. Janvier, „Au travail avec Beckett“, S. 138.

¹⁹⁰ Vgl. Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 117 sowie Knowlson, Samuel Beckett, S. 690.

schreibt: „Seine parallelen Texte sind von unheimlicher Brillanz. Beide Sprachströme scheinen in Becketts zwischen- und innersprachlichen Kompositionen gleichzeitig zu fließen; er [...] scheint in der anderen Sprache das einmalige, natürliche Analogon zu finden.“¹⁹¹ – scheint Beckett selbst mit seinen Selbstübersetzungen nie zufrieden zu sein.

Dies lässt sich am Beispiel von *A Piece of Monologue* belegen. James Knowlson zitiert einen Brief Becketts an David Warrilow in dem dieser von „unlösbar Problemem“ bei der Übersetzung des Monologs spricht. Diese Probleme führen zu extensiven Kürzungen und Änderungen, weshalb die englische Übersetzung dieses Stückes schließlich die Bezeichnung „adaption“ statt „translation“ trägt.¹⁹²

Ein weiterer Beleg dafür, dass Beckett während des Übersetzungsprozesses häufig mit Problemen konfrontiert war, ist die Übersetzung von *Comment C'est* ins Englische, die über ein Jahr in Anspruch nimmt. Es entstehen währenddessen acht verschiedene Versionen.¹⁹³ Und trotzdem ist Becketts Einschätzung der eigenen Arbeit schlussendlich: „I failed again. The English language resisted me.“¹⁹⁴

4.4. Die Bedeutung der Selbstübersetzung für Beckett

Nachdem nun Becketts Gründe sich selbst zu übersetzen sowie sein Vorgehen besprochen wurden, soll im Folgenden thematisiert werden, welche Rolle die Selbstübersetzung in Bezug auf Becketts Schaffen hatte.

4.4.1. Selbstübersetzung als Wiederholung

Wiederholung, Echo und Kombination unterschiedlicher Textbausteine sind bei Beckett drei Methoden, um Sprache zu destruieren und ihr eigene Ausdruckskraft zu verleihen. Selbstübersetzung kann als eine Verlängerung dieser Technik angesehen werden, da sie bei Beckett genau die gleichen Merkmale trägt: Selbstübersetzung ist eine Wiederholung des Schreibprozesses.¹⁹⁵

Im Rahmen der Selbstübersetzung setzt Beckett eine „*répétition différentielle*“¹⁹⁶ ein. Er wiederholt das „alte“ Werk nicht in einer neuen Sprache, sondern verändert es im Rahmen

¹⁹¹ Steiner, *Exterritorial*, S. 20.

¹⁹² Vgl. Knowlson, *Samuel Beckett*, S. 845.

¹⁹³ Vgl. *ibid.*, S. 622.

¹⁹⁴ Zitiert in: Federman, „Sam's Gift of Words“, S. 302.

¹⁹⁵ Sardin-Damestoy, *Beckett auto-traducteur*, S. 105.

¹⁹⁶ *Ibid.*, S. 220.

dieser Wiederholung, sodass schlussendlich genau diese Unterschiede das Eigentümliche seiner zweiten Version ausmachen.

Lori Chamberlain schlägt in ihrem Aufsatz „The Same Old Stories: Beckett’s Poetics of Translation“ Folgendes vor: „What I propose is a theory of repetition to account both for the poetic production and for the function of translation in that poetics.“¹⁹⁷ Wiederholungen stellen einen elementaren Teil von Becketts Werken dar. In jedem seiner Stücke kehren bestimmte Echos im exakt gleichen Wortlaut wieder. Da diese aber in unterschiedlichem Kontext erscheinen, verändert sich ihre Bedeutung. Ein Beispiel hierfür bietet folgender Dialog zwischen Estragon und Vladimir:

ESTRAGON: Allons-nous-en.

VLADIMIR: On ne peut pas.

ESTRAGON: Pourquoi?

VLADIMIR: On attend Godot.

ESTRAGON: C’est vrai.¹⁹⁸

Diesen Abschnitt findet man vollkommen ident fünf Mal an verschiedenen Stellen des Stückes und er erweckt doch jedes Mal andere Emotionen: der Ausdruck von Ungeduld, Enttäuschung, ein Versuch das Thema zu wechseln, eine bereits automatisierte Feststellung etc. Verstärkt wird dieser Effekt dadurch, dass auch Variationen dieser Textpassage über den Text verteilt über 20 Mal auftauchen und so als Echo in den Köpfen der Rezipienten ständig widerhallen.

Der Prozess der Selbstübersetzung kann nun parallel als Wiederholung des Schreibprozesses gesehen werden: Es wird zwar der gleiche Vorgang mit dem gleichen Inhalt wiederholt, durch den Kontext einer anderen Sprache allerdings ergeben sich automatisch Unterschiede. Denn auch Steven Connor stellt fest: „In both cases, the repetition is the same as and yet different from the original utterance, an addition to and yet also a diminution of it.“¹⁹⁹

In weiterer Folge setzt Connor Selbstübersetzung auch in Zusammenhang mit Becketts eigenen Inszenierungen. Jede neue Produktion wiederholt zwar den gleichen Text, unterscheidet sich aber dennoch von vorhergehenden Produktionen.²⁰⁰

Im Hinblick auf die häufig sehr langen Zeiträume, die zwischen Becketts Erstversionen und ihren Übersetzungen verstreichen, darf der Aspekt der Selbstübersetzung als Wieder-

¹⁹⁷ Chamberlain, „The Same Old Stories“, S. 20.

¹⁹⁸ Beckett, Warten auf Godot, z.B. S. 38.

¹⁹⁹ Connor, Samuel Beckett. Repetition, theory and text, S. 94.

²⁰⁰ Vgl. *ibid.*, S. 114.

holung der Vergangenheit nicht vernachlässigt werden. Durch die Selbstübersetzung beschäftigt sich Beckett ein zweites Mal mit einem Stoff, den er oft schon vor Jahren bearbeitet hat, er taucht im Übersetzungsprozess also wieder in seine eigene Vergangenheit ein und produziert einen Text, den sein vergangenes Ich produziert hat, ein weiteres Mal aus der gegenwärtigen Perspektive.

4.4.2. Selbstübersetzung als Verbesserung

Wie bereits in Kapitel 4.2. erwähnt, war auch die Verbesserung seiner Erstversionen ein mögliches Motiv für Becketts Selbstübersetzungen.

Die Änderungen, die Beckett während des Prozesses der Selbstübersetzung vornimmt, folgen häufig übersetzungswissenschaftlichen Normen. So verändert er beispielsweise Eigennamen, um den Text der Kultur der Zielsprache anzunähern. Deshalb wird aus dem „Vaucluse“ in *En attendant Godot* „Macon country“²⁰¹ in *Waiting for Godot*; „l’Ariège“ wird zu „the Pyrenees“²⁰² etc. (für weitere Beispiele siehe Kapitel 7.8.).

Manche Änderungen zielen außerdem auf eine Anpassung des Rhythmus und der Struktur an die Zielsprache ab. Beckett legt größten Wert auf die rhythmische und klangliche Gestalt seiner Texte und nimmt dafür auch Änderungen der inhaltlichen Aussage in Kauf. So beschreibt beispielsweise Elmar Tophoven eine der großen Herausforderungen bei der Übersetzung von Watt:

„Am Anfang des Buches wird die bezeichnende Preisaufgabe gestellt, aus fünfzehn vorgegebenen Buchstaben eine Frage und eine Antwort zu bilden [...] So wurde aus dem englischen ‚Has J. Jurms a po? Yes.‘ und dem französischen ‚Me réjouis-je? Pssah!‘ im Deutschen ‚Muss Freia Joes? Ja.‘. Auf den Inhalt kam es in beiden Übersetzungen kaum an.“²⁰³

Für manche Übersetzungsentscheidungen, lässt sich allerdings keine Erklärung finden, außer jener, dass Beckett schlicht und einfach unzufrieden mit der ersten Version des Werkes ist. Es gibt beispielsweise keinen guten Grund, warum Beckett ein Viertel seines Romans *Mercier et Camier* nicht ins Englische überträgt, außer jenem, den er in einem Gespräch mit Paul Auster erwähnt: „Oh no, no, not very good. In fact, I’ve cut out about twenty-five per cent of the original [...]“²⁰⁴ Aus dieser Aussage geht eine Unzufriedenheit mit dem eigenen Text hervor, die eventuell durch die Zeit, die zwischen der Vollendung der beiden

²⁰¹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 152ff.

²⁰² Ibid., S. 200.

²⁰³ Tophoven, „En traduisant Beckett“, S. 167.

²⁰⁴ Knowlson, *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, S. 234.

Versionen liegt, erklärt werden kann. Inzwischen hat sich der eigene Stil verändert und das, was früher produziert wurde, entspricht nicht mehr der aktuellen Auffassung. Solche Passagen werden von Beckett im Laufe seiner Selbstübersetzung häufig nicht nur abgeändert, sondern gleich ganz ausgemerzt. Steven Connor vermutet hinter dieser Handlungsweise „Beckett’s impatience with passages which he considered simply ineffective.“²⁰⁵ So lässt er beispielsweise in der englischen Version von *Waiting for Godot* Vladimirs romantische Vorstellung von einem Treffen mit Godot vollkommen aus:

ESTRAGON: Allons-nous-en.

VLADIMIR: Où? *Un temps*. Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu’on attende. Non?

ESTRAGON: Pas toute la nuit.

VLADIMIR: Il fait encore jour.²⁰⁶

Die Übersetzung und die damit einhergehenden Kürzungen resultieren schließlich häufig in einer Verdichtung der sprachlichen Zeichen²⁰⁷, was nach Becketts Maßstäben einer Verbesserung der ersten Version des entsprechenden Textes gleichzusetzen ist.

4.4.3. Selbstübersetzung als Fortsetzung

Ebenfalls im Kapitel zu Becketts Gründen für die Komposition von Selbstübersetzungen angeführt wurde der Aspekt des Hinauszögerns der Vollendung seiner Werke. Selbstübersetzung stellt für Beckett unter anderem auch eine Fortsetzung seiner ersten Versionen dar. Wie Sardin-Damestoy feststellt, ist Beckett mit seinen Texten nie fertig, was auch durch Becketts häufige Überarbeitungen der Texte bei neuen Inszenierungen deutlich wird. Sie stellt fest, dass

„[...] l’auteur crée son propre espace d’attente, bien réel celui-là, par le biais de l’auto-traduction. Le processus de réécriture constitue une ultime manière de différer le moment de l’*accomplissement* [...]. La traduction de soi est un acte de répétition, de redite et, à ce titre, il retarde le moment de la fin. [...] Réécrire est en effet une façon de continuer d’écrire, de se divertir pour reculer l’ultime silence.“²⁰⁸

Durch den Prozess der Selbstübersetzung gelingt es Beckett also die Vollendung eines Werkes hinauszuzögern, den endgültigen Status eines Werkes im Nachhinein in Frage zu stellen oder aufzuheben.

²⁰⁵ Connor, Samuel Beckett. *Repetition, theory and text*, S. 90.

²⁰⁶ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 54.

²⁰⁷ Vgl. Connor, Samuel Beckett. *Repetition, theory and text*, S. 107.

²⁰⁸ Sardin-Damestoy, *Beckett auto-traducteur*, S. 84.

Auch Brian T. Fitch geht mit seinen Überlegungen zur Selbstübersetzung in die gleiche Richtung, wenn er feststellt, dass „tout est toujours en cours, jamais achevé [...]“.²⁰⁹ Becketts Werk, vor allem das dramatische, entwickelt sich durch die häufigen Überarbeitungen während Inszenierungen und schließlich auch durch die Selbstübersetzung immer weiter und kommt aus diesem Grund nie zum Stillstand, erhält - solange Beckett am Leben ist - nie den Status des Abgeschlossenen, sondern birgt immer die Möglichkeit der Evolution in sich.

Durch diese potentielle Möglichkeit der Weiterentwicklung sowie durch die faktische Veränderung des Textes, verändert sich auch der Status des Textes an sich. Ein Text Becketts muss deshalb auch im Kontext seiner verschiedenen Variationen bzw. Evolutionen betrachtet werden. So wird das textliche Gefüge, das ein Werk Becketts umrankt, immer weiter und komplexer, was Tom Bishops Aussage, dass „la traduction est une expansion du texte initial“ erklärt.²¹⁰

Die Selbstübersetzung stellt demnach bei Beckett die augenscheinlichste Art der fortgesetzten Arbeit an seinem bereits bestehenden Werk fort und wird im Laufe seines Schaffens zum „principe évolutif de son oeuvre“.²¹¹

4.4.4. Selbstübersetzung als Reflexionsprozess

Während die bisherigen Interpretationen zu den Auswirkungen der Selbstübersetzungen auf das Werk Becketts und seine Entwicklung bezogen sind, sollen in diesem Abschnitt jene Aspekte behandelt werden, die mit Beckett selbst und seiner Rolle als Selbstübersetzer in Verbindung stehen.

Es darf nicht vernachlässigt werden, dass Selbstübersetzung, wie bereits weiter oben angedeutet, für Beckett immer auch eine Begegnung mit seinem früheren Selbst darstellt. Steven Connor vergleicht den Übersetzungsprozess mit dem Prozess der Erinnerung: beides stellt eine Verbindung zur Vergangenheit her. Um den Text adäquat zu übersetzen, muss Beckett sich in ein längst vergangenes Selbst zurückversetzen und den Text im Stil seiner früheren Werke gestalten.²¹²

In diesem Sinne gleicht die Aufgabe des Übersetzers jener des Selbstübersetzers: beide müssen versuchen, sich in den Autor der ersten Version hineinzufühlen und dessen Stil für die andere Sprache zu adaptieren. Durch seine Erfahrungen als Übersetzer anderer Autoren

²⁰⁹ Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture*, S. 180.

²¹⁰ Bishop, „Père Céleste, la créature était bilingue“, S. 105.

²¹¹ Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur*, S. 217.

²¹² Connor, „Traduttore, traditore“, S. 43.

ist Beckett damit vertraut, seine Persönlichkeit und seinen eigenen Stil jenen des Autors unterzuordnen. Dies impliziert, dass „translation – and through this, self-translation – is one of Beckett’s most radical ways of disrupting interiority, of perforating the boundaries of the self.“ Beckett nützt den Prozess der Selbstübersetzung, um sich selbst die Maske des Übersetzers aufzusetzen, sich in seine eigenen Werke hineinzuschleichen und erhält so einen „oblique access to selfhood“. Becketts Rolle im Prozess der Selbstübersetzung kann also durchaus im Sinne eines „ghost-writer for the self“ interpretiert werden.²¹³ Selbstübersetzung wird so zu „un travail de (mal-)citation de soi“.²¹⁴

Auch Brian T. Fitch vertritt die Meinung, dass Beckett die Selbstübersetzung benutzte, um sich von seinem eigenen Werk zu distanzieren, „to remove himself from and rid himself of his original text.“²¹⁵

Ein anderer Aspekt der Selbstübersetzung, der Beckett persönlich betrifft, sind Selbstübersetzungen zurück ins Englische, seiner Muttersprache. In der Übersetzung von der Fremdsprache in die Muttersprache gelingt Beckett, was ihm direkt auf Englisch nicht gelungen ist: die Manipulation und Destruktion der Sprache, die Einschränkung seiner sprachlichen Mittel. Die Selbstübersetzung seiner französischen Erstversionen könnte für Beckett also einen Weg darstellen, zu der gewünschte Ausdrucksform im Englischen zu gelangen und dient als Übung solange bis er fähig ist, auch direkt auf Englisch seine Vision des Sprachgebrauchs anzuwenden, was er ab 1956 schließlich auch tut.

4.5. Verhältnis der zwei Versionen zueinander

Wie bereits in Kapitel 4.1. über die Problematik der Selbstübersetzung erwähnt, ist es schwierig, den Status einer Selbstübersetzung genau festzulegen. So finden sich in der Beckett-Kritik unzählige Metaphern zur Definition seiner bilingualen Texte. Erika Ostrovsky bezeichnet seine Werke als „couples indivisibles et incompatible à la fois“²¹⁶, Monika Gomille findet dafür die „Figur des Doppelgängers“²¹⁷, Pascale Sardin-Damestoy vergleicht die beiden Versionen mit einem „Echo“²¹⁸ und unterschiedlichen Interpretationen des gleichen Musikstückes²¹⁹. Weiters erwähnt sie auch das Bild „de ces miroirs plans ou

²¹³ Vgl. Mooney, „A Roving Cancellation“, S. 223ff.

²¹⁴ Sardin-Damestoy, Beckett auto-traducteur, S. 217.

²¹⁵ Fitch, Beckett and Babel, S. 192.

²¹⁶ Ostrovsky, „Le silence de Babel“, S. 206.

²¹⁷ Gomille, „Zwischen den Sprachen und Kulturen“, S. 245.

²¹⁸ Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 24.

²¹⁹ Vgl. *ibid.*, S. 121.

convexes que les peintres de la Renaissance introduisent dans leur tableaux“.²²⁰ Auch die Metapher von „linguistic twins“²²¹ bzw. „de deux versions jumelles d’un même texte“²²² wird häufig genannt. Die Vielzahl dieser Bilder lässt bereits erkennen, dass es schwierig ist, die Beziehung zwischen den beiden Versionen von Becketts Werken zu definieren.

4.5.1. Definition des Verhältnisses anhand des Schreibprozesses²²³

Brian T. Fitch zeigt in *Beckett and Babel* verschiedene Möglichkeiten der Entstehung von Becketts zweisprachigen Werk auf. Diese werden im Folgenden näher analysiert.

Wie in Abbildung 1 zu sehen ist, beschreibt **Schema 1** eine herkömmliche Übersetzung. Aus dem Text in der Ausgangssprache wird durch sprachlichen Transfer der Text in der Zielsprache. Dieses Modell beschreibt den Ablauf einer herkömmlichen Übersetzung und greift in Becketts Fall zu kurz. Allein die Tatsache, dass Beckett bei der Übersetzung seiner Werke auf Manuskripte der ersten Version zurückgreift und er Kenntnisse über die Entstehungsgeschichte des finalen Textes hat, beweist, dass es sich bei seinen Selbstübersetzungen nicht um herkömmliche Übersetzungen handelt.

Schema zwei zeigt die Entwicklung zweier unabhängiger, gleichberechtigter Versionen aus dem gesamten Material aller vorher entstandenen Entwürfe in der ersten Sprache. Auch dieses Modell ist bei Beckett kaum anwendbar. Erstens setzt es einen synchronen kreativen Prozess in beiden Sprachen voraus (ansonsten würde die endgültige erste Version das Resultat in der zweiten Sprache beeinflussen), der nachweislich nicht stattgefunden hat. Zweitens haben die beiden Versionen trotz aller Variationen und Abänderungen zuviel gemeinsam, als dass man sie als voneinander unabhängig bezeichnen könnte.

In **Schema drei** entsteht aus sämtlichen Varianten sowie der finalen Version in der ersten Sprache schließlich der Text in der zweiten Sprache. Dieses Modell suggeriert, dass die finale Version in der ersten Sprache lediglich eine Vorstufe für den finalen Text in der zweiten Sprache ist. Diese Tatsache ist zu einem Teil zutreffend, da Beckett – wie bereits erwähnt – im Lauf seiner Übersetzungen tatsächlich Verbesserungen in den Text einarbeitete. Wenn man dieses Modell aber weiterverfolgt, würde sich die herkömmliche Beziehung zwischen Original und Übersetzung umkehren, die erste Version also ihren Status als vollständigen Text verlieren. Es ist aber bekannt, dass Beckett die Komposition der zweiten Version selbst immer als Übersetzung angesehen hat und auch seine Übersetzer ins Deut-

²²⁰ Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 219.

²²¹ Beer, „Beckett’s bilingualism“, S. 209.

²²² Clément/Noudelmann, Samuel Beckett, S. 15.

²²³ Vgl. Fitch, *Beckett and Babel*, S. 132ff.

sche aufforderte, die erste Version als Grundlage ihrer Arbeit zu verwenden.²²⁴ Die erste Version hat für ihn demnach in keiner Weise den Status einer minderwertigen Variante.

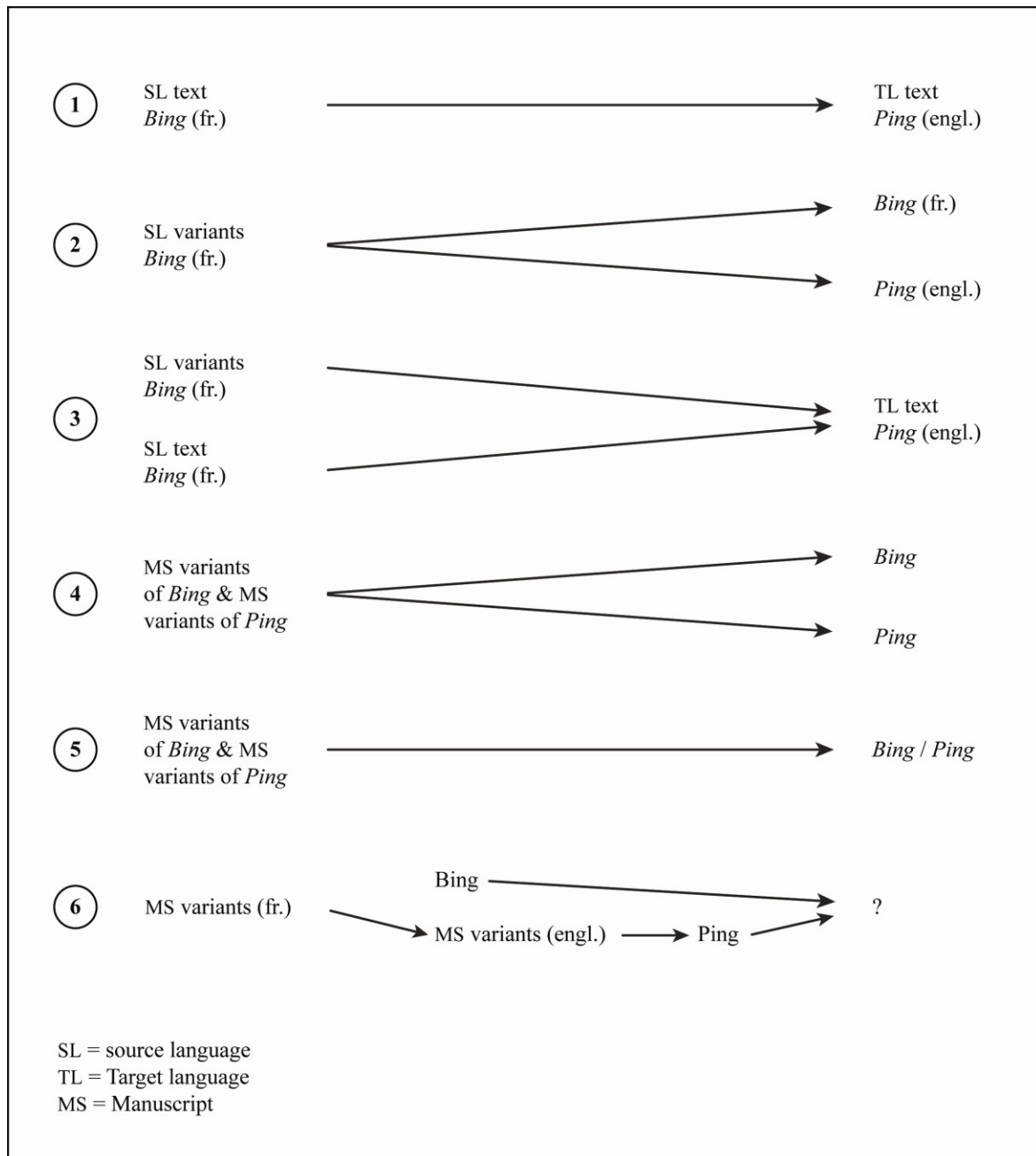


Abbildung 1: Schematische Darstellung des Verhältnisses zwischen *Bing* und *Ping*²²⁵

Das **vierte Schema** stellt dar, wie sich Becketts zweisprachige Werke aus einem bilingualen Textkörper zur finalen Version in der jeweiligen Sprache entwickeln. Dies stimmt dahingehend, dass der Arbeitsprozess jedenfalls ein zweisprachiger sein muss, dass sich die endgültigen Werke also in einer Art Hin und Her zwischen den Sprachen entwickeln. Den-

²²⁴ Vgl. Gedankenprotokoll vom 10.03.2009 im Anhang.

²²⁵ Eigene Darstellung in Anlehnung an Fitch, Beckett and Babel, S. 132.

noch wird auch hier ein synchroner Arbeitsprozess entworfen, der nicht mit einbezieht, dass bei Beckett die Selbstübersetzung erst nach Vollendung der ersten Version erfolgt.

Schema Nummer fünf geht davon aus, dass eine parallele Entwicklung der Manuskriptvarianten zu ein und demselben Text in zwei Sprachen führt. Dadurch würden die beiden Texten zu „interchangeable alternatives“²²⁶. Auch wenn die beiden Texte als gleichberechtigt gesehen werden können und viele Gemeinsamkeiten aufweisen, so sind sie schließlich aber doch zu unterschiedlich, als dass man sie als austauschbar beschreiben könnte.

Das **sechste Schema** ist das komplexeste. Es suggeriert die Entwicklung der Manuskriptvarianten der zweiten Version aus jenen der ersten Version. Bei der Produktion des endgültigen Textes in der zweiten Sprache wirken schließlich sowohl diese Manuskriptvarianten als auch der endgültige Text in der Ausgangssprache zusammen. Weiters wird vorgeschlagen, dass diese beiden Versionen nicht das komplette Werk darstellen, sondern lediglich Varianten eines unbekannten Ur-Textes sind. Die Präsenz eines solchen Ur-Textes rechtfertigt Fitch mit der Tatsache, dass die beiden Versionen niemals zusammengefügt werden können ohne einen Rest zu hinterlassen. Die einzige Lösung hierfür wäre die Annahme einer weiteren, von Sprachsystemen unabhängigen Version des Textes, die sich aber nicht textlich manifestiert.

Um sämtliche Aspekte des Verhältnisses zwischen erster und zweiter Version abzudecken, soll an dieser Stelle ein **siebentes Schema** vorgeschlagen werden:

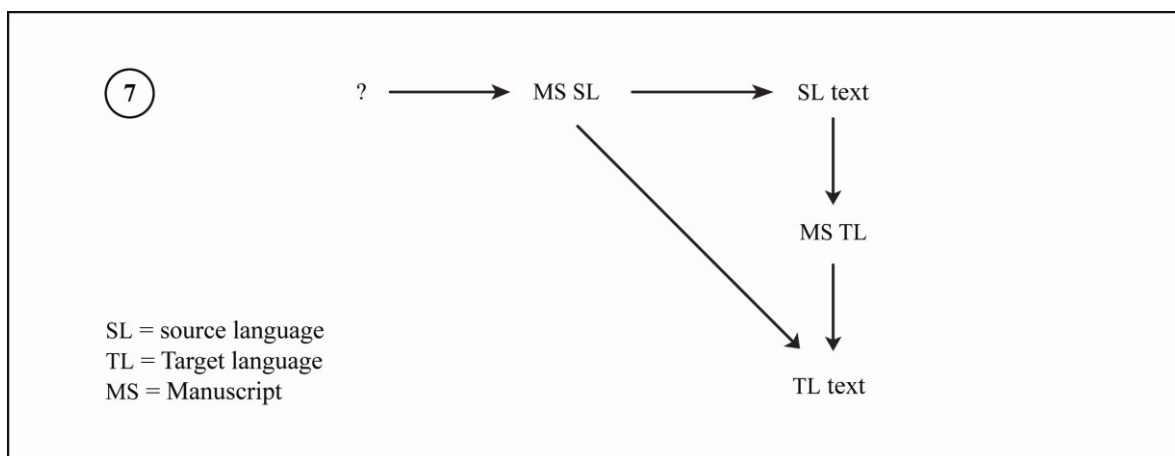


Abbildung 2: Erweiterung des Modells von Brian T. Fitch²²⁷

Dieses Schema deutet an, dass der von Fitch vorgeschlagene Ur-Text bereits vor der Entstehung der ersten Version vorhanden ist und die Manuskriptvarianten zu dieser beein-

²²⁶ Fitch, Beckett and Babel, S. 134.

²²⁷ Eigene Darstellung.

flusst. Aus diesen Entwürfen entsteht nun der Text in der ersten Sprache. Wie Sardin-Damestoy²²⁸ aufzeigt, ging Beckett anschließend so vor, dass er einen Entwurf der zweiten Version direkt vom finalen Text der ersten Version ableitet. Während der endgültigen Produktion der zweiten Version greift Beckett nun sowohl auf diese wörtliche Übersetzung der ersten Version als auch auf die Entwürfe der ersten Version zurück. Daraus ergibt sich schließlich, dass der Text in der zweiten Sprache einen selbständigen Text darstellt, der aber indirekt abhängig von der ersten Version ist. Die Grundlage der beiden Texte bleibt insofern die gleiche, als dass Beckett Teile der Manuskriptvarianten aus der ersten Sprache bei der Kreation der zweiten Version verwendet.

4.5.2. Definition des Verhältnisses anhand der Werke selbst

Einige Möglichkeiten, das Verhältnis zwischen Becketts bilingualen Werken zu beschreiben, wurden bereits in Kapitel 4.4. zur Bedeutung der Selbstübersetzung für Becketts Werk erläutert.

Dies trifft beispielsweise auf die Aspekte der **Verbesserung und Fortsetzung** des Werkes zu. Diese Möglichkeiten formuliert Briant T. Fitch als eine der vielen Interpretationsvarianten: „The composition of the text of the second version is thus at one and the same time the continuation of its predecessor and the realization of possibilities latent during the writing of the latter.“²²⁹

Schließlich wurde auch der mögliche Status der Selbstübersetzung als **Wiederholung** bereits behandelt. Steven Connor schließt aus diesem Aspekt der Wiederholung auf das Verhältnis zwischen den Versionen: „[...] the ubiquity of repetition and the insistence of series in Beckett’s work prevents us from seeing the first time through as necessarily primary, or the second time through as terminal. Both are equally repetitions, and we are therefore deprived of the sense of priority or finality.“²³⁰

Da diese drei Aspekte bereits behandelt wurden, sollen sie hier nicht weiter ausgeführt werden.

Eine weitere Lesart der bilingualen Werke Becketts ist jene, die eines der Werke als **Interpretation** des anderen darstellt. Diese Sichtweise basiert auf der Feststellung, dass Beckett häufig in einer der beiden Versionen konkretere Formulierungen benützt als in der anderen. So beginnt beispielsweise *Fin de partie* mit dem Satz: „Fini, c’est fini, ça va finir, ça

²²⁸ Vgl. Sardin-Damestoy, Samuel Beckett auto-traducteur, S. 89f.

²²⁹ Fitch, Beckett and Babel, S. 93f.

²³⁰ Connor, Samuel Beckett. Repetition, theory and text, S. 121.

va peut-être finir.“²³¹ Der erste Satz von *Endgame* hingegen lautet „Finished, it’s finished, nearly finished, it must be nearly finished.“²³² Während das Wort „peut-être“ noch einen gewissen Interpretationsspielraum zulässt – vielleicht schon / vielleicht auch nicht -, ist das Wort „nearly“, das Beckett in der Übersetzung gleich zweimal verwendet, um einiges konkreter: Es lässt keine Interpretation in Richtung „vielleicht auch nicht“ zu.²³³

Es ist eine etablierte Theorie in der Translationswissenschaft, dass eine Übersetzung immer auch eine Interpretation des Originals ist, da niemals alle Konnotationen der Ausgangssprache in die Zielsprache übertragen werden können. Der Übersetzer muss daher eine Auswahl treffen, Prioritäten setzen und interpretiert so den Text. Da diese Tatsache in den Unterschieden zwischen zwei Sprachsystemen begründet liegt, gibt es keinen Grund, warum Beckett als Selbstübersetzer vor Selbstinterpretation gefeit sein sollte. Deshalb erscheint es durchaus relevant, den Selbstübersetzungen Becketts in gewissem Maße den Stellenwert eines kritischen Kommentars zuzuordnen, auch wenn dieser Aspekt im Falle einer Selbstübersetzung weit weniger relevant ist als bei einer herkömmlichen Übersetzung.²³⁴

Die zweiten Versionen von Becketts Werken als reine Interpretation der jeweils anderen Version zu sehen, greift allerdings zu kurz, da dies die Abhängigkeit der einen von der anderen Version in den Vordergrund stellt, was nicht der Fall ist.

Vielmehr kann von einer **gegenseitigen Abhängigkeit** ausgegangen werden, wie sie beispielsweise Steven Connor beschreibt, wenn er von einer Struktur des „double-bind“ spricht und feststellt, dass „there’s no way of breaking out of the vicious circle of the relationship of the two texts“.²³⁵ In die gleiche Kerbe schlägt auch Ludovic Janvier, wenn er das Verhältnis der zwei Versionen mit einem Frage-Antwort-Spiel vergleicht.²³⁶ Becketts zweisprachige Texte erscheinen „als Optionen des Immer-*auch*-Möglichen, die gewissermaßen von Haus aus keinen Anspruch auf Ausschließlichkeit erheben[...]“.²³⁷

Wenn die zweite Version nicht ausschließlich als vom Original abhängige Übersetzung angesehen werden kann und man von einem Dialog zwischen den beiden Versionen ausgeht, gelangt man zu dem Schluss, dass keine der beiden Versionen ohne die jeweils andere komplett ist. Dies begründet die Tatsache, dass Becketts Methode der Selbstübersetzung

²³¹ Beckett, *Endspiel*, S. 10.

²³² Ibid.

²³³ Vgl. Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, S. 246.

²³⁴ Vgl. Fitch, „The Relationship Between *Compagnie* and *Company*“, S. 30.

²³⁵ Connor, „Traduttore, traditore“, S. 37.

²³⁶ Vgl. Janvier/Clément, „Double, Echo, Gigone“, S. 65.

²³⁷ Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, S. 245.

häufig in Zusammenhang mit einer **Poetik der Zweisprachigkeit**²³⁸ gebracht wird. Sehr deutlich drückt dies Bruno Clément aus, wenn er feststellt, dass „tant que le texte n’existait pas dans sa double version, il n’était pas achevé.“²³⁹ Das Hin und Her zwischen den Sprachen sowie die damit einhergehende Selbstübersetzung wird also nicht mehr als Mittel zum Zweck (nämlich jenem, ein Werk auch dem Publikum einer anderen Sprache zur Verfügung zu stellen) gesehen, sondern als grundlegender Bestandteil von Becketts literarischem Verständnis und seinem Schaffen.

Die Theorie, dass es sich bei den zwei Versionen von Becketts Werk um **zwei unabhängige Originale** handelt, entfernt sich noch weiter von der herkömmlichen Annahme der Abhängigkeit zwischen Original und Übersetzung. Diese These wird von Brian T. Fitch in Betracht gezogen, wenn er feststellt, dass beide Versionen eines Werkes zwei unterschiedliche und autonome Textsysteme darstellen, die getrennt voneinander untersucht werden sollten.²⁴⁰ Es ist nicht zu bestreiten, dass jede von Becketts Versionen als selbständiger Text rezipiert werden kann. Dies ist allerdings auch bei herkömmlichen Übersetzungen der Fall und die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Versionen sind so offensichtlich, dass man bei der Analyse des bilingualen Werkes nicht von zwei voneinander unabhängigen Werken ausgehen kann.

Wie das 5. Kapitel zeigen wird, ist dieser Ansatz bei der Analyse der Wahrnehmung von Becketts Werk durch das französisch- bzw. englischsprachige Publikum jedoch sehr wohl haltbar. Die Tatsache, dass Beckett die Rollen des Autors und des Übersetzers in sich vereint, erlaubt es der Übersetztheit von Becketts Werk vor den Augen des Lesers zu verschwinden.²⁴¹ Brian T. Fitch erweitert in Anbetracht dieses Effekts die von Juliane House aufgestellten Kategorien der „overt traduction“ (eine Übersetzung, die vom Rezipienten als solche wahrgenommen wird) und der „covert traduction“ (eine Übersetzung, die als solche nicht erkannt wird) um eine weitere: die „traduction occultée“. Darunter versteht er, dass „sur le plan de la réception, chaque version de chaque texte tend à revêtir le caractère d’un ,original’ quelle que soit sa langue d’origine, son statut éventuel de ,traduction’ étant occulté par le lecteur.“²⁴²

²³⁸ Vgl. Mooney, „A Roving Cancellation“, S. 227.

²³⁹ Janvier/Clément, „Double, Echo, Gigone“, S. 65.

²⁴⁰ Vgl. Fitch, Beckett and Babel, S. 109.

²⁴¹ Vgl. Mooney, „A Roving Cancellation“, S. 223.

²⁴² Fitch, „L’Intra-Intertextualité interlinguistique de Beckett“, S. 95.

4.5.3. Manifestation des eigentlichen Werkes

Vom Leser kann also jede Version eines Beckettschen Werkes als unabhängiges Original wahrgenommen werden. Wenn man allerdings beide Versionen des gleichen Werkes vor sich hat, kommt man nicht umhin sich die Frage zu stellen, wo nun das eigentliche Werk Becketts positioniert ist.

Im Hinblick auf das herkömmliche Verhältnis zwischen Original und Übersetzung, muss man diese Frage nicht stellen, da das Original unumstritten eine übergeordnete Position einnimmt. Für Becketts Selbstübersetzungen ist dieses Schema aber, wie weiter oben argumentiert wurde, kaum anwendbar. Wenn es sich nun aber bei Beckett um eine Poetik der Zweisprachigkeit und zwei voneinander abhängige Versionen handelt, wo kann dann das Werk an und für sich gefunden werden.

Wie in *Beckett and Babel* ausführlich dargelegt wird, ist es unmöglich, beide Versionen eines Textes zu einem Gesamttext zusammenzufügen ohne auf Widersprüche zu stoßen und einen „Rest“ unberücksichtigt zu lassen.²⁴³ Aus den Auslassungen, die Beckett in seinen Selbstübersetzungen immer wieder vornimmt, könnte geschlossen werden, dass die zweiten Versionen die Quintessenz der ersten Versionen beinhalten. Da Beckett aber in den zweiten Versionen auch häufig Elemente hinzufügt, die im Original nicht vorhanden sind, greift dieser Schluss zu kurz.²⁴⁴

Ausgehend von dieser Beobachtung, wird ersichtlich, dass das eigentliche Werk weder durch die Addition der beiden Versionen noch durch die getrennte Analyse jeder einzelnen Version zum Vorschein kommt. Das eigentliche Werk befindet sich dazwischen. Pascale Sardin-Damestoy beschreibt dies als „murmure entre les versions française et anglaise, murmure créé par ces menues différences – répétition d’une différence à l’intérieur du même – qui intriguent le lecteur et sont à l’origine du plaisir du texte bilingue.“²⁴⁵ Auch Bruno Clément lokalisiert das Werk, das weder in der einen noch in der anderen Version gefunden werden kann, in einem „entre les deux“, das Werk

„est seulement ‚ailleurs‘, chacun des deux textes qu’on a la possibilité de lire et d’interroger constituant une sorte d’ébauche, d’incarnation imparfaite d’une oeuvre idéale que toute entreprise de matérialiser corromprait nécessairement.“²⁴⁶

²⁴³ Vgl. Fitch, *Beckett and Babel*, S. 110.

²⁴⁴ Vgl. Fitch, *Beckett and Babel*, S. 101.

²⁴⁵ Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur*, S. 221.

²⁴⁶ Clément, *L’oeuvre sans qualité*, S. 245.

Wenn man nun sowohl der gegenseitigen Abhängigkeit als auch der Unvereinbarkeit der beiden Versionen Rechnung tragen will, kann man nur zu dem Schluss kommen, dass das eigentliche Werk sich nicht direkt in jeder oder einer der beiden Versionen manifestiert, sondern durch das Zusammenspiel der beiden Texte entsteht. Aus dieser Sicht ist das Bestehen einer Ur-Version, wie in Fitchs oben zitiertem Schema Nr. 6 und dem durch die Autorin ergänzten Schema Nr. 7 vorausgesetzt, durchaus legitim. Nicht umsonst werden die Situationen, die Beckett in seinen Stücken heraufbeschwört, häufig mit dem Fegefeuer verglichen. Schließlich ist „le bilinguisme la figure par excellence de l’entre-deux. [...] le bilinguisme est un purgatoire incontestable.“²⁴⁷

²⁴⁷ Clément/Noudelmann, Samuel Beckett, S. 25f.

5. DIE REZEPTION VON BECKETT IN IRLAND UND FRANKREICH

Ein Effekt der Zweisprachigkeit von Becketts Werken, ist der, dass sie sowohl der irischen als auch der französischen Literaturtradition angehören zu scheinen.

Iren wie auch Franzosen scheinen Beckett unbeachtet dessen, in welcher Sprache ein Werk zuerst entstanden ist und häufig auch ohne Berücksichtigung der Zweisprachigkeit seines Werkes, als ihren Landsmann zu betrachten. So betonen beispielsweise Clément und Noudelmann, dass „la critique française se réfère fort peut à la version anglaise des textes, ni l’anglo-saxonne à la version française.“²⁴⁸ Auch Ann Beer stellt fest: „Beckett critics, at least until the late 80s, have written as though Beckett belongs in their own language.“²⁴⁹ Abhängig von der Nationalität des Kritikers wird also eine der beiden Versionen eines Beckettschen Werkes als Originalversion rezipiert, unabhängig davon, in welcher Sprache es zuerst entstanden ist. Davon wird auch die Rezeption der Werke beeinflusst, denn wie Brian T. Fitch feststellt: „[...] the reading produced by the French critic is different from that produced by the English-speaking critic if only, or rather precisely because each of them, although ostensibly discussing the same work, is indeed talking about a different *text*.“²⁵⁰ Schon alleine um dies bewusst zu machen, wäre es wünschenswert, Becketts Zweisprachigkeit und vor allem die Zweisprachigkeit seines Werkes in den Medien hervorzuheben.

Um die Rezeption von Becketts Werken im anglophonen sowie im frankophonen Umfeld näher zu beleuchten, wurden je 130 Zeitungsartikel, die sich entweder mit Becketts Werken, Inszenierungen seiner Stücke oder biographischen Abhandlungen beschäftigen, aus verschiedenen lokalen Zeitungen im Zeitraum von 1980-2009 herangezogen und im Hinblick auf folgende Aspekte analysiert: 1. Erwähnung von Becketts irischer Herkunft, 2. Erwähnung der Zweisprachigkeit seines Werkes und 3. Erwähnung der Tatsache, dass er sich selbst übersetzt hat.

5.1. Analyse der Rezeption in Irland

In den 130 Zeitungsartikeln, die irischen Zeitungen (v.a. The Irish Times und The Independent) entnommen wurden, wird Becketts irische Nationalität in 20 Artikeln ausdrücklich erwähnt, wobei einige dieser Artikel spezifisch die irische Literatur behandeln.

²⁴⁸ Clément/Noudelmann, Samuel Beckett, S. 18.

²⁴⁹ Beer, „Beckett’s bilingualism“, S. 209f.

²⁵⁰ Fitch, Beckett and Babel, S. 176.

In weiteren 31 Artikeln geht aus dem Gesamtzusammenhang oder aus Andeutungen hervor, dass Beckett aus Irland stammt.

Insgesamt wird also nur in knapp einem Viertel der Artikel direkt darauf aufmerksam gemacht, dass Beckett Ire war. Viel eher geht aus dem Ton, in dem diese Artikel verfasst sind, und der Aufbereitung der Informationen hervor, dass diese Tatsache als bei den Lesern bekannt angenommen wird.

Den Lesern wohl weniger bekannt ist das Faktum, dass Beckett einen Teil seiner Werke ursprünglich auf Französisch verfasste. Dies wird insgesamt in nur 21 Artikeln, also in 16% der untersuchten Fälle, erwähnt. Auffällig ist hierbei, dass diese Erwähnungen meist nicht weiter erläutert werden, sodass sich der Leser mit der Information begnügen muss, dass dieses oder jenes Werk zuerst auf Französisch entstanden ist. Die Beweggründe, Auswirkungen der Zweisprachigkeit etc. werden in keinem der analysierten Artikel erläutert. Ein Beispiel für eine solche Erwähnung liefert Gerry Dukes in seiner Besprechung von *Beckett Remembering, Remembering Beckett*, in der er lediglich erwähnt, dass „his account of his own life breaks off at the end of the Second World War, just before his transfer to writing in French and the astonishing outburst of creativity that transfer released.“²⁵¹ Weitere Details zu diesem Thema werden nicht erwähnt, lediglich die Tatsache, dass Beckett in Paris gestorben ist, findet Beachtung, nicht aber, dass er den Großteil seines Lebens dort verbracht hat.

Dieser Mangel an Information zieht oft Ungereimtheiten nach sich. Wenn zum Beispiel angeführt wird, dass *En attendant Godot* in Paris uraufgeführt wurde, aber an keiner Stelle erwähnt wird, dass dieses Stück ursprünglich auf Französisch verfasst wurde.²⁵²

Noch geringer ist die Zahl der Artikel, in denen erwähnt wird, dass Beckett den Großteil seiner Werke selbst übersetzt hat. Das gesamte Ausmaß dieser Tätigkeit geht aus keinem einzigen Artikel hervor, jedoch findet man in acht (6%) der analysierten Artikel die Feststellung, dass ein bestimmtes Werk zuerst in einer Sprache entstanden ist und dann vom Autor in die andere übersetzt wurde.

Bemerkenswert ist hingegen, dass Beckett nicht nur im Feuilleton der irischen Zeitschriften genannt wird, sondern auch in anderen Rubriken auftaucht. So wird sein Name beispielsweise häufig in der Rubrik „Property“ erwähnt, wenn es um seinen Geburtsort Foxrock geht. Auch im Bereich der Politik findet man seinen Namen. So zum Beispiel, wenn Michael Ignatieff in seinem Artikel „Sense of reality might have saved Bush from

²⁵¹ Dukes, „Beckett’s“, 18.03.2006.

²⁵² Vgl. Farren, „Whiskey and laughter with the kind-hearted Beckett“, 09.04.2006.

catastrophe“ über das Verhalten des damaligen US-Präsident Bush bemerkt: „In politics, learning from failure matters as much as exploiting success. Samuel Beckett's 'Fail again. Fail better' captures the inner obstinacy necessary to the political art.“²⁵³ Des Weiteren kommen Becketts Charaktere auch beim Thema „Erdöl“ zu Wort. So schreibt Gerard O'Neill am 11. Juni 2004: „Oil prices have doubled over the past two years but this is only the start and the cost is likely to soar over coming years [...]. One of Samuel Beckett's characters observed that 'everything will turn out alright - unless something foreseen happens'.“²⁵⁴ Außerdem findet man einen Vergleich des nordirischen Friedensprozesses mit *Warten auf Godot*²⁵⁵ und auch im Zusammenhang mit dem Tsunami in Südostasien wird Beckett zitiert²⁵⁶. Darüber hinaus ist Becketts Name auch auf den Sportseiten häufig vertreten, wie beispielsweise in Ian O'Riordans Artikel „Cork players invite club officials to meeting“: „If the Cork hurling crisis has so far played out like a Beckett drama it may be about to reach endgame.“²⁵⁷

Naheliegender ist die Tatsache, dass Beckett auch häufig herangezogen wird, um den Stil junger Autoren zu beschreiben. So heißt es beispielsweise über ein Puppenspiel im Watergate Theatre: „If you can imagine Wallace & Gromit written by Samuel Beckett, you might get some idea of Soiled, an extraordinary puppet show at the Watergate Theatre by the English company Faulty Optic.“²⁵⁸ Oder in einer Kritik zu „The King Sweeny“: „This company of young and hopeful actors - wishing, one assumes, to follow in a great tradition of Irish drama - presents a play in which nothing happens several times, but without Samuel Beckett's acute sense for dramatic direction.“²⁵⁹

Aufgrund der vorangegangenen Beobachtungen kann man schließen, dass Wissen über Beckett und sein Werk in Irland zur Allgemeinbildung zählt und die irische Bevölkerung sich darüber im Klaren ist, dass Beckett einer ihrer Landsleute ist, sodass Anspielungen auf seine Werke oder Zitate daraus durchaus auch in einem nicht-literarischen Umfeld verstanden werden.

²⁵³ Ignatieff, „Sense of reality might have saved Bush from catastrophe“, 08.08.2007.

²⁵⁴ O'Neill, „Oil prices may just be at start of steep ascent“, 11.06.2004.

²⁵⁵ Moriarty, „Not so much 'Groundhog Day' again as 'Waiting for Godot'“, 12.12.2004.

²⁵⁶ Mc Garry, „What sort of God presides over a natural 'desaster'?“, 03.01.2005.

²⁵⁷ O'Riordan, „Cork players invite club officials to meeting“, 12.02.2009.

²⁵⁸ O'Toole, „Review“, 15.08.2003.

²⁵⁹ Madden, „Making a splash at the fringe“, 10.10.2003.

5.2. Analyse der Rezeption in Frankreich

Laut der literarischen Übersetzerin Beatriz Zeller werden Übersetzungen in Frankreich im Allgemeinen relativ unreflektiert rezipiert: „Publishing literature in translation in France is a natural occurrence: The *Pléiade*, France's literary canon, includes many authors of foreign origin whose works were not written in French.“²⁶⁰

Aufgrund der folgenden Analyse von 130 Artikeln aus verschiedensten französischen Zeitungen und Zeitschriften ist zu bemerken, dass mit Becketts Sonderstatus in der französischen allerdings anders umgegangen wird als in der irischen.

In 41 Artikeln aus französischen Zeitungen, also in knapp einem Drittel der analysierten Fälle, wird darauf hingewiesen, dass Beckett irischer Staatsbürger war. Dieses Faktum findet in französischen Medien doppelt so oft Erwähnung wie in irischen.

Auf Becketts Zweisprachigkeit wird ebenfalls häufiger verwiesen. Sie wird in 38 der 130 Artikel erwähnt, was knapp 29% der analysierten Artikel ausmacht (um 13% häufiger als in irischen Artikeln). Auffällig ist hierbei, dass der Bilingualismus in der französischen Presse ausführlicher behandelt wird. So bietet etwa Jean-Luc Jeener einen fundierten Einblick in Becketts Verwendung der beiden Sprachen. Über *Krapp's Last Tape/La Dernière Bande* schreibt er anlässlich einer zweisprachigen Inszenierung: „C'est la même pièce, mais Beckett l'a écrit dans le génie spécifique de chaque langue: la fluidité du français qu'il rudoie avec des mots populaires, des mots crus, le monosyllabisme de l'anglais à qui il donne une dimension plus littéraire.“²⁶¹. Und auch Martine Silber betrachtet in ihrem Artikel „Oh les beaux jours, une relecture décapante“ die beiden Versionen differenzierter als dies in der irischen Presse geschieht.²⁶²

Häufig wird Becketts Zweisprachigkeit aber auch in dem Sinn ausgelegt, dass er vollkommen ins Französische wechselte ohne jemals wieder zum Englischen zurückzukehren. So stellt beispielsweise Robert McLiam Wilson in seinem Artikel „Je n'attends plus Beckett“ lapidar – und inkorrekt – fest: „Le nombre de personnes de la langue anglaise qui prétendent admirer Beckett sans savoir qu'il avait fini par écrire en français est étonnant.“²⁶³

Über Becketts Tätigkeit als Selbstübersetzer wird auch in der französischen Presse nicht häufig berichtet, wenn auch öfter als in der irischen. In 18 von 130 Artikeln findet man

²⁶⁰ Zeller, „On Translation and Authorship“, S. 135.

²⁶¹ Jeener, „Beckett, une passion française“, 30.09.2006.

²⁶² Vgl. Silber, „Oh les beaux jours, une relecture décapante“, 22.02.2007.

²⁶³ Wilson, „Je n'attends plus Beckett“, 11.04.2006.

Hinweise darauf, dass Beckett seine Werke selbst übersetzt hat. Wie in Irland entstehen durch diese Bemerkungen, die nicht weiter ausgeführt werden, Ungereimtheiten. So bespricht William Marx in einem Artikel in *Le Monde* ausführlich die Besonderheiten von Becketts Sprache, erwähnt aber mit keinem Wort dessen Zweisprachigkeit oder die Selbstübersetzung.²⁶⁴

Ein grundlegender Unterschied zwischen der Behandlung Becketts in der irischen und der französischen Presse manifestiert sich darin, dass Beckett in Frankreich ausschließlich in Artikeln, die sich mit Theater oder Literatur im weiteren Sinn befassen, erwähnt wird. Unter den 130 analysierten Artikeln findet sich kein einziger, der aus einer anderen Rubrik stammt.

5.3. Fazit der Analyse

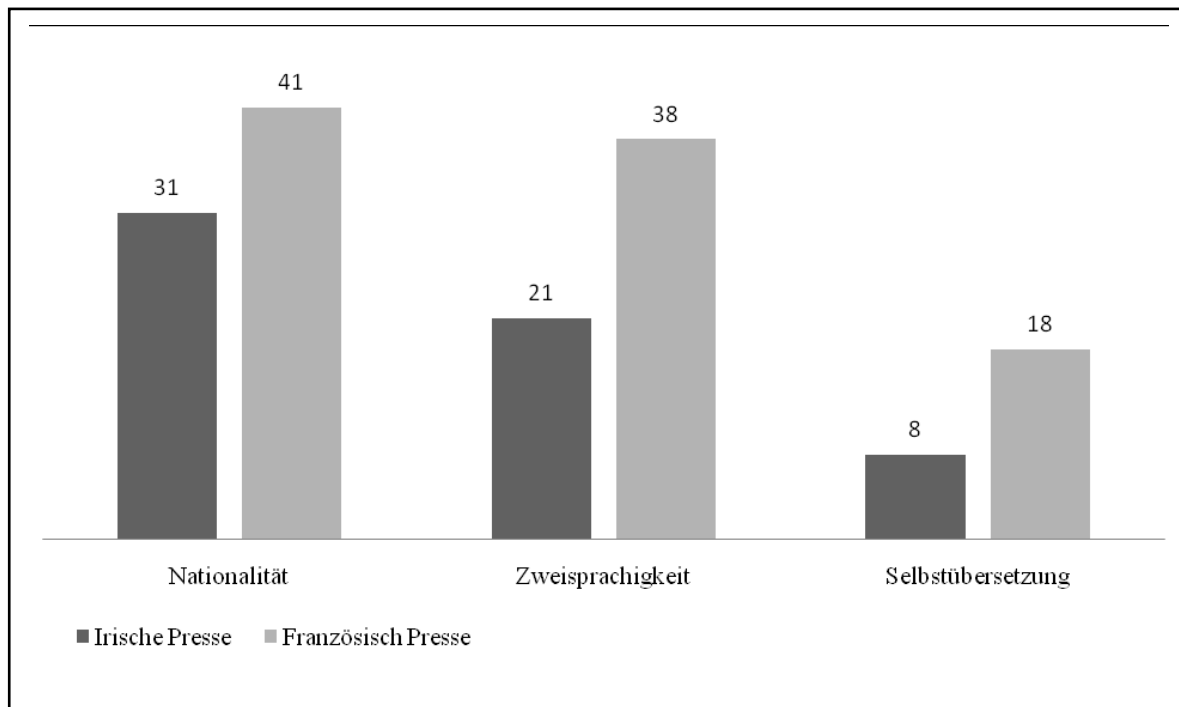


Abbildung 3: Vergleich der Beckett-Rezeption in der irischen und französischen Presse²⁶⁵

Aus dem Vergleich des Umgangs mit Beckett in der irischen und der französischen Presse lässt sich nun Folgendes schließen:

Es ist anzunehmen, dass die irische Staatsangehörigkeit Becketts in Irland weitgehend bekannt ist und nicht gesondert erwähnt werden muss. Schließlich wird auch in einigen Artikeln der Stolz, den die Iren für ihre großartige Literaturtradition empfinden, erwähnt. Dies

²⁶⁴ Vgl. Marx, „Beckett, sa vie, son oeuvre“, 03.03.2006.

²⁶⁵ Eigene Darstellung.

kann durchaus als Indiz dafür gesehen werden, dass in Irland das Bewusstsein für irische Autoren ausgeprägt ist.

In Frankreich hingegen ist dieses Bewusstsein nicht selbstverständlich. Da es sich bei Beckett um einen Autor handelt, der den Großteil seines Lebens in Paris verbrachte, einige seiner Werke auf Französisch verfasste und schließlich auch in Paris begraben liegt, ist die Wahrscheinlichkeit, dass Beckett als irischer Autor identifiziert wird geringer. Aus diesem Grund ist es notwendig, in den Artikeln dezidiert auf diese Tatsache hinzuweisen.

Bemerkenswert ist auch, dass in Artikeln häufig versucht wird, die Vereinnahmung Becketts durch die Iren bzw. die Franzosen zu unterbinden. So schreibt beispielsweise Caroline Walsh in einem Artikel über den IMPAC-Preisträger Houellebecq:

„[Houellebecq, MW] was brave enough in front of an Irish audience to say that there were those who considered Samuel Beckett a French writer. Mr Houellebecq, who lives on Bere Island off the coast of Co Cork and who is not known for his great attachment to France, said that as he chose to write in French, he must be considered a French writer.“²⁶⁶

Dass die Autorin dieser Aussage nicht zustimmt, wird aus dem Ton, in dem diese Passage verfasst ist, deutlich.

Ein Indiz dafür, dass Frankreich um die Anerkennung Becketts als einen französischen Autor buhlt, ist ein Leserbrief des französischen Botschafters, Frédéric Grasset, der anlässlich des 100. Geburtstages Becketts festhält: „The recognition of Beckett's genius first came in France.“ und weiter: „[...] I would like to mention in passing the role of Beckett in the French Resistance. Beckett was not only ‘an intellectual’ who wrote directly in French.“²⁶⁷ Hier wird betont, wie sehr Beckett in Frankreich verwurzelt war und somit indirekt seine Zugehörigkeit zum irischen Literaturkanon in Frage gestellt.

Die Selbstverständlichkeit mit der die Iren Beckett als einen irischen Autor einordnen, könnte schließlich auch den Grund dafür darstellen, dass seine Zweisprachigkeit in der Presse kaum wahrgenommen wird. Schließlich machen auch Becketts Selbstübersetzungen auf den ersten Blick den Eindruck, Originalversionen zu sein. So kann leicht übersehen oder auch übergangen werden, dass ein großer Teil seiner Werke auf Französisch entstanden ist. Aufgrund der mangelnden Wahrnehmung seiner Zweisprachigkeit in der Presse

²⁶⁶ Walsh, „French writer Houellebecq receives IMPAC award, 17.06.2002.

²⁶⁷ Grasset, „Beckett celebrations in France, 07.03.2006.

wird auch die Selbstübersetzung als ein grundlegendes Element von Becketts Schaffen nur selten erwähnt.

Da die Zuordnung Becketts zu einer Nationalität in Frankreich weniger deutlich ist und die Tatsache, dass Beckett von seiner Muttersprache zum Französischen wechselte, die Basis für seine Integration in den französischen Literaturkanon darstellt, wird in der französischen Presse seine Zweisprachigkeit häufiger betont. Bemerkenswert ist dabei, dass der Sprachwechsel meist als endgültig dargestellt und nur selten erwähnt wird, dass schlussendlich beide Sprachen eine gleichberechtigte Stellung in Becketts Werk einnahmen.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass sowohl das irische als auch das französische Feuilleton Beckett für sich beansprucht. In Irland wird Becketts Zugehörigkeit zur irischen Literaturtradition außer Frage gestellt, während in Frankreich zwar erwähnt wird, dass es sich bei Beckett um einen Iren handelt, seine Zweisprachigkeit wird aber als Argument verwendet, um ihn doch als „französischen Autor“ einzunehmen. Aus diesem Grund wird auch in der französischen Presse seine Zweisprachigkeit häufiger und genauer behandelt, während Becketts Schreiben auf Französisch für die irischen Leser nur zweitrangig ist.

6. PROBLEMATIK DER BÜHNENÜBERSETZUNG

Die Anforderungen an eine Dramenübersetzung unterscheiden sich von jenen an andere Formen der Übersetzung in vielerlei Hinsicht, da der Damentext ein überaus komplexes literarisches Gebilde darstellt. Um ihm beizukommen ist es nötig, den literarischen Kontext des Landes, in dem das Stück geschrieben wurde, zu kennen sowie die soziale, moralische, kulturelle, geografische und historische Situation zu beachten, da dieser „Kontext der gesamten Zivilisation [...] an jeder Stelle des Textes sowohl auf der Bühne als auch im Zuschauerraum gegenwärtig ist.“²⁶⁸

Die Besonderheiten eines Damentextes und die Kriterien für eine gelungene, bühnenwirksame Übersetzung werden im Folgenden behandelt, um schließlich eine fundierte Analyse von Becketts Selbstübersetzung *En attendant Godot* / *Waiting for Godot* zu ermöglichen.

6.1. Besondere Charakteristika des Damentextes

In der Translationswissenschaft werden Damentexte nach den Textkategorien von Katharina Reiß als audio-mediale bzw. multi-mediale Texte verstanden. Texte dieser Kategorie definiert Katharina Reiß folgendermaßen:

„Es handelt sich um schriftlich fixierte Texte, die den Empfänger über das Ohr erreichen (deshalb audio-medial) und um Texte, die darüber hinaus für ihre Vermittlung auf technische Medien angewiesen sind.“²⁶⁹

Zur Übersetzungsmethode für derartige Texte schreibt sie weiter:

„Die sprachliche Gestaltung geschieht aber jeweils mit Rücksicht auf die Erfordernisse des technischen Mediums (z.B. leichte Sprechbarkeit, leicht überblickbare Syntax etc.) oder auf die Bedingungen des Zusammenwirkens mit anderen, nichtsprachlichen Textelementen (ergänzender Bildteil, Gesten, Kulissen, Musik etc.).“²⁷⁰

Um die intendierte Wirkung zu erreichen ist der Damentext zusätzlich zur Sprache auf weitere Medien angewiesen und verbindet sprachliche, mimische, gestische und szenische Zeichen miteinander.²⁷¹

Eine weitere Besonderheit des dramatischen Textes stellt die Art der Kommunikation mit dem Rezipienten dar. Zwar manifestiert sich der Damentext als geschriebener Text, er ist

²⁶⁸ Mounin, Die Übersetzung, S. 135f.

²⁶⁹ Reiß, Texttyp und Übersetzungsmethode, S. 15.

²⁷⁰ Ibid., S. 18.

²⁷¹ Vgl. Hörmanseder, Text und Publikum, S. 40f.

jedoch in erster Linie dazu bestimmt, auf der Bühne gesprochen zu werden. Seine eigentliche Funktion findet er erst in der Inszenierung. Während also beispielsweise in einem narrativen Text die Handlung meist durch einen Erzähler beschrieben wird, der als Zeuge der Geschehnisse und Berichterstatter für den Leser fungiert, gibt es diese Rolle im Drama nicht. Hier sind der Zeuge der Ereignisse und der Rezipient ein und dieselbe Person. Die Handlung wird dem Zuschauer direkt und ohne Vermittler auf der Bühne präsentiert. Die in narrativen Texten häufig vom Erzähler dargelegten Hintergrundinformationen oder Interpretationen der Ereignisse werden im dramatischen Text durch die Inszenierung und die ihr inhärenten theatralischen Mittel ausgedrückt. Dadurch ergibt sich in Dramentexten eine direktere Kommunikation mit dem Zuschauer.²⁷²

Die Arbeit des Übersetzers, der in seiner Übersetzung nicht nur den sprachlichen Ausdruck, sondern auch adäquate Theatermittel finden muss, wird dadurch grundlegend beeinflusst. Einerseits stellt die Theatersituation für den Übersetzer eine zusätzliche Herausforderung dar, andererseits profitiert er aber gleichzeitig von dem Vorteil, dass

„wenn man die Möglichkeit [des adäquaten Ausdrucks, MW] in der Sprache nicht findet, man vielleicht eine auf der Szene findet, im Inszenatorischen, im Gestischen, im Mimischen oder in der Bewegung. Theaterübersetzen ist eben nicht nur Sprache, sondern auch daserspüren der Theatermöglichkeiten eines Textes [...].“²⁷³

Dabei gilt es auch zu beachten, dass mehrere Personen an der Produktion eines Theaterstückes beteiligt sind. Das „fertige Produkt“ entsteht erst unter Mitwirkung des Autors, des Regisseurs und seines Teams, durch die Reaktionen des Publikums und im Falle einer Übersetzung auch durch die Mitarbeit des Übersetzers, der direkt oder indirekt an einer Theaterproduktion beteiligt ist.²⁷⁴

6.2. Komponenten des Bühnentexts

Um einen Dramentext adäquat analysieren zu können, müssen zuerst die verschiedenen Elemente, die in konstituieren, eruiert werden.

Mary Snell-Hornby identifiziert fünf Komponenten des Dramentextes, die es für die Bühnenübersetzung zu beachten gilt.²⁷⁵

²⁷² Vgl. Link, „Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts“, S. 24f.

²⁷³ Canaris, Volker, „Literaturübersetzen aus der Sicht des Theaters“, S. 66.

²⁷⁴ Vgl. Hörmannseder, Text und Publikum, S. 32.

²⁷⁵ Vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 130ff.

Der Bühnendialog als Kunstsprache

Bereits in gedruckter Form fällt eine Besonderheit des Dramentextes besonders auf: Seine Unterteilung in den Haupttext, der von den Figuren auf der Bühne gesprochen wird, und in den Nebentext, in dem der Autor selbst spricht und Hintergrundinformationen sowie Regieanweisungen gibt. Dieser Aspekt wird von Mary Snell-Hornby aber bewusst nicht behandelt.

Was nun die Künstlichkeit des Bühnendialoges ausmacht ist der Einsatz „deiktischer Mittel [...], die die Sprache zum Raum und zum Sprecher gezielt in Beziehung setzten und damit zur Bewegung und zur Gestik drängen.“ Kennzeichen eines solchen Bühnendialogs sind Wiederholungsmuster, die semantische Dichte und die lebhafteste interpersonale Dialektik von Rede und Repliken. Gleichzeitig muss der Theaterdialog „sowohl klar als auch rätselhaft sein; er muss leicht und schnell verstanden werden, aber auch Spannung erzeugen.“²⁷⁶

Multiperspektivische Dynamik

Die zweite Komponente des Bühnentextes ist die Multiperspektivität. Diese entsteht durch das Zusammenspiel der zahlreichen Faktoren, die in einer Inszenierung wirken, und ihrer Wirkung auf das Publikum. „Das heißt, der Bühnendialog ist ein mehrdimensionales Gespräch unter den Bühnenfiguren und zugleich zwischen Bühne und Zuschauer.“²⁷⁷ Diese unterschiedlichen Ebenen wirken im Bühnendialog immer gleichzeitig, sind aber je nach Situation unterschiedlich wichtig. Die besondere Schwierigkeit für den Übersetzer besteht nun darin, die unterschiedliche Gewichtung der Aussageebenen abzuwägen und in der Zielsprache wiederzugeben.

Sprache als potentielle Handlung in rhythmischer Progression

Anders als im narrativen Text wird in dramatischen Texten die Handlung lediglich durch den Dialog vorangetrieben. Da der Inhalt eines Stückes vorwiegend über die Kanäle von Spiel und Situation rezipiert wird und die Bedeutung der Wörter an sich in der direkten Rezeption häufig zweitrangig ist, muss „der Bühnentext als klanglich organisierte gesprochene Sprache“²⁷⁸ durch Rhythmus, Intonation, Betonung, Tempo etc. die Handlung hörbar machen. Grundlegend für diese Aspekte der Bühnensprache sind Wortwahl und Satzbau,

²⁷⁶ Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 130.

²⁷⁷ Ibid., S. 131.

²⁷⁸ Ibid., S. 127.

sodass schlussendlich Tempo, Syntax, Semantik und rhythmische Progression ein harmonisches Ganzes ergeben.

Die Sprachmaske – der Idiolekt der Rolle

In engem Zusammenhang mit Sprache als potentielle Handlung steht auch die Sprache als Mittel zur Figurencharakterisierung. Die Sprache muss für den Schauspieler die Grundlage dafür schaffen, dass er durch den Körper, die Stimme, Mimik, Gestik und Bewegung Emotionen vermitteln kann. Syntax, Rhythmus und Emotion sowie Sprache und Ausdruck müssen eine glaubwürdige Einheit bilden. Gleichzeitig zur Glaubwürdigkeit in der Theatersituation muss aber auch die Verständlichkeit für den realen Zuschauer gegeben sein.²⁷⁹ Diese beiden Aspekte sind wiederum von Sprech- und Atembarkeit abhängig, welche weiter unten besprochen werden.

Die Rolle des Publikums

Für den Zuschauer soll der Bühnendialog eine „sinnlich wahrnehmbare Erfahrung“²⁸⁰ sein. Dafür ist es einerseits notwendig, den Erwartungshorizont des Rezipienten zu beachten, andererseits das Bühnengeschehen so glaubwürdig zu gestalten, dass der Zuschauer miteinbezogen wird und darauf emotional reagiert. Nur wenn dies erreicht wird, hat das Theaterstück auch seinen Zweck erfüllt.

6.3. Die Aufgabe des Bühnenübersetzers

Wie aus der Betrachtung der Charakteristika und Komponenten des Bühnentextes hervorgeht, unterscheidet sich die Übersetzung eines Theatertextes mit dem Ziel der Inszenierung in vielen Aspekten von der Übersetzung, die zur lesenden Rezeption verfasst wird.

Selbstverständlich gilt für den Dramenübersetzer – wie für den Literaturübersetzer im Allgemeinen –, dass er die Intentionen des Autors respektieren und so weit wie möglich in seiner Arbeitssprache wiedergeben muss.

Eine weitere Vorgabe, die für alle Übersetzer gilt, ist der Zweck der Übersetzung. Beim Übertragen eines Textes in eine andere Sprache ist es grundlegend zu wissen, für wen und für welche Situation der Text bestimmt ist. Genau diese Situation ist es, die eine Dramenübersetzung von anderen Übersetzungen unterscheidet.

²⁷⁹ Vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 133.

²⁸⁰ Ibid.

Aufgrund der Multiperspektivität eines Dramentextes ist die Übersetzung eines solchen nicht nur ein interlingualer, sondern auch ein intersemiotischer Transfer.²⁸¹ Der Dramenübersetzer muss nicht nur die Wörter, sondern auch die Zeichen (Mimik, Gestik, Regieanweisungen) adäquat übersetzen. Um dies umzusetzen sind umfassende Kenntnisse der Konventionen und Möglichkeiten des Theaters notwendig, damit die verschiedenen Mittel des Theaters passend eingesetzt werden können.

Gleichzeitig soll der übersetzte Text für den Schauspieler sprech-, atem- und spielbar sein (siehe hierfür Kapitel 6.4.1.). In Bezug auf das Publikum ist es zusätzlich erforderlich, dass der Text sowohl verstanden als auch akzeptiert wird. Denn obwohl Theater häufig als Vermittler zwischen Kulturen fungiert, ist es der Übersetzer, der abschätzen muss, wie viel „Fremdes“ ein Zuschauer in einem Theaterstück aufnehmen kann, ohne dass das Verständnis darunter leidet. Dementsprechend ist es in der Folge notwendig, gewisse kulturelle Eigenheiten des Originaltextes beizubehalten und andere an die Theaterkonventionen des Ziellandes anzupassen.

Um diesen Aspekten Rechnung zu tragen „it is necessary almost to direct the play, act the play, and see the play while translating it.“²⁸² Dem Übersetzer muss zu jedem Zeitpunkt bewusst sein, dass der geschriebene Text nicht der einzige Zweck der Übersetzung ist; er sollte die Inszenierung dieses Textes auf der Bühne antizipieren können. Allerdings darf die Übersetzung eines Dramas aber auch nicht der „Text für eine bestimmte Inszenierung sein, sondern [soll, MW] die Möglichkeit eben dieser Inszenierung darstellen.“²⁸³

Bei der Erstellung einer aufführbaren Übersetzung müssen folglich verschiedene theater-spezifische Faktoren beachtet werden. Aus diesem Grund plädieren viele Forscher der Translationswissenschaft wie auch praktizierende Übersetzer und Theaterschaffende dafür, während der Proben zu einem neu-übersetzten Stück den Übersetzer mit einzubeziehen, um die Übersetzung auf ihre Bühnenwirkung hin prüfen und gegebenenfalls abändern zu können. Dietmar Pflegerl bringt den Wunsch nach mehr Zusammenarbeit auf den Punkt: „In der Praxis gibt es so viele Situationen, wo ich nach einem Übersetzer geschrien habe, weil wir in bestimmten Arbeitsvorgängen mit dem, was vorlag, nicht weitergekommen sind [...].“²⁸⁴

²⁸¹ Vgl. Hörmanseder, Text und Publikum, S. 75.

²⁸² Corrigan, „Translating for Actors“, S. 101.

²⁸³ Vgl. Hörmanseder, Text und Publikum, S. 76.

²⁸⁴ Dietmar Pflegerl in: Übersetzergemeinschaft, „Podiumsdiskussion“, S. 67.

6.4. Kriterien für eine erfolgreiche Bühnenübersetzung

Schon für Lessing ist die Frage der Dramenübersetzung nicht eine der Beibehaltung der Form des Originals, sondern eine der Eignung zur Deklamation.²⁸⁵ Auch Ludwig Tieck greift diese Thematik bereits in seinem „Brief an den Übersetzer von Elektra“ aus dem Jahr 1843 auf, in dem er schreibt:

„Wenn wir es einmal doch versuchen, wörtlich und genau, ohne willkürliche Veränderungen, diese Meisterwerke der Alten theatralisch darzustellen, so ist es ein Gewinn, wenn nichts in der Würde und dem Gedanken verloren geht, sie in einem Verse hören zu lassen, der bei uns seit lange eingebürgert ist, und an den sich unser Ohr gewöhnt hat. Ich meine, da der Dichter in Ihrer gelungenen Übersetzung nichts eingebüßt hat, so ist es für den Sprechenden wie Hörenden gleich vorteilhaft, diesen gewöhnlichen Vers zu vernehmen, der für uns leichter und ungezwungener ist. Denn bei allen Bemühungen unserer besten Übersetzer ist es nicht zu leugnen, daß bei der vielleicht zu wörtlichen Genauigkeit manche undeutsche und undeutliche Construction sich eingedrängt hat [...].“²⁸⁶

Aber auch spätere Theaterschaffende und Translationswissenschaftler sprechen sich gegen eine übertriebene Texttreue aus. So schreibt beispielsweise Georges Mounin: „Treue zum Buchstaben wäre hier die größte Untreue.“²⁸⁷ Und auch die ehemalige Dramaturgin am Theater der Jugend in Wien, Marianne Veytisek, bestätigt, dass „Originaltreue, die Treue am Text, etwas ist, das wir eigentlich gar nicht so oft brauchen.“²⁸⁸

Wenn also nicht die Texttreue das Ziel der Übersetzung ist, werden andere Kriterien benötigt, um eine erfolgreiche Dramenübersetzung zu definieren.

6.4.1. Kriterien für den Schauspieler

Der Schauspieler ist im Theater der direkte Vermittler zwischen Text und Publikum. Im Gegensatz zum Leser, wird der Zuschauer und Zuhörer im Theater „so stark von der schauspielerischen Interpretation beeinflusst, dass sein Bewusstsein und seine Phantasie-kraft in solchen Augenblicken ganz im Bann des Schauspielers stehen.“²⁸⁹ Folglich ist es notwendig, dem Schauspieler Textmaterial zur Verfügung zu stellen, das es ihm ermöglicht seine Figur und deren Emotionen authentisch wiederzugeben.

²⁸⁵ Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, S. 79.

²⁸⁶ Tieck, Kritische Schriften. Zweiter Band, S. 419-428, hier S. 421f.

²⁸⁷ Mounin, Die Übersetzung, S. 138.

²⁸⁸ Veytisek, „Der Dialog allein macht keine Aufführung“, S. 20.

²⁸⁹ Gorjan, „Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken“, S. 89.

Die **Sprechbarkeit** eines Textes ist „das Produkt der Wechselwirkung zwischen Text und Situation.“ Sie wird von der Auswahl der Konsonanten und Vokalen, der Interpunktion, der Wahl der grammatikalischen Zeit sowie von der Gesamttext- bzw. Textabschnittslänge bestimmt.²⁹⁰ Besonders in der Aufführungssituation ist eine sprechbare Übersetzung unabdingbar, denn

„sie [die Schrift, MW] ist nicht fähig, die sogenannten suprasegmentalen prosodischen Qualitäten [...] zu erfassen. In einem wirklichen Gespräch kann eine Gestalt einen vollkommen normal gebauten Satz zögernd, stotternd, affektiert vorbringen, der Dramatiker aber sollte den Satz so gestalten, dass diese expressiven Werte allein durch die Konstruktion angedeutet werden und er das Zögern, Stottern und die Affektiertheit bezeichnet.“²⁹¹

Sprechbarkeit wurde erfolgreich hergestellt, wenn der Text vom Schauspieler passend zu seinem momentanen Emotionszustand leicht auszusprechen ist.²⁹²

Jedoch ist bei der Herstellung von Sprechbarkeit auch Vorsicht geboten: Der Übersetzer sollte sich immer bewusst sein, dass manche Textstellen, die der Sprechbarkeit nicht genügen, vom Autor durchaus gewollt sein können. Wenn auch solche Textstellen im Sinne der Sprechbarkeit übersetzt werden, folgt man als Übersetzer nicht der Intention des Autors und läuft Gefahr eine eindimensionale, platte Übersetzung zu produzieren.

Wie bereits erwähnt, sind die Struktur der Syntax und die Wortwahl im Drama grundlegend für die Figurenzeichnung und gleichzeitig ein Mittel, um Emotionen dieser Figur zu verdeutlichen. Dies steht in Zusammenhang mit dem Aspekt der **Atembarkeit**. Der Übersetzer muss sich bewusst sein „that duration *per se* in stage speech is a part of its meaning, and that stage time is based upon breath.“²⁹³ Susanne Zajic führt unter Berufung auf Ansgar Haag aus, dass ein Schauspieler je nach Emotion, die er darstellt, zehn, 20 oder gar 30 Wörter sprechen kann ohne Luft zu holen. Durch diesen Sprechrhythmus - und weniger durch den Inhalt der Worte - wird Emotion ausgedrückt, weshalb es in der Übersetzung eines dramatischen Textes vordergründig darum geht, vergleichbare Atembögen – d.h. ein vergleichbares Verhältnis von Sprechphasen und Atempausen - zu schaffen.²⁹⁴ Um dieses Kriterium zu erfüllen, ist es notwendig in der Übersetzung darauf zu achten, dass der Satzbau, die Länge der Wörter und auch die Wahl von Konsonanten, von denen einige mehr und andere weniger Luft verbrauchen, der emotionalen Situation angepasst sind und die

²⁹⁰ Hörmanseder, Text und Publikum, S. 97.

²⁹¹ Levý, Die literarische Übersetzung, S. 141.

²⁹² Vgl. Hörmanseder, Text und Publikum, S. 99.

²⁹³ Corrigan, „Translating for Actors“, S. 106.

²⁹⁴ Vgl. Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 18.

Intention des Autors adäquat wiedergeben. Denn „wenn ein Originalautor meint, dieser Gedanke lässt sich mit vier Atemzügen und drei Vokalen und vier Oh's ausdrücken, dann müsste das in der Übersetzung auch so sein [...]“. ²⁹⁵

Das dritte Kriterium, das eine gute Bühnenübersetzung für den Schauspieler erfüllen muss, ist die **Spielbarkeit**. Diese Eigenschaft des Bühnentextes wird zwar häufig eingefordert, jedoch ist die genaue Bedeutung des Begriffes noch nicht definitiv geklärt.

Fabienne Hörmanseder fasst die verschiedenen Aspekte der Spielbarkeit folgendermaßen zusammen:

„[...] die Spielbarkeit eines Bühnentextes ist diese Eigenschaft des 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 Maß kulturell und historisch bedingt. In anderen Worten heißt das, dass die Spielbarkeit eines Bühnenstückes von der Akzeptabilität des Publikums abhängt, welches u.a. verstehen und auf seine kognitiven Eigenschaften zurückgreifen soll bzw. dazu bereit sein muss. [...] Um einen spielbaren Bühnentext zu verfassen, muss der Übersetzer die besonderen Erfordernisse der Bühne beachten, d.h. nicht nur den sprachlichen, verbalen und nicht-verbalen, sondern auch den theaterspezifischen oder szenischen Parametern große Aufmerksamkeit widmen.“ ²⁹⁶

Auf diese Aussage aufbauend kann festgestellt werden, dass Spielbarkeit sämtliche Aspekte des Bühnentextes zusammenfasst und es nur zu einer erfolgreichen Bühnenübersetzung kommen kann, wenn der Übersetzer sich der speziellen Theatersituation bewusst ist, ausreichend Wissen um Konventionen und Möglichkeiten besitzt und dieses Wissen auch im Text umsetzen kann.

6.4.2. Kriterien für das Publikum

Ein weiteres, grundlegendes Element des Dramas und somit auch der Dramenübersetzung stellt das Publikum dar. Bei der Inszenierung eines Damentextes ist das Publikum ein konstituierender Faktor. Denn Theater kann nur dann funktionieren, wenn das Publikum mit der speziellen Kommunikationssituation im Theater einverstanden ist, also das Faktum akzeptiert, dass ein Schauspieler A auf der Bühne in der Rolle von B auftritt, während der Zuschauer selbst als C der Aufführung beiwohnt. ²⁹⁷

Da erst das Publikum und seine Reaktionen dem Theater Bedeutung und Sinn verleihen, muss über Atem-, Sprech- und Spielbarkeit hinaus auch gewährleistet werden, dass die Zu-

²⁹⁵ Haag, Ansgar in: Übersetzungsgemeinschaft, „Podiumsdiskussion“, S. 85.

²⁹⁶ Hörmanseder, Text und Publikum, S. 106.

²⁹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 28.

schauer das Gezeigte verstehen, „andernfalls verliert jede künstlerische Tätigkeit bzw. die Kunst ihren eigentlichen Sinn, ihren existenziellen Charakter“.²⁹⁸

Der Übersetzer muss folglich besonders darauf achten, den Zieltext so zu gestalten, dass er in den gegenwärtig erfahrbaren Lebenszusammenhang des Zuschauers eingefügt werden kann. Werden beispielsweise viele Wörter gebraucht, die in der Zielsprache eher selten vorkommen, so sind diese vom Publikum in der Regel schwerer zu verstehen als gebräuchliche Wörter.²⁹⁹ Der Übersetzer „muss nicht nur Aussagen übersetzen, sondern auch Kontexte und Situationen.“³⁰⁰

Diese Verbindung mit den Erfahrungen des Zuschauers und die daraus resultierende leichtere Verständlichkeit ist für die Rezeption unabdingbar, da es sich bei Aufführungen dramatischer Texte um unmittelbare, vergängliche Ereignisse handelt, die dem Zuschauer keine Zeit für zwischenzeitliche Reflexionen lassen. Deshalb ist es besonders wichtig, thematische Anspielungen, kulturelle Bräuche oder Verhaltensweisen so aufzubereiten, dass sie dem Erfahrungshorizont des Zielpublikums entsprechen.³⁰¹ Selbstverständlich muss der Übersetzer während dieses Prozesses das unterschiedliche Vorwissen und die differierende Erwartungshaltung des Publikums der Zielkultur berücksichtigen.³⁰²

Zusätzlich zur Einbettung der Übersetzung in den kulturellen Hintergrund des Publikums, beeinflussen auch die Faktoren Hörbarkeit, Fasslichkeit und Klarheit die Verständlichkeit. Die **Hörbarkeit** ist allerdings ein Faktor, der primär durch die Inszenierung und die Sprechtechnik der Schauspieler gewährleistet werden soll, also in erster Linie nicht in der Verantwortung des Übersetzers liegt.

Unter **Fasslichkeit** ist zu verstehen, dass das Gezeigte/Gesagte fasslich oder begreiflich gemacht werden muss. Beaugrande und Dressler³⁰³ haben Kriterien definiert, die einen Text ausmachen und in dieser Kategorie zum Tragen kommen: Kohärenz, Kohäsion, Situation(sbezug), Informativität, Intentionalität, Akzeptanz und Intertextualität. Nur wenn ein Text all diese Kriterien erfüllt, ist er auch verständlich und fassbar.

Der Begriff **Klarheit** hängt schließlich wieder direkt mit der Hörbarkeit zusammen und umfasst sowohl die akustische, als auch die sinnhafte Verständlichkeit und Deutlichkeit.³⁰⁴

²⁹⁸ Hörmanseder, Text und Publikum, S. 95.

²⁹⁹ Vgl. Levý, Die literarische Übersetzung, S. 131.

³⁰⁰ Mounin, Die Übersetzung, S. 138.

³⁰¹ Vgl. Baker, Routledge Encyclopedia of Translation Studies, S. 72.

³⁰² Vgl. Link, „Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts“, S. 31.

³⁰³ de Beaugrande/Dressler, Einführung in die Textlinguistik, S. 3ff.

³⁰⁴ Vgl. Hörmanseder, Text und Publikum, S. 96.

6.5. Theorie der Dramenübersetzung in Bezug auf Becketts Selbstübersetzungen

Zwar treffen alle fünf von Mary Snell-Hornby aufgestellten Kriterien auch auf Becketts Dramentexte zu, was die Kriterien für eine gelungene Bühnenübersetzung betrifft, lässt sich dies aber nicht ohne Vorbehalte vertreten.

Die wichtigsten Kriterien für eine geglückte Übersetzung in Bezug auf den Schauspieler sind, wie weiter oben näher ausgeführt, die Sprech-, Atem- und Spielbarkeit. Beckett bringt den Schauspieler mit seinen Texten in Bezug auf diese Aspekte allerdings häufig ans Limit des Machbaren. Bei einer Betrachtung von *Not I* oder auch dem Lucky-Monolog aus *Godot* wird offensichtlich, dass diese Texte nicht unter Berücksichtigung der oben erwähnten Kriterien entstanden sind. Sie gemäß der Intention des Autors wiederzugeben heißt für den Übersetzer, dass auch seine Übersetzung den üblichen Kriterien für die Bühnenübersetzung widersprechen muss. Bei einem Vergleich der beiden von Beckett verfassten Versionen kann festgestellt werden, dass sich dem Schauspieler in beiden Sprachen die gleichen Schwierigkeiten stellen, womit wiederum eine Äquivalenz zwischen erster und zweiter Version bezüglich dieser drei Kriterien hergestellt wird.

Was die Kriterien für das Publikum anbelangt, kann die Theorie der Dramenübersetzung ebenfalls nicht vorbehaltlos auf Becketts Dramen angewendet werden. Becketts Ziel beim Verfassen seiner Stücke ist es eben nicht, Verständlichkeit, Klarheit und Fassbarkeit für den Zuschauer herzustellen. Seine Stücke sollen weniger durch ihre reale Aussage, als durch Bilder, Textfetzen und Rhythmus auf den Zuschauer wirken. Da diese drei Aspekte in Bezug auf das Publikum bereits in seinen Erstversionen nicht berücksichtigt werden, wäre es wenig zielführend sie als ausschlaggebende Kriterien für eine geglückte Selbstübersetzung seiner Stücke anzuwenden.

Was allerdings auf Becketts Bühnentexte besonders zutrifft, ist die Eigenschaft der Sprache als potentielle Handlung, die Priorität der Konstruktion einer Textstelle über den Inhalt und die Vermittlung von Emotionen durch den Sprachrhythmus. Diese Aspekte sind es auch, die Beckett in seinen Übersetzungen besonders beachtet und deren Äquivalenz er mit Genauigkeit und Pedanterie erreichen will.

Zwar konnte Beckett als er die Arbeit an *En attendant Godot* begann, lediglich auf passive, als Zuschauer gemachte Erfahrungen mit dem Theater zurückgreifen, allerdings sollte sich dies im Laufe der Zeit ändern. Bereits an der Uraufführung der französischen Version von *Godot* ist Beckett aktiv beteiligt, später steht er vielen Regisseuren seiner Dramen beratend zur Seite und inszeniert seine Stücke auch häufig selbst. Somit ist im Fall Beckett genau

das gegeben, was Translationswissenschaftler wie auch Theaterschaffende sich im Bereich der Dramenübersetzung verstärkt wünschen: die praktische Erfahrung des Übersetzers mit dem Theater sowie die Beteiligung desselben am Prozess der Inszenierung.

7. KOMPARATIVE ANALYSE DER ZWEI VERSIONEN VON *GODOT*

Im Folgenden sollen nun Becketts zwei Versionen von *En attendant Godot / Waiting for Godot* analysiert und vergleichend gegenübergestellt werden. Bei einem Vergleich dieser beiden Versionen sind mehr als 200 Veränderungen in Inhalt und Tonfall auszumachen.³⁰⁵ Aufgrund dieser großen Menge, kann in der Analyse kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, es sollen aber einige signifikante Beispiele für Veränderungen in der Übersetzung sowie für Becketts Methode der Übersetzung angeführt werden.

Beginnend mit dem Vergleich der Textlänge und der Auslassungen bzw. Additionen, durch die Beckett den Text verändert hat, werden anschließend translatorische Probleme, wie die Übersetzung kultureller Aspekte, Metaphern, Wortspiele und Komik, verglichen. Schließlich werden theaterspezifische Aspekte (z.B. Miteinbeziehung des Publikums, Regieanweisungen und Einsatz von Pausen) sowie die Veränderung der Charaktere durch die Übersetzung behandelt.

7.1. Sprachliche Charakteristika des Englischen und des Französischen

Um aus der Analyse der beiden Versionen von *En attendant Godot / Waiting for Godot* fundierte Schlüsse ziehen zu können, ist es zuerst wichtig, die übersetzungsrelevanten Unterschiede zwischen den beiden Sprachen darzustellen. Um einen Vergleich zwischen den beiden Versionen von Becketts Werken anstellen zu können, muss selbstverständlich auch berücksichtigt werden, dass es zwischen den beiden Sprachsystemen Unterschiede gibt, die unabhängig vom Willen des Übersetzers, zu einer Veränderung im übersetzten Text führen. Aus diesem Grund sollen in der folgenden Analyse, wie es Brian T. Fitch anregt, jene Unterschiede unberücksichtigt bleiben, die vom Sprachsystem abhängig sind und sich aus der spezifischen Charakteristik des Französischen bzw. des Englischen ergeben.³⁰⁶

7.1.1. Textlänge

Aufgrund des jeder Sprache eigenen spezifischen Charakters und der speziellen grammatischen Strukturen kann die Anzahl der Wörter, die zum Ausdruck eines bestimmten Inhalts benötigt werden, in verschiedenen Sprachen variieren.

Generell gilt bei der Übersetzung vom Französischen ins Englische, dass der Text meist um 10-15 % schrumpft. Bei der Übersetzung vom Englischen ins Französische ist das Ge-

³⁰⁵ Vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 270.

³⁰⁶ Vgl. Fitch, Beckett and Babel, S. 96.

genteil der Fall: Hier muss mit einer Expansion des Textes von 15-20% gerechnet werden.³⁰⁷ Das beweist, dass der gleiche Inhalt im Englischen meist mit weniger Worten wiedergegeben werden kann als im Französischen.

7.1.2. Sprechtempo

Einen weiteren Unterschied, der speziell für die Dramenübersetzung essentiell ist, stellt das Sprechtempo in verschiedenen Sprachen dar. Dieser Aspekt ist deshalb so wichtig, weil durch das Sprechtempo auch Emotionen ausgedrückt werden und durch die Wortwahl das Sprechtempo und somit auch die emotionale Situation der Figur beeinflusst werden kann.

Da die Zahl der Wörter, die in einem bestimmten Zeitraum gesprochen werden kann, nicht aussagekräftig ist (die durchschnittliche Wortlänge variiert ebenfalls von Sprache zu Sprache), beziehen sich Untersuchungen zum Sprechtempo in verschiedenen Sprachen häufig auf die Zahl der Silben, die pro Sekunde gesprochen werden.

In einer Studie von Eveline Vaane wurde die durchschnittlich gesprochene Silbenzahl in drei unterschiedlichen Sprechtempi (normal, schnell, sehr schnell) ermittelt. Im Folgenden sollen jene für Englisch und Französisch relevanten Resultate dargelegt werden.³⁰⁸

Sprache	normal	schnell	sehr schnell
Englisch	4,5	5,8	8,0
Französisch	4,7	5,6	6,8

Abbildung 4: Vergleich der gesprochenen Silbenzahl in drei verschiedenen Sprechtempi³⁰⁹

Diese Zahlen belegen, dass sich die Zahl der gesprochenen Silben in den beiden Sprachen nur im sehr schnellen Sprechtempo signifikant unterscheidet, während sich die Silbenzahl im normalen bis schnellen Sprechtempo annähernd gleicht. Demzufolge verfügt das Englische über einen breiteren Spielraum des Sprechtempos während die Abstufungen zwischen den verschiedenen Tempi im Französischen flacher verlaufen.

Für eine Inszenierung bedeutet dies, dass der englischsprachige Schauspieler mehr Möglichkeiten hat, sein Sprechtempo zu variieren als ein französischsprachiger, was vor allem in Anbetracht von Becketts Pedanterie in Bezug auf Sprechrhythmus relevant erscheint. Es sei aber darauf hingewiesen, dass sich die angeführte Studie auf alltägliche Sprechsituatio-

³⁰⁷ Vgl. Omnilingua Inc., „Text Expansion (or Contraction)“, 2004.

³⁰⁸ Vgl. Vaane, „Subjective Estimation of Speech Rate“, S. 140.

³⁰⁹ Eigene Darstellung in Anlehnung an Vaane, „Subjective Estimation of Speech Rate“, S. 140.

nen bezieht und keinerlei Bezug zur spezifischen Sprechsituation eines Schauspielers während einer Vorstellung aufweist.

7.2. Entstehungsgeschichte von *En attendant Godot* / *Waiting for Godot*

Die französische Version von *Godot* verfasst Beckett im Zeitraum zwischen Oktober 1948 und Januar 1949, um sich eigenen Aussagen zufolge mit einer Arbeit fürs Theater von der Arbeit an *Malone meurt* zu erholen.³¹⁰ Nach langer und verzweifelter Suche nach einem Verleger wird *En attendant Godot* schließlich 1952, also drei Jahre nach Fertigstellung, bei Les Editions de Minuit von Jérôme Lindon veröffentlicht. Grundlage dieser ersten Auflage bildet ein Notizbuch mit verschiedenen Entwürfen sowie einige maschinengeschriebene Versionen, die im Zeitraum zwischen dem Manuskript in dem Notizbuch und dem Erscheinen der ersten Auflage entstanden sind.

Auch die Suche nach einem passenden Ort für die Uraufführung gestaltet sich schwierig. Zwar erklärt sich Roger Blin, nachdem ihn Becketts Lebensgefährtin Suzanne auf das Stück aufmerksam gemacht hatte, schon 1950 bereit die Regie zu übernehmen, bis aber ein Theater gefunden wird, das bereit ist das Risiko dieser Uraufführung zu tragen, sollte es noch drei Jahre dauern. Die Uraufführung findet schließlich kurz nach Erscheinen des Buches am 5. Januar 1953 im Théâtre de Babylone unter der Regie von Roger Blin statt.³¹¹

Nur kurze Zeit nach der französischen Uraufführung wird das Stück unter Becketts Mitarbeit von Elmar und Erika Tophoven ins Deutsche übersetzt und am 8. September 1953 im Schlosspark-Theater in Berlin unter der Regie von Karl Heinz Stroux erstaufgeführt. Die Veröffentlichung von *Warten auf Godot* beim Suhrkamp-Verlag erfolgt im selben Jahr.

Ebenfalls 1953 erscheint die zweite Auflage von *En attendant Godot* wiederum bei Les Editions de Minuit mit einigen geringfügigen Änderungen, die wohl auf den Erfahrungen, die durch die Inszenierung von Roger Blin gesammelt wurden, gründen.³¹²

Nachdem *Godot* bereits auf Französisch und Deutsch aufgeführt wurde, erhält Lindon zahlreiche Anträge für die Genehmigung einer englischen Bearbeitung von *Godot* und deren Aufführungsrechte. Da Beckett eine Bearbeitung seines Stückes nicht geheuer ist, entschließt er sich die Übersetzung selbst vorzunehmen und vollendet diese Ende 1953.³¹³

³¹⁰ Vgl. Thibault, Samuel Beckett, S. 49.

³¹¹ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 486f.

³¹² Bezüglich des Erscheinungsdatums der zweiten Auflage herrscht Uneinigkeit unter den Beckett-Forschern; vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 271.

³¹³ Vgl. Knowlson, Samuel Beckett, S. 502f.

So wird die englische Version im Jahr 1954 bei Grove Press veröffentlicht. Bis zur englischen Erstaufführung sollte aber aufgrund von Problemen mit der Zensur und weiteren Komplikationen noch etwas Zeit verstreichen. *Waiting for Godot* wird schließlich am 3. August 1955 im Arts Theatre Club unter der Regie von Peter Hall erstaufgeführt. Kurz darauf, am 3. Jänner 1956, erfolgt die erste Aufführung in Amerika: Alan Schneider inszeniert *Waiting for Godot* im Coconut Grove Playhouse in Miami.

In den Jahren zwischen 1953 und 1966 wird *Godot* weltweit ein Erfolg. Das Stück wird unter anderem in Berlin, London, Miami, Dublin, New York, Westeuropa, Israel, Südamerika und Japan gespielt.³¹⁴ Alleine in Frankreich wird es in den drei Jahren nach seiner Ur-aufführung mehr als 500 Mal aufgeführt.³¹⁵ Bis heute wurde *Godot* in mehr als 20 Sprachen übersetzt.³¹⁶

7.3. Aufbau des Werkes

Die Struktur von *Godot*, einem Stück in dem, wie Vivian Mercier bemerkt, „nothing happens, twice“³¹⁷, ist in beiden Sprachen exakt die gleiche. Genau wie *En attendant Godot* ist auch *Waiting for Godot* in 2 Akte unterteilt. Die beiden Akte sind sowohl strukturell als auch inhaltlich beinahe äquivalent.

Zwar fehlen in beiden Versionen genauere Szenenbezeichnungen, trotzdem kann jeder der beiden Akte wie folgt unterteilt werden:³¹⁸

Seite	Szene	Akt I	Akt II
26	Szene 1	Estragon (Pantomime)	Vladimir (Hin- und Hergehen, Gesang)
26-58	Szene 2	Estragon und Vladimir	Vladimir und Estragon
58-125	Szene 3	Estragon und Vladimir; Pozzo und Lucky	Vladimir und Estragon; Pozzo und Lucky
125-126	Szene 4	Estragon und Vladimir	Vladimir und Estragon
126-134	Szene 5	Estragon und Vladimir; Junge	Vladimir und Estragon; Junge
134-138	Szene 6	Estragon und Vladimir	Vladimir und Estragon

Abbildung 5: Gliederung der Szenen in *En attendant Godot* / *Waiting for Godot*³¹⁹

³¹⁴ Vgl. Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 87.

³¹⁵ Vgl. Thibault, Samuel Beckett, S. 49.

³¹⁶ Vgl. Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 17.

³¹⁷ Mercier, „The Uneventful Event“, S. 29.

³¹⁸ Vgl. Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 35.

³¹⁹ Eigene Darstellung in Anlehnung an Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 35.

Wie aus dieser Tabelle ersichtlich ist, wird jede Szene des ersten Akts im zweiten Akt leicht abgeändert wiederholt. Diese Figur der Wiederholung findet sich auch in der Mikrostruktur des Stückes wieder. So werden etwa die Grundthemen des Stückes – das Warten, die Zeit, die Unmöglichkeit sich fortzubewegen, der Baum, das Erhängen, der Vorschlag der Trennung etc. – immer wieder von einer der Figuren thematisiert. Auch bestimmte Handlungen verdeutlichen die sich wiederholende Struktur des Stückes, wie es am Beispiel des Spiels mit dem Hut zu beobachten ist.³²⁰ In der Sprache der Figuren spiegelt sich ebenfalls der Aspekt der Wiederholung wider: Verschiedene Phrasen werden im Stück mehrmals an unterschiedlichen Stellen wiederholt. Ganz besonders sticht dabei der Lucky-Monolog hervor, der beinahe zur Gänze aus der Wiederholung der immer gleichen Satzfragmente besteht.

In Zusammenhang mit der Figur der Wiederholung steht auch die zyklische Struktur des Stückes. Durch die Tatsache, dass beide Akte beinahe identisch wiederholt werden, lässt sich ein Kreislauf erahnen und es scheint, als könnte man dem Stück noch unendlich viele weitere Akte anhängen – trotzdem würde sich an der Handlung und am Warten der beiden Protagonisten nichts verändern. Diese zirkuläre Gesamtstruktur zeigt sich ebenfalls auf der Mikroebene. Ein Beispiel hierfür wäre die Szene, in der Vladimir und Estragon sich gegenseitig ihren eigenen und Luckys Hut reichen und aufsetzen.³²¹ Außerdem wird dieser Kreislauf in dem Lied, das Vladimir zu Beginn des zweiten Aktes singt, verdeutlicht.³²²

Das Verhältnis zwischen erstem und zweitem Akt kann man durchaus mit dem eigentlichen Thema der vorliegenden Arbeit vergleichen – dem Verhältnis zwischen erster und zweiter Version von *Godot*. Durch die Übertragung des Stückes in eine andere Sprache, wird zwar der gleiche Inhalt wiedergeben, jedoch ist dieser nie ganz äquivalent.

7.4. Verweise auf andere Werke

Wie bereits im Rahmen dieser Arbeit erwähnt, stellen Echos einen fundamentalen Bestandteil von Becketts Texten dar. Diese Echos finden sich aber nicht nur innerhalb einzelner Texte, sondern sind auch im Gesamtwerk enthalten. Deshalb ist es nicht überraschend, dass auch in *Godot* einige Verweise auf andere Werke entdeckt werden können.

Das häufige „quaquaqua“, das Lucky während seines Monologs immer wieder als Fülllaut verwendet, taucht beispielsweise im späteren Text *Comment c'est* und auch in dessen eng-

³²⁰ Vgl. Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 31.

³²¹ Beckett, Warten auf Godot, S. 176ff.

³²² Ibid., S. 142.

lischer Übersetzung *How It Is* wieder auf. Auch Bishop Berkeley, den Lucky in seinem Vortrag erwähnt, findet man in einem späteren Werk wieder. Sein Grundgedanke „esse est percipi“ ist Becketts einzigem filmischen Werk *Film* vorangestellt.

Weitere Echos finden sich im Vergleich mit *Happy Days*. So stoßen Pozzo, Estragon und Valdimir im ersten Akt von *Godot* mit dem Trinkspruch „Happy Days“³²³ an. Diese Parallele findet sich allerdings nur in der englischen Version, in der französischen Version prosteten sich die Protagonisten noch mit „A la bonne nôtre.“ zu. Außerdem erinnern jene „great mercies“, die Winnie in *Happy Days* immer wieder erwähnt, an Estragons Frage: „If we gave thanks for our mercies?“³²⁴ Diese Parallele ist allerdings ebenfalls nur in den englischen Versionen zu finden, während die französischen Versionen keinen Hinweis auf ein solches Echo liefern.

Des Weiteren kann man auch in *A Piece of Monologue* deutlich ein Echo hören. Dieser Text beginnt mit der Feststellung: „Birth was the death of him.“, was unumgänglich an Pozzos Ausruf „He’ll be the death of me!“³²⁵ erinnert. Auch hier gilt, dass dieses Echo nur in der englischen Version vorhanden ist.

Echos werden in Becketts Dramen auch durch Handlungen und Requisiten hervorgerufen. Das Essen einer Karotte sieht man beispielsweise nicht nur im ersten Akt von *Godot*, sondern später auch in *Acte sans paroles II*. Die Melonen wiederum, die die Figuren in *Godot* tragen, finden sich auch in *Compagnie/Company* wieder.

Aber nicht nur im geschriebenen Text, sondern auch in der Bühnenwirkung finden sich Wiederholungen in Becketts Werken. So schreibt etwa Georg Hensel über Becketts Inszenierung von *Endspiel* am Berliner Schiller-Theater (1967): „Das erste, was mir von Becketts Endspiel-Inszenierung einfällt, ist dieses Schluss-Tableau der Lähmung – ein Refrain auf *Warten auf Godot*, auf Estragons letzte Aufforderung ‚Gehen wir!‘, der niemand folgt.“³²⁶

Selbstverständlich kann diese Aufzählung von Echos in anderen Werken niemals vollständig sein, dazu ist Becketts Gesamtwerk zu komplex. Anhand dieser Beispiele soll aber gezeigt werden, mit welcher Vorsicht und mit welchem Bewusstsein Beckett seine Worte wählte, sowohl in seinen ersten Versionen als auch in seinen Selbstübersetzungen.

³²³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 66.

³²⁴ Ibid., S. 160.

³²⁵ Ibid., S. 92.

³²⁶ Hensel, „Wie Beckett mit Beckett umging“, S. 125.

7.5. Handlungsablauf und zeitlich-räumlicher Rahmen

Was den Ablauf der Handlung in beiden Versionen von *Godot* betrifft, so können keine bemerkenswerten Unterschiede ausgemacht werden, wenn man von kleineren Änderungen in den Regieanweisungen absieht.

Der zeitliche Rahmen ist in beiden Versionen der gleiche, wenn er auch in beiden Versionen unklar bleibt. Sicher ist, dass die Handlung an zwei aufeinander folgenden Abenden stattfindet. Aus dem Dialog zwischen Estragon und Vladimir geht außerdem hervor, dass die beiden bereits sehr viel Zeit miteinander verbracht haben und sie sich im ersten Akt des Stückes nicht zum ersten Mal treffen, um auf Godot zu warten. Eine nähere zeitliche Einschränkung ist aber auf der Basis von Becketts Angaben nicht möglich.

Der örtliche Rahmen weicht in der englischen Fassung allerdings etwas von der Örtlichkeit der französischen Version ab. Die Umgebung, in der sich die Handlung abspielt, ist in beiden Versionen sehr ähnlich: Im Französischen ist es eine Landstraße mit einem Baum und einem Stein. Diese Szenerie wird auch im Englischen beschrieben, aus dem Stein wird allerdings ein Hügel. Während in der französischen Version ausschließlich französische Gegenden, Sehenswürdigkeiten und Landschaften erwähnt werden, vermischen sich diese Angaben in der englischen Version. So bleibt beispielsweise der Eiffelturm auch im Englischen erhalten, manche Ortsnamen beziehen sich jedoch auf eine englische Umgebung. Nähere Details hierzu finden sich weiter unten in Kapitel 7.8.1. zur Übersetzung von Realia und Namen.

7.6. Übersetzung des Titels und der Gattungsbezeichnung

Den Titel dieses Stückes übersetzt Beckett sowohl inhaltlich als auch grammatikalisch äquivalent. Aus dem französischen „gérondif“ *En attendant Godot* wird im Englischen das „gerund“ *Waiting for Godot*. Der Titel besteht in beiden Sprachen aus drei Wörtern. Der einzige Unterschied liegt in der Silbenzahl, die im Französischen sechs und im Englischen nur fünf beträgt.

Einen größeren Unterschied kann man aber beim Vergleich der Gattungsbezeichnung, die Beckett seinem Werk gibt, feststellen. Während *En attendant Godot* sehr neutral als „Pièce en deux actes“ bezeichnet wird, ist *Waiting for Godot* mit dem aussagekräftigeren Untertitel „A Tragicomedy in Two Acts“ ausgestattet. Der Grund dafür liegt vermutlich in Becketts Unzufriedenheit mit Peter Halls Inszenierung des Stückes am Arts Theatre, in der

die Farce im Vergleich zu den tragischen Qualitäten des Stückes zu sehr betont wurde.³²⁷ Beckett wollte also mit der englischen Gattungsbezeichnung einen Fokus auf das Tragische des Stückes legen.

Während ein französischsprachiger Leser aufgrund der Information am Umschlag nicht einschätzen kann, worum es sich bei diesem Stück handelt, hat ein englischsprachiger Rezipient durch die Gattungsbezeichnung bereits einen Informationsvorsprung, weil er das Drama einem Genre zuordnen kann.

7.7. Verhältnis von Haupttext zu Nebentext

Der französische Text hat ca. 20 200 Wörter. Diese Gesamtzahl setzt sich zusammen aus 11 600 Wörtern im 1. Akt und 8 600 Wörtern im 2. Akt, der somit um ca. ein Viertel kürzer ist als der erste. Das Verhältnis zwischen Haupttext und Nebentext beträgt in der französischen Version 72% : 28 %.

Der englische Text hingegen besteht aus ungefähr 19 300 Wörtern, aufgeteilt in 11 000 Wörtern im ersten Akt und 8 300 Wörtern im 2. Akt. Daraus ergibt sich, dass auch hier der 2. Akt um ca. ein Viertel kürzer ist als der erste. Auch im englischen Text bleibt das Verhältnis von Haupt- zu Nebentext mit 72% : 28% erhalten

Für den Vergleich der Textlänge der beiden Versionen ergibt sich also, dass der englische Text um 900 Wörter kürzer ist als der französische.

Bemerkenswert ist hierbei, dass der 1. Akt in der englischen Version um ungefähr 600 Wörter kürzer ist als der 1. Akt im Französischen. Im zweiten Akt hingegen fehlen nur um die 200 Wörter. Daraus ergibt sich, dass im 1. Akt der englischen Version im Verhältnis mehr gekürzt wurde als im zweiten.

Um allerdings noch einmal auf den Gesamttext zurückzukommen, so entspricht die Auslassung von 900 Wörtern einer Kürzung von 5%. Wenn man die vorangegangenen Ausführungen zur Veränderung der Textlänge berücksichtigt, zeigt sich also, dass die englische Version länger ist als eine durchschnittliche Übersetzung vom Französischen ins Englische.

Bei genauerer Betrachtung des Textes stellt sich allerdings heraus, dass eine derartige Analyse der Wortzahl zu kurz greift, da die unterschiedliche Wortzahl nicht nur durch Auslassungen zustande kommt, sondern im englischen Text auch Wörter und Sätze hinzugefügt

³²⁷ Vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 273.

werden. Was genau Beckett auslässt bzw. hinzufügt, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

7.7.1. Auslassungen in der Übersetzung

Im Allgemeinen ist zu beobachten, dass Beckett in der Übersetzung den Neben- und den Haupttext um annähernd gleich viele Wörter kürzt. Während er allerdings bei der Übersetzung des Nebentextes eher auf einzelne Wörter verzichtet und weniger häufig ganze Sätze auslässt, verhält sich dies im Haupttext genau umgekehrt: Hier ist zu beobachten, dass er öfter ganze Sätze als einzelne Wörter in der Übersetzung nicht übernimmt.

Was nun die Art der Auslassungen betrifft, so werden die Auslassungen im Nebentext in den Kapiteln 7.9.3. sowie 7.9.4. zur Übersetzung von Regieanweisungen und Pausen näher beleuchtet.

Im Haupttext lässt sich beobachten, dass Beckett manche Wortspiele, die unübersetzbar scheinen, im Englischen streicht. Beispiele hierfür sind „l'école sans Dieu“³²⁸ und Vladimirs Bemerkung „Nous sommes servis sur un plateau.“³²⁹

Besonders bemerkenswert ist die weiter oben schon erwähnte Textstelle, in der Vladimir beschreibt, wie er sich einen Aufenthalt bei Godot vorstellt³³⁰, da sie die einzige konkrete Erwähnung dessen darstellt, was Godot für die beiden Protagonisten bedeutet. Dies ist gleichzeitig ein Indiz dafür, dass Godot wirklich existiert. Durch die Auslassung dieser Textstelle erscheint die Existenz von Godot in der englischen Version noch fraglicher als in der französischen.

Manchmal werden aber auch längere Passagen ohne ersichtlichen Grund ausgelassen, wie beispielsweise die Diskussion über die Definition eines „knouk“³³¹ und auch der kurze Dialog zwischen Vladimir und Estragon über die Wahrnehmung der Zeit durch Blinde.³³² Eine Erklärung für die Auslassung dieser Textstellen könnte der Versuch sein, in der Übersetzung die Handlung zu straffen und unnötige Passagen auszumerzen.

All die oben genannten Textstellen haben gemeinsam, dass sie sich nirgendwo im übrigen Text wiederholen und somit die Gesamtstruktur des Textes aus Echos und Wiederholungen nicht beeinflussen.

³²⁸ Beckett, Warten auf Godot, S. 34.

³²⁹ Ibid., S. 182.

³³⁰ Ibid., S. 54.

³³¹ Ibid., S. 88.

³³² Ibid., S. 222.

Eine weitere Kategorie von Auslassungen umfasst kurze Bemerkungen, Einleitungen und Ausrufe, wie z.B. „Voyons“³³³, „A part ça“³³⁴ oder „Viens voir!“³³⁵, sowie Einwürfe des Dialogpartners wie „Il a raison.“³³⁶ Die Auslassung dieser kurzen Passagen und Satzteile könnte durch ihre ineffiziente Aussage motiviert und zugunsten eines flüssigeren Rhythmus der Textstelle durchgeführt worden sein.

7.7.2. Additionen in der Übersetzung

Im Gegensatz zu den Kürzungen, die im Nebentext eher einzelne Wörter und im Haupttext vorwiegend ganze Sätze betreffen, fügt Beckett sowohl im Haupt- als auch im Nebentext häufiger einzelne Wörter und Wortgruppen hinzu und weit seltener ganze Sätze oder Dialogstellen. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass er das Stück nicht in seinen Grundzügen verändern, aber doch manche Nuancen näher definieren wollte.

Die Additionen im Nebentext sowie der veränderte Einsatz von Pausen, werden weiter unten noch näher erläutert.

Zu beobachten ist bei den Additionen im Haupttext, dass Beckett die Auslassung von Wortspielen und Metaphern im Französischen an manchen Stellen durch die Addition von komischen Äußerungen im Englischen auszugleichen sucht. So spricht Estragon im Dialog mit Vladimir plötzlich Französisch³³⁷, was im Kontext des Ping-Pong-Dialogs zwischen den beiden Komik hervorruft.

Bemerkenswert ist diesbezüglich auch, dass Beckett im Gegensatz zur französischen Version in der englischen Fassung die Beschimpfungen, die sich die beiden Protagonisten an den Kopf werfen³³⁸, ausformuliert. Einerseits deutet dies darauf hin, dass Beckett die Gestaltung dieser Textstelle wohl doch nicht nur dem Regisseur und den Schauspielern überlassen wollte, andererseits erzeugt er durch die Wahl der Beleidigungen Komik, die eventuell in der ersten Version nicht aufkommt, sollte der Regisseur nicht die richtigen Wörter auswählen.

Weitere Additionen finden sich häufig in kurzen Zusätzen, wie folgende Beispiele belegen:

ESTRAGON: Il enfle.

ESTRAGON: Swelling visibly.³³⁹

³³³ Beckett, Warten auf Godot, S. 206.

³³⁴ Ibid., S. 210.

³³⁵ Ibid., S. 228.

³³⁶ Ibid., S. 76.

³³⁷ Ibid., S. 160.

³³⁸ Ibid., S. 186.

³³⁹ Ibid., S. 34, Hervorh. d. Verf.

VLADIMIR: Charmante soirée.	VLADIMIR: Charming evening <u>we're having</u> . ³⁴⁰
ESTRAGON: Pozzo... non, je ne vois pas.	ESTRAGON: Pozzo... no... <u>I'm afraid I... no...</u> I don't seem to... ³⁴¹

Außerdem werden von Beckett in der Übersetzung manche Dialogstellen ausgeweitet. Dafür fügt er aber nur sehr selten mehr als einen kurzen Satz ein. Dies ist an folgenden Textstellen zu beobachten:

ESTRAGON: De l'enfer? VLADIMIR: Mais non, voyons! De la mort.	ESTRAGON: From hell? VLADIMIR: Imbecile! From death. <u>ESTRAGON: I thought you said hell.</u> <u>VLADIMIR: From death, from death.</u> ³⁴²
VLADIMIR à Estragon: Vas-y, toi. Pozzo: C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais.	VLADIMIR to Estragon: You go. <u>ESTRAGON: After what he did to me?</u> <u>Never!</u> Pozzo: Yes yes, let your friend go, he stinks so. ³⁴³

Diese ergänzten Textstellen scheinen keinen besonderen Zweck zu erfüllen, beweisen aber, dass der Übersetzungsprozess bei Beckett auch in gewissem Maße einen neuerlichen Schreibprozess darstellt, während dem er seinem Schreiben abseits der französischen Vorlage freien Lauf lässt.

Des Weiteren finden sich in der englischen Version des Textes auch Wiederholungen, die erst in der Übersetzung hinzugefügt wurden. Diese tragen meist dazu bei, den Text zusätzlich zu rhythmisieren. Beispiele hierfür wären Pozzos Hilferufe³⁴⁴, die den Dialog zwischen Vladimir und Estragon immer wieder unterbrechen und im Französischen weit weniger häufig vorkommen.

7.7.3. Dauer der beiden Versionen in der Inszenierung

Natürlich beeinflussen diese Veränderungen in der Übersetzung auch die Länge der Aufführung der beiden Versionen. Verglichen werden dazu die französische Version in der

³⁴⁰ Beckett, Warten auf Godot, S. 90, Hervorh. d. Verf.

³⁴¹ Ibid., S. 62, Hervorh. d. Verf.

³⁴² Ibid., S. 36, Hervorh. d. Verf.

³⁴³ Ibid., S. 214, Hervorh. d. Verf.

³⁴⁴ Ibid., S. 194f

Inszenierung von Walter Asmus aus dem Jahr 1989 mit der englischen Version in der Inszenierung von Michael Lindsay-Hogg aus dem Jahr 2001.

Die französische Version weist eine Länge von 2 Stunden und 21 Minuten auf, während die englische Version nur 1 Stunde und 52 Minuten dauert. Die englische Version ist also um 19 Minuten oder 20% kürzer als die französische.

Wenn man dies mit der englischen Vorlage, die ja nur um 5% kürzer ist als die französische Version, vergleicht, kann man daraus schließen, dass das Sprechtempo im Englischen um einiges höher sein muss als das Sprechtempo im Französischen. Wie die in Kapitel 7.1.2. angeführte Studie aufzeigt, ist diese Situation durchaus typisch für die unterschiedlichen Sprechtempi des Französischen und des Englischen. Denn obwohl sich die Zahl der Silben pro Sekunde nur in sehr schnellem Sprechtempo signifikant unterscheidet, ist dies in einer Beckett-Inszenierung sicherlich relevant, da das geforderte Sprechtempo auf der Bühne meist ein sehr schnelles ist. Dies ist ein Aspekt, der bezüglich der Auswirkungen auf die Inszenierung sowie der Wirkung auf das Publikum sicher berücksichtigt werden muss.

7.8. Becketts Umgang mit translatorischen Problemstellungen

Wie alle Übersetzer war auch Beckett bei der Übersetzung seiner eigenen Texte mit translatorischen Problemen konfrontiert. Zu diesen gehören unter anderem kulturelle Aspekte, wie Realia und (Orts-)Namen, sprachliche Spezifika, wie Metaphern, Wortspiele und bildliche Redewendungen, sowie die Übersetzung von Komik. Becketts Umgang mit diesen Problemstellungen wird im Folgenden erläutert.

7.8.1. Übersetzung kultureller Aspekte

Für die Übersetzung von kulturellen Aspekten gibt es in der Translationswissenschaft verschiedene Vorgangsweisen: Ersatz durch ein Äquivalent der Zielkultur, Ersatz durch einen neutralen Terminus, Auslassung etc. Wie wir sehen werden, wendet Beckett je nach Situation und sprachlicher bzw. kultureller Möglichkeit unterschiedliche Methoden an.

7.8.1.1. Übersetzung von Realia

Als Realia werden jene Termini bezeichnet, die nur im kulturellen Kontext eines bestimmten Landes bzw. einer bestimmten Sprache existieren. Da die Übersetzung solcher Begriffe sowohl umfassendes Kulturwissen, als auch ein gewisses Maß an Kreativität bei der Suche

nach einem Äquivalent in der Zielsprache voraussetzt, werden Realia in der Translationswissenschaft als besonderes Übersetzungsproblem angesehen.

VLADIMIR *étonné*: A l'école sans Dieu?

VLADIMIR: Do you remember the Gospels?³⁴⁵

Auf Französisch schwingt an dieser Stelle eine provokante Anspielung auf die Trennung von Kirche und Staat mit, die einen grundlegenden Teil der französischen Verfassung darstellt. Außerdem spielt die Bemerkung auf den Titel eines Buches von Mgr. De Segur *L'Ecole Sans Dieu* an. In der englischen Kultur spielen diese Faktoren eine unwesentliche Rolle, weshalb Beckett diese Textstelle mit einem weit weniger provokanten und sehr allgemeinen Ausdruck ins Englische übersetzt.

Während das französische Publikum die Anspielung auf „l'école sans Dieu“ durchaus versteht, sie in einen kulturellen Zusammenhang bringen kann und emotional angesprochen wird, ist der Begriff der „Gospels“ so allgemein gehalten, dass er wohl kaum eine besondere Wirkung auf das englischsprachige Publikum hat.

POZZO: [...] je l'emmène, telle est ma bonté, au marché de Saint-Sauveur, où je compte bien en tirer quelque chose.

POZZO: [...] in the goodness of my heart I am bringing him to the fair, where I hope to get a good price for him.³⁴⁶

In der französischen Version ist diese Textstelle eine weitere Anspielung auf Religion. Zusätzlich suggeriert der Name des Marktes die Möglichkeit der Erlösung. Auf Englisch wird dieser Name wiederum durch einen sehr neutralen Ausdruck ersetzt, was eventuell darin begründet liegt, dass Beckett Allegorien vermeiden will. Während also im Französischen durchaus Assoziationen mit etwas Positivem ermöglicht werden, ist dies im Englischen nicht der Fall.

POZZO: J'ai perdu mon Abdullah!

POZZO: I've lost my Kapp and Peterson!³⁴⁷

In diesem Fall passt Beckett die Übersetzung dem britischen Kulturwissen an und findet ein passendes Äquivalent („Abdullah“ ist eine französische Pfeifenmarke, während „Kapp and Peterson“ eine englische ist), wodurch die Wirkung auf das Publikum erhalten bleibt.

³⁴⁵ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 34.

³⁴⁶ Ibid., S. 84.

³⁴⁷ Ibid., S. 92.

Zusätzlich verwendet Beckett an dieser Textstelle mehrere französische Ausdrücke für „Pfeife“ (pipe, bruyère, bouffarde, Abdullah). Er übersetzt diese wiederum alle mit unterschiedlichen englischen Begriffen (pipe, briar, dudeen und Kapp and Peterson), was die Genauigkeit, mit der er in seinen Übersetzungen vorgeht, unterstreicht.

un louis	ten francs ³⁴⁸
cent francs	one hundred francs ³⁴⁹

Ein Louis d'or war im 17. Jahrhundert eine französische Währung. Durch die Verwendung dieses Terminus wird im Französischen eine gewisse Geschichtlichkeit evoziert. Später erwähnt Beckett „francs“ als Währung. Im Gegensatz dazu ist er bei der Verwendung dieser Termini im Englischen konsequenter und übersetzt an beiden Stellen mit „francs“. Dies kann dadurch begründet werden, dass ein Zuschauer/Leser ohne französisches Kulturwissen den Ausdruck „louis“ nicht einordnen könnte. Interessant ist allerdings, dass Beckett durch die Verwendung von „francs“ im Englischen das Stück örtlich in Frankreich ansiedelt, obwohl er den Begriff ebenso gut durch eine britische Währung ersetzen hätte können.

Zusammenfassend kann über Becketts Übersetzungslösungen für kulturelle Realia festgestellt werden, dass er dazu tendiert, diese Begriffe nicht in einen englischen Kontext zu übertragen, sondern stattdessen vorwiegend neutrale Termini verwendet. Dadurch wird der kulturelle Hintergrund der Protagonisten in der englischen Fassung weniger detailliert definiert, was wiederum Auswirkungen auf die Reaktionen des Publikums hat. Zuschauer werden an manchen Stellen im Englischen emotional weniger berührt und können sich eventuell wegen der fehlenden Bezüge zum anglophonen Kontext weniger mit den Figuren identifizieren.

7.8.1.2. *Übersetzung von Eigennamen*

Wie im Folgenden gezeigt wird, verfolgt Beckett bei der Übersetzung von Eigennamen keinerlei konsequentes System. Je nach Situation behält er die französischen Namen bei, gibt ihnen eine englische Färbung oder ändert sie vollkommen ab.

³⁴⁸ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 100.

³⁴⁹ *Ibid.*, S. 198.

Da die verschiedenen Deutungen der Namen der Protagonisten bereits ausreichend in anderen Texten behandelt und analysiert wurden, soll auf diese hier nicht mehr näher eingegangen werden. Es soll lediglich erwähnt werden, dass Beckett die Eigennamen seiner Protagonisten in der englischen Übersetzung unverändert beibehält.

An folgenden Beispielen wird ersichtlich, wie unterschiedlich Beckett bei der Übersetzung von Eigennamen vorgeht:

la divine Miranda

| the divine Miranda³⁵⁰

Dieser Name kommt aus dem Lateinischen und bedeutet „die Wundervolle“. Außerdem ist dies auch der Namen der naiven Tochter Prosperos in Shakespeares *The Tempest*. Sowohl durch den lateinischen Ursprung des Namens als auch durch die universelle Bekanntheit von Shakespeares Werk muss der Namen in der Übersetzung nicht verändert werden um die ihm inhärenten Konnotationen beizubehalten.

Fartov et Belcher

| Fartov and Belcher³⁵¹

Diese beiden Eigennamen werden ebenfalls unverändert beibehalten. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie im Englischen durch Homonymie ein größeres Assoziationsfeld haben als im Französischen. Übersetzt bedeutet „fart“ nämlich „furzen“ und „belch“ „rülpsen“³⁵², wodurch hier für ein englischsprachiges Publikum Komik entsteht, die für einen französischsprachigen Zuschauer nicht nachvollziehbar ist. Dies könnte durchaus als Kompensierung für die verlorene Konnotation von „Petermann“ auf Französisch (siehe nächstes Beispiel) gesehen werden.

Steinweg et Petermann

| Steinweg and Peterman³⁵³

Bei der Übersetzung dieses Namenpaares passt Beckett lediglich die Schreibweise der englischen Sprache an. Da diese Namen weder auf eine französische noch auf eine englische, sondern auf eine deutsche Herkunft hinweisen und die enthaltene Anspielung unabhängig von Ausgangs- und Zielsprache ist, war eine Veränderung nicht notwendig. Für aufmerk-

³⁵⁰ Beckett, Warten auf Godot, S. 110.

³⁵¹ Ibid., S. 112.

³⁵² Vgl. Van der Starre, Au ras du texte, S. 143.

³⁵³ Beckett, Warten auf Godot, S. 114.

same Rezipienten ist die Anspielung auf „Steine“ jedoch in beiden Namen ersichtlich (Petrus = griechisch für „Stein“). Auf Französisch wird der Name „Petermann“ durch Homonymie (péter = furzen) noch um eine Dimension erweitert wird.

Poinçon et Wattmann

Puncher and Wattmann³⁵⁴

Diese beiden Namen werden von Beckett in der Übersetzung dem Englischen näher gebracht. Die Konnotationen, die diese beiden Namen im Französischen hervorrufen, sind allerdings weitaus reicher als jene der englischen Namen.

In der französischen Umgangssprache wurde nämlich der Schaffner einer Straßenbahn „poinçon“ und ihr Fahrer „wattman“ genannt. So werden die beiden Namen auch in Zusammenhang mit den im Monolog drauf folgenden „travaux publics“³⁵⁵ gebracht. Im Englischen erinnern die Namen zwar an berühmte Persönlichkeiten, wie James Watt oder den Mathematiker Louis Poincaré und auch „punch“ könnte gewisse Assoziationen auslösen³⁵⁶, eine so eindeutige Konnotation, wie die Namen im französischen Kulturraum haben, erreichen sie in ihrer englischen Version jedoch nicht.

Testu et Conard

Testew and Cunard³⁵⁷

Wie im vorigen Beispiel werden diese beiden Namen in der Übersetzung für den englischen Sprachgebrauch adaptiert. Allerdings sind auch hier die Möglichkeiten der Interpretation und Assoziation im Englischen eingeschränkter als im Französischen.

„Testu et Conard“ kann im Französischen offensichtlich mit „tête“ (dickköpfig) und „conard“ (Dummkopf) assoziiert werden. Außerdem klingen in diesen Namen die Bezeichnungen für Hoden (testicule) und Vagina (familiär: con) mit. Schließlich können sie auch mit realen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht werden: Testu war der Autor einer *Histoire universelle des théâtres de toutes les nations*, Testut war der Autor eines medizinischen Standardwerkes und Conard der Namen eines bekannten Pariser Verlags.

Auf Englisch könnte man zwar die Assoziation mit Geschlechtsteilen (testicles und cunt) ebenfalls geltend machen, alle anderen Konnotationen gehen für ein englischsprachiges Publikum allerdings verloren.³⁵⁸

³⁵⁴ Beckett, Warten auf Godot, S. 110.

³⁵⁵ Vgl. Quintaliet, Samuel Beckett, S. 90.

³⁵⁶ Vgl. Merrit, „Wham, bam! Thank you, Sam! A website by Penelope Merritt“.

³⁵⁷ Beckett, Warten auf Godot, S. 110.

Catulle.

| Adam.³⁵⁹

Als Estragon von Pozzo nach seinem Namen gefragt wird, gibt er in jeder Version eine andere Antwort.

Auf Französisch nennt er sich Catulle, was man einerseits mit dem römischen Poeten Caius Valerius Catullus und andererseits mit Catulle Mendès, einem 1090 in Saint-Germain-en-Laye geborenen Schriftsteller, in Verbindung bringen kann. Offensichtlich strebt Beckett hier also eine Assoziation mit einem Dichter an.

In der englischen Version nennt sich Estragon hingegen Adam, was eine religiöse Anspielung darstellt. Dies ist verwunderlich, weil Becketts Veränderungen in der Übersetzung ansonsten durchwegs die Ausmerzungen religiöser Andeutungen anstrebt. Allerdings wurde der Name erst mit der Überarbeitung für die amerikanische Ausgabe geändert, in der ersten Ausgabe von Faber nannte sich Estragon auch im Englischen Catullus. Becketts Begründung für diese Abänderung lautet schlicht: „We got fed up with Catullus.“³⁶⁰ Trotz dieser banalen Erklärung ist eine Bedeutungsverschiebung nicht zu übersehen. Der „Adam“ der englischen Version kann ohne Weiteres als Bild für die gesamte Menschheit interpretiert werden, was von „Catulle“ nicht behauptet werden kann.³⁶¹

Voltaire

| Bishop Berkeley³⁶²

In seinen Monolog erwähnt Lucky in der französischen Version Voltaire, während er diesen in der englischen Version durch Bishop Berkeley ersetzt.

Beide Personen waren wichtige Protagonisten der Aufklärung. Beckett ersetzt in der Übersetzung also mit Rücksichtnahme auf das unterschiedliche Kulturwissen einen französischen Aufklärer durch einen irischen. Dadurch wird zwar der Inhalt leicht verändert, die Wirkung auf das Publikum ist durch diese Veränderung aber gleichbleibend.

Wenn man Becketts Umgang mit Eigennamen in der Übersetzung betrachtet, so kommt man zu dem Schluss, dass diese in der englischen Übersetzung häufig weniger Konnotationen zulassen als in der französischen Erstversion. Ein gewisser Verlust bezüglich der

³⁵⁸ Vgl. Merrit, „Wham, bam! Thank you, Sam! A website by Penelope Merritt“.

³⁵⁹ Beckett, Warten auf Godot, S. 96.

³⁶⁰ Vgl. Graver, Beckett. Waiting for Godot, S. 74.

³⁶¹ Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 273.

³⁶² Beckett, Warten auf Godot, S. 114.

Wirkung auf das Publikum ist nicht von der Hand zu weisen, auch wenn er manche dieser Eigennamen durchaus adäquat durch englischsprachige Äquivalente ersetzt.

7.8.1.3. Übersetzung von geografischen Fakten

Obwohl weder in *En attendant Godot* noch in *Waiting for Godot* der genaue Ort des Geschehens genannt wird, gibt es durch die Nennung von verschiedenen Orten Anhaltspunkte, wo dieses Stück geografisch anzusiedeln ist. Die meisten dieser Orte haben eine reale Entsprechung, manche dieser Angaben sind allerdings Becketts eigene Erfindung. Die Übersetzung von Ortsnamen wird im Folgenden näher betrachtet.

VLADIMIR: Tu dois confondre avec la
Roquette

Auslassung³⁶³

Die Haftanstalt La Roquette befand sich in Paris. Nach ihr ist noch heute das 11. Pariser Arrondissement benannt. Deshalb ist dieser Ort und die Komik, die seine Nennung auslöst, nur für ein französisches Publikum verständlich. Dies ist wohl auch der Grund, warum Beckett diesen Teil der Konversation nicht übersetzt.

VLADIMIR: [...] Nous avons fait les vendanges, tiens, chez un nommé Bonnelly, à Roussillon.

VLADIMIR: [...] Picking grapes for a man called... *he snaps his fingers*... can't think of the name of the man, at a place called... *snaps his fingers*... can't think of the name of the place, do you remember?³⁶⁴

Im Französischen haben Bonnelly und Roussillon einen direkten Bezug zu Becketts Biographie. Roussillon ist die Provinz in Südfrankreich, in der Beckett mit Suzanne während des Zweiten Weltkrieges Zuflucht fanden. Dort arbeiteten sie auch wirklich für Monsieur Aude und Monsieur Bonnelly (oder Bonnelli). Im Englischen werden diese beiden Namen ausgelassen. Einerseits wohl, weil Roussillon außerhalb Frankreichs relativ unbekannt ist, andererseits wahrscheinlich auch, weil Beckett diese direkte Anspielung auf sein eigenes Leben ausmerzen wollte.

Bemerkenswert ist auch mit wie vielen Worten und Gesten Beckett diese kurze Bemerkung Vladimirs umschreibt. Die Textstelle ist im Englischen ungewöhnlicherweise um einiges länger als in der französischen Version und Beckett spielt dabei sowohl mit der Wie-

³⁶³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 34.

³⁶⁴ *Ibid.*, S. 154.

derholung der gleichen Satzstruktur als auch mit gestischen Mitteln, wodurch der Szene im Englischen viel mehr Bedeutung zukommt als im Französischen.

VLADIMIR: La main dans la main on se
serait jeté en bas de la tour Eiffel [...]

VLADIMIR: Hand in hand from the top of
the Eiffel Tower [...] ³⁶⁵

Den Eiffelturm übernimmt Beckett in seiner Übersetzung vom Französischen unverändert. Da der Eiffelturm weltweit bekannt ist, trägt diese Bemerkung wenig zur Lokalisierung des Stückes bei. Während die Vorstellung Vladimirs, gemeinsam mit Estragon vom Eiffelturm zu springen, für das französische Publikum allerdings wenig utopisch wirkt, dürfte sie das englischsprachige Publikum als weniger realistisch wahrnehmen.

ESTRAGON: [...] je me suis jeté dans la
Durance?

ESTRAGON: [...] I threw myself into the
Rhône? ³⁶⁶

ESTRAGON: Nous irons dans l'Ariège.

ESTRAGON: We'll go to the Pyrenees. ³⁶⁷

Bei diesen beiden Beispielen ändert Beckett die geografische Anspielung in der Übersetzung, allerdings behält er auch in der englischen Version französische Bezeichnungen bei. Durch den Ersatz eines eher unbekannten Flusses bzw. Gebietes durch einen bekannteren Fluss bzw. Gebirge, wird diese Stelle auch für nicht-französische Rezipienten verständlich.

LUCKY: [...] ronds bon poids déshabillé en
Normandie [...]

LUCKY: [...] the stockinged feet in Con-
nemara [...] ³⁶⁸

Hier ersetzt Beckett eine französische Region durch eine irische. Die Normandie, eine Provinz im Norden Frankreichs, wird durch Connemara, eine Region im Westen Irlands, ersetzt. Im Französischen wird damit die Reihe an Andeutungen auf einen französischen Handlungsort fortgesetzt. Im Englischen hingegen werden die Anspielungen auf geografische Örtlichkeiten durch den Wechsel nach Irland inkongruent.

³⁶⁵ Beckett, Warten auf Godot, S. 28.

³⁶⁶ Ibid., S. 136.

³⁶⁷ Ibid., S. 200.

³⁶⁸ Ibid., S. 114.

LUCKY: [...] Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise [...]

LUCKY: [...] Feckham Peckham Fulham Clapham [...]³⁶⁹

Auch diese Aufzählung realer und nicht-realer Orte verlegt Beckett in der Übersetzung in den englischsprachigen Raum.

Die Seine ist der Hauptfluss Frankreichs, Seine-et-Oise war ein französisches Département in der Nähe von Paris, das 1968 aufgelöst wurde, Seine-et-Marne ist ein französisches Département östlich von Paris, Marne-et-Oise hingegen ist eine Mischung aus den vorher genannten Gebieten und hat keinerlei reale Entsprechung.

In Becketts englischer Übersetzung verhält es sich ähnlich: Fulham und Clapham sind Gebiete in Greater London, Peckham ist ein Stadtteil von Southwark, lediglich Feckham ist erfunden.

In beiden Versionen spielt Beckett mit der Wiederholung der gleichen Wortteile, die einen sehr raschen und strukturierten Rhythmus der Sprache ermöglichen. Dieser Stakkato-Rhythmus ist im Englischen durch die geringere Zahl an Silben noch stärker.

LUCKY: [...] l'Acacacacadémie de Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse [...]

LUCKY: [...] l'Acacacacademy of Anthropopopometry of Essy-in-Possy [...]³⁷⁰

Der französische Ort „Berne-en-Bresse“, der ein wenig nach einem Städtchen in der Provinz klingt, existiert in Wirklichkeit nicht, erinnert aber an die Stadt Bourg-en-Bresse, ein Zentrum der Gastronomie. Dass Beckett „Bourg“ durch „Berne“ ersetzt, hängt eventuell mit der Bedeutung des Verbes „berner“ (an der Nase herumführen, zum Narren halten) auf Französisch zusammen. In seiner englischen Übersetzung behält Beckett die typisch französische Schreibweise des Ortes bei, wandelt den Namen aber in „Essy-in-Possy“ um, was der englischen Aussprache von „esse“ and „posse“ (lat.: sein und können) entspricht.

Bei der Übersetzung dieses Ortes wendet Beckett eine Mischung seiner Übersetzungsstrategien an. Die verwendeten Begriffe rufen bei einem französischsprachigen Publikum andere Konnotationen hervor als bei einem englischsprachigen. Es ist auch anzunehmen, dass die Anspielung in der französischen Version weitaus einfacher zu verstehen ist, als die sehr intellektuelle Anspielung im Englischen. Gleichzeitig behält Beckett aber die französische Schreibweise in der englischen Version bei.

³⁶⁹ Beckett, Warten auf Godot, S. 114.

³⁷⁰ Ibid., S. 110.

Wie anhand dieser Beispiele gezeigt wurde, verfolgt Beckett bei der Übersetzung von Örtlichkeiten keine durchgängige Strategie (was ein anderer Übersetzer höchstwahrscheinlich tun würde). Dadurch ergibt sich, dass in der französischen Version der Handlungsort relativ eindeutig in Frankreich angenommen werden kann. In der englischen Version hingegen werden die Zuschauer durch die verschiedenen Übersetzungsmethoden (Beibehaltung des französischen Namens, Ersetzen durch einen bekannteren französischen Namen und Ersetzen durch ein englischsprachiges Äquivalent) verunsichert und der Handlungsort dadurch irgendwo zwischen Frankreich und Großbritannien angesiedelt.

7.8.2. Übersetzung von sprachlichen Spezifika

Als Autor, der es liebt mit Sprache und Konnotationen zu spielen, setzt Beckett natürlich auch in den beiden Versionen von *Godot* eine ganze Reihe von Redewendungen und Wortspielen ein. Hier einige Beispiele, die seinen Umgang mit solchen Textstellen zeigen.

7.8.2.1. Auslassung

VLADIMIR: [...] Nous sommes servis sur un plateau.		Auslassung ³⁷¹
--	--	---------------------------

Hier spielt Beckett mit der Polysemie des Wortes „plateau“, das laut Petit Robert einerseits „Support plat servant à poser et à transporter divers objets“, andererseits aber auch „Etendue de pays assez plate“ und außerdem eine „Plate-forme où est présenté un spectacle, etc.“³⁷² sein kann. Die Kombination mit dem Verb „servir“ deutet eine Interpretation im Sinne der ersten Variante an, die öde Landschaft rund um die beiden Vagabunden verbildlicht die zweite Bedeutungsebene und die gesamte Theatersituation suggeriert eine Interpretation gemäß der dritten Definition.

Da es auf Englisch schwieriger ist, ein Wort mit einem so umfassenden Bedeutungsfeld zu finden (das Französische ist prädestiniert für Polysemie), wird dieses Wortspiel ausgelassen. Der Dialog, der sich dadurch auf Englisch ergibt, büßt an Kongruenz und Logik ein.

³⁷¹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 182.

³⁷² Le Robert Micro, S. 1002.

7.8.2.2. *Ersatz durch einen neutralen Ausdruck*

ESTRAGON: Si on se pendait?

VLADIMIR: Ce serait un moyen de bander.

ESTRAGON: What about hanging ourselves?

VLADIMIR: Hmm. It'd give us an erection.³⁷³

Auf Französisch kommt in diesem Dialog die Homophonie von „pendre“ (sich erhängen) und „bander“ (eine Erektion haben) zum Tragen. Da es auf Englisch unmöglich ist, den gleichen Inhalt ebenfalls mit einem Wortspiel zu übertragen, wird darauf verzichtet und neutral übersetzt. Durch den Verlust des Reims geht allerdings die spielerisch-komische Wirkung des Französischen verloren.

VLADIMIR: Il saigne!

POZZO: C'est bon signe.

VLADIMIR: He's bleeding.

POZZO: It's a good sign.³⁷⁴

Auch dieser Dialog basiert auf dem ähnlichen Klang der Wörter „saigner“ und „signe“. Dadurch wird die komische Situation, die durch die unpassende und brutale Bemerkung Pozzos ausgelöst wird, noch zusätzlich verstärkt.

Wie bereits bemerkt, ist das Englische für den Einsatz solcher Polysemien nicht so gut geeignet wie das Französische, weshalb sich auch in diesem Fall kein Äquivalent findet.

VLADIMIR: [...] il y a la manière, si on tient à sa peau.

VLADIMIR: [...] it's the way of doing it, if you want to go on living.³⁷⁵

Dieser bildhafte französische Ausdruck wird im Englischen von Beckett neutral und ohne jegliches Sprachspiel übersetzt. Dies ist vor allem deshalb verwunderlich, da für diese Wendung im Englischen ebenfalls bildhafte Übersetzungen gefunden werden können. Darauf verzichtet Beckett allerdings und betont eine nicht-spielerische Ausdrucksweise. Da es sich hierbei nur um eine kleine Bemerkung ohne besonderen Schwerpunkt handelt, geht in der Rezeption der Übersetzung aber nichts an Wirkung verloren.

VLADIMIR: [...] Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu.

VLADIMIR: [...] We nearly hanged ourselves from it.³⁷⁶³⁷³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 46.³⁷⁴ Ibid., S. 84f.³⁷⁵ Ibid., S. 148.³⁷⁶ Ibid., S. 150.

Auch hier verwendet Beckett im Französischen einen bildhaften Ausdruck und ersetzt ihn im Englischen durch einen neutralen. Durch die komplizierte Struktur dieser Phrase und das bildhafte Element wird diese Szene auf Französisch stärker betont und hinterlässt beim Rezipienten einen intensiveren Eindruck als das simple „we nearly...“, das man fast übersehen bzw. überhören könnte.

VLADIMIR: [...] j'en mettrais ma main au feu.

VLADIMIR: [...] I could swear to it!³⁷⁷

Hier wird ebenfalls ein bildhaftes Element durch einen nüchternen Ausdruck mit gleicher Bedeutung ersetzt. Da die gesamte Passage aber auf Französisch um einiges wirkungsvoller und aussagekräftiger gestaltet ist, ist die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass Beckett diese Textstelle den Rest der Szene anpassen will.

VLADIMIR: Vouloir, tout est là.

VLADIMIR: Simple question of will-power.³⁷⁸

Auf Französisch basiert diese häufig verwendete Redewendung auf einem Reim. Auf Englisch geht dieser Reim zwar verloren, er wird aber durch eine etwas abgeänderte, häufige Redewendung („a question of willpower“) ersetzt. Die Wirkung auf das Publikum bleibt hierbei die gleiche, durch den fehlenden Reim wird allerdings der Rhythmus dieser Passage verändert.

7.8.2.3. Übernahme von Wortspielen und Redewendungen

VLADIMIR: [...] C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça?

VLADIMIR: [...] Hope deferred maketh the something sick, who sad that?³⁷⁹

Auf Französisch deutet diese Passage auf eine Abwandlung der Redewendung „plus c'est long, plus c'est bon“ hin, mit der auf ironische Weise zur Geduld aufgerufen wird, die aber auch eine sexuelle Anspielung beinhaltet. Auf Englisch entscheidet Beckett sich für die Verwendung eines Bibelspruchs statt einer alltäglichen Redewendung und ändert so die Bibelstelle „Hope deferred maketh the heart sick, but when the desire cometh, it is a tree of

³⁷⁷ Beckett, Warten auf Godot, S. 154.

³⁷⁸ Ibid., S. 206.

³⁷⁹ Ibid., S. 30.

life.“³⁸⁰ ab. Beide Aussagen haben den gemeinsamen Aspekt des Wartens, während aber im Französischen die sexuelle Komponente der Passage im Vordergrund steht, wird im Englischen einmal mehr auf die Bibel verwiesen.

ESTRAGON: D'un autre côté, on ferait peut-être mieux de battre le fer avant qu'il soit glacé.

ESTRAGON: On the other hand it might be better to strike the iron before it freezes.³⁸¹

Bei dieser Textstelle handelt es sich um die ungewöhnliche Situation einer absolut äquivalenten Übersetzung. Sowohl im Französischen als auch im Englischen existiert die Redewendung „battre le fer pendant qu'il est chaud“ bzw. „strike while the iron is hot“. In beiden Versionen wandelt Beckett diese Redewendung ein wenig ab, was zur Folge hat, dass der Zuschauer/Leser in beiden Sprachen hellhörig wird, wenn das Ende des Satzes nicht seine Erwartungen erfüllt.

ESTRAGON: On ne descend pas deux fois dans le même pus.

ESTRAGON: It's never the same pus from one second to the next.³⁸²

Im Französischen ist diese Passage eine Abänderung des Heraklit-Zitats: „On ne peut pas descendre deux fois dans le même fleuve.“ Im Englischen wird dieses Zitat meist mit „You/one cannot step into the same river twice.“ übersetzt. Offensichtlich hält sich die französische Version hier also eher an das Originalzitat als die englische. Damit ist es auch für das französischsprachige Publikum leichter, den Zusammenhang zu erkennen, als für das englischsprachige. Diese Redewendung wurde demzufolge zwar inhaltlich äquivalent übersetzt, die erste Version hat aber aufgrund der nahe liegenden Assoziation sehr wahrscheinlich eine stärkere Wirkung auf das Publikum.

le Vaucluse / la Merdecluse

Macon country / Cacon country³⁸³

Während das „Vaucluse“ ein reales Département im Südosten Frankreichs ist, wurde die fiktive Region „Macon country“ von Beckett erfunden, um auch auf Englisch ein Wortspiel zu ermöglichen. Trotzdem lässt der englische Ausdruck Assoziationsmöglichkeiten

³⁸⁰ King James Bible, Sprüche 13, Vers 12.

³⁸¹ Beckett, Warten auf Godot, S. 48.

³⁸² Ibid., S. 150.

³⁸³ Ibid., S. 152f.

zu: Es gibt eine französische Stadt namens Mâcon, die in Frankreich stark mit Weinbau assoziiert wird.

Der zweite Teil des Wortspiels ist sowohl auf Französisch als auch auf Englisch erfunden. Sowohl „Merdecluse“ als auch „Cackon country“ spielen mit dem Reim auf die zuerst erwähnte Region sowie mit der Assoziation mit Fäkalien, die in beiden Wörtern sehr offensichtlich ist.

Strukturell ist dieses Wortspiel äquivalent übersetzt, trotzdem wirkt es im Englischen aufgrund der Erfindung beider Ortsbezeichnungen bemühter als im Französischen, wo der Reim „Vaucluse - Merdecluse“ natürlicher erscheint.

ESTRAGON: J'ai coulé toute ma chaude-
pisse d'existence ici [...]

ESTRAGON: I've puked my puke of a life
away here [...] ³⁸⁴

Diese Textstelle wirkt auf Französisch vulgärer als in ihrer englischen Übersetzung. Im Französischen verwendet Beckett den umgangssprachlichen Ausdruck für Gonorrhoe, womit er eine sexuelle Konnotation evoziert. Im Englischen hingegen begnügt er sich mit einer eher vulgären Ausdrucksweise ohne sexuelle Anspielung und fügt stattdessen eine Wortwiederholung ein.

Diese Passage verändert sich durch die Übersetzung also von einer sehr vulgären, sexuellen Anspielung zu einer weniger vulgären, dafür rhythmisch besser strukturierten Replik.

Des Weiteren verwendet Beckett in *En attendant Godot / Waiting for Godot* noch einige eher alltägliche Redewendungen, die dazu beitragen, den Text lebendiger und bildreicher zu gestalten. Zu diesen Redewendungen zählen folgende Beispiele:

à chacun sa petite croix	to every man his little cross ³⁸⁵
Tu commence à me casser les pieds avec tes gémissements.	I've had about my bellyful of your lamen- tations. ³⁸⁶
J'ai perdu la tête	I lost my head ³⁸⁷
aveugle comme le destin	blind as Fortune ³⁸⁸

³⁸⁴ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 154.

³⁸⁵ Ibid., S. 154.

³⁸⁶ Ibid., S. 176.

³⁸⁷ Ibid., S. 184.

³⁸⁸ Ibid., S. 212.

Diese Textstellen übersetzt Beckett mit großer Achtsamkeit in Bezug auf Äquivalenz in der Aussage und der bildlichen Form. Alle Beispiele haben in beiden Sprachen das gleiche Sprachniveau sowie die gleiche Aussage und stellen, im Gegensatz zu den weiter oben angeführten Passagen, Beispiele für eine äquivalente Übersetzung aufgrund von ähnlichen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten in Ausgangs- und Zielsprache dar.

7.8.2.4. *Kompensation verloren gegangener Wortspiele*

VLADIMIR: Vous voulez vous en débarrasser?

VLADIMIR: You waagerrim?³⁸⁹

In der französischen Version wird diese wenig bemerkenswerte Phrase mehrmals wiederholt. Im Englischen wird sie an anderen Stellen durchgängig mit „You want to get rid of him?“ übersetzt. Nur an dieser Stelle ersetzt Beckett die wörtliche Übersetzung durch ein lautmalerisches „You waagerrim?“. Dies ist einerseits außerhalb der Regieanweisungen ein Hinweis auf die Art der Inszenierung, vor allem beim Lesen des Stückes entsteht dadurch aber noch zusätzlich ein komisches Moment.

POZZO: [...] Franchement mauvaise ?

POZZO: [...] Positively bad?³⁹⁰

Im Französischen verwendet Beckett hier einen Alltagssprachlichen Ausdruck ohne besondere Merkmale. In der englischen Version hingegen spielt er mit dem Gegensatz von „positive“ und „bad“ und erzeugt damit ein komisches Moment, das in der französischen Vorlage nicht präsent ist.

ESTRAGON: [...] Mais mon poumon droit est en parfait état!

ESTRAGON: [...] But my right lung is as sound as a bell!³⁹¹

Auch hier ist der französische Ausdruck als Alltagssprachlich und ohne metaphorische Dimension einzustufen. Der Ausdruck in der englischen Version ist allerdings ein bildlicher, der in der ersten Version nicht zu finden ist.

³⁸⁹ Beckett, Warten auf Godot, S. 82.

³⁹⁰ Ibid., S. 100.

³⁹¹ Ibid., S. 106.

Weitere Passagen, die gleiche Merkmale aufweisen, sind:

VLADIMIR: L'appel que nous venons d'entendre [...]	VLADIMIR: [...] those cries for help still ringing in our ears! ³⁹²
ESTRAGON: Pas plus difficile que ça!	ESTRAGON: Child's play ³⁹³
VLADIMIR: Mais regarde.	VLADIMIR: As large as life. ³⁹⁴

Aus der Analyse von Becketts Umgang mit Spezifika der jeweiligen Sprache lässt sich ableiten, dass er dafür verschiedene Methoden anwendet, die allesamt in der Übersetzungstheorie gängig sind. Er handelt bei der Übersetzung solcher Spezifika also durchaus professionell, wenn er versucht Redewendungen soweit wie möglich in die Zielsprache zu übersetzen, aber auch akzeptiert, wenn dies nicht möglich ist.

Generell kann festgestellt werden, dass die Sprache im Französischen tendentiell bildhafter ist als im Englischen. Durch den Ersatz von Wortspielen und Redewendungen durch nicht-bildliche Ausdrücke werden einige komische Situationen abgeschwächt, was jedoch durch die Addition von Wortspielen und Redewendungen größtenteils kompensiert werden kann. An passenden Stellen überträgt Beckett bildhafte Sprache auch in die Zielsprache, was zwar in manchen Fällen zur Verschiebung von Konnotationen führt, aber in den meisten Fällen eine ähnliche Wirkung auf das Publikum gewährleistet.

7.9. Übersetzung theaterspezifischer Aspekte

Wie in Kapitel 6 zu den Besonderheiten der Dramenübersetzung bereits erwähnt, müssen bei dieser Art der Übersetzung nicht nur translatorische Aspekte berücksichtigt werden, sondern auch theaterspezifische.

Becketts Umgang mit diesen Elementen in seiner Übersetzung ist Inhalt des zweiten Abschnitts dieser Analyse.

7.9.1. Übersetzung von Komik

Die Übersetzung von Komik in Becketts Werk wurde bereits in einigen Abhandlungen diskutiert und Kritiker konnten sich nicht einigen, ob Becketts englische oder französische Versionen lustiger sind. Diese Diskussion soll an dieser Stelle aber vernachlässigt werden

³⁹² Beckett, *Warten auf Godot*, S. 196.

³⁹³ *Ibid.*, S. 206.

³⁹⁴ *Ibid.*, S. 194.

und so werden hier nur jene komischen Szenen analysiert, die auch vom translatorischen Standpunkt aus relevant und interessant erscheinen.

Anhand verschiedener Kategorien, wie in *En attendant Godot* bzw. *Waiting for Godot* Komik erzeugt wird, werden diese Szenen unterteilt.³⁹⁵

7.9.1.1. Zweideutigkeiten und Missverständnisse

Hier geht es vor allem um jene Bemerkungen, in denen Beckett eine banale Ebene mit einer metaphysischen verbindet und so Missverständnisse und Doppeldeutigkeiten hervorruft, die Komik erzeugen.

ESTRAGON: Rien à faire.

VLADIMIR [...]: Je commence à le croire.
J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé.

ESTRAGON: Nothing to be done.

VLADIMIR [...]: I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything.³⁹⁶

Gleich zu Beginn konfrontiert Beckett den Rezipienten mit einer solchen Situation. Während Estragon diese Aussage lediglich auf seine Schuhe bezieht, motiviert sie Vladimir zu einer globalen Betrachtung seines Lebens. Für den Rezipienten, der aus dem Zusammenhang die beiden unterschiedlichen Niveaus der Aussage erkennt, wirkt diese Szene komisch. Durch die fast wörtliche Übersetzung (im Englischen wird die Passage lediglich ins Passiv übertragen) bleibt die Komik auch in der Übersetzung erhalten.

Die gleiche Argumentation trifft auch auf folgenden Dialog zu:

VLADIMIR: Alors, te revoilà, toi.
ESTRAGON: Tu crois?

VLADIMIR: So there you are again.
ESTRAGON: Am I?³⁹⁷

Während Vladimir mit diesem Satz lediglich die Rückkehr Estragons kommentiert, bewegt sich Estragon auf der metaphysischen Ebene und stellt seine gesamte Existenz in Frage.

Während diese beiden Textstellen von Beckett fast wörtlich übersetzt wurden und die Wirkung auf den Rezipienten in beiden Versionen die gleiche bleibt, gibt es auch Beispiele, die eine veränderte Wirkung in der Übersetzung hervorrufen:

³⁹⁵ Vgl. Sherzer, „Didi, Gogo, Pozzo, Lucky“, S. 541ff.

³⁹⁶ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 26.

³⁹⁷ Ibid.

POZZO: Il est parti!...Sans me dire au revoir ! Ce n'est pas chic ! Vous auriez dû le retenir.
 ESTRAGON: Il s'est retenu tout seul.

POZZO: He's gone! Without saying good-bye! How could he! He might have waited.
 ESTRAGON: He would have burst.³⁹⁸

Auf Französisch wird hier ein Missverständnis erzeugt, das auf der Mehrdeutigkeit des Wortes „retenir“ (sich beherrschen – jemanden zurückhalten) beruht. In der englischen Version wird dieser Dialog zwar inhaltlich äquivalent wiedergegeben, allerdings fehlt ein doppeldeutiges Wort wie „retenir“. Deshalb werden im Englischen konkretere Formulierungen eingesetzt. Die Situation bleibt so auch in der Übersetzung komisch, allerdings wirkt sie weniger subtil und ein wenig plump.

VLADIMIR: Où sont tes chaussures?
 ESTRAGON: J'ai dû les jeter.
 VLADIMIR: Quand?
 ESTRAGON: Je ne sais pas.
 VLADIMIR: Pourquoi?
 ESTRAGON: Je ne me rappelle pas.
 VLADIMIR: Non, je veux dire pourquoi tu les as jetées?

VLADIMIR: Where are your boots?
 ESTRAGON: I must have thrown them away.
 VLADIMIR: When?
 ESTRAGON: I don't know.
 VLADIMIR: Why?
 ESTRAGON: I don't know why I don't know!
 VLADIMIR: No, I mean why did you throw them away?³⁹⁹

Die Komik dieses Dialogs liegt darin, dass Estragon sehr bemüht auf jede von Vladimirs Fragen antwortet, die Frage nach dem Warum aber falsch interpretiert. In der französischen Version ist dieses Missverständnis nicht allzu offensichtlich, da die Antwort Estragons auf die Frage nach dem Warum sowohl auf die Frage „Warum hast du die Schuhe weggeworfen?“ als auch auf die Frage „Warum weißt du das nicht?“ passt. Im Englischen wird dies durch Estragons ausführlichere Antwort viel deutlicher ausgedrückt. Durch die dreimalige Wiederholung von „I don't know.“ wird dieser komische Aspekt noch verstärkt.

7.9.1.2. *Zusammenspiel von Handlung und Dialog*

Komik wird bei Beckett unter anderem durch ein präzises Zusammenspiel von Handlung und Dialog erzeugt. Aufgrund Becketts ausführlicher Regieanweisungen kann davon ausgegangen werden, dass diese komischen Situationen nicht zufällig entstehen. Gerade des-

³⁹⁸ Beckett, Warten auf Godot, S. 92.

³⁹⁹ Ibid., S. 166.

halb ist so interessant, dass er diese Situationen in der Übersetzung durchaus verändert, wie folgende Beispiele belegen.

ESTRAGON <i>plus calme</i> : J'ai perdu la tête. <i>Il baisse honteusement la tête</i> . Pardon! <i>Il redresse fièrement la tête</i> . C'est fini.	ESTRAGON <i>calmer</i> : I lost my head. Forgive me. It won't happen again. Tell me what to do. ⁴⁰⁰
---	--

Auf Französisch fordert Beckett in den Regieanweisungen eine Bewegung des Kopfes, die mit der bildlichen Verwendung von „la tête“ in Estragons Äußerung korrespondiert. Im Englischen hingegen verzichtet Beckett auf diesen Zusammenhang zwischen Handlung und Dialog und lässt die Regieanweisungen weg.

ESTRAGON: C'est Godot? VLADIMIR: Ca tombe à pic.	ESTRAGON: Is it Godot? VLADIMIR: At last! ⁴⁰¹
---	---

Für ein französischsprachiges Publikum entsteht durch Vladimirs Bemerkung eine komische Situation, da sie genau mit dem Sturz von Pozzo und Lucky zusammentrifft und Vladimirs familiäre Äußerung ebenfalls das Element des Fallens beinhaltet. Durch die englische Übersetzung mit „At last!“ geht dieser komische Aspekt in der Übersetzung völlig verloren.

7.9.1.3. Unangemessener Tonfall

In manchen Szenen lässt Beckett seine Figuren in einem Tonfall sprechen, der der Situation nicht angemessen zu sein scheint und deshalb beim Rezipienten in einer ersten Reaktion Überraschung und schließlich Lachen hervorruft.

ESTRAGON: Si on se pendait? VLADIMIR: Ce serait un moyen de bander.	ESTRAGON: What about hanging ourselves? VLADIMIR: Hmm. It'd give us an erection. ⁴⁰²
--	--

In diesem weiter oben bereits erwähnten Dialog besprechen Vladimir und Estragon einen Suizidversuch als ob sie das Mittagessen planen würden. Dadurch wirkt diese Situation einerseits komisch, andererseits aber auch verstörend. Auf Französisch wird die komische Komponente durch das weiter oben besprochene Wortspiel noch verstärkt.

⁴⁰⁰ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 184.

⁴⁰¹ *Ibid.*, S. 190.

⁴⁰² *Ibid.*, S. 46.

VLADIMIR: *Même jeu avec l'autre jambe.*
Voilà la plaie en train de s'infecter.

VLADIMIR: *Triumphantly.* There's the wound! Beginning to fester!⁴⁰³

Der Tonfall in dem Vladimir Estragons Wunde kommentiert, zieht Estragons Verletzung ins Lächerliche und überrascht den Zuschauer, der sich eine mitleidige Reaktion erwartet. In der englischen Version wird diese Diskrepanz zwischen Tonfall und Aussage noch zusätzlich durch die dezidierte Regieanweisung „triumphantly“ verstärkt. Außerdem wird für „s'infecter“ im Englischen der direktere und vulgärere Terminus „to fester“ verwendet, der zusätzlich auf die Textstelle „It's never the same pus from one second to the next.“⁴⁰⁴ weist.

Echange d'injures.

VLADIMIR: Moron
ESTRAGON: Vermin
VLADIMIR: Abortion

Ils s'embrassent. Silence.

...
*They embrace. They separate. Silence.*⁴⁰⁵

In dieser Szene wird das komische Element nur im Englischen deutlich, da „échange d'injures“ nicht weiter definiert wird. Im Englischen legt Beckett die Beleidigungen, die sich Estragon und Vladimir an den Kopf werfen, fest und verwendet dabei manche Wörter, die normalerweise nicht als Beschimpfungen gelten. Durch den Tonfall dieser Szene werden sie aber zu solchen. Die Diskrepanz zwischen der realen Bedeutung der Wörter und der Bedeutung im gegebenen Kontext erzeugt hier Komik, die im Französischen nicht vorhanden ist.

Bemerkenswert ist außerdem das Ende dieser Szene. Während der Austausch von Beleidigungen im Französischen durch die Umarmung eine positive Auflösung erfährt, wird die Umarmung im Englischen durch die Regieanweisung „They separate.“ sogleich wieder abgeschwächt und das Ende dieser Szene wirkt offensichtlich weniger positiv als im Französischen.⁴⁰⁶

7.9.1.4. *Spiel mit der Sprache*

Becketts Interesse für Sprachen und seine Zweisprachigkeit beeinflussen selbstverständlich auch seine Stücke. Deshalb findet man in *En attendant Godot / Waiting for Godot* auch

⁴⁰³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 166.

⁴⁰⁴ Ibid., S. 150.

⁴⁰⁵ Ibid., S. 186.

⁴⁰⁶ Vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 279.

einige Passagen, die Sprache selbst thematisieren und damit spielen. In einer Übersetzungsanalyse sind diese Passagen besonders interessant, da diese direkten Bezüge auf die Funktionsweise der Sprache an zwei verschiedene Sprachsysteme angepasst werden müssen.

ESTRAGON: Les Anglais disent câââm.

ESTRAGON: The English say cawm.⁴⁰⁷

Im Französischen wird Komik an dieser Stelle durch den Unterschied in der englischen und französischen Aussprache des gleichen Wortes erzeugt. Gleichzeitig scheint sich Estragon über die englische Aussprache lustig zu machen. Beckett übernimmt genau diesen Inhalt in seiner Übersetzung. Der Effekt, der so erzeugt wird, ist aber schwächer, da diese Anmerkung im Kontext eines englischsprachigen Stückes natürlich weniger auffällt. Statt die Unterschiede zwischen dem Englischen und dem Französischen zu thematisieren, bezieht sich diese Aussage in der englischen Version eher auf die Unterschiede zwischen dem englischen und dem irischen Dialekt. Da dieser Unterschied aber weniger gravierend ist, als jener zwischen zwei verschiedenen Sprachen, ist auch der komische Effekt im Französischen weitaus stärker.

ESTRAGON *accent anglais*: Oh, très bon, très très très bon.

ESTRAGON: Oh tray bon, tray tray tray bong.⁴⁰⁸

An dieser Textstelle wird im Französischen durch die Regieanweisung „*accent anglais*“ und den nicht zur Situation und zum Charakter passenden gehobenen Tonfall eine komische Situation produziert. Zugleich ist dies eine weitere Persiflage auf die englische Sprechweise (siehe voriges Beispiel).

Im Englischen wird der komische Effekt durch die Verwendung eines französischen Akzents produziert. Hier wird im Gegensatz zum oberen Beispiel nicht der Bezug zur englischen Sprache beibehalten, sondern der französische gehobene Stil persifliert.

⁴⁰⁷ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 44.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, S. 100.

VLADIMIR: Mais on s'en serait passé.
ESTRAGON: Qu'est-ce que tu veux?
VLADIMIR: Je sais, je sais

VLADIMIR: But we could have done without it.
ESTRAGON: Que voulez-vous?
VLADIMIR: I beg your pardon?
ESTRAGON: Que voulez-vous?
VLADIMIR: Ah! que voulez-vous.
Exactly.⁴⁰⁹

In der französischen Version dieses Dialoges ist kein komisches Moment zu beobachten. Es werden lediglich alltägliche Floskeln ausgetauscht. Auf Englisch hingegen, erzeugt Estragons Bemerkung Komik, da der Zuschauer vom plötzlichen Wechsel in die andere Sprache überrascht wird. Diese komische Situation wird noch verstärkt, weil Vladimir in einer ersten Reaktion den Sprachwechsel ebenfalls nicht realisiert und die Phrase schließlich auf Französisch wiederholt, als ob der Sprachwechsel nicht stattgefunden hätte.

Beachtenswert ist auch die Veränderung des Sprachniveaus zwischen französischer und englischer Version: Während Vladimir und Estragon sich im Französischen duzen, wechseln sie im Englischen zum höflicheren Sie.

VLADIMIR: Soulagé et en même temps... *il cherche* ...épouvanté. *Avec emphase.* Epou-van-té.

VLADIMIR: Relieved and at the same time... *he searches for the word*... appelled. *With emphasis.* Ap-palled.⁴¹⁰

Durch die Betonung eines bestimmten Wortes wird dessen Wirkung in beiden Sprachen erhöht. Gleichzeitig macht Vladimir den Eindruck, als ob er Sprache „ausprobiert“ und auf ihre Richtigkeit hin überprüft.

Beckett ersetzt hier das französische Wort durch das englische Äquivalent und behält die Form dieser Textstelle in der Übersetzung bei. Allerdings verändert sich durch die Übersetzung der Rhythmus, da die Dreiteilung des Wortes „épouvanté“ im Französischen durch ein zweigeteiltes „appalled“ ersetzt wird. Für den Schauspieler ist es daher im Englischen sicherlich schwieriger den Effekt des Französischen zu imitieren, da er die Betonung nur auf zwei Silben setzen kann.

⁴⁰⁹ Beckett, Warten auf Godot, S. 160.

⁴¹⁰ Ibid., S. 30.

VLADIMIR: Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu. *Il réfléchit.* Oui, c'est juste *en détachant les mots* qu'on – ne – s'y – soit – pendu.

VLADIMIR: We nearly hanged ourselves from it.⁴¹¹

Nicht nur, dass Beckett in der Übersetzung dieser Passage die bildliche Ausdrucksweise der ersten Version nicht übernommen hat (siehe weiter oben), er verzichtet im Englischen außerdem auf die weiteren Ausführungen Vladimirs. Dieser denkt in der französischen Version laut über die Richtigkeit der Formulierung nach und thematisiert dadurch die Verwendung von Sprache an sich. Durch die langsame Wiederholung wird außerdem Komik erzeugt, die im Englischen durch die Auslassung ebenfalls fehlt.

7.9.1.5. Sprachlicher Schlagabtausch

VLADIMIR: [...] ils l'ont engueulé tous les deux.

ESTRAGON: Qui?

VLADIMIR: Comment?

ESTRAGON: Je ne comprends rien... *Un temps.* Engueulé qui?

VLADIMIR: Le Saveur.

ESTRAGON: Pourquoi?

VLADIMIR: Parce qu'il n'a pas voulu les sauver.

ESTRAGON: De l'enfer?

VLADIMIR: Mais non, voyons! De la mort.

VLADIMIR: [...] the third says that both of them abused him.

ESTRAGON: Who?

VLADIMIR: What?

ESTRAGON: What's all this about? Abused who?

VLADIMIR: The Saviour.

ESTRAGON: Why?

VLADIMIR: Because he wouldn't save them.

ESTRAGON: From hell?

VLADIMIR: Imbecile! From death.

ESTRAGON: I thought you said hell.

VLADIMIR: From death, from death.⁴¹²

Dieser Dialog klingt wie ein Schlagabtausch zwischen den beiden Protagonisten. Das Tempo dieser Szene führt dazu, dass sie häufig aneinander vorbei reden, was den Hauptaspekt der Komik dieser Szene darstellt. Dieser Effekt ist in beiden Sprachen der gleiche.

Im Englischen hat Beckett den Text aber verändert. Aus „Je ne comprends rien.“ wird „What's all this about?“. Während diese Textstelle sich im Französischen direkt auf Estragon selbst bezieht, ist sie im Englischen allgemeiner formuliert und ohne persönlichen Bezug. Außerdem wurde die Pause gestrichen, um den Schlagabtausch noch schneller zu gestalten und nicht zu unterbrechen.

⁴¹¹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 150.

⁴¹² *Ibid.*, S. 36.

Im Englischen wird außerdem am Schluss dieser Szene das Wort „death“ dreimal wiederholt, was in der französischen Version nicht der Fall ist. Sprachlich hat dies zur Folge, dass die englische Version hier rhythmischer klingt als die französische. In Bezug auf die Aussage ist zu beobachten, dass der negative Aspekt des Todes im Englischen viel stärker betont wird als im Französischen.

Ein weiteres Beispiel für Komik, die durch hohes Sprechtempo und schnell aufeinander folgende Repliken sowie die Wiederholung eines bestimmten Wortes im Sinne einer Rhythmisierung des Dialoges ausgelöst wird, findet sich an folgender Textstelle:

VLADIMIR: Tu peux lui demander maintenant. Il est alerté.
ESTRAGON: Lui demander quoi?
VLADIMIR: Pourquoi il ne dépose pas ses bagages.
ESTRAGON: Je me le demande.
VLADIMIR: Mais demande-lui, voyons.
POZZO [...]: Vous me demandez pourquoi il ne dépose pas ses bagages, comme vous dites?

VLADIMIR: You can ask him now. He's on the alert.
ESTRAGON: Ask him what?
VLADIMIR: Why he doesn't put down his bags.
ESTRAGON: I wonder.
VLADIMIR: Ask him, can't you?
POZZO [...]: You want to know why he doesn't put down his bags, as you call them?⁴¹³

Durch Wiederholung des Verbes „demander“ in verschiedenen Konjugationsformen ist der Sprachrhythmus im Französischen stärker als im Englischen, wo verschiedene Wörter verwendet werden.

Ein weiteres Beispiel hierfür findet sich im Dialog zwischen Vladimir und dem Jungen, der von Godot geschickt wird.⁴¹⁴ Im Gespräch mit Vladimir zeigt sich der Junge durchwegs wortkarg, was das Publikum, das wahrscheinlich genau wie Vladimir ausführlichere Antworten erwartet, erheitert. Außerdem wirkt der Dialog durch die kurzen Antworten des Jungen sehr rhythmisch und erzeugt durch diesen Rhythmus maschinelle Wirkung, was zusätzlich zur Komik der Situation beiträgt.

Beckett behält dieses Schema in beiden Versionen bei, allerdings ist im Englischen die Antwort des Jungen „Yes bzw. No, sir“ noch um eine Silbe kürzer und somit der Rhythmus noch prägnanter.

⁴¹³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 78.

⁴¹⁴ Vgl. *ibid.*, S. 128f und 224f.

Etwas abseits dieser Thematik soll hier außerdem ein weiterer signifikanter Unterschied zwischen französischer und englischer Version erwähnt werden. Dieser liegt in der Übersetzung der Regieanweisungen zum zweiten Auftritt des Jungen. Beckett schreibt im Französischen über dessen Auftritt: „Entré à droite le garçon de la veille.“ Im Englischen hingegen lässt er den Hinweis darauf, dass es sich um den gleichen Jungen wie am Vorabend handelt, aus und schreibt lediglich: „Enter Boy right.“⁴¹⁵ Durch diese Auslassung wird dem Leser die Bestätigung verweigert, dass es sich hierbei um den gleichen Jungen handelt. Dadurch wird erklärbar, warum der Junge die beiden Protagonisten im zweiten Akt nicht mehr erkennt. In der französischen Version wird das Problem der Erinnerung in dieser Szene zusätzlich betont.

Aus diesen Beispielen zu Becketts Methode bei der Übersetzung komischer Momente, lässt sich nun ableiten, dass er relativ häufig auf eine rein inhaltliche Übersetzung zurückgreift, auch wenn dadurch die Komik verloren geht bzw. abgeschwächt wird. Um diesen Verlust auszugleichen ist das Englische an manchen Stellen genauer ausformuliert, um zusätzlich Komik zu erzeugen.

7.9.2. Einbeziehung des Publikums und Anspielung auf die Bühnenillusion

Wie weiter oben schon erwähnt, ist ein Spezifikum des dramatischen Textes die Rolle des Publikums. Im Gegensatz zum Leser eines Buches, Zuschauer eines Films oder Fernsehprogrammes kommt dem Publikum bei einem Theaterstück eine sehr aktive Rolle zu. Durch die Reaktion des Theaterpublikums kann das Bühnengeschehen und die Stimmung im Raum beeinflusst werden. Das direkte Ansprechen des Publikums, Hinweise auf die theatrale Situation, Anspielungen auf die Anwesenheit des Publikums etc. sind Möglichkeiten, den Zuschauer direkt ins Theatergeschehen mit einzubeziehen. Die Anwendung dieser Möglichkeiten beeinflusst in großem Maße auch die Reaktion des Publikums. In *En attendant Godot / Waiting for Godot* kommen solche Anspielungen an mehreren Stellen vor.

Die meisten Stellen, in der Beckett Kontakt zum Publikum herstellt, werden in der Übersetzung äquivalent wiedergegeben. Die Wirkung auf den Zuschauer bleibt also weitgehend die gleiche. Folgende Beispiele beziehen sich vor allem durch zwei Methoden auf das Publikum:

⁴¹⁵ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 224.

Durchbrechung der Bühnenillusion durch Ansprechen des Publikums

Beckett spielt mit der Doppeldeutigkeit von Aussagen, die sowohl auf die Umgebung als auch auf das Publikum selbst bezogen sein könnten. So fühlt sich der Zuschauer angesprochen, was dazu führt, dass er sich am Stück beteiligt fühlt.

ESTRAGON: Endroit délicieux. <i>Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.</i> Aspects riants.	ESTRAGON: Charming spot. <i>He turns, advances to front, halts facing auditorium.</i> Inspiring prospects. ⁴¹⁶
VLADIMIR: Tout de même... cet arbre... <i>se tournant vers le public...</i> cette tourbière.	VLADIMIR: All the same... that tree... <i>turning towards the auditorium...</i> that bog. ⁴¹⁷
POZZO: Ne serait-on pas au lieudit la Planche?	POZZO: It isn't by any chance the place known as the Board? ⁴¹⁸

Durchbrechung der Bühnenillusion durch Thematisierung des Spiels

Auch hier erzeugt Beckett durch Doppeldeutigkeiten Komik. Er setzt dazu Aussagen ein, die im Kontext passend sind, sich gleichzeitig aber auch auf das Stück selbst und die Theatersituation beziehen. So wird *Godot* häufig zu einer Art Metatheater.⁴¹⁹

VLADIMIR: Je commence à en avoir assez de ce motif.	VLADIMIR: I beginn to weary of this motif. ⁴²⁰
VLADIMIR: [...] Mais ce n'est pas pour rien que j'ai vécu cette longue journée et je peux vous assurer qu'elle est presque au bout de son répertoire.	VLADIMIR: [...] But it is not for nothing I have lived through this long day and I can assure you it is very near the end of its repertory. ⁴²¹
POZZO: Tout le monde y est? Tout le monde me regarde? [...] Tout le monde m'écoute?	POZZO: Is everybody ready? Is everybody looking at me? [...] Is everybody listening? ⁴²²
VLADIMIR: Charmante soirée. ESTRAGON: Inoubliable. VLADIMIR: Et ce n'est pas fini. ESTRAGON: On dirait que non. VLADIMIR: Ça ne fait que commencer. ESTRAGON: C'est terrible VLADIMIR: On se croirait au spectacle.	VLADIMIR: Charming evening we're having. ESTRAGON: Unforgettable. VLADIMIR: And it's not over. ESTRAGON: Apparently not. VLADIMIR: It's only beginning. ESTRAGON: It's awful. VLADIMIR: Worse than the pantomime. ⁴²³

⁴¹⁶ Beckett, Warten auf Godot, S. 38.

⁴¹⁷ Ibid., S. 40.

⁴¹⁸ Ibid., S. 212.

⁴¹⁹ Vgl. Herforth, Samuel Beckett. Warten auf Godot, S. 45.

⁴²⁰ Beckett, Warten auf Godot, S. 206.

⁴²¹ Ibid., S. 210.

⁴²² Ibid., S. 80.

⁴²³ Ibid., S. 90.

VLADIMIR: [...] On n'a qu'à recommencer.	VLADIMIR: [...] We could start all over again perhaps. ⁴²⁴
VLADIMIR: Ceci devient vraiment insignifiant. ESTRAGON: Pas encore assez.	VLADIMIR: This is becoming really insignificant. ESTRAGON: Not enough. ⁴²⁵

Es gibt aber durchaus auch Textstellen, an denen Beckett die Anspielungen auf das Publikum und die theatrale Situation in der Übersetzung abschwächt bzw. verstärkt.

Auslassung

ESTRAGON *with finality*: Crritic!⁴²⁶

Diese Anspielung auf Theaterkritiker wurde erst in der Übersetzung hinzugefügt. In der französischen Version steht es jedem Regisseur frei, welche Schimpfwörter er an dieser Stelle verwendet. Diese Änderung wurde eventuell von Becketts ersten Erfahrungen mit Rezensionen motiviert. Die besondere Komik dieser Situation entsteht, weil das Wort „Crritic“ als Schluss- und zugleich Höhepunkt der Tirade platziert wurde.

ESTRAGON: Quel est notre rôle là-dedans?

ESTRAGON: Where do we come in?⁴²⁷

Auf Französisch ist es hier vor allem die Doppeldeutigkeit des Wortes „rôle“ in Bezug auf die Handlung des Stückes und das Vokabular des Theaters, die eine Anspielung auf die Theatersituation darstellt. In der englischen Version ist diese Doppeldeutigkeit weit weniger stark, weshalb die Anspielung auf die Machart des Stückes verloren geht.

VLADIMIR: [...] *Geste vers l'auditoire*. Là il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez. *Il le pousse vers la fosse*. Estragon recule épouvanté. Tu ne veux pas? Ma foi, ça se comprend.

VLADIMIR: [...] *Gesture towards the front*. There! Not a soul in sight! Off you go. Quick! *He pushes Estragon towards auditorium*. Estragon recoils in horror. You won't? *He contemplates auditorium*. Well, I can understand that.⁴²⁸

An dieser Stelle wird mit dem Zuschauerraum als vierte Wand gespielt. Vladimirs Bemerkung ist unmissverständlich auf das Publikum zu beziehen. Dieser Eindruck ist in der eng-

⁴²⁴ Beckett, Warten auf Godot, S. 158.

⁴²⁵ Ibid., S. 170.

⁴²⁶ Ibid., S. 186.

⁴²⁷ Ibid., S. 50.

⁴²⁸ Ibid., S. 182.

lischen Version aufgrund der genaueren Regieanweisungen, die verhindern, dass der Bezug zum Publikum in dieser Szene übergangen wird, noch stärker.

POZZO *désolé*: Vous vous ennuyez?
 ESTRAGON: Plutôt.
 POZZO *à Vladimir*: Et vous, monsieur?
 VLADIMIR: Ce n'est pas folichon.

POZZO: You find it tedious?
 ESTRAGON: Somewhat.
 POZZO *to Vladimir*: And you, sir?
 VLADIMIR: I've been better entertained.⁴²⁹

Die Reaktion des Publikums auf diese Aussage ist vorhersehbar: Die Zuschauer fühlen sich angesprochen, sie würden Vladimirs Aussage eventuell sogar zustimmen. Auf Englisch ruft dieser Dialog allerdings eine noch stärkere Reaktion hervor, weil das Wort „entertained“ im Gegensatz zum Wort „folichon“ direkt dem Vokabular des Theaters, Films etc. entnommen ist.

Wenn man nun ausschließlich jene Beispiele betrachtet, in denen der Wirkungsgrad der Anspielungen auf das Publikum in den beiden Versionen variiert, so lässt sich feststellen, dass Beckett in seiner Übersetzung Wert darauf legt, diese Anspielungen noch deutlicher und direkter zu formulieren als dies in der französischen Version der Fall ist. Das englischsprachige Publikum fühlt sich bei einer Aufführung aus diesem Grund wohl mehr in das Stück einbezogen als das französischsprachige.

7.9.3. Übersetzung der Regieanweisungen

Wie bereits zu Beginn dieser Analyse erwähnt, verändert Beckett während des Übersetzungsprozesses auch den Nebentext, also die Regieanweisungen. Diese Veränderungen können unter anderem darauf zurückgeführt werden, dass Beckett in der Zeit zwischen der Erstaufführung der französischen Version und deren Übersetzung Erfahrung mit Bühnenwirksamkeit und Inszenierung sammeln konnte. Diese Erfahrung arbeitet er bei der Übersetzung ins Englische ein.

Häufig werden in der englischen Version Regieanweisungen ausgelassen, die im Dialog bereits implizit sind und deren weitere Betonung deshalb nicht notwendig erscheint. Beispiele für Regieanweisungen, die in der Übersetzung ausgelassen werden, sind Bemerkungen wie „à Lucky“⁴³⁰, „il cherche l'expression juste“⁴³¹ oder „il ne fait pas la liaison“⁴³².

⁴²⁹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 100.

⁴³⁰ *Ibid.*, S. 66.

Manchmal lässt Beckett auch Regieanweisungen, die eine der Figuren zu einer Handlung auffordern, in der Übersetzung aus. Der Grund für diese Handlungsweise könnte darin liegen, dass er einen flüssigeren Sprechrhythmus der betroffenen Textstelle gewährleisten will. In der englischen Version lässt Pozzo beispielsweise die Peitsche weniger häufig knallen als in der französischen.⁴³³ Die Begründung für deren Einsatz in der ersten Version könnte der Wille zu einer Rhythmisierung der Textstelle sein, eventuell hat Beckett das in der Inszenierung als nicht zielführend empfunden und dieses Motiv deshalb wieder fallen gelassen.

Beckett lässt aber auch längere Handlungssequenzen aus, um den Rhythmus zu beschleunigen. Ein Beispiel hierfür stellt folgende Textstelle dar: „Lucky ne réagit pas. Pozzo fait claquer son fouet. Lucky révèle la tête.“⁴³⁴ sowie eine ähnliche Stelle nur ein paar Seiten weiter.⁴³⁵

Eine weitere Kategorie von Auslassungen umfasst Gefühlszustände der Figuren. So streicht Beckett in seiner englischen Übersetzung häufig Regieanweisungen, die den Tonfall einer Äußerung zu detailliert vorgeben und bereits durch den Dialog vorgegeben werden. Anzuführen sind diesbezüglich Beispiele, wie „il se reprend“⁴³⁶, „rêveusement“⁴³⁷ oder „piqué au vif“⁴³⁸.

Im Gegensatz dazu fügt Beckett an anderen Textstellen aber wieder Regieanweisungen ein, die die Tonart des Gesagten näher bestimmen und in der französischen Version nicht zu finden sind. Solche Additionen sind zum Beispiel: „Vladimir deep in thoughts“⁴³⁹, „despairingly“⁴⁴⁰, „he hesitates“⁴⁴¹, „grudgingly“⁴⁴² etc.

Es steht der Autorin dieser Arbeit nicht zu, Mutmaßungen über Becketts Gründe für diese Änderungen anzustellen, ein Zusammenhang mit der Bühnenwirksamkeit und Becketts zwischenzeitliche Erfahrung damit, scheint aber nicht von der Hand zu weisen. Besonders geht dies aus folgenden Beispielen hervor, die gravierende Änderungen in den Regieanweisungen belegen:

⁴³¹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 48.

⁴³² Ibid., S. 56.

⁴³³ z.B.: Ibid., S. 122f.

⁴³⁴ Ibid., S. 72.

⁴³⁵ Ibid., S. 80.

⁴³⁶ Ibid., S. 40.

⁴³⁷ Ibid., S. 44.

⁴³⁸ Ibid., S. 28.

⁴³⁹ Ibid., S. 32.

⁴⁴⁰ Ibid., S. 38.

⁴⁴¹ Ibid., S. 152.

⁴⁴² Ibid., S. 172.

<i>ESTRAGON, assis sur une pierre, [...]</i>	<i>ESTRAGON, sitting on a low mound, [...]</i> ⁴⁴³
ESTRAGON: [...] <i>Un temps.</i>	ESTRAGON: [...] <i>He moves away from Vladimir, [...] He crosses the stage and sits down on the mound. [...] Vladimir slowly crosses the stage and sits down beside Estragon.</i> ⁴⁴⁴

Durch diese beiden Änderungen in der Regieanweisung verändert Beckett das Bild, das sich dem Zuschauer auf der Bühne bietet. Im ersten Beispiel wird der einfache Stein zu einem kleinen Hügel, was eventuell darauf zurückzuführen ist, dass Estragon dadurch in der englischen Version etwas höher sitzt und so sichtbarer wird.

Im zweiten Beispiel legt er Vladimirs Gang über die Bühne im Gegensatz zur französischen Version fest, was bedeutet, dass das Schlussbild des ersten Aktes genau definiert wird.

Eine weitere, einschneidende Veränderung in den Regieanweisungen stellt die Beschreibung des Baumes am Beginn des zweiten Aktes dar:

<i>L'arbre porte quelques feuilles.</i>	<i>The tree has four or five leaves.</i> ⁴⁴⁵
---	---

Während der Baum in der französischen Version einige Blätter trägt (in der ersten Ausgabe ist er sogar „couvert des feuilles“⁴⁴⁶), wird die Zahl der Blätter in der englischen Version auf vier bis fünf reduziert. Da der Baum auf der kahlen *Godot*-Bühne eine sehr prominenten Position hat, ist der symbolische Stellenwert dieser Veränderung in Bezug auf die Vermittlung von Hoffnung evident.

Dieser Aspekt wird noch dadurch betont, dass Beckett die Veränderung der Regieanweisung im Dialog nicht berücksichtigt. Einige Seiten später beschreibt Vladimir den Baum im Französischen als „il est couvert des feuilles“, was in die englische Version mit „it's covered with leaves“⁴⁴⁷ übernommen wird. Für das englischsprachige Publikum entsteht so eine Diskrepanz zwischen dem, was gesagt wird, und dem, was es mit eigenen Augen sieht, die für das Publikum der französischen Version nicht wahrnehmbar ist.

⁴⁴³ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 26.

⁴⁴⁴ Ibid., S. 136f.

⁴⁴⁵ Ibid., S. 143.

⁴⁴⁶ Vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 280.

⁴⁴⁷ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 162.

Die folgenden Beispiele für Veränderungen in den Regieanweisungen beziehen sich auf Handlungen, die die Beziehung zwischen den Figuren näher definieren:

<i>Ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre.</i>	<i>He hastens towards Vladimir, falls into his arms.</i> ⁴⁴⁸
<i>Il embrasse Estragon avec effusion.</i>	Auslassung ⁴⁴⁹
<i>Ils se regardent longuement, en reculant avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art, tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent, en se tapant sur le dos. Fin de l'étreinte.</i>	<i>They look long at each other, then suddenly embrace, clapping each other on the back. End of embrace.</i> ⁴⁵⁰
<i>Ils écoutent, tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux.</i>	<i>They listen, huddled together.</i> ⁴⁵¹

Bei diesen Beispielen ist auffallend, dass Beckett in der englischen Version eine Umarmung von Estragon und Vladimir hinzufügt (statt die beiden wie in der französischen Version kurz davor abstoppen zu lassen) und gleichzeitig an anderer Stelle eine Umarmung nicht in die englische Version übernimmt. Dabei verändert sich das Motiv für die Umarmung. Während diese im Englischen Ausdruck der Freude über das Wiedersehen ist, ist die Umarmung in der französischen Version von der Freude über das vermeintliche Kommen von Godot motiviert.

Des Weiteren schwächt Beckett in der Übersetzung das Motiv des gegenseitigen Anschauens ab bzw. übernimmt das Sich-in-die-Augen-Schauen gar nicht ins Englische, was die Beziehung der beiden Protagonisten im Englischen weniger intim erscheinen lässt.

Weitere Beispiele für Änderungen in den Regieanweisungen betonen Wiederholungen von Handlungen, die vor allem in der englischen Version forciert werden:

Auslassung	<i>They put on their hats.</i> ⁴⁵²
[...] <i>Ils réfléchissent.</i> [...]	<i>He [Estragon, MW] takes off his hat, concentrates [...] He [Vladimir, MW] takes off his hat, concentrates. Long silence. Ah! They put on their hats, relax.</i> ⁴⁵³

⁴⁴⁸ Beckett, Warten auf Godot, S. 180.

⁴⁴⁹ Ibid., S. 182.

⁴⁵⁰ Ibid., S. 146.

⁴⁵¹ Ibid., S. 52.

⁴⁵² Ibid., S. 108.

⁴⁵³ Ibid., S. 162.

Auslassung	<i>He takes off Lucky's hat, peers into it, shakes it, knocks on the crown, puts it on again.</i> ⁴⁵⁴
<i>Estragon lui rend le navet.</i>	<i>Estragon gives back the turnip which Vladimir puts in his pocket.</i> ⁴⁵⁵
[...] <i>il regarde les deux semblables</i> [...] <i>A Lucky</i>	<i>he puts on his glasses and looks at the two likes [...] He takes off his glasses.</i> ⁴⁵⁶

Am eindeutigsten ist die Forcierung von wiederholten Handlungen im Englischen beim Spiel mit dem Hut feststellbar, das dreimal öfter wiederholt wird als in der französischen Version.

Außerdem wird in der englischen Version durch die Regieanweisungen näher definiert, dass Vladimir die Rübe zurück in seine Tasche steckt, was in Zusammenhang mit dem wiederholten Durchsuchen von Vladimirs Taschen steht und somit dem Zuschauer dieses Motiv wieder in Erinnerung ruft.

Des Weiteren findet Pozzos Hantieren mit seiner Brille in der französischen Version nur einmal statt, in der englischen Version hingegen wiederholt sich die gleiche Szene dreimal und entwickelt sich so zu einem Handlungsmuster.

Schließlich finden sich beim Vergleich der Regieanweisungen in beiden Versionen noch Veränderungen, die zwar die Bühnenwirkung beeinflussen, jedoch weder in eine Kategorie eingeordnet noch begründet werden können. Trotzdem sollen diese Beispiele hier kurz angeführt werden:

<i>Il [Estragon, MW] jette les os.</i>	<i>He [Estragon, MW] puts the bones in his pocket.</i> ⁴⁵⁷
POZZO: [...] <i>le ton baisse</i> [...] <i>le ton s'élève</i> [...]	POZZO: [...] <i>prosaic</i> [...] <i>lyrical</i> [...] ⁴⁵⁸
VLADIMIR [...] <i>Ayant commencé trop bas,</i> [...]	VLADIMIR [...] <i>Having begun too high</i> [...] ⁴⁵⁹
<i>A ce moment Estragon entre par la coulisse gauche, [...]</i>	<i>Enter Estragon right, [...]</i> ⁴⁶⁰

⁴⁵⁴ Beckett, Warten auf Godot, S. 178.

⁴⁵⁵ Ibid., S. 54.

⁴⁵⁶ Ibid., S. 66.

⁴⁵⁷ Ibid., S. 74.

⁴⁵⁸ Ibid., S. 98.

⁴⁵⁹ Ibid., S. 142.

⁴⁶⁰ Ibid., S. 144.

Anhand der hier angeführten Beispiele lässt sich erkennen, dass Beckett bei der Übersetzung der Regieanweisungen einige Änderungen vorgenommen hat, die allerdings keine Auswirkungen auf die Rezeption des Stückes haben. Andere Änderungen werden aber vom Zuschauer sehr wohl wahrgenommen und beeinflussen zum Teil auch die Charakterzeichnung der Figuren.

Zusammenfassend kann aber gesagt werden, dass es in den Regieanweisungen zwar eine große Zahl an Änderungen gibt, die jedoch zu wenig prägnant sind, um eine gravierende Veränderung in der Rezeption hervorzurufen.

7.9.4. Einsatz von Pausen und Stille

Wie in dieser Arbeit schon mehrmals erwähnt, haben Pausen und Schweigen in Becketts Werken einen großen Stellenwert, weshalb ihr Einsatz in *En attendant Godot* und *Waiting for Godot* im Folgenden überblicksmäßig verglichen werden soll.

Pausen haben unterschiedliche Funktionen inne, die Clas Zilliacus erläutert:

„Pauses serve to structure monologues and soliloquies, and to intensify the loneliness expressed by these. Pauses illustrate a lack of contact between two people, in a tragic or comic manner [...]. Pauses serve to slowly increase tension in the auditorium [...]. Pauses frequently serve to accentuate a chasm between idealism and cynicism, between innocence and experience. Pauses underline the importance, from the speaker's point of view, of his utterances.“⁴⁶¹

Auf den Gesamttext bezogen ist zu bemerken, dass Beckett in der französischen Version sechs verschiedene Formen von Pausen einsetzt, die da lauten (Reihung erfolgt nach Häufigkeit): „Un temps“, „Silence“, „Long silence“, „Repos“, „Grand silence“ und „Pause“. In der englischen Version begnügt er sich mit vier Unterscheidungen. Diese bezeichnet er mit „Silence“, „Pause“, „Long silence“ und „Dramatic pause“. Dabei verwendet er „Silence“ (engl.) für „Silence“ (franz.), „Pause“ (engl.) für „Un temps“ (franz.) und „Long silence“ (engl.) für „Long silence“ (franz.)

Die französischen Regieanweisungen „Repos“, „Grand silence“ und „Pause“ verändert er in der englischen Übersetzung und ersetzt sie durch „Silence“ bzw. „Pause“. Die englische Anweisung „Dramatic pause“ hingegen wird statt der französischen Regieanweisung „geste des deux mains“ eingesetzt.

⁴⁶¹ Zilliacus, Beckett and Broadcasting, S. 157f.

Insgesamt setzt Beckett in der englischen Version häufiger Pausen ein als in der französischen (173 in der französischen, 188 in der englischen Version). Im Verhältnis zur Gesamtzahl ist die Differenz jedoch so gering, dass sie außer Acht gelassen werden kann.

Wie aber schon bei der Analyse des Verhältnisses von Haupt- zu Nebentext festgestellt wurde, heißt dies nicht, dass die Pausen an den gleichen Stellen eingesetzt werden. So wird beispielsweise die Regieanweisung „Silence“ in der Übersetzung neun Mal ausgelassen und sieben Mal an anderer Stelle hinzugefügt, die Anweisung „un temps“ wird vier Mal ausgelassen und drei Mal hinzugefügt und die Bemerkung „long silence“, kommt zwar in beiden Sprachen jeweils nur einmal vor, allerdings an unterschiedlichen Stellen.

Für die Rezeption bedeuten diese Veränderungen, dass in der englischen Version die Dauer der Pausen regelmäßiger wird, da es nicht so viele Unterscheidungen zu beachten gibt wie in der französischen Version. Außerdem ist vor allem im zweiten Akt zu beobachten, dass Beckett „un temps“ häufig nicht mehr mit „pause“ übersetzt, sondern auch hierfür „silence“ einsetzt, was zusätzlich dazu führt, dass die Pausensetzung im Stück gleichmäßiger wird.

7.10. Charakterisierung der Figuren durch Sprache

Im Gegensatz zu narrativen Texten kann in Dramentexten nicht mit einer Beschreibung der Charaktere gearbeitet werden. Die Charaktereigenschaften der Figuren müssen deshalb direkt durch die ihnen in den Mund gelegten Worte ausgedrückt werden. Durch Veränderungen im Text wird so auch die Charakterzeichnung jeder einzelnen Figur beeinflusst. So stellt beispielsweise Vivian Mercier fest: „It seemed to me [...] that [...] in the English version of *En attendant Godot* he made Didi and Gogo sound as if they had earned Ph.D.’s. ‘How do you know they hadn’t?’ was his [Becketts, MW] answer.“⁴⁶² Die Annahme, dass sich durch die Übersetzung die Figurenzeichnung verändert, ist also durchaus gerechtfertigt. Diese Veränderungen werden im Folgenden genauer analysiert.

7.10.1. Vladimir

Wenn man die Rolle des Vladimir im Gesamten betrachtet, so lässt sich feststellen, dass die Sprachebene, auf der er sich ausdrückt, in beiden Sprachen ähnlich ist. Er verwendet meist ein gehobenes und höfliches Vokabular. Dabei verfällt er häufig in einen pathetischen Tonfall, der reich an Metaphern ist. Es ist zu bemerken, dass er großen Wert auf die

⁴⁶² Mercier, Beckett/Beckett, S. 46.

richtige Wortwahl legt und manchmal auch veraltete Floskeln und Zitate verwendet. Außerdem sind philosophische Tendenzen bemerkbar und der Großteil an religiösen Anspielungen findet sich in seiner Rolle. Vladimir verliert nur selten die Contenance und umgangssprachliche, familiäre Bemerkungen äußert er kaum. Der Gesamteindruck, den man anhand seiner sprachlichen Äußerungen erhält, ist jener eines Intellektuellen.

Bei genauerer Betrachtung einzelner Textstellen fällt allerdings auf, dass sich sein Sprachniveau in der Übersetzung verändert. Folgende Beispiele aus Vladimirs Text belegen dies:⁴⁶³

Je commence à le croire.	↑	I'm beginning to come round to that opinion. ⁴⁶⁴
--------------------------	---	---

Der französische Vladimir verwendet hier einen sehr simplen Satz und alltägliches Vokabular, um seinem Gedanken Ausdruck zu verleihen. Auf Englisch ist diese Bemerkung untypischerweise länger als im Französischen. Außerdem greift Vladimir hier auf gehobenes Vokabular zurück. Das Sprachniveau ist also in der englischen Übersetzung ein höheres als in der französischen Erstversion.

Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit?	↑	May one enquire where His Highness spent the night? ⁴⁶⁵
Monsieur a des exigences à faire valoir?	↑	Your Worship wishes to assert his prerogatives? ⁴⁶⁶

Hier verwendet Vladimir im Französischen einen sehr formalen Stil, der die Ironie der Aussagen betont. Im Englischen wird dieser Aspekt durch die Verwendung von „His Highness“ und „Your Worship“, beide einem sehr förmlichen und höfischen Vokabular entnommen, verstärkt und die Sprachebene noch weiter angehoben.

Ma foi... <i>Se fâchant</i> . Pour jeter le doute, à toi le pompon.	↑	Why... <i>Angrily</i> . Nothing is certain when you're about. ⁴⁶⁷
---	---	--

⁴⁶³ Bedeutung der Zeichen: ↑ höheres Sprachniveau in der Übersetzung, ↓ niedrigeres Sprachniveau in der Übersetzung.

⁴⁶⁴ Beckett, Warten auf Godot, S. 26.

⁴⁶⁵ Ibid.

⁴⁶⁶ Ibid., S. 52.

⁴⁶⁷ Ibid., S. 40.

Der Ausdruck „à toi le pompon“ wird im *Dictionnaire d'argot et de français populaire* als familiär bezeichnet.⁴⁶⁸ Im Englischen wird der Fluch „Ma foi“ zu Beginn der Replik bereits durch ein sprachlich neutraleres „Why“ ersetzt und auch der restliche Satz ist eher einer neutralen Sprachebene zuzuordnen als einer umgangssprachlichen.

C'est peut-être un idiot.



Perhaps he's a half-wit.⁴⁶⁹

Obwohl der Inhalt dieser Aussage in beiden Versionen der gleiche bleibt, kann festgestellt werden, dass das Wort „half-wit“ im Vergleich zu „idiot“ einem höheren Sprachniveau angehört.

Tu es d'ici?



Are you a native of these parts? *Silence*. Do you belong to these parts?⁴⁷⁰

Der französische Valdimir stellt die Frage nach der Herkunft des Jungen in sehr beiläufigem und alltäglichem Ton. Im Englischen hingegen wird dieser Frage viel mehr Beachtung geschenkt. Er umschreibt den Inhalt zweimal mit unterschiedlichen Worten und – im Gegensatz zum Französischen - auf einem gehobenen Sprachniveau.

Bon, va-t'en.



All right, you may go.⁴⁷¹

N'y pense plus.



There's no good harking back on that.⁴⁷²

Nous aviserons.



We'll see when the time comes.⁴⁷³

Tôt ou tard.



In the fullness of time.⁴⁷⁴

Il est là.



He's about somewhere.⁴⁷⁵

Comme tu veux.



Please yourself.⁴⁷⁶

An diesen Textstellen verwendet Vladimir im Französischen umgangssprachliche und alltägliche Wendungen. Im Englischen hingegen formuliert er diese Sätze mit mehr Bedacht

⁴⁶⁸ Vgl. Anonym, Dictionnaire d'argot et de français populaire.

⁴⁶⁹ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 68.

⁴⁷⁰ Ibid., S. 128.

⁴⁷¹ Ibid., S. 132.

⁴⁷² Ibid., S. 136.

473 Ibid., S. 150.

474 Ibid., S. 200.

⁴⁷⁵ Ibid., S. 214.

⁴⁷⁶ Ibid., S. 174.

und bedient sich eines beinahe poetischen Vokabulars, weswegen das Sprachniveau im Englischen als gehobener eingestuft werden muss.

Tu n'as pas entendu ce que le gosse a dit?



Did you not hear what the child said?⁴⁷⁷

Während Vladimir im Französischen einen familiären, tendenziell abwertenden Ausdruck für den Jungen wählt, wird diese Wortwahl im Englischen durch das neutrale Wort „child“ ersetzt und erscheint somit weniger umgangssprachlich.

Attention!



to Estragon: Make a note of this.⁴⁷⁸

Den impulsiven Ausruf in der französischen Version ersetzt Beckett in der Übersetzung durch eine wohl überlegte, ironische Äußerung, wodurch wiederum das von Vladimir gebrauchte Sprachniveau angehoben wird.

Mais non, je veux dire que je t'aurais empêcher de t'exposer à être battu.



No, I mean before they beat you. I would have stopped you from doing whatever it was you were doing.⁴⁷⁹

Die Aussage dieser Textstelle bleibt zwar in beiden Versionen weitgehend ident, in der englischen Übersetzung sticht aber besonders hervor, dass Vladimir hier Spaß an der Verwendung von Sprache und dem Spiel mit ihr hat. Dadurch wird vermittelt, dass er sich seiner Sprache sehr bewusst ist. Dieser Hinweis fehlt im Französischen.

La mère brodait au tambour.



The mother had the clap.⁴⁸⁰

Dieser Satz ist in beiden Versionen im gegebenen Zusammenhang überraschend, weil er in keiner Beziehung zum aktuellen Gesprächsthema steht. Im Französischen merkt Vladimir aber lediglich an, dass die Mutter stickte, während er im Englischen in einer vulgären Ausdrucksweise feststellt, dass sie an Gonorrhoe litt. Dies könnte eventuell als Ersatz für eine

⁴⁷⁷ Beckett, Warten auf Godot, S. 134.

⁴⁷⁸ Ibid., S. 82.

⁴⁷⁹ Ibid., S. 148.

⁴⁸⁰ Ibid., S. 62.

später im Englischen abgeschwächte Bemerkung Estragons gelten („J’ai coulé toute ma chaude-pisse [...]“⁴⁸¹).

Abgesehen davon kann festgestellt werden, dass sich Vladimir hier im Englischen im Gegensatz zum Französischen eines vulgären Ausdrucks bedient.

L’autre, je te dis!	↓	The other, pig! ⁴⁸²
Mais non! [...] Mais voyons, vous nous l’avez déjà dit.	↓	Rubbish! [...] Damn it. Haven’t you already told us? ⁴⁸³
Voyons! Il est aveugle.	↓	Damn it, can’t you see the man is blind? ⁴⁸⁴
Voyons, pas de cérémonie.	↓	Ceremonious ape! ⁴⁸⁵

An diesen Textstellen greift der englische Vladimir auf Schimpfwörter und Flüche zurück, die in der französischen Version fehlen. Auch wenn das Sprachniveau im Französischen als eher umgangssprachlich eingestuft werden kann, erfolgt durch die Übersetzung ins Englische noch eine weitere Senkung des Sprachniveaus.

Pendant le petit pendant et le bref après.	↓	Till he dies. ⁴⁸⁶
--	---	------------------------------

Auf Französisch ist diese Satzkonstruktion äußerst kompliziert und wohl erst nach einigen Wiederholungen verständlich. Diese komplexe Satzstruktur wird von Beckett nicht ins Englische übernommen. Stattdessen ersetzt er sie durch einen viel simpleren Ausdruck.

Wenn man sich diese Textstellen ansieht, kann man feststellen, dass Änderungen des Sprachniveaus während der Übersetzung bis auf sehr wenige Ausnahmen eine Anhebung der Sprachebene zum Ziel haben. Das legt den Schluss nahe, dass sich Vladimirs Charakter durch die Übersetzung dahingehend verändert, als dass er im Englischen noch intellektueller und höflicher wirkt als in der französischen Version. Wenn man miteinbezieht, dass Vladimir im Vergleich zu Estragon als der intelligente, geistreiche Charakter im Stück gilt, so kann behauptet werden, dass dieser Eindruck in der Übersetzung noch verstärkt wird.

⁴⁸¹ Beckett, Warten auf Godot, S. 154.

⁴⁸² Ibid., S. 166.

⁴⁸³ Ibid., S. 106.

⁴⁸⁴ Ibid., S. 210.

⁴⁸⁵ Ibid., S. 186.

⁴⁸⁶ Ibid., S. 154.

7.10.2. Estragon

Estragon bezeichnet sich im Stück selbst als Poeten. An manchen Stellen lässt sich dies auch nachvollziehen, wenn er in einen gehobenen Tonfall mit philosophischen Tendenzen verfällt. Auch seine Spiele mit der jeweiligen Fremdsprache lassen auf eine gewisse Bildung und auf ein stark ausgeprägtes Sprachbewusstsein schließen. Meist jedoch bewegt er sich auf einer umgangssprachlichen bis vulgären Sprachebene, er flucht gerne, seine Antworten sind häufig wortkarg und patzig.

Im Vergleich zu Vladimir wechselt Estragon häufiger die Sprachebene und ist deshalb schwieriger einzuordnen.

Durch den Vergleich verschiedener Textstellen Estragons, an denen die Sprachebene bei der Übersetzung verändert wurde, lässt sich allerdings feststellen, inwieweit diese in den beiden Versionen variiert.

Hein?	↑	We're not - ⁴⁸⁷
Comment ça?	↑	How do you make that out? ⁴⁸⁸
Comment?	↑	I beg you pardon? ⁴⁸⁹
Quand?	↑	What were you saying when? ⁴⁹⁰
Tu crois?	↑	Would that be a good thing? ⁴⁹¹

Anhand dieser Beispiele zeigt sich, dass Estragon im Französischen eher zu Satzfragmenten tendiert, während diese Fragmente im Englischen ausformuliert werden. In der französischen Version erscheint Estragon dadurch ungehobelt und wortkarg. Die englische Übersetzung lässt ihn höflicher wirken.

Ce n'est pas assez.	↑	It is not sufficient. ⁴⁹²
Ma foi, là tu m'en demandes trop.	↑	I'm not a historian. ⁴⁹³

⁴⁸⁷ Beckett, Warten auf Godot, S. 52.

⁴⁸⁸ Ibid., S. 134.

⁴⁸⁹ Ibid., S. 160.

⁴⁹⁰ Ibid., S. 162.

⁴⁹¹ Ibid., S. 170.

⁴⁹² Ibid., S. 156.

⁴⁹³ Ibid., S. 162.

Während der französische Estragon sich an diesen beiden Textstellen Alltagssprachlicher Wendungen bedient, verwendet er im Englischen eher technisches Vokabular, das ein gehobenes Sprachniveau impliziert.

Alors fous-moi la paix avec tes paysages! ↑ You and your landscapes!⁴⁹⁴

Diese Replik Estragons ist im Französischen definitiv einem vulgären Sprachniveau zuzuordnen. Im Englischen hingegen verzichtet Beckett auf die Wiedergabe der beleidigenden Bemerkung und legt Estragon eine eher neutrale Anmerkung in den Mund. Die Herabwürdigung ist zwar aus dem Ton der Aussage erkennbar, die Wortwahl ist aber weit weniger vulgär als im Französischen.

Qu'est-ce que tu veux? ↑ Que voulez-vous?⁴⁹⁵

Im Französischen ist diese Bemerkung wenig auffallend und fügt sich problemlos und ohne große Aufmerksamkeit zu erregen in den Kontext des Dialogs ein. Auf Englisch hingegen sticht diese Bemerkung auf Französisch besonders hervor. Bemerkenswert ist hierbei vor allem, dass Estragon in der englischen Version die Höflichkeitsform benutzt, während er Vladimir in der französischen Version wie gewohnt duzt.

Mais moi je n'en peux plus. ↑ But I can't go on like this!⁴⁹⁶

Im Französischen bedient sich Estragon hier einer umgangssprachlichen Floskel, die hauptsächlich im gesprochenen Französisch verwendet wird. Im Englischen hingegen bewegt er sich hinsichtlich des Vokabulars und der Syntax auf einem höheren Sprachniveau und spezifiziert seine Aussage.

Salaud! ↑ Naughty!⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Beckett, Warten auf Godot, S. 152.

⁴⁹⁵ Ibid., S. 160.

⁴⁹⁶ Ibid., S. 168.

⁴⁹⁷ Ibid., S. 180.

Si... pas trop.	Beat me? Certainly they beat me. ⁵⁰²
Ils étaient dix.	I wasn't doing anything. ⁵⁰³

Während Estragon in der französischen Version den nächtlichen Zwischenfall herunter spielt und durch seine wortkarge Antwort versucht das Thema zu wechseln, wirkt seine Antwort auf Englisch Mitleid heischend und betont seine Opferrolle. Zusätzlich erscheint er im Französischen passiv, während er auf Englisch einen sturköpfigen Eindruck macht.

In den folgenden Äußerungen wird die Ironie von Estragons Bemerkungen in der englischen Version durch Übertreibung besonders betont. Dadurch macht er seinen Gesprächspartner lächerlich, was ihn selbstbewusster und frecher als in der französischen Version wirken lässt.

J'écoute.	<i>with exaggerated enthusiasm:</i> I find this really most extraordinarily interesting. ⁵⁰⁴
Délicieuse, ta carotte!	I'll never forget this carrot. ⁵⁰⁵
Demandez-lui!	Eleven.

Außerdem gibt es Momente, in denen er im Französischen rücksichtsvoller und mit Bedacht auf sein Gegenüber agiert, während er im Englischen seine Bemerkung vor allem auf sich selbst und seine Gemütslage bezieht. Auch dadurch wirkt er selbstbewusster als im Französischen.

Je t'écoute.	Carry on. ⁵⁰⁶
C'est qu'on ne voudrait pas vous dire une connerie.	Give us a chance. ⁵⁰⁷

An manchen Textstellen wirkt er durch die Veränderung seiner Aussagen auch nüchterner und ein wenig abgebrüht, wie folgende Passagen belegen:

⁵⁰² Beckett, Warten auf Godot, S. 28.

⁵⁰³ Ibid., S. 150.

⁵⁰⁴ Ibid., S. 36.

⁵⁰⁵ Ibid., S. 56.

⁵⁰⁶ Ibid., S. 184.

⁵⁰⁷ Ibid., S. 210.

Il n'y a qu'à ne pas regarder.	You don't have to look. ⁵⁰⁸
C'est fatal.	It's the chafing. ⁵⁰⁹
Elle est sucrée.	It's a carrot. ⁵¹⁰

Zusammenfassend kann aus dieser Analyse der Veränderungen durch die Übersetzung festgestellt werden, dass Estragons Sprachniveau im Englischen gehobener ist als im Französischen, was dazu beiträgt, ihn dem intellektuellen Charakter Vladimirs ein wenig näher zu bringen. Außerdem wirkt Estragon durch verschiedene Veränderungen in Bezug auf den Inhalt seines Textes zum Teil selbstbewusster und abgeklärter. Gleichzeitig wird aber auch Estragons Problem sich zu erinnern in der englischen Version noch mehr betont als in der französischen, was sich unter anderem dadurch zeigt, dass der französische Estragon sich an den Namen des Weinbauers im Vacluse erinnern kann, während der englische Estragon sich auf diesen auch nach einiger Überlegung nicht entsinnen kann.⁵¹¹

Während Vladimirs intellektueller Charakterzug in der Übersetzung ausgeprägter erscheint als in der Erstversion, kann dies im umgekehrten Fall von Estragon nicht behauptet werden. Zwar ist Estragon in beiden Versionen jener Charakter, der sich eher von seinen – meist körperlichen - Bedürfnissen als von seinem Intellekt leiten lässt, jedoch wird diese Charakterisierung durch die Hebung des Sprachniveaus in der Übersetzung abgeschwächt.

7.10.3. Pozzo

Pozzos Sprachniveau hängt grundlegend von seinem Gesprächspartner ab. Während er im Umgang mit Lucky lediglich Befehle und Beschimpfungen ausstößt, bedient er sich im Gespräch mit Vladimir und Estragon einer sehr gehobenen, förmlichen Sprache. Diese variiert dahingehend, als dass er für eine längere Passage ins Sentimentale abrutscht, hin und wieder unpassende umgangssprachliche bzw. vulgäre Bemerkungen fallen lässt, dann wieder in einem geschäftlichen Tonfall spricht und einmal kurz die Kontrolle über sich und seine Worte verliert und vor sich hin stammelt.

Seine Idiolekt verändert sich im zweiten Akt parallel zur Veränderung seines körperlichen Zustands signifikant: Während seines zweiten Auftritts wirkt er unsicher, redet weniger, stellt fast ausschließlich Fragen und ruft um Hilfe. Sobald er aber wieder aufrecht steht,

⁵⁰⁸ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 160.

⁵⁰⁹ Ibid., S. 68.

⁵¹⁰ Ibid., S. 54.

⁵¹¹ Vgl. *ibid.*, S. 154.

verändert sich auch sein Sprachgestus: Er wirkt wieder herrisch, ungeduldig und findet zu seinem gehobenen Sprachniveau zurück.

Bei näherer Analyse der Sprachebene in beiden Versionen können auch im Text von Pozzo Veränderungen ausgemacht werden, die im Folgenden näher erläutert werden.

Mes amis, je suis heureux de vous avoir rencontrés.	↑	Gentlemen, I am happy to have met you. ⁵¹²
... si je ne veux pas me mettre en retard.	↑	... if I am to observe my schedule. ⁵¹³

Anhand dieser beiden Textstellen kann beobachtet werden, dass der geschäftliche Tonfall Pozzos im Englischen noch deutlicher ist als im Französischen. So vermitteln Wörter wie „gentlemen“ und „schedule“ weniger den freundschaftlich, informellen Ton des Französischen und betonen einen gehobenen, distanzierten Sprachstil.

Lui!	↑	My Lucky! ⁵¹⁴
... il me rendait meilleur...	↑	...my good angel... ⁵¹⁵

Diese Beispiele verdeutlichen Pozzos Beziehung zu Lucky. Diese wird durch die Übersetzung graduell verändert. Im Französischen scheint Pozzo distanziert und nüchtern, während er im Englischen fast schon liebevoll über ihn spricht.

En tant que ciel?	↑	Qua sky? ⁵¹⁶
-------------------	---	-------------------------

An dieser Textstelle verändert sich das Sprachniveau Pozzos durch das Einfügen eines lateinischen Elements.

Tant pis pour moi.	↑	So much the worse for me. ⁵¹⁷
--------------------	---	--

⁵¹² Beckett, Warten auf Godot, S. 64.

⁵¹³ Ibid., S. 96.

⁵¹⁴ Ibid., S. 86.

⁵¹⁵ Ibid., S. 90.

⁵¹⁶ Ibid., S. 98.

⁵¹⁷ Ibid., S. 102.

Diese Phrase verwendet Pozzo im Französischen mehrmals. Bei der Übersetzung dieser familiären Wendung ins Englische wird ein Vokabular verwendet, das gehobener ist als in der französischen Version.

Sinon, qu'il lui donne des coups de pied, dans le bas-ventre et au visage autant que possible.



If not he should give him a taste of his boot, in the face and the privates as far as possible.⁵¹⁸

Diese Anweisung klingt in der französischen Fassung durch die Verwendung von neutralem Vokabular wie eine nüchterne Beschreibung. Im Englischen bedient sich Pozzo einer bildhaften Sprache, die gleichzeitig von einem gehobeneren Sprachniveau und einer sadistischen Haltung zeugt.

Debout!



Up pig!⁵¹⁹

Tu endents?



Do you hear, hog?⁵²⁰

Diese beiden Beispiele zeugen durch die Addition von zusätzlichen Schimpfwörtern von einem familiärerem Vokabular im Englischen.

C'est mon pépé qui me l'a donnée.



'Twas my granpa gave it to me!⁵²¹

Diese Äußerung ist besonders beachtenswert, da sie die einzige im gesamten Stück ist, die nicht nur durch die Wortwahl, sondern auch durch die Schreibweise die Verwendung von Slang signalisiert. Dies ist allerdings nur im Englischen der Fall, im Französischen ist diese Textstelle durchaus als Alltagssprachlich einzustufen.

Lachez-moi, s'il vous plaît.



Let me go!⁵²²

An dieser Stelle ist bemerkenswert, dass Pozzo im Französischen eine Bitte in der Höflichkeitsform formuliert. Im Englischen hingegen ist die Wortwahl viel weniger formell und gleicht durch die Verwendung des Imperativs einem Befehl.

⁵¹⁸ Beckett, Warten auf Godot, S. 214.

⁵¹⁹ Ibid., S. 64.

⁵²⁰ Ibid., S. 104.

⁵²¹ Ibid., S. 118.

⁵²² Ibid., S. 218.

Auch in Pozzos Rolle werden in der Übersetzung manche Passagen inhaltlich verändert, jedoch beeinflussen diese Änderungen seine Charakterzeichnung nicht signifikant, weshalb sie hier nicht weiter erläutert werden sollen.

Anhand der oben genannten Beispiele wird ersichtlich, dass Beckett in der Übersetzung von Pozzos Text das Sprachniveau zwar an manchen Stellen verändert hat, im Vergleich zu den Veränderungen der Charakteristik der anderen Figuren sind dies aber lediglich kleinere Verschiebungen. Außerdem wird deutlich, dass sich diese Änderungen des Sprachniveaus zahlenmäßig beinahe wieder aufheben, was bedeutet, dass Pozzos Charakter von allen Figuren des Dramas in der Übersetzung sprachlich der französischen Version am ähnlichsten bleibt. Trotzdem kann festgestellt werden, dass Pozzos Verhalten gegenüber Lucky in der französischen Version ein wenig brutaler erscheint als in der englischen. Belegt wird dieser Eindruck beispielsweise durch die Beschreibung der Leine um Luckys Hals, die im Französischen „fatal“ ist, im Englischen hingegen lediglich „chafing“⁵²³.

7.10.4. Lucky

Luckys Monolog ist die einzige Stelle im Stück an der er sein Schweigen bricht. Da der Inhalt dieses Monologs aufgrund der inkohärenten Struktur schwer fassbar ist, lässt sich ein direkter Vergleich zwischen den beiden Versionen schwerlich durchführen. Zusätzlich liegt das besondere Augenmerk dieser Passage auf der rhythmischen Gestaltung des Textes, was eine inhaltliche Analyse bzw. einen Vergleich der Sprachebenen als nicht zielführend erscheinen lässt.

Was jedoch in Bezug auf die Charakterisierung von Lucky durch diesen Monolog festzustellen ist, ist ein wissenschaftliches Vokabular, das auf einen gewissen Bildungsgrad hinweist. Des Weiteren zeichnet er sich in beiden Sprachen durch Wortneuschöpfungen aus, was auf sein kreatives Potential schließen lässt. Aus psychologischer Sicht kann dieser Monolog laut Richard N. Coe auch betrachtet werden als „the almost untreaded, unexpurgated version of the outpourings of any contemporary intellectual adolescent in the first crisis of drug addiction or of plain schizophrenia.“⁵²⁴

Durch die weitgehend stumme Rolle des Lucky müssen zusätzlich zu seinen sprachlichen Äußerungen auch die Regieanweisungen, die sich auf ihn beziehen, beachtet werden. So ist zu beobachten, dass einige Regieanweisungen, die sich auf Luckys Bewegungslosigkeit

⁵²³ Vgl. Beckett, *Warten auf Godot*, S. 68.

⁵²⁴ Coe, „Beckett’s English“, S. 50.

beziehen (z.B. „Lucky ne réagit pas.“⁵²⁵, „Lucky tressaille.“⁵²⁶, „Lucky ne bouge pas.“⁵²⁷) in der englischen Version ausgelassen werden. Durch diese Veränderungen wirkt der englischsprachige Lucky etwas weniger passiv als jener der französischen Version.⁵²⁸

⁵²⁵ Beckett, *Warten auf Godot*, S. 72.

⁵²⁶ *Ibid.*, S. 88.

⁵²⁷ *Ibid.*, S. 122.

⁵²⁸ Vgl. Lindblad, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, S. 273.

8. CONCLUSIO

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die Thematik der Selbstübersetzungen Becketts eine sehr vielschichtige ist und verschiedenste Bereiche umfasst. An dieser Stelle sollen die Ergebnisse der Analysen zusammengefasst dargestellt werden.

Eine Grundvoraussetzung für Becketts Entscheidung sich selbst zu übersetzen, stellte seine Zweisprachigkeit dar, ohne die er gar nicht in der Lage gewesen wäre, seine Werke selbst zu übersetzen. Im Rahmen dieser Arbeit konnte mittels der Behandlung von Becketts Einstellung zur Sprache veranschaulicht werden, dass seine Sprachauffassung einen grundlegenden Einfluss auf das Wechseln seiner Arbeitssprache und in weiterer Folge auf seinen zweisprachigen Arbeitsrhythmus hatte. Dieser Wechsel zum Schreiben auf Französisch erlaubte es Beckett, sich sprachlich einzuschränken und Sprache in einem Maße zu manipulieren, wie es ihm in seiner Muttersprache, deren Gebrauch verstärkt von Automatismen geprägt ist, nicht möglich gewesen wäre.

Erst durch seinen zweisprachigen Arbeitsrhythmus wurde die Grundlage für die späteren Selbstübersetzungen gelegt. Aus der Betrachtung der verschiedenen Gründe, die Beckett dazu bewogen haben könnten, sich selbst zu übersetzen, geht hervor, dass er seine Texte unter anderem deshalb selbst übersetzte, um die Kontrolle über das Endprodukt und über die Rezeption seiner Werke in anderen Sprachen zu behalten. Selbstübersetzung war für ihn also genauso ein Mittel, Kontrolle über sein Werk auszuüben, wie auch seine ausführlichen Regieanweisungen und seine Tätigkeit als Regisseur seiner eigenen Stücke.

Als zusätzlicher Aspekt der Selbstübersetzung wurde in der vorliegenden Arbeit die Bedeutung der Selbstübersetzung für Beckett und sein Werk behandelt. Es wurde aufgezeigt, dass Beckett beim Übersetzen Gelegenheit hatte, seine Texte aus zeitlicher und emotionaler Distanz zu betrachten, über sie zu urteilen und sie gegebenenfalls gemäß seinen Kriterien zu verbessern. Ausschlaggebend ist hierbei, dass der oft sehr lange Zeitraum zwischen der Entstehung der ersten und der zweiten Version auch Becketts Blick auf sein Werk verändert hat. Die Frage, inwieweit aktuellere Werke die Übersetzung seiner älteren Texte beeinflusst hat, wäre ein Ansatzpunkt für weitere Forschungen.

Schließlich wurde auch die Funktion der Selbstübersetzung als Möglichkeit des Hinauszögerns erwähnt. Durch seine Tätigkeit als Übersetzer seiner eigenen Werke gelang es Beckett ein „fertiges“ Werk wieder „unfertig“ erscheinen zu lassen, solange es noch nicht in beiden Sprachen vollendet war. Dieser Aspekt der Unfertigkeit lässt sich wiederum direkt

mit der Ästhetik des Scheiterns und des Unwissens, zu der er sich an verschiedenen Stellen bekannt hat, in Verbindung setzen.

Für Becketts Werk bedeutet seine selbstübersetzerische Tätigkeit, dass es fast in seinem gesamten Umfang doppelt existiert. Es wurde in der vorliegenden Arbeit deshalb herausgearbeitet, welchen Stellenwert die zweiten Versionen in Becketts Werk einnehmen.

Es konnte festgestellt werden, dass die zweite Version eines Werkes unter anderem als eine Wiederholung des Schreibprozesses in einer anderen Sprache verstanden werden kann, womit die Wiederholung als Motiv, das man bei Beckett häufig in seinen Texten findet, auch in der Makrostruktur seines Werkes aufscheint.

Des Weiteren kann die Selbstübersetzung, wie bereits oben erwähnt, als Verbesserung angesehen werden. Folgt man diesem Ansatz aber bis zur letzten Konsequenz, würde die erste Version ihren Stellenwert als vollendeten und eigenständigen Text verlieren. Da die ersten Versionen von Becketts Werken aber zweifellos als selbständig angesehen werden müssen, kann den etwaigen Verbesserungen und Streichungen während des Übersetzungsprozesses nur eine untergeordnete Bedeutung eingeräumt werden.

Schließlich kann der Produktion einer zweiten Version auch die Funktion einer Fortsetzung des Schreibprozesses zugesprochen werden. Der Ausgangstext verändert sich sowohl durch die Übersetzung als auch im Rahmen von Inszenierungen, während denen Beckett häufig Textänderungen vornahm. Es konnte deshalb argumentiert werden, dass Becketts Texte nie fertig waren und die potentielle Möglichkeit der Weiterentwicklung immer präsent war, was durch den Prozess der Selbstübersetzung noch betont wurde.

Zuletzt wurde in dieser Arbeit die Bedeutung der Selbstübersetzung als Prozess der Selbstreflexion thematisiert. Schließlich stellte die Übersetzung jedes Textes für Beckett eine Begegnung mit der Vergangenheit und seinem früheren Selbst dar. Die erneute Annäherung an einen seiner bereits vollendeten Texte im Rahmen der Selbstübersetzung stellte dementsprechend auch immer den Kontakt mit der eigenen Vergangenheit, dem emotionalen Zustand und den künstlerischen Anschauungen zu diesem Zeitpunkt dar.

Wie sich die Zweisprachigkeit von Becketts Werken auf die Rezeption in Irland und Frankreich auswirkt, wurde im Rahmen einer empirischen Analyse von Zeitungsartikeln untersucht. Der Schwerpunkt lag hierbei auf der Beobachtung, wie häufig Becketts Herkunft, seine Zweisprachigkeit und seine Tätigkeit als Selbstübersetzer in der Presse des jeweiligen Landes erwähnt wird.

Es konnte festgestellt werden, dass diesen Aspekten in beiden Ländern nur sehr wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird, wobei angemerkt werden kann, dass die französische Presse sie etwas häufiger thematisiert als die irische. Im Gegenzug ist in der irischen Presse zu beobachten, dass Beckett und seine Werke auch in Bereichen abseits des Feuilletons, wie beispielsweise auf den Sport- und den Immobilienseiten, genannt werden. Daraus lässt sich schließen, dass Beckett in Irland einen festen Platz im allgemeinen Kulturwissen einnimmt, während dies in Frankreich nicht vorausgesetzt werden kann.

Die fehlende Thematisierung von Becketts Zweisprachigkeit bzw. seiner Selbstübersetzungen könnte auch als Erklärung dafür dienen, dass die Selbstübersetzung als grundlegendes Element von Becketts Schaffen übergangen wird und auch übersetzte Versionen ohne weitere Reflexion als Originale rezipiert werden. Diese Auswirkung korrespondiert mit den Erkenntnissen, die bei der Bearbeitung der Problematik der Selbstübersetzung im Allgemeinen gewonnen wurden. Daraus geht hervor, dass die Selbstübersetzung im Gegensatz zur herkömmlichen Übersetzung über eine Autorität verfügt, die die Grenzen zwischen Original und Übersetzung verschwimmen lässt.

Im Kernstück dieser Arbeit wurden schließlich *En attendant Godot* und *Waiting for Godot* gegenübergestellt.

In Bezug auf die Textlänge konnte festgestellt werden, dass die englische Version von *Godot* kürzer ist, als die französische. Wenn man diese Verkürzung jedoch mit der durchschnittlichen Reduktion der Wortzahl bei Übersetzungen vom Französischen ins Englische in Beziehung setzt, so wird offensichtlich, dass die Veränderung der Textlänge durchaus im Bereich einer normalen Übersetzung liegt. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass Beckett in seiner Übersetzung zwar häufig Textstellen ausließ, dies aber durch Additionen an anderer Stelle wieder ausglich.

Auch im Aufbau des Stückes sowie in Bezug auf den zeitlichen und räumlichen Ablauf konnten zwischen den Versionen kaum Unterschiede ausgemacht werden.

Eine sehr offensichtliche Abweichung in der Übersetzung stellt jedoch die Änderung der Gattungsbezeichnung im Laufe der Übersetzung dar. Wie in dieser Arbeit ausgeführt wird, ist dies auf Becketts erste Erfahrungen mit der Inszenierung dieses Stückes zurückzuführen.

Bei der Analyse von translatorischen Problemstellungen wurde der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit auf die Übersetzung von kulturellen Realia, die Übertragung von Eigen-

namen, die Übersetzung von geografischen Fakten sowie von sprachlichen Spezifika gelegt.

Im Rahmen der Analyse der im Dramentext erwähnten Realia konnte festgestellt werden, dass sie im Englischen meist durch neutralere Begriffe wiedergegeben wurden, was zur Folge hat, dass in der englischen Version im Gegensatz zur französischen weniger Bezüge zum spezifischen, kulturellen Kontext des Zielpublikums hergestellt werden.

Die Analyse der Übersetzung von Eigennamen ergab, dass Beckett in diesem Bereich verschiedene Methoden angewendet hat. Grundsätzlich ließ sich beobachten, dass die französischen Namen meist mehr Spielraum für Assoziationen und Zweideutigkeiten bieten, weshalb in der englischen Version manch komischer Nebeneffekt verloren geht.

Bei der Übersetzung von geografischen Fakten ist bemerkenswert, dass der Ort der Handlung in der französischen Version durch die Nennung verschiedener Landschaften und Bezugspunkte zweifellos in einer französischen Umgebung angesiedelt ist, während der Handlungsort der englischen Version weniger klar erscheint, da Beckett englische und französische Ortsbezeichnungen vermischte.

Im Gegensatz dazu scheint Beckett bei der Übersetzung von Wortspielen und Redewendungen, die jeder Sprache eigen sind und meist nur schwer äquivalent in der Zielsprache wiedergegeben werden können, großen Wert darauf gelegt zu haben, adäquat zu übersetzen bzw. Verluste an anderen Stellen zu kompensieren, was dazu führt, dass im Gesamten nur geringe Abweichungen festgestellt werden konnten.

Im Bereich der theaterspezifischen Übersetzungsprobleme wurden in dieser Arbeit speziell die Übersetzung von Komik, die Thematisierung der Theatersituation, die Übersetzung der Regieanweisungen sowie die Idiolekte der verschiedenen Rollen behandelt.

Die Analyse von Becketts Übersetzungen komischer Momente lässt erkennen, dass er an solchen Textstellen häufig auf eine rein inhaltliche Übersetzung zurückgriff. Dies hat zur Folge, dass Komik verloren geht bzw. abgeschwächt wird. Allerdings versuchte Beckett an anderen Stellen diese Verluste wieder zu kompensieren, weshalb die Frage, ob Beckett auf Französisch oder auf Englisch komischer ist, in der vorliegenden Arbeit nicht beantwortet wird.

Eine Analyse jener Situationen, in denen Beckett Anspielungen auf das Publikum und die Theatersituation in den Text integrierte, hat ergeben, dass das Publikum im Englischen noch dezidierter und häufiger in das Bühnengeschehen mit einbezogen wird als im Französischen. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass Beckett im Zeitraum zwischen der Uraufführung der französischen Version und der Übersetzung ins Englische Erfahrungen hin-

sichtlich Bühnenwirksamkeit und deren Umsetzung sammeln konnte, die er bei der Übersetzung berücksichtigte.

In Bezug auf Regieanweisungen ist bei einem Vergleich der beiden Versionen zu bemerken, dass Beckett in seiner englischen Übersetzung sehr häufig Anweisungen ausließ, jedoch an anderer Stelle wieder welche hinzufügte. Da übersetzungstechnische oder sprachspezifische Gründe als Ursache für diese Veränderungen auszuschließen sind, ließe sich dieser Aspekt ebenfalls mit Becketts gesammelter Theatererfahrung erklären. Insgesamt sind diese Veränderungen aber so geringfügig, dass sie die Wirkung auf den Rezipienten nicht nachhaltig beeinflussen.

Schließlich wurde im Rahmen der Übersetzungsanalyse von *Godot* einer der wichtigsten Aspekte der Dramenübersetzung behandelt: Die Charakterisierung der Figuren durch Sprache und der Idiolekt der verschiedenen Rollen. Hier war zu beobachten, dass das Sprachniveau der Charaktere im Englischen durchwegs gehobener ist. Auf Vladimirs Charakter wirkt sich dies dahingehend aus, dass seine intellektuelle Rolle im Gegensatz zu Estragon noch deutlicher aufgezeigt wird. In Bezug auf die Figur des Estragon, der eher den von Bedürfnissen als den vom Intellekt geleiteten Teil des Protagonistenpaares darstellt, ist die Verstärkung seines bedürfnisorientierten Charakters jedoch nicht zu finden, da auch sein Sprachniveau in der Übersetzung etwas angehoben wurde, wodurch er ein wenig intellektueller wirkt als in der französischen Version. Zum Ausgleich betonte Beckett in der Übersetzung aber Estragons Schwierigkeiten sich zu erinnern besonders, was den Effekt des gehobenen Sprachniveaus wiederum abschwächt. In Bezug auf Pozzo konnte festgestellt werden, dass diese Figur sich bereits in der ersten Version auf sehr unterschiedlichen Sprachebenen bewegt. Dieses Merkmal wurde in der englischen Version übernommen, was dazu führt, dass Pozzos Idiolekt im Englischen seine Charakterisierung kaum verändern. Was Lucky betrifft, erschien eine Analyse der Sprachebenen in seinem Monolog nicht zielführend. Deshalb wurden in der vorliegenden Arbeit, die Regieanweisungen, die sich auf Lucky beziehen, analysiert. Hier ist festzustellen, dass Beckett in der englischen Version sehr häufig Regieanweisungen, die sich auf Luckys Bewegungslosigkeit beziehen, ausgelassen hat. Damit entsteht der Eindruck, dass Lucky in der englischen Version aktiver und eventuell ein wenig selbstbewusster ist als in der französischen.

Wie aus den hier angeführten Ergebnissen der behandelten Problemstellungen geschlossen werden kann, stellen die Selbstübersetzungen Becketts bei weitem keine „herkömmlichen“ Übersetzungen dar. Dies ergibt sich einerseits aus der Analyse der verschiedenen Rollen,

die seine selbst übersetzten Werke im Kontext seines gesamten Oeuvres einnehmen, und andererseits aus der Gegenüberstellung von *En attendant Godot* und *Waiting for Godot*. Diese Übersetzungsanalyse macht deutlich, dass die Veränderungen, die Beckett im Laufe des Übersetzungsprozesses vornahm, weit über den Bereich der reinen Übertragung von einer Sprache in die andere hinausgehen, woraus Abweichungen in der Wirkung und Interpretation des Werkes resultieren, die nicht von der Hand zu weisen sind. Abschließend kann also festgestellt werden, dass es sich bei der englischen und der französischen Version von *Godot* weder um das gleiche Werk noch um zwei voneinander unabhängige Werke handelt – das eigentliche Werk liegt wohl, wie in dieser Arbeit ausgeführt, irgendwo dazwischen.

9. BIBLIOGRAPHIE

9.1. Primärliteratur

Beckett, Samuel, *Watt*, New York: Grove Press 1959.

Beckett, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris: Les Editions de Minuit 1970.

Beckett, Samuel, *Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.

Beckett, Samuel, *Paroles et musique. Comédie. Dis Joe. Words and Music. Play. Eh Joe*, Paris: Aubier-Flammarion 1972.

Beckett, Samuel, *Endspiel. Fin de partie. Endgame*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Beckett, Samuel, *Glückliche Tage. Happy Days. Oh les beaux jours*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment*, Hg. Ruby Cohn, New York: Grove Press 1984.

Beckett, Samuel, „La peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon“, *Disjecta. Miscellaneous writings and a dramatic fragment*, Hg. Ruby Cohn, New York: Grove Press 1984, S. 118-132.

Beckett, Samuel, „Dante..Bruno,Vico..Joyce“, *Samuel Beckett Vol. IV. Poems, Short Fiction, Criticism*, Hg. Paul Auster, New York: Grove Press 2006, S. 495-509.

Beckett, Samuel, „Proust“, *Samuel Beckett Vol. IV. Poems, Short Fiction, Criticism*, Hg. Paul Auster, New York: Grove Press 2006, S. 511-554.

Beckett, Samuel, „Three Dialogues with Georges Duthuit“, *Samuel Beckett Vol. IV. Poems, Short Fiction, Criticism*, Hg. Paul Auster, New York: Grove Press 2006, S. 555-563.

Beckett, Samuel, „Lettre à Georges Duthuit“, *Beckett after Beckett*, Hg. S.E. Gontarski/Anthony Uhlmann, Gainesville: University Press of Florida 2006, S. 15-21.

9.2. Nachschlagewerke

Brockhaus - Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Mannheim: F.A. Brockhaus ¹⁹1994.

Duden - Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim u.a.: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG ⁵2003.

Le Robert Micro. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française, Paris: Dictionnaires Le Robert ³2006.

Schweikle, Günther und Irmgard (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1990.

Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ⁸2001.

9.3. Sekundärliteratur

9.3.1. Selbständige Literatur

Arndorfer, Martin, *Samuel Beckett: Fragen zur Identität eines zweisprachigen Schriftstellers*, Dipl. Universität Wien 1996.

Arrowsmith, William/Roger Shattuck (Hg.), *The Craft & Context of Translation*, Austin: The University of Texas Press 1961.

Auster, Paul (Hg.), *Samuel Beckett Vol. IV. Poems, Short Fiction, Criticism*, New York: Grove Press 2006.

Baker, Mona (Hg.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London u.a.: Routledge 1998.

Baron Supervielle, Silvia, *L'alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris: Editions Gallimard 2007.

Besemeres, Mary, *Translating One's Self. Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography*, Oxford u.a.: Lang 2002.

Bishop, Tom/Raymond Federman (Hg.), *Samuel Beckett*, Paris: L'Herne 1976.

Brockmeier, Peter, *Samuel Beckett*, Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001.

Butler, Lance St. John, *Critical essays on Samuel Beckett. Critical Thoughts Series: 4*, Hants: Scolar Press, 1993.

Clément, Bruno, *L'oeuvre sans qualité: Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris: Seuil 1994.

Clément, Bruno/François Noudelmann, *Samuel Beckett*, Paris: Association pour la diffusion de la pensée française 2006.

Cohn, Ruby, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick: Rutgers University Press 1962.

Cohn, Ruby, *Back to Beckett*, Princeton: Princeton University Press 1973.

Cohn, Ruby, *Samuel Beckett: Waiting for Godot. A casebook*. London: Macmillan 1987.

Collinge, Linda, *Beckett traduit Beckett*, Genève: Droz 2000.

Connor, Steven, *Samuel Beckett. Repetition, theory and text*, Oxford: Basil Blackwell 1988.

de Beaugrande, Robert-Alain/Wolfgang Ulrich Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer 1981.

Deleuze, Gilles, *Kritik und Klinik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Durozoi, Gérard, *Samuel Beckett irremplaçable*, Paris: Hermann Editeurs 2006.

Edwards, Michael, *Beckett ou le don des langues*, Montpellier: Editions Espaces 34 1998.

Eliopoulos, James, *Samuel Beckett's Dramatic Language*, The Hague: Mouton 1975.

Engelhardt, Hartmut (Hg.), *Samuel Beckett*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

Esslin, Martin, *Das Theater des Absurden*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1965.

Fischer-Seidl, Therese/Marion Fries-Diechmann (Hg.), *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Fitch, Brian T., *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto u.a.: University of Toronto Press 1988.

Fitch, Brian T., *Le langage de la pensée et l'écriture. Humboldt, Valéry, Beckett*, Montréal: XYZ éditeur 2003.

Fletcher, John, *Samuel Beckett's Art*, London: Chatto and Windus 1967.

Foucault, Michel, *Von der Subversion des Wissens*, München: Hanser 1974.

Friedman, Alan Warren u.a. (Hg.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, University Park u.a.: Pennsylvania State University Press 1987.

Gasquet, Axel/Modesta Suárez (Hg.), *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2007.

Gessner, Niklaus, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Zürich: Juris Verlag 1957.

Gontarski, S.E./Anthony Uhlmann (Hg.), *Beckett after Beckett*, Gainesville: University Press of Florida 2006.

Graver, Lawrence, *Beckett. Waiting for Godot. A Student Guide*. Cambridge: Cambridge University Press ²2004.

Gussow, Mel, *Conversations with and about Beckett*, New York: Grove Press 1996.

Henning, Sylvie D., *Beckett's Critical Complicity. Carnival, Contestation, and Tradition*, Lexington: University Press of Kentucky 1988.

Herforth, Maria-Felicitas, *Samuel Beckett. Warten auf Godot*, Hollfeld: C. Bange Verlag 2003.

Hörmanseder, Fabienne, *Text und Publikum. Kriterien für eine bühnenwirksame Übersetzung im Hinblick auf eine Kooperation zwischen Translatologen und Bühnenexperten*, Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr 2008.

Houppermans, Sijf (Hg.), *Présence de Samuel Beckett. Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Amsterdam u.a.: Rodopi 2006.

Hübner, Alfred (Hg.), *Samuel Beckett: Glückliche Tage. Probenprotokoll der Inszenierung von Samuel Beckett in der "Werkstatt" des Berliner Schiller-Theaters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Italiaander, Rolf u.a. (Hg.), *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg*, Frankfurt am Main u.a.: Athenäum 1965.

Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris: Editions du Seuil 1969.

Juliet, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris: P.O.L. 1999.

Kennedy, Andrew K., *Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press 1991.

Knowlson, James, *Damned to fame. The life of Samuel Beckett*, New York: Simon & Schuster 1996.

Knowlson, James, *Samuel Beckett. Eine Biographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.

Knowlson, James und Elizabeth (Hg.), *Beckett Remembering/Remembering Beckett. A Centenary Celebration*, New York: Arcade Publishing 2006.

Krance, Charles (Hg.), *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A piece of Monologue/Solo: A bilingual Variorum Edition*, New York/London: Garland 1993.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1958.

Levý, Jiří, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum Verlag 1969.

Lommel, Michael, *Samuel Beckett. Synästhesie als Medienspiel*, Paderborn: Fink 2006.

Mauriac, Claude, *L'Allitération contemporaine. Artaud, Bataille, Beckett, Kafka, Leiris, Michaux, Miller, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc.*, Paris: Michel 1958.

Mayer, Hans/Uwe Johnson (Hg.), *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Mayoux, Jean-Jacques, *Samuel Beckett*, Hg. Ian Scott-Kilvert, London: Longman 1974.

Mercier, Vivian, *Beckett / Beckett*, New York: Oxford University Press 1977.

Morris, Beja u.a. (Hg.), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Columbus: Ohio State University Press 1983.

Mounin, Georges, *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*, München: Nymphenburger Verlagshandlung 1967.

Nies, Fritz (Hg.), *Ist Literaturübersetzen lehrbar? Beiträge zur Eröffnung des Studiengangs Literaturübersetzen an der Universität Düsseldorf*, Tübingen: Günter Narr Verlag 1989.

Oustinoff, Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. J. Green, S. Beckett, V. Nabokov*, Paris: L'Harmattan 2001.

Pilling, John (Hg.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.

Quintallet, Jacques, *Samuel Beckett. En attendant Godot*, Rosny: Bréal 1999.

Reichert, Klaus, *Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen*, München/Wien: Karl Hanser Verlag 2003.

Reid, Alec, *All I Can Manage, More Than I Could. An Approach to The Plays of Samuel Beckett*, Dublin: Dolmen Press 1968.

Reiß, Katharina, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Heidelberg: Julius Groos Verlag 1983.

Sardin-Damestoy, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'“empêchement“.* *Lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, Arras: Artois Presses Université 2002.

Sigal, Clancy (Hg.), *Materialien zu Becketts Endspiel. Berichte und Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

Simpson, Ekundayo, *Samuel Beckett traducteur de lui-même. Aspects de bilinguisme littéraire*, Quebec: Centre International de recherche sur le bilinguisme 1976.

Snell-Hornby, Mary u.a. (Hg.), *Translation und Text: ausgewählte Vorträge*, Wien: WUV-Universitätsverlag 1996.

Steiner, George, *Exterritorial. Schriften zur Literatur und Sprachrevolution*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Steiner, George, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²2004.

Strutz, Johann/Peter V. Zima (Hg.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung & Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen: Günter Narr Verlag 1996.

Sturm, Oliver, *Der letzte Satz der letzten Seite ein letztes Mal. Der alte Beckett*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994.

Thibault, Rémy, *Samuel Beckett. "En attendant Godot". "Fin de partie"*, Stuttgart/Dresden: Ernst Klett Verlag für Wissen und Bildung 1993.

Tieck, Ludwig, *Kritische Schriften. Zweiter Band. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck*, Leipzig: Brockhaus 1848.

Van der Starre, Everet, *Au ras du texte. Douze études sur la littérature française de l'après-guerre*, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 2000.

Zajic, Susanne, *Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit. Zur Problematik der Bühnenübersetzung*, Dipl. Universität Wien 1994.

Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting. A study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television*, Åbo: Åbo Akademi 1976.

Zuber, Ortrun (Hg.), *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford u.a.: Pergamon Press 1980.

9.3.2. Zeitschriften

Europe. Revue littéraire mensuelle 71/770-771, Paris: Europe, Juni-Juli 1993.

META. Organe d'information et de recherche dans les domaines de la traduction, de la terminologie et de l'interprétation 45/1, numéro spécial, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal 2000.

Phonetica 39/2-3, Hg. Klaus Kohler, Basel: S. Karger 1982.

Revue d'Esthétique. Numéro spécial hors série. Samuel Beckett. Hg. Pierre Chabert, Toulouse: Editions Privat 1986.

Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 2. Beckett in the 1990s: Selected papers from the Second International Beckett Symposium, Hg. Marius Buning/Lois Oppenheim, Amsterdam: Rodopi 1993.

Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 7. Beckett versus Becket, Hg. Marius Buning/Sjef Houppermans u.a., Amsterdam: Rodopi 1998

Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 14. After Beckett/D'après Beckett, Hg. Anthony Uhlmann u.a., Amsterdam u.a.: Rodopi 2004.

Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature XLVIII/2, Hg. Lars Hermodsson, Stockholm: Almqvist & Wiksell Periodical Company 1976.

Texte. Revue de Critique et de Théorie littéraire. L'Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte 2, Hg. Fitch, Brian T./Andrew Oliver, Toronto: Les Editions Trintexte 1983.

The Journal of Beckett Studies 8, Hg. John Pilling, Herbst 1982.

The Journal of Beckett Studies 10, Hg. John Pilling, Herbst 1983.

The Journal of Beckett Studies 11 & 12, Hg. S. E. Gontarski, Dezember 1989.

The Journal of Beckett Studies 10/1 & 2, Hg. S. E. Gontarski, Herbst 2000/Frühling 2001.

The Journal of Beckett Studies. Special Issue: Beckett the European 13/2, Hg. S. E. Gontarski, Frühling 2004.

The Southern Review 27/4, Hg. James Olney/Dave Smith, Baton Rouge: Louisiana State University Press, Oktober 1991.

Ü wie Übersetzen. Zeitschrift der Übersetzergemeinschaft 3/4, Hg. Übersetzergemeinschaft, Wien: Übersetzergemeinschaft 1990.

9.3.3. Unselbständige Literatur

Astbury, Helen, „Mercier et/and Camier: Un voyage de découverte linguistique est-il traduisible?“, *Présence de Samuel Beckett. Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Hg. Sjef Houppermans, Amsterdam u.a.: Rodopi 2006, S. 109-120.

Beer, Ann, „Watt, Knot and Beckett's bilingualism“, *The Journal of Beckett Studies* 10, Herbst 1983, S. 37-75.

Beer, Ann, „Beckett's 'Autography' and the Company of Languages“, *The Southern Review* 27/4, Oktober 1991, S. 771-791.

Beer, Ann, „Beckett's bilingualism“, *The Cambridge Companion to Beckett*, Hg. John Piling, Cambridge: Cambridge University Press 1994, S. 209-221.

Bernal, Olga, „Le Glissement hors du langage“, *Samuel Beckett*, Hg. Tom Bishop/Raymond Federman, Paris: L'Herne 1976, S. 219-225.

Bishop, Tom, „Père Céleste, la créature était bilingue (Heavenly Father, the creature was bilingual). Beckett de l'anglais au français.“, *Présence de Samuel Beckett. Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Hg. Sjef Houppermans, Amsterdam u.a.: Rodopi 2006, S. 99-108.

Canaris, Volker, „Literaturübersetzen aus der Sicht des Theaters. Der Generalintendant des Düsseldorfer Schauspielhauses im Gespräch mit Prof. Dr. Wilhelm Gössmann und Dr. Angelika Waschinsky“, *Ist Literaturübersetzen lehrbar? Beiträge zur Eröffnung des Studiengangs Literaturübersetzen an der Universität Düsseldorf*, Hg. Fritz Nies, Tübingen: Günter Narr Verlag 1989, S. 63-72.

Cerrato, Laura, „Samuel Beckett: De l'écriture comme une autotraduction“, *Présence de Samuel Beckett. Presence of Samuel Beckett. Colloque de Cerisy*, Hg. Sjef Houppermans, Amsterdam u.a.: Rodopi 2006, S. 131-143.

Chamberlain, Lori, „The Same Old Stories: Beckett's Poetics of Translation“, *Beckett Translating/Translating Beckett*, Hg. Alan Warren Friedman u.a., University Park u.a.: Pennsylvania State University Press 1987, S. 17-24.

Coe, Richard, „Beckett's English“, *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Hg. Beja Morris u.a., Columbus: Ohio State University Press 1983, S. 36-57.

Collinge, Linda, „Auto-Traduction et Auto-Censure dans *Malone meurt/Malone dies*“, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 7. Beckett versus Beckett*, Hg. Marius Buning/Sjef Houppermans u.a., Amsterdam: Rodopi 1998, S. 57-73.

Connor, Steven, „Traduttore, traditore: Samuel Beckett's Translation of Mercier and Camier“, *The Journal of Beckett Studies* 11 & 12, Dezember 1989, S. 27-46.

Corrigan, Robert W., „Translating for Actors“, *The Craft & Context of Translation*, Hg. William Arrowsmith/Roger Shattuck, Austin: The University of Texas Press 1961, S. 95-106.

Federman, Raymond, „Sam's Gift of Words.“, *Beckett Remembering/Remembering Beckett. A Centenary Celebration*, Hg. James und Elizabeth Knowlson, New York: Arcade Publishing 2006, S. 300-304.

Fitch, Briant T., „L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction de soi“, *Texte. Revue de Critique et de Théorie littéraire. L'Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte* 2, Hg. Brian T. Fitch/Andrew Oliver, Toronto: Les Editions Trintexte 1983, S 85-100.

Fitch, Brian T., „The Relationship Between *Compagnie* and *Company*: One Work, Two Texts, Two Fictive Universes“, *Beckett Translating/Translating Beckett*, Hg. Alan Warren Friedman u.a., University Park u.a.: Pennsylvania State University Press 1987, S. 25-35.

Fletcher, John, „Ecrivain bilingue“, *Samuel Beckett*, Hg. Tom Bishop/Raymond Federman, Paris: L'Herne 1976, S. 212-218.

Garforth, Julian A., „Samuel Beckett, Fritz Mauthner and the Whoroscope Notebook: Becketts Beiträge zu einer Kritik der Sprache“, *The Journal of Beckett Studies. Special Issue: Beckett the European* 13/2, Frühling 2004, S. 49-68.

Gomille, Monika, „Zwischen den Sprachen und Kulturen: Becketts Selbstübersetzungen“, *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Hg. Therese Fischer-Seidl/Marion Fries-Diechmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 244-260.

Gorjan, Zlatko, „Über das akustische Element beim Übersetzen von Bühnenwerken“, *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongress literarischer Übersetzer in Hamburg*, Hg. Rolf Italiaander u.a., Frankfurt am Main u.a.: Athenäum 1965, S. 88-89.

Hensel, Georg, „Wie Beckett mit Beckett umging“, *Samuel Beckett*, Hg. Hartmut Engelhardt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 124-125.

Iser, Wolfgang, „Samuel Beckett's Dramatic Language“, *Critical essays on Samuel Beckett. Critical Thoughts Series: 4*, Hg. Lance St. John Butler, Hants: Scolar Press 1993, S. 145-153.

Janvier, Ludovic, „Au travail avec Beckett“, *Samuel Beckett*, Hg. Tom Bishop/Raymond Federman, Paris: L'Herne 1976, S. 137-140.

Janvier, Ludovic/Bruno Clément, „Double, Echo, Gigone. Entretien entre Ludovic Janvier et Bruno Clément“, *Europe. Revue littéraire mensuelle* 71/770-771, Juni-Juli 1993, S. 60-68.

Janvier, Ludovic/Agnès Vaquin-Janvier, „Traduire avec Beckett: Watt“, *Revue d'Esthétique. Numéro spécial hors série. Samuel Beckett*, Toulouse: Editions Privat 1986, S. 57-64.

Lindblad, Ishrat, „Waiting for Godot: Translation or Revision?“, *Studia Neophilologica. A Journal of Germanic and Romance Languages and Literature* XLVIII/2, 1976, S. 269-281.

Link, Franz H., „Translation, Adaptation and Interpretation of Dramatic Texts“, *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Hg. Ortrun Zuber, Oxford u.a.: Pergamon Press 1980, S. 24-50.

Louar, Nadia, „Le bilinguisme dans l'oeuvre de Samuel Beckett: pas d'après“, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 14. *After Beckett/D'après Beckett*, Hg. Anthony Uhlmann u.a., Amsterdam u.a.: Rodopi 2004, S. 563-578.

Mercier, Vivian, „The Uneventful Event“, *Critical essays on Samuel Beckett. Critical Thoughts Series: 4*, Hg. Lance St. John Butler, Hants: Scolar Press, 1993, S. 29-30.

Mooney, Sinéad, „A Roving Cancellation. Beckett's (Self-)Translation as Poetic of Self-Divestiture“, *The Journal of Beckett Studies* 10/1 & 2, Herbst 2000/Frühling 2001, S. 222-234.

Ostrovsky, Erika, „Le Silence de Babel“, *Samuel Beckett*, Hg. Tom Bishop/Raymond Federman, Paris: L'Herne 1976, S. 206-211.

Prinz, Jessica, „The Fine Art of Inexpression: Beckett and Duchamp“, *Beckett Translating/Translating Beckett*, Hg. Alan Warren Friedman u.a., University Park u.a.: Pennsylvania State University Press 1987, S. 95-106.

Sardin-Damestoy, Pascale, „Samuel Beckett / Nancy Huston ou le bilinguisme de malentendus en contrefaçon: deux expériences similaires?“, *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Hg. Axel Gasquet/Modesta Suárez, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2007, S. 257-269.

Schröder, Ernst, „Ein Hammer und drei Nägel. Erfahrungen eines Schauspielers mit dem Dramatiker Samuel Beckett als Regisseur“, *Materialien zu Becketts Endspiel. Berichte und Aufsätze*, Hg. Clancy Sigal, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968, S. 112-117.

Seaver, Richard, „On Translating Beckett“, *Beckett Remembering/Remembering Beckett. A Centenary Celebration*, Hg. James und Elizabeth Knowlson, New York: Arcade Publishing 2006, S. 100-107.

Snell-Hornby, Mary, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text: Zur Problematik der Bühnenübersetzung“, *Translation und Text: ausgewählte Vorträge*, Hg. Mary Snell-Hornby u.a., Wien: WUV-Universitätsverlag 1996, S. 127-139.

Thomas, Yves, „Traduire l'effacement. Notes sur la traduction de *Comment c'est*“, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 2. Beckett in the 1990s: Selected papers from the Second International Beckett Symposium*, Hg. Marius Buning/Lois Oppenheim, Amsterdam: Rodopi 1993, S. 139-145.

Tophoven, Elmar, „En traduisant Beckett“, *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*, Hg. Hans Mayer/Uwe Johnson, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 159-173.

Tophoven, Erika, „Beckett dreistimmig“, *Literarische Polyphonie. Übersetzung & Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Hg. Johann Strutz/Peter V. Zima, Tübingen: Günter Narr Verlag 1996, S. 137-147.

Übersetzergemeinschaft (Hg.), „Podiumsdiskussion“, *Ü wie Übersetzen. Zeitschrift der Übersetzergemeinschaft* 3/4 1990, S. 65-98.

Vaane, Eveline, „Subjective Estimation of Speech Rate“, *Phonetica* 39/2-3, Hg. Klaus Kohler, Basel: S. Karger 1982, S. 136-149.

Velissariou, Aspasia, „Language in *Waiting for Godot*“, *The Journal of Beckett Studies* 8, Herbst 1982, S. 45-57.

Veytisek, Marianne, „Der Dialog allein macht keine Aufführung: Was muss man beim Übersetzen von Theaterstücken mitberücksichtigen?“, *Ü wie Übersetzen. Zeitschrift der Österreichischen Übersetzergemeinschaft* 3/4, Dezember 1990, S. 19-26.

Zeller, Beatriz, „On Translation and Authorship“, *META. Organe d'information et de recherche dans les domaines de la traduction, de la terminologie et de l'interprétation* 45/1, numéro spécial 2000, S. 134-139.

9.3.4. Zeitungsartikel aus der französischen Presse

Janvier, Ludovic, „Beckett était obsédé par la voix. Propos recueillis par Aliette Arme“, *Magazine littéraire* Nr. 372, 01.01.1999, S. 34-37.

Jeener, Jean-Luc, „Beckett, une passion française“, *Le Figaro Magazine*, 30.09.2006.

Marx, William, „Borckett, sa vie, son oeuvre“, *Le Monde*, 03.03.2006.

Silber, Martine, „Oh les beaux jours, une relecture décapante“, *Le Monde*, 22.02.2007.

Wilson, Robert McLiam: „Je n'attends plus Beckett“, *Les Inrockuptibles*, 11.04.2006.

Anmerkung: Da die französischen Zeitungsartikel in der Bibliothèque publique d'information nur elektronisch zur Verfügung stehen, konnten die Seitenzahlen leider nicht ermittelt werden.

9.3.5. Zeitungsartikel aus der irischen Presse

Dukes, Gerry, „Beckett’s“, *The Irish Independent*,

<http://www.independent.ie/opinion/analysis/becketts-108283.html> 18.03.2006,
29.04.2009.

Farren, Ronan, „Whiskey and laughter with the kind-hearted Beckett“, *The Irish*

Independent, <http://www.independent.ie/entertainment/books/whiskey-and-laughter-with-the-kindhearted-beckett-128735.html> 09.04.2006, 30.04.2009.

Grasset, Frédéric, „Beckett celebrations in France“, *The Irish Times Online Archive*,

<http://www.irishtimes.com/newspaper/letters/2006/0307/1141298087923.html> 03.03.2006,
29.04.2009.

Ignatieff, Michael, „Sense of reality might have saved Bush from catastrophe“, *The Irish*

Times Online Archive, <http://www.irishtimes.com/newspaper/opinion/2007/0808/1186424874478.html> 08.08.2007, 29.04.2009.

MacDonagh, Michelle, „My TY“, *The Irish Times Online Archive*,

<http://www.irishtimes.com/newspaper/features/2008/0227/1203619476659.html>
27.02.2008, 29.04.2009.

Madden, Christine, „Making a splash at the fringe“, *The Irish Times Online Archive*,

<http://www.irishtimes.com/newspaper/features/2003/1008/1065481697760.html>
08.10.2003, 29.04.2009.

McGarry, Patsy, „What sort of God presides over a 'natural desaster'?“, *The Irish Times*

Online Archive, <http://www.irishtimes.com/newspaper/opinion/2005/0103/1104400380278.html> 03.01.2005, 29.04.2009.

Moriarty, Gerry, „Not so much 'Groundhog Day' again as 'Waiting for Godot'“, *The Irish*

Times Online Archive, <http://www.irishtimes.com/newspaper/opinion/2004/1209/1099561106699.html> 12.12.2004, 29.04.2009.

O'Neill, Gerard, „Oil prices may just be at start of steep ascent“, *The Irish Times Online Archive*, <http://www.irishtimes.com/newspaper/finance/2004/0611/1086274481544.html> 06.06.2004, 29.04.2009.

O'Riordan, Ian, „Cork players invite club officials to meeting“, *The Irish Times Online Archive*, <http://www.irishtimes.com/newspaper/sport/2009/0212/1233867932989.html> 12.02.2009, 29.04.2009.

O'Toole, Fintan, „Review“, *The Irish Times Online Archives*, <http://www.irishtimes.com/newspaper/features/2003/0815/1060815585868.html> 15.08.2003, 29.04.2009.

Walsh, Caroline, „French writer Houellebecq receives IMPAC award“, *The Irish Times Online Archive*, <http://www.irishtimes.com/newspaper/ireland/2002/0617/1017357823478.html> 06.06.2002, 29.04.2009.

9.4. Internetquellen

Anonym, *Dictionnaire d'argot et de français populaire et familier et phraséologique et érotique et encore bien d'autres choses*, <http://www.languefrancaise.net/recherche/liste.php?motsclef=etes&submit=Ok&module=siteRech>, 28.08.2009.

Biblos.com (Hg.), *King James Bible*. <http://bible.cc/proverbs/13-12.htm> 2004-2009, 28.08.2009.

Merrit, Penelope, *Wham, bam! Thank you, Sam! Everything you've always wanted to know about Waiting for Godot. A website by Penelope Merrit*, http://www.samuel-beckett.net/Penelope/Pozzo_Lucky.html 28.08.2009.

Omnilingua Inc. (Hg.), *Text Expansion (or Contraction)*, <http://omnilingua.com/resourcecenter/textexpansion.aspx> 2004, 28.08.2009.

Sherzer, Dina, „Didi, Gogo, Pozzo, Lucky: linguistes déconstructeurs“, *Études littéraires* vol. 13/3, <http://id.erudit.org/iderudit/500531ar> 1980, 28.08.2009.

9.5. Filme

En attendant Godot, Regie: Walter D. Asmus, Frankreich 1989.

Waiting for Godot. Beckett on Film DVD No. 1, Regie: Michael Lindsay-Hogg, Großbritannien 2001.

10. ANHANG

10.1. Gedankenprotokoll - Gespräch mit Erika Tophoven am 10.03.2009

Erika Tophoven übersetzte gemeinsam mit Elmar Tophoven in Zusammenarbeit mit Beckett selbst dessen Werke ins Deutsche. Das Gespräch fand am 10. März 2009 in Berlin statt.

Beckett und Sprache

Erika Tophoven betont während des Gespräches mehrmals, dass Becketts Ausdruck in seinen Texten mit der Zeit immer knapper wird. Dieses Drängen zur knappen Form entspricht Becketts Willen nur Essentielles auszudrücken. Eine häufige Anweisung Becketts an seine deutschen Übersetzer war deshalb auch „shorten!“.

Die Inszenierung von *Premier Amour* erweckt in Erika Tophoven den Eindruck, „was ich sage, möchte ich fast schon wieder zurücknehmen.“ Dies ist eine Einstellung, die sie mit Becketts Sprachauffassung assoziiert. Laut Erika Tophoven wollte Beckett mit der Sprache etwas Ähnliches machen wie die moderne Kunst in der Malerei. Das Wort war für Beckett Material, er wollte es von Sprechgewohnheiten befreien.

Erika Tophoven beobachtete, dass es Beckett großen Spaß machte, mit Sprache zu spielen. Er suchte ständig nach neuen Formen, sowohl syntaktisch als auch sprachlich und in den verschiedenen Medien. Sie betont Becketts intensive Beschäftigung mit Etymologie in der Verwendung von Sprache und während des Übersetzungsprozesses.

In Bezug auf den Schreib- und Übersetzungsprozess betont Erika Tophoven außerdem die große Ernsthaftigkeit Becketts dem Schreiben gegenüber – „kein Wort ist bei Beckett zufällig.“

Erika Tophoven vergleicht seine Werke mit einer Partitur bestehend aus verschiedenen Themen und mit unterschiedlichen Akzenten. Sie bestätigt, dass Klang, Rhythmus und Echos in der Übersetzung immer wichtiger waren als der Inhalt.

Gründe für Becketts Sprachwechsel

Beckett hat Erika Tophoven gegenüber nie Gründe für den Wechsel seiner Arbeitssprache erwähnt. Ihr erscheint es aber plausibel, dass er Automatismen vermeiden wollte.

Beckett und Selbstübersetzung

Die Selbstübersetzung als Begegnung mit der Vergangenheit erscheint Erika Tophoven durchaus relevant. Sie sieht darin auch eine Parallele zu Becketts Stück „Das letzte Band“: Die Wiederholung, das Zurückspielen, das noch-einmal-Hören etc.

Die Theorie, dass Beckett die Selbstübersetzung als Fortsetzung gesehen hat, hält sie allerdings für eher unwahrscheinlich, da sie den Eindruck hatte, dass er seine älteren Texte eigentlich nicht mehr anfassen wollte.

Der Annahme, dass Übersetzen immer auch Interpretation bedeutet, stimmt Erika Tophoven zu. Beim Übersetzen seiner Werke interpretierte Beckett sich selbst. Deshalb sind die zweiten Versionen häufig auch etwas aufschlussreicher und wurden von den deutschen Übersetzern wenn nötig zu Rate gezogen.

In einer Widmung Becketts an Erika und Elmar Tophoven bezeichnet Beckett das Übersetzen als „alte Lohnarbeit“.

Gründe für Selbstübersetzung

Als einen möglichen Grund für Becketts Entscheidung zur Selbstübersetzung gibt Erika Tophoven an, dass er unzulänglichen Übersetzungen vorgreifen wollte, da Verbesserungen an einer bestehenden Übersetzung mehr Arbeit verursachten als das Verfassen einer eigenen Übersetzung. Er dachte wahrscheinlich, dass jeder andere Übersetzer sein Werk „verhunzen“ würde.

Außerdem wollte er seine Werke auf keinen Fall erklären. Er gab auch seinen Übersetzern ins Deutsche niemals Erklärungen zu seinen Stücken. So stellt Erika Tophoven fest, dass Beckett mit seinem Hintergrundwissen auch bei Weitem der kompetenteste Übersetzer für seine Werke war.

Den Ansatz, dass die Selbstübersetzung für Beckett außerdem ein Kontrollinstrument darstellte, hält Erika Tophoven für durchaus relevant.

Ergänzend erwähnt sie auch, dass das Übersetzen keinen vollkommen kreativen Prozess darstelle, weshalb Beckett das Übersetzen als Überbrückung bis zur nächsten kreativen Phase genützt haben könnte.

Unterschiede zwischen den beiden Versionen

Erika Tophoven erwähnt, dass Beckett in seinen Werken sehr häufig Zitate verwendet. Diese tauschte er aber in der zweiten Version häufig gegen Zitate aus, die ihm in der Zielsprache passender erschienen. Bei den deutschen Übersetzungen legte er immer viel Wert

darauf, in solchen Fällen die offiziellen deutschen Übersetzungen dieser Zitate zu verwenden und keine eigene Übersetzung anzufertigen.

Status der Selbstübersetzung

Einen Unterschied im Status der Selbstübersetzung und der „herkömmlichen“ Übersetzung lässt sich erkennen, da bei Neuauflagen – wie Erika Tophoven berichtet – der deutsche Text immer wieder ein wenig abgeändert und bearbeitet wurde. Becketts eigene Übersetzungen hingegen blieben unverändert.

Übersetzen mit Beckett

Laut Erika Tophoven war Beckett in die deutschen Übersetzungen seiner Werke immer sehr involviert. Übersetzer und Autor arbeiteten sehr eng zusammen, wobei Beckett während der Arbeit an einer Textstelle oft lange Schweigepausen einlegte, um über ein bestimmtes Wort oder eine Formulierung nachzudenken. Sie betont außerdem Becketts erstaunliche Deutschkenntnisse und bemerkt, dass sein Englisch sehr irisch gefärbt war. Während des Übersetzens war die Arbeitssprache allerdings immer Französisch, auch wenn der Ausgangstext ein englischer und der Zieltext ein deutscher war.

Auf Becketts ausdrücklichen Wunsch hin basieren die deutschen Übersetzungen immer auf der ersten Version eines Werkes.

10.2. Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt mittels einer komparativen Übersetzungsanalyse von *En attendant Godot* und *Waiting for Godot* Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung.

Obwohl es an Forschungsliteratur über den Autor Samuel Beckett und seine Werke keinesfalls mangelt, wird häufig übergangen, dass er den Großteil seines Werkes selbst ins Englische bzw. Französische übersetzte. Da er in der Literaturgeschichte aufgrund seines zweisprachigen Arbeitens eine Sonderstellung einnimmt, wird dieser Aspekt seines Schaffens im Rahmen der vorliegenden Arbeit umfassend behandelt.

Die Tätigkeit der Selbstübersetzung basiert auf zwei notwendigen Voraussetzungen: Der Autor muss die Fähigkeit besitzen, sich in zwei Sprachen auszudrücken, und er muss außerdem dazu bereit sein, seine Arbeitssprache zu wechseln. Beckett erfüllte beide dieser Voraussetzungen.

Aus der Betrachtung von Becketts Umgang mit Sprache im ersten Teil der Arbeit wird deutlich, dass er ein ambivalentes Verhältnis zur Sprache hatte und ihrer Ausdruckskraft misstraute. Aufbauend auf diesen Erörterungen werden Becketts Zugang zum Französischen, sein Fremdsprachenerwerb und verschiedene Gründe für das Wechseln der Arbeitssprache erläutert.

Im darauf folgenden Teil, der konkret die Selbstübersetzung thematisiert, wird versucht den Unterschied zwischen einer „herkömmlichen“ Übersetzung und einer vom Autor verfassten Übersetzung zu definieren. In Bezug auf Beckett selbst werden sowohl seine Motivation in Bezug auf die Selbstübersetzung und seine Methode im Übersetzungsprozess als auch die Bedeutung seiner Zweisprachigkeit für sein Werk und das Verhältnis zwischen den zwei Versionen ein und desselben Werkes untersucht.

Unter Berücksichtigung der Ergebnisse der vorangegangenen Kapitel, beinhaltet der letzte Teil dieser Arbeit eine komparative Übersetzungsanalyse der zwei Versionen von *Godot*. Großes Augenmerk wird hierbei auf Becketts Umgang mit translatorischen sowie theater-spezifischen Übersetzungsproblemen gelegt. Besondere Bedeutung kommt der Figurenzeichnung zu. Anhand von Beispielen wird aufgezeigt, dass sich sowohl die Wirkung auf das Publikum als auch die Charakterisierung der Protagonisten durch die Übersetzung Becketts in vielen Aspekten verändert haben.

Diese Arbeit soll auf die Besonderheit von Becketts „doppelten“ Werken aufmerksam machen und als Ausgangspunkt für weitere Forschungen auf diesem Gebiet dienen.

10.3. Abstract

The paper at hand presents an extensive study of Beckett's method of self-translation by means of a comparative analysis of *En attendant Godot* and *Waiting for Godot*.

Although there is definitely no lack of research literature on the author Samuel Beckett and his work, the fact that he translated a large part of his oeuvre into English respectively French is frequently ignored despite the fact that his case is unique in the history of literature. Therefore, the given paper is focused on this specific aspect of Beckett's work.

The activity of self-translation is based upon two substantial preconditions: The author has to be able to express himself in two languages and he must be ready to change the language he's working in. Beckett fulfills both of these requirements.

The examination of Beckett's approach and exposure to language, which is the topic of the first part of this paper, shows that he had a very ambivalent attitude towards language as he distrusted its ability to reproduce reality. Based on these considerations, Beckett's process of language acquisition and use of French as well as the reasons that made him change his working language will be discussed.

Following this, the second part of this paper deals with the topic of self-translation in particular. The definition of differences between a "normal" translation and one that is produced by the author himself is attempted. Considering the distinctiveness of Beckett's status, his motifs for and methods of translating his own writings are examined. Furthermore, the impact of his bilingualism on his work and the relation between the two versions of one and the same text are discussed.

Taking into account the results of the previous chapters, the last part of this paper includes a comparative analysis of the two versions of *Godot*. A special highlight is put on Beckett's handling of translational problems as well as theatre specific issues. In this context, special attention is paid to the characterisation of the protagonists through language. By means of examples, it will be demonstrated that Beckett's translation causes considerable changes concerning the impression on the audience and the depiction of the protagonists.

This paper is aimed at pointing out the particularity of Beckett's works as "linguistic twins" and should provide starting points for further research in this field.

10.4. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE ANGABEN:

Name: Magdalena Winkler
Staatsangehörigkeit: Österreich
Geburtsort: Klagenfurt
Geburtsdatum : 19.03.1983

AUSBILDUNG:

1993 - 1997 Bundesrealgymnasium Mössingerstraße, Klagenfurt
1997 - 2002 BBA für Kindergartenpädagogik, Klagenfurt
2002 Diplomprüfung zur Kleinkind- und Hortpädagogin sowie die Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg abgelegt
ab 2003 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Studium Übersetzen und Dolmetschen (Englisch, Französisch)
2005 1. Diplomprüfung der Theater- Film- und Medienwissenschaft mit Auszeichnung bestanden
2006 Leistungsstipendium der Universität Wien
2007 - 2008 Erasmusaufenthalt am Institut supérieur de traduction et d'interprétation, Paris
2008 Bakkalaureatsprüfung im Studium Übersetzen und Dolmetschen mit Auszeichnung bestanden
2010 Abschluss des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

BERUFSERFAHRUNG:

2005 Theater in der Josefstadt
Regiehospitant beim Stück „Das 4.Gebot“ (Regie: Herbert Föttinger)
2006 Theater in der Josefstadt
Dramaturgiehospitant „Mein Nestroy“ (Dramaturgie: Ulrike Zemme)
2007 Theater in der Josefstadt
Dramaturgiehospitant „Der Ruf des Lebens“ (Dramaturgie: Ulrike Zemme)
seit 2008 PDM Schüler- und Studentenreisen
Produktmanagerin für Sprach- und Klassenreisen

FREMDSPRACHENKENNTNISSE:

Englisch fließend in Wort und Schrift
Französisch fließend in Wort und Schrift

