



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Irische Dramatik im Spannungsfeld der Kulturen

Exemplarische Analyse einer interkulturellen Begegnung mit Brian Friel am Wiener Volkstheater

Verfasserin

Gabriele Detschmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Für meine Eltern, ihre Unterstützung und ihr Vertrauen in meine Entscheidungen.

Ich möchte mich an dieser Stelle besonders bei meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider, bedanken. In einem begrenzten Spielrahmen gewährte sie mir freien Spielraum und ermutigte mich stets zum „Denken statt Nach-denken“ – ein Appell, der mich in meinem Arbeitsprozess fortwährend zu motivieren und stärken vermochte gleichwohl er meines Erachtens gegenwärtig allzu selten geäußert wird.

Inhaltsverzeichnis

1. Prolog	- 1 -
2. Der Dramatiker	- 4 -
2.1. Biografische und historische Einflüsse	- 5 -
2.2. Field Day - Theater auf Identitätssuche	- 8 -
2.3. Friel im Spiel mit theatralen Konventionen	- 10 -
2.4. Friels dramatisches Schaffen.....	- 15 -
2.4.1. Verhandeln mit Geschichte: History / Memory Plays	- 16 -
2.4.2. Identität ohne Worte? Sprache als Mittel zur Selbstfindung.....	- 19 -
3. Brian Friel in Wien	- 24 -
3.1. The Freedom of the City	- 25 -
3.2. Dancing at Lughnasa	- 29 -
3.3. The Faith Healer	- 34 -
3.4. Molly Sweeney / Wonderful Tennessee.....	- 36 -
4. Gesellschaft, Politik und Kunst im Kulturtransfer	- 37 -
4.1. Der Kulturbegriff – Versuch einer Definition.....	- 38 -
4.2. Die Idee vom Kulturtransfer	- 43 -
4.3. Publikum	- 46 -
4.4. Friel im Kulturtransfer	- 47 -
4.4.1. Das Volkstheater Wien als Vermittlerfigur und Spielstätte	- 49 -
4.4.2. Gesellschaftskritik: <i>Die Freiheit der Stadt</i>	- 55 -
4.4.3. Frauenstück: <i>Lughnasa - Zeit des Tanzes</i>	- 63 -
4.4.4. Story Telling: <i>Der Wunderheiler</i>	- 70 -
4.4.5. Außenbezirke: <i>Molly Sweeney // Wunderbares Tennessee</i>	- 81 -
5. Die Kunst des Verbindens – „Übersetzen“	- 84 -
5.1. Dialog der Kulturen.....	- 84 -
5.2. Zwischen Text und Spiel.....	- 90 -
5.2.1. Änderungen im Text als Veränderung von Figuren?	- 92 -

5.3.	Sprache ≠ Sprache	- 97 -
5.3.1.	Szenisches Sprechen anstelle von dramatischem Lesen.....	- 98 -
5.4.	Bedeutungszuwachs im Bühnendialog	- 107 -
5.4.1.	Machtverhältnis und Anredepronomina	- 108 -
5.4.2.	Stilmittel Sprachvarietät	- 114 -
5.4.2.1.	Vom Finden der eigenen Stimme	- 116 -
5.4.2.2.	Kulturspezifisches Vokabular und Ausdrucksweise.....	- 117 -
5.4.2.3.	Grammatikalische Unterschiede	- 121 -
5.4.2.4.	Kontextverständnis	- 122 -
5.4.3.	Übersetzungsmethoden und ihre Wirkung	- 125 -
6.	Epilog	- 127 -
7.	Literaturverzeichnis	- 132 -
7.1.	Selbstständige Literatur	- 132 -
7.2.	Unselbstständige Literatur	- 135 -
7.3.	Zeitschriften- / Zeitungsartikel	- 141 -
7.4.	Archivalien / Originalquellen	- 142 -
8.	Abbildungsverzeichnis.....	- 144 -
9.	Anhang.....	- 145 -
9.1.	Kurzzusammenfassung	- 145 -
9.2.	Abstract	- 146 -
9.3.	Curriculum Vitae	- 147 -

1. Prolog

Die Wahl und Ausführung dieser Diplomarbeit beruht auf tiefem Interesse am kulturellen und sprachlichen Austausch am Theater. William Shakespeare, Christopher Marlowe sowie Samuel Beckett und James Joyce – viele Dramatiker aus dem anglophonen Raum werden in Österreich und insbesondere in der Theaterstadt Wien nicht als “fremd” empfunden, sondern als Teil der Wiener Kulturlandschaft gesehen.

Brian Friel, geboren 1929 in Omagh/Nordirland, zählt heute zu den bedeutendsten irischen Gegenwartsdramatikern. Im deutschen Sprachraum ist er jedoch ein nahezu Unbekannter. Obwohl er mit seinen Stücken weltweit große Erfolge feiert, brachte ihn in Wien bisher nur die Volkstheaterintendanz auf die Bühne. Als Dramatiker zeichnet ihn seine Vorliebe für experimentelle Formen aus. In seinen Texten überschreitet er Zeit und Handlung, spielt mit Verfremdungseffekten sowie den verschiedenen Möglichkeiten von sprachlichen Äußerungen. Als Künstler gebraucht Friel die Sprache, um seine Figuren zu charakterisieren, sie voneinander abzugrenzen oder als Gemeinschaft auftreten zu lassen und nutzt dabei intralinguale Variationen. Dass Friel im deutschen Raum noch relativ unbekannt ist, beweist die Quellenlage zu seiner Person. Abgesehen von den Beiträgen aus dem anglophonen Raum gibt es im deutschsprachigen Raum kaum Literatur über den irischen Dramatiker. Bedauerlicherweise ist auch die englische Literatur, zumindest in Bezug auf den Interpretationsansatz von Friels Texten, lückenhaft, was mitunter auf seine Ablehnung von Interviews zurückzuführen ist. Seine Texte diskutiert der Dramatiker nur ungern mit Journalisten, er will sie vielmehr für sich selbst sprechen lassen. In Interviewsituationen übt Friel lieber sein sarkastisches und gewitztes Talent, wie beispielsweise die Aufzeichnungen einer 1971er Radioproduktion von BBC illustrieren:

Which of your plays, Mr. Friel, is your favourite?

None of them.

Which of your stories?

Most of them embarrass me.

Do you think, Mr. Friel, that the atmosphere in Ireland is hostile or friendly to the artist?

Uh, I'm thinking of my lunch.

Do you see any relationship between dwindling theatrical audiences all over the world and the fragmentation of what we might call the theatrical thrust into disparate movements like theatre of cruelty, tactile theatre, nude theatre, theatre of despair, etc., etc., or would you say, Mr. Friel, that the influence of Heidegger

is only beginning to be felt in the drama and that Beckett and Pinter are John the Baptists of the great new movement?

Well, in answer to that, I'd say that – I'd say that I'm a middle-aged man and that I tire easily and that I'd like to go out for a walk now; so please go away and leave me alone.¹

Der Theaterkritiker und Wissenschaftler Paul Delaney hat die wenigen, existierenden Interviews in einem Sammelband zusammengeführt und eine Reihe von Interviews veröffentlicht, die der breiten Masse zuvor nicht zugänglich waren. Unter Bedachtnahme auf Friels Attitüde gegenüber Interviews haben diese jedoch nur bedingten Wert bei der Textinterpretation.

Die Idee, mich mit dem Thema „Kulturtransfer am Theater“ auseinanderzusetzen kam mir gleichzeitig mit der Frage: Warum feiern einige Dramatiker aus dem angelsächsischen Raum in Österreich große Triumphe, andere aber wiederum nicht? Brian Friel etwa blieb der Erfolg hierzulande trotz seines Potenzials, das sein weltweiter Erfolg bezeugt, verwehrt. Das Theater bietet in diesem Fall die einzigartige Gelegenheit, das Phänomen des Kulturtransfers sowohl mitzuerleben als auch zu untersuchen. Es soll festgestellt werden, ob das Theaterhaus den Damentext in die eigene Kultur und somit in das eigene Repertoire einzugliedern versucht oder vielmehr die interkulturelle Kommunikation im Zentrum des Interesses steht. Um mögliche Missverständnisse in Bezug auf die Kulturtransfertheorie zu vermeiden, muss vorab die Ambivalenz des Kulturbegriffs an sich angesprochen werden. Danach soll aufgezeigt werden, inwiefern der Transfer eines Theatertextes von der Ausgangs- in die Zielkultur das Rezeptionsverständnis beeinflusst und woran sich ein gelungener beziehungsweise gescheiterter Transfer messen lässt – an der Inszenierung, an der Übersetzungsleistung oder etwa am Zusammenwirken einer Reihe von Fehlinterpretationen? Friels Texte wurzeln tief in der irischen Kultur und Geschichte, was die Möglichkeit eines erfolgreichen Transfers an sich bereits in Frage stellt. Ob ein sprachlich komplexer Damentext in eine andere Sprache übertragen werden kann, ohne an Originalität zu verlieren, wird ebenso zu klären sein. Darüber hinaus soll der Stellenwert von Bühnenstücken im Kontext des interkulturellen Dialogs hinterfragt werden.

¹ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S. 100

Für die Untersuchung erwies sich die Materialsammlung im Teilarchiv des Volkstheaters in der Wienbibliothek des Rathauses als überaus nützlich. Neben den Regiebüchern wurden dort Programmhefte und Fotografien von den Bühnenbildern und den Schauspielern aufbewahrt. Leider waren die Bestände von den Produktionen in den Außenbezirken unvollständig beziehungsweise unauffindbar, weshalb sich die Analyse größtenteils auf die Produktionen am Haupthaus des Volkstheaters beschränken wird.

Aufgrund der Tatsache, dass mit der Ausnahme von wenigen Beiträgen in Sammelwerken, etwa aus der Feder Mary Snell-Hornbys, und Abhandlungen in wissenschaftlichen Arbeiten im Bereich der Bühnenübersetzung bisher nur geringfügig geforscht, geschweige denn konstatiert wurde, bietet es sich an, eine auf die Problematik der Bühnenübersetzung bezogene Untersuchung durchzuführen. Umfasst sind hiervon die Auswirkungen der Wortwahl auf die Emotionen, die Wahl des Anredepronomens auf die Machtverhältnisse zwischen den Figuren, Sprachvarietäten und ihre tiefe kulturelle Verwurzelung etc. Die Möglichkeit der Übersetzung kultureller Aspekte und sprachlicher Spezifika ist von Wissenschaftlern bereits behandelt worden.² Magdalena Winkler präsentiert als Vorgehensweise beispielsweise den „Ersatz durch ein Äquivalent der Zielkultur, Ersatz durch einen neutralen Terminus, Auslassung etc.“³ Was die Untersuchungen bisher aber außer Acht gelassen haben, ist der Effekt dieser Übersetzungen auf das Publikum. Diese Wirkung soll ebenfalls genauer erörtert werden, immerhin ist der Zuseher ein entscheidender Teil der Aufführung, vor allem in seiner Rolle als Rezipient.

Meine Erkenntnisse werden in einer abschließenden Conclusio zusammengefasst und ausgewertet. Ziel ist es, Antworten auf die eben gestellten Fragen zu finden. Im besten Falle sollen neue Erkenntnisse im Bereich des kulturellen und sprachlichen Transfers auf der Bühne präsentiert werden.

² siehe Winkler, Beckett ≠ Beckett, Kapitel 7.8.

³ ebd. S. 84

2. Der Dramatiker

Brian Friels Talent fürs Schreiben fing erst spät an sich abzuzeichnen, begann er seine Ausbildung doch mit dem Priesterseminar, bevor er sich dann aber doch für den Lehrberuf entschied. Das Schreiben entdeckte er bereits mit Anfang zwanzig.⁴ Zu diesem Zeitpunkt nahm er parallel zu seiner eigentlichen Tätigkeit als Lehrer, die Produktion von Kurzgeschichten in Angriff – zuerst für das Magazin *Irish Monthly*, später für *The New Yorker*. Bereits in diesen kurzen Erzählungen zeichnet sich eine für seine nachfolgenden Theatertexte typische Charakteristik ab: sie alle spielen im ländlichen Irland, seiner Heimat. Dass die Kurzgeschichte und nicht etwa der Theatertext für lange Zeit Friels Haupteinkommensquelle war, beweist ein Interview aus dem Jahr 1965, in welchem er meint:

I don't concentrate on the theatre at all. I live on short stories. This is where my living comes from. As for playwriting it began as a sort of self-indulgence and then eventually I got caught up more and more in it. But the short story is the basis of all the work I do.⁵

Bereits ein Jahr später feierte er mit *Philadelphia, here I come!* (1966) seinen ersten großen Erfolg am Broadway, die Produktion stand für ganze neun Monate auf dem Spielplan. Seine Inspiration für das Schreiben von Theatertexten holte sich Friel am Tyrone Guthrie Theatre in Minneapolis, als er 1963 der Einladung des Hausherrn folgte: „Tyrone Guthrie was a neighbour of mine, and when he opened the theatre out there, he suggested if I were going into the theatre, it would be a good idea to watch it, survey it, study it and so on.”⁶ Die Erfahrungen, die er dort sammeln konnte, machten sich für Friel fraglos bezahlt, wenn auch seine große Karriere als Dramatiker noch etwas auf sich warten ließ. Obgleich er keine handwerkliche Basis zum Schreiben von dramatischen Texten erlernt hat, zeichnet den irischen Theaterautor doch eine ausgesprochen klar definierte Vorstellung von seiner persönlichen Rolle als Dramatiker aus. In einem Interview zieht er den Vergleich zwischen der Funktion des Regisseurs und der des Dirigenten, bezeichnet Theatertexte als fertige Kompositionen und steht der heutigen Freiheit der Regisseure eher skeptisch gegenüber:

I look on my manuscript as an orchestral score, composed with infinite care and annotated where necessary with precise directions. [...] I look to this director

⁴ Friel zit. in Boyd, „Soundings“, S.90

⁵ Friel zit. in Morison, „An Ulster Writer: Brian Friel“, S. 25

⁶ Friel zit. in Funke, „Interview with Brian Friel“, S. 53f.

and to the actors to interpret that score exactly as it is written. It is not their function to amend; it is not their function to rewrite or to cut or to extend. It is their function, and it's their only function – [...] – to interpret what's given to them.⁷

Anders formuliert: der Regisseur darf das Stück zwar interpretieren, es muss aber in seiner Form unverändert bestehen bleiben. Kürzungen, Änderungen oder Ähnliches sind ihm nicht erlaubt. Friel gefällt offensichtlich ganz und gar nicht, dass Regisseure eine gewisse Autorität genießen. Trotzdem schätzt er einige von ihnen sehr, wie Konstantin Stanislawsky und Jerzy Grotowski, aber auch einige seiner Zeitgenossen, wie Peter Brook.⁸

Als Künstler machen ihn sein feines Gespür für Charakterzeichnungen, die Bearbeitung von Geschichte sowie sein Umgang mit Sprache außergewöhnlich. Er hat über Jahre hinweg diverse Methoden für Geschichtsverarbeitung entwickelt. Durch seine Adaptionen von Tschechow und Turgenew, die er in einen irischen Kontext zu übertragen versuchte, und insbesondere aufgrund intensiver Auseinandersetzungen mit der Translationstheorie von George Steiner weist er eine interessante Art der sprachlichen Ausführung auf.

Um im Nachfolgenden über seine speziellen Bearbeitungen der Geschichte und Kultur Irlands sprechen zu können, sollen die wichtigsten sozial-politischen als auch kulturellen Einflüsse auf das Leben und Werk Brian Friels kurz vorgestellt werden. Bereits Richard Pine, der versuchte, einen Abriss von Friels Werk zu zeichnen, war sich bewusst, dass mehr als eine flüchtige Abbildung diesbezüglich nicht möglich ist: „[t]he history of the role of literature in Irish politics is too extensive to allow more than a brief reflection here [...]“⁹

2.1. Biografische und historische Einflüsse

Nach etwa 400 Jahren Unterdrückung von Seiten der Kolonialmacht England erkämpfte sich Irland Anfang des 20. Jahrhunderts, angefangen mit dem „Easter Rising“ 1916 über den irischen Unabhängigkeitskrieg 1919-21, für 26 seiner 32 Landkreise die Loslösung von Großbritannien, zuerst als Freistaat, dann ab 1949 als Republik.¹⁰ Nordirland hingegen ist Teil des Vereinigten Königreichs geblieben, weshalb sich die Bevölkerung

⁷ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S. 106

⁸ Burke, „Friel and performance history“, S. 118

⁹ Pine, *The Diviner*, S.18

¹⁰ vgl. McDonnell, *Theatre of the Troubles*, S.15

dort in zwei Gruppen spaltete: die Unionisten, vorwiegend Protestanten und die Nationalisten, vorwiegend Katholiken. Erstere unterstützen das Bündnis mit Großbritannien während die anderen für ein vereintes Irland eintraten. Diese Spaltung sorgt bis heute für Unruhe in der Bevölkerung,¹¹ obwohl die Irisch-Republikanische Armee (IRA) für die Bevölkerung längst nicht mehr antienglische Leidenschaft verkörpert, sondern ihre Mitglieder als gefährliche Extremisten eingeschätzt werden.

In der Politik ist nach dem Krieg im Norden dafür Sorge getragen worden, die Überlegenheit der Unionisten gegenüber den Nationalisten zu sichern, da man eine Gefährdung des Bündnisses mit England fürchtete. 1922 wurde der „Orange State“ gegründet, der die staatliche Sicherheit dazu bemächtigte, Menschen ohne Haftbefehl festzunehmen, sie ohne Prozess festzuhalten und Versammlungen zu untersagen.¹² 1926 lebten über eine Million Menschen in Nordirland, nur knapp über ein Drittel davon waren Anhänger der katholischen Kirche, das heißt Nationalisten.¹³ Die Mehrheit der Wähler war den Protestanten demnach sicher und bis 1972 sollte sich an dieser Situation auch nichts ändern.

It was a state created [...] to ensure a Protestant majority. Where [...] Catholics were in a majority, gerrymandering ensured that Unionists remained in control of the city council. Catholics were disenfranchised by laws which restricted access to home ownership, while allowing only rate-payers to vote.¹⁴

Die schlimmsten Auswirkungen der neuen Regierung für Katholiken zeigten sich in den darauffolgenden Jahren, das heißt ab 1926, sowohl in Form von Diskriminierung am Arbeitsmarkt als auch im Wahl- und Wohnungswesen.¹⁵

Friel wurde 1929 in Omagh/Nordirland geboren, sprich kurz nach der Loslösung Irlands von England. Dass er sich später mit der Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktion auseinandersetzt, könnte damit zu tun haben, dass er laut Geburtszertifikat(en) an zwei Tagen geboren worden ist, nämlich am 9. und 10. Jänner.¹⁶ Als Katholik hat er die bedrückende Entwicklung und die sozialen Ungerechtigkeiten miterlebt sowie verurteilt. Während der Wirtschaftskrise in den 1950ern wurde die Situation schier unerträglich, als die Arbeitslosenrate in Nordirland noch weiter anstieg.

¹¹ vgl. Moody, *The Course of Irish History*, S. 266

¹² vgl. McDonnell, *Theatre of the Troubles*, S. 16

¹³ vgl. Paseta, *Modern Ireland*, S.102

¹⁴ McDonnell, *Theatre of the Troubles*, S.16

¹⁵ vgl. Moody, *The Course of Irish History*, S. 268f.

¹⁶ vgl. Delaney, *Brian Friel in Conversation*, S. xvii

Brian Friel was born into, and grew up in, the depressed and depressing atmosphere of the minority Catholic community in Northern Ireland. Derry [...] had been, since the inception of the new Northern state as part of the United Kingdom in 1922, an economically depressed area. Male unemployment never sank below eighteen per cent [...]. Among the Catholic population [...], the rate was much higher.¹⁷

Die Unterdrückung, die hohe Arbeitslosenrate und die daraus resultierende Armut dieser Bevölkerungsschicht führten schließlich, inspiriert von der Bürgerrechtsbewegung Martin Luther Kings, zur Gründung verschiedenster Bürgerrechtsverbindungen und Protestbewegungen in den 1960ern. Obwohl diese meist friedlich gesinnt waren, gab es auch Gruppierungen, die vor der Anwendung von Gewalt als nötiges Mittel der Durchsetzung nicht zurückschreckten. Die anfänglichen Bestrebungen, sich für die eigene Gemeinschaft und persönliche Lebensumstände einzusetzen, wurden allmählich von politisch motivierten Zielen, sprich der Trennung von Großbritannien, abgelöst.¹⁸ Aufgrund polizeilicher Übergriffe auf Bürger während einer friedlichen Bürgerrechtsbewegung im Oktober 1968, sahen Gruppierungen wie die IRA den Zeitpunkt sowie eine Begründung gekommen, um die Arbeiterschaft der Katholiken vor Staatsgewalt und Brutalität zu schützen. Ende Jänner 1972 geschah dann das Unglück, das in die Geschichtsbücher als „Bloody Sunday“ Einzug nahm. Dreizehn unbewaffnete Zivilisten wurden während einer friedvollen Demonstration erschossen, ein weiterer erlag seinen Verletzungen im Krankenhaus. Brian Friel war einer der Teilnehmer an diesem Protestmarsch. In den darauffolgenden Jahren kamen in den sogenannten „troubles“ mehr als 3000 Männer, Frauen und Kinder ums Leben.

From the first marches of that year [1968], in the summer and late autumn, to the murder of fourteen civilian marchers by British paratroopers in Derry in early 1972, Northern Ireland entered on the first phase of its long, slow disintegration. [...] Police and army, guerrillas and assassins, bombers and torturers became so prominent in a suddenly militarized society that the notion of its ever having been a decent unpolluted place seemed utterly absurd.¹⁹

Der Krieg ließ die Menschen im Norden Irlands Tod und Trauma, Zerstörung und willkürliche Gewalt erfahren. Diese Gegebenheiten und tiefgründige Wandlungen bestimmten das theatralische Schaffen irischer Dramatiker,²⁰ ihr Einfluss ist auch in Brian Friels Texten erkennbar. Oft betonte er, dass ihn das Aufwachsen in dieser

¹⁷ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 11

¹⁸ vgl. McDonnel, Theatre of the Troubles, S. 16ff.

¹⁹ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 16

²⁰ vgl. McDonnel, Theatre of the Troubles, S. 21

schizophrenen Gesellschaft zwar geprägt hat, er aber keinesfalls aus politisch motivierten Gründen schreibt: „I’m very uneasy about using the theatre for a political or a social purpose. As a matter of fact...I’ll tell you, perhaps I couldn’t do it. It’s something perhaps I couldn’t do.“²¹

2.2. Field Day - Theater auf Identitätssuche

What many are doing is writing for ourselves. Not in any insular or parochial sense but they want to be heard by their own people. And if they’re overheard by anyone else, that’s a bonus.²²

Mit der Gründung von *Field Day* 1980 ist eine eigene Form von irischem Theater entstanden, welches seine Stücke primär für irisches Publikum produziert, anstatt den großen Erfolg am Broadway oder in London zu suchen.²³ Friel befand es bereits lange für ausgesprochen problematisch, dass die Menschen in Nordirland kein eigenes Theater kannten. Um ein gutes Verständnis für die eigene Kultur zu entwickeln, ist es wichtig, sich dieser Kultur auch bewusst zu werden. Friel hat wiederholt kritisiert, dass in Nordirland vorwiegend Klassiker der Weltbühne und nicht etwa Stücke mit irischem Kontext aufgeführt wurden. Außerdem handelte es sich dabei meist um zweitklassige Produktionen, weil alle exzellenten irischen Schauspieler ihr Glück eben zwangsweise anderswo suchen mussten, ebenso die Produzenten.²⁴ Aus dem persönlichen Wunsch heraus, den Menschen die irische Kultur näher zu bringen, im besten Falle eine Identifikation mit ihr zu erreichen und gleichzeitig auch selbst mehr über sie und folglich über die eigene Persönlichkeit zu erfahren, hat Friel begonnen „irisches“ Theater zu machen. In einem „Selbstportrait“ von 1971 spricht er von den Schwierigkeiten, mit denen sich irische Dramatiker und Dichter heute konfrontiert sehen und warum es für sie so schwierig ist, das Vertrauen und den Glauben an sich selbst zu finden:

The generation of Irish writers immediately before mine never allowed this burden to weigh them down. They learned to speak Irish, took their genetic purity for granted, and soldiered on. But for us today the situation is more complex. We are more concerned with defining our Irishness than with pursuing it. We want to know what the word *native* means, what the word *foreign* means. We want to know have the words meaning at all.²⁵

²¹ Friel zit. in Funke, „Interview with Brian Friel“, S. 63

²² Friel zit. in Carty, „Finding a voice in a Language Not Our Own“, S. 141

²³ ebd.

²⁴ vgl. Boys, „Soundings“, S. 96

²⁵ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S.107

Die jahrelange Unterdrückung hat ihre Spuren hinterlassen, wie es scheint, und Irland sucht nach wie vor nach seiner kulturellen Identität. Das Theater ist eine Möglichkeit, sich von Großbritannien abzugrenzen²⁶, deshalb hat Friel schließlich gemeinsam mit dem irischen Schauspieler Stephen Rea eine Theatergesellschaft mit dem Namen „Field Day“ gegründet, „to give life to the idea of writing for an Irish audience rather than primarily for Broadway or the West End“²⁷. Als Hauptsitz wählte man Derry/Londonderry, hauptsächlich aufgrund der Verbindung zweier Mentalitäten sowie gegensätzlicher Erbschaften in dieser einen Stadt. In Derry wurden einige von Friels Stücken uraufgeführt, die erste Produktion war etwa *Translations* (1980), einer von Friels weltweit größten Erfolgen. Erwartungsgemäß weist dieses Drama einen starken irischen Kontext auf, da es das Ableben der irischen Sprache zum Thema hat. Tourneen waren ebenso vorgesehen, hauptsächlich um allen Iren die Möglichkeit zu bieten, irisches Theater zu erleben und zwar gleichgültig, ob jemand in der Stadt oder am Land lebte. 1984 hielt die Truppe zum Beispiel in 17 Landeszentren Gastspiele, unter anderem am Gate Theatre in Dublin.²⁸

Field Day greift zudem die Motivation früherer Bewegungen auf. Ist das *Irish Literary Revival* unter W.B. Yeats und Lady Gregory für eine Wiederbelebung der Literatur und Sprache Irlands eingetreten, so versucht *Field Day* dem Norden eine eigene Sprache und hierdurch eine Stimme zu geben, wie der Mitgründer Stephen Rea in einem Interview mit Radio Telefís Éireann betont:

You know on its most basic kind of level it's talking about doing plays about the Irish people as absolutely well as you can do them and showing them to the Irish people; [...] On a broader basis than that, of course, you can say: giving some kind of a voice to some energy that's in this country, which is unexpressed because politics are moribund at the moment, and because Irish people have no particular focus [...].²⁹

Ein weiteres zentrales Anliegen von *Field Day* ist es, alternative Versionen von der Vergangenheit und Gegenwart zu präsentieren, „to enable audiences to engage with enabling, rather than restrictive, narratives of history“.³⁰ Brian Friel, der sich auf Geschichtsverarbeitungen spezialisiert hatte, wie bereits festgestellt worden ist, gelang insbesondere mit *Translations* die Umsetzung dieser Bestrebung. Was sich deutlich aus

²⁶ vgl. Richards, „Plays of (ever) changing Ireland“, S. 1

²⁷ Carty, „Finding voice in a Language Not Our Own“, S. 141

²⁸ vgl. Quilligan, „Field Day's New Double Bill“, S. 193

²⁹ Stephen Rea zit. in Radio Telefís Éireann, „Brian Friel and Field Day“, S. 185

³⁰ vgl. Richards, „Plays of ever changing Ireland“, S. 14

dem obigen Zitat herauslesen lässt, sind die politisch motivierten Beweggründe, die bei der Begründung der Theatergesellschaft mitgewirkt haben. Seamus Deane, einer der mitwirkenden Regisseure, bietet eine genauere Erklärung, warum *Field Day* für Nordirland von derartig großer Wichtigkeit ist:

I think one [...] fact about the North is that of all the movements it has had, it has never yet had a cultural or a literary movement. All of the writers or artists we have had have tended to migrate south or to England or to the Continent. I think in a way that [...] if *Field Day* is to pick up any audience it's going to pick up that audience that at one time gave its fidelities to political commitment ten years, fifteen years ago, and now feels that politics is going to change nothing, in fact politics is only to make everything worse, as it has done.³¹

1994, sprich vierzehn Jahre nach der Gründung, erklärte Brian Friel überraschend seinen Austritt aus *Field Day*. Ob es an einer Auseinandersetzung mit Mitgründer Stephen Rea lag, weil die Weltpremieren von *Dancing at Lughnasa* und von *Wonderful Tennessee* am Abbey Theater stattfanden und *Field Day* somit nicht an der Produktion beteiligt war, oder ob Friel schlichtweg andere Ziele verfolgen wollte, ist nicht klar.

2.3. Friel im Spiel mit theatralen Konventionen

Obwohl Friel, wie er selbst sagt, lange keinen Bezug zum Theater hatte, vor allem aufgrund der Tatsache, dass es in Nordirland kein Theater gab, „[...] I didn't go to the theatre because I had no theatre to go to“³², testet er in vielerlei Form die Grenzen theatraler Möglichkeiten aus und weist dabei eine teilweise sehr ungewöhnliche und eigene Vorstellung von theatralen Konventionen vor. Brian Friel misstraut der Regie, weshalb sich in den meisten seiner Dramen sehr detaillierte Inszenierungsanweisungen finden. An dieser Stelle möchte man davon ausgehen, Friel habe das Theater des Herrn Diderot gelesen; denn dieser betonte bereits im 18. Jahrhundert die Wichtigkeit des stummen Spiels – „Ich habe gesagt, der Gestus müsse oft anstatt der Rede hingeschrieben werden.“³³ – als grundlegender Bestandteil des Dramas und dessen Notation durch den Dramatiker:

Da die Pantomime also auf unsern Theatern noch nicht eingeführt ist, so muß wohl der Dichter, der seine Stücke nicht vorstellen läßt, das Spiel beschreiben, wenn er nicht oft kalt und unverständlich sein will. Ja, ist es nicht für den Leser ein Vergnügen mehr, wenn er sieht, wie sich der Dichter selbst das Spiel dabei vorgestellt hat? [...] Die Pantomime ist das Gemälde, das in der

³¹ Seamus Deane zit. in Radio Telefís Éireann, „Brian Friel and *Field Day*“, S. 186f.

³² Friel zit. in Funke, „Interview with Brian Friel“, S. 54

³³ Diderot, *Das Theater des Herrn Diderot*, S. 381f.

Einbildungskraft des Dichters, als er schrieb, existierte, und das, nach seiner Meinung, die Bühne bei der Vorstellung alle Augenblicke zeigen soll.³⁴

Friel selbst zieht gerne auch den Vergleich zwischen dramatischem Text und seinem musikalischen Pendant, der Partitur:

Friel has a musical concept of dramatic form; all performances features from dialogue to dance are included in ‚score‘ which demand rigorous attention to pacing, intelligent recognition of pattern, shifts in mood, and establishment of atmosphere. The plays are like extended poems, and yet they are ‚actorly‘. The roles provided are subtle and deep.³⁵

Die Regieanweisungen im Text entsprechen in diesem Fall den Tempi und Dynamik-Angaben auf dem Notenblatt. Diese außersprachlichen Informationen, die den Zuseher direkt und unabhängig von der Figurenperspektive erreichen, betreffen das Bühnenbild (Bild, Requisiten, Theatereffekte) sowie das Auftreten der Schauspieler (Statur, Kostüm etc.). Aber auch Bewegungsabläufe, wie zum Beispiel der dionysische Tanz in *Dancing at Lughnasa*, werden im Nebentext genauestens choreografiert:³⁶

Agnes and Rose, Chris and Maggie, are now all doing a dance that is almost recognizable. They meet – they retreat. They form a circle and wheel round and round. But the movements seem caricatured; and the sound is too loud; and the beat is too fast; and the almost recognizable dance is made grotesque because – for example – instead of holding hands, they have their arms tightly around one another’s neck, one another’s waist. Finally, Kate, who has been watching the scene with unease, with alarm, suddenly leaps to her feet, flings her head back, and emits a loud “Yaaah!” Kate dances alone, totally concentrated, totally private; a movement that is simultaneously controlled and frantic; a weave of complex steps that takes her quickly round the kitchen, past her sisters, out to the garden, round the summer seat, back to the kitchen; [...]³⁷

Als weitere Beispiele für Friels betont präzise Vorstellungen sollen 1) die Regieanweisungen in *Molly Sweeney* zu Beginn des ersten Akts sowie 2) die Kostüme der Frauen und die Beschreibung der Figur des Father Jack in *Dancing at Lughnasa* herangezogen werden:

1) When the lights go up, we discover the three characters – Molly Sweeney, Mr. Rice, Frank Sweeney – on stage. All three stay on stage for the entire play. I suggest that each character inhabits his/her own special acting area – Mr. Rice stage left, Molly Sweeney centre stage, Frank Sweeney stage right (left and right from the point of view of the audience). Molly Sweeney and Frank are in their

³⁴ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S. 391

³⁵ Murray, Brian Friel: Plays Two, S. viii

³⁶ Gussow, „From Ballybeg to Broadway“, S. 210

³⁷ Friel, *Dancing at Lughnasa*. In Murray, Brian Friel: Plays Two. S.1-108; hier S. 36. Im folgenden zitiert als: DaL.

late thirties/early forties. Mr Rice is older. Most people with impaired vision look and behave like fully sighted people. The only evidence of their disability is usually a certain vacancy in the eyes or the way the head is held. Molly should indicate her disability in some such way. No canes, no groping, no dark glasses, etc.³⁸

2) Dress: Kate, the teacher, is the only wage-earner. Agnes and Rose make a little money knitting gloves at home. Chris and Maggie have no income. So the clothes of all the sisters reflect their lean circumstances. Rose wears wellingtons even though the day is warm. Maggie wears large boots with long, untied laces. Rose, Maggie and Agnes all wear the drab, wrap-around overalls/aprons of the time [1936].

In the opening tableau Father Jack is wearing the uniform of a British army officer chaplain – a magnificent and immaculate uniform of dazzling white; gold epaulettes and gold buttons, tropical hat, clerical collar, military cane. He stands stiffly to attention. As the text says, he is ‘resplendent’, ‘magnificent’. So resplendent that he looks almost comic opera. (DaL 4)

In *Wonderful Tennessee* lassen sich Elemente des antiken griechischen Theaters erkennen, hier etwa eine an die griechische Skene erinnernde Bühnengestaltung.³⁹ Das Drama präsentiert einen Konflikt zwischen einem Ort und einer Gruppe von Menschen. Die extrem detaillierte Beschreibung macht den Pier zu etwas Besonderem, fast schon vergleichbar mit einer Heiligenstätte:

The action takes place in the present day on a remote pier in north-west Donegal. A stone pier at the end of a headland on the remote coast of north-west Donegal. The stonework is grained with yellow and grey lichen. The pier was built in 1905 but has not been used since the hinterland became depopulated many decades ago. The pier extends across the full width of the stage. It begins stage left (the mainland) and juts out into the sea so that it is surrounded by water on three sides – the auditorium, the area stage right, and the back wall (left and right from the point of view of the audience). From the floor of the pier stone steps lead down to the sea/auditorium. Steps also lead up to the catwalk, eighteen inches wide and about five feet above the floor of the pier (about ten feet high) and right across the surrounding countryside and sea. There are some weather-bleached furnishings lying around the pier floor: fragments of fishing nets, pieces of lobster pots, broken fish-boxes. Some rusty bollards and rings. A drift of sand in the top right-hand corner. Stones once used as weights inside lobster pots. A listing and rotting wooden stand, cruciform in shape, on which hangs the remnant of a life-belt. People can enter and exit only stage left.⁴⁰

³⁸ Friel, Molly Sweeney. In Murray, Brian Friel: Plays Two, S. 447-509; hier: S. 455. Im folgenden zitiert als: MS.

³⁹ Murray, Brian Friel: Plays Two, S. xvii

⁴⁰ Friel, Wonderful Tennessee. In Murray, Brian Friel: Plays Two, S.341-446; hier: S. 344. Im folgenden zitiert als: WT.

Diese reine und sakrale Vorstellung von dieser Örtlichkeit wird im Verlauf des Dramas verstärkt, genauer gesagt kurz vor dem zweiten Akt, als in einem weiteren Nebentext geschrieben steht: „A pristine and brilliant morning sunlight that endolds the pier like an aureole and renovates everything it touches.“ (WT 414) Das ist der zentrale Punkt in diesem Drama, hier wird die Spannung erzeugt: durch den Konflikt zwischen bestehenden sowie bewährten Kostbarkeiten und der Störung sowie der Unruhe durch die Menschen, die in dieses Umfeld eindringen.⁴¹

Nicht nur vor den Akten, auch im Haupttext finden sich sehr detaillierte Anweisungen, die sich zum Beispiel auf Bühnenanweisungen (*He takes off his overcoat, selects an end chair from one of the rows, and throws the coat across it. This chair and coat will be in the same position at the opening of Part Four*)⁴², Handlungsabfolge (*They go off right. MICHAEL begins to move around the parlour, silently, deferentially. LILY stands very still; only her eyes move. SKINNER watches her closely. Pause.*)⁴³ oder Mimik (*Agnes has stopped knitting and is looking abstractedly into the middle distance. (DaL 21)*) beziehen.

Offensichtlich hat der Dramatiker eine bestimmte Vorstellung sowohl von seinen Figuren als auch von deren Handlungen und die genaue Umsetzung seiner Vorstellung scheint ihm wichtig zu sein. Seine äußerst beharrliche Verweigerung von Interviews lässt jedoch keine weiteren Aufschlüsse zu.

Friel's aversion to interviews has become legendary among journalists who swap stories not just about refusals but about interviews agreed to and then cancelled at the last moment, or about requirements that all questions be submitted – and answered – in writing.”⁴⁴

Friel spielt auch mit der theatralen Konvention der Informationsvergabe und den Relationen zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit. *The Freedom of the City* weist zwei Relationen der diskrepanten Informiertheit auf: einerseits sieht das Publikum die Figuren zu Beginn tot auf der Bühne liegen und ist sich deshalb im Verlauf des Stücks über das Schicksal der drei im Klaren. Andererseits sind auch die Kommentatoren, die „Stimmen von außen“ über den Ausgang des Ereignisses informiert. Einzig die drei Hauptfiguren und Handlungsträger sind im

⁴¹ vgl. Murray, Brian Friel: Plays Two, S. xviii

⁴² Friel, *The Faith Healer*. In Deane, Brian Friel: Plays One, S.327-376; hier: S.332. Im folgenden zitiert als: FH.

⁴³ Friel, *The Freedom of the City*. In Deane, Brian Friel: Plays One, S. 101-171, hier: S.119. Im folgenden zitiert als FotC.

⁴⁴ Delaney, Brian Friel in Conversation, S.2

Informationsrückstand. Umso interessanter werden für den Zuseher folglich die Gespräche innerhalb der kleinen Gruppe als auch die Kommentare, die die eigentliche Handlung unterbrechen. Dramatische Ironie ist hier gegeben, setzt man die Aussagen der drei Figuren im Rathaus in Relation mit dem Wissensstand des Publikums.

Des Weiteren bedient sich Friel bezüglich impliziter Selbstdarstellung stilistischer Unterschiede, beispielsweise auf sprachlicher Ebene und charakterisiert somit bereits die Herkunft und Vorgeschichte der Figuren. Dadurch, dass sich die drei Demonstranten aus *The Freedom of the City* im regionalen und auch sozialen Dialekt unterhalten, grenzen sie sich von den anderen Figuren und deren Fachjargons deutlich ab.

In *Dancing at Lughnasa* erleben wir eine ähnliche Situation: der Erzähler informiert das Publikum darüber, dass es im Folgenden an einer Erinnerung teilhaben wird: “When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me. [...]” (DaL 7). Er fungiert sozusagen als allwissende Erzähler, das Publikum ist im Informationsrückstand. Durch Michaels Erläuterungen nähert sich der Zuseher jedoch mit den anderen Figuren der Geschichte an eine Übereinstimmung von Zuschauer- und Figureninformiertheit an, was dem Stück enorme Spannung verleiht, da es dadurch sehr unmittelbar wird. Michael, der Erzähler, tritt gleichzeitig als „Regiefigur“⁴⁵ und externe Spielfigur auf. Auf der Bühne ist er kontinuierlich präsent, er ergänzt Wissenslücken und spricht gleichzeitig den Text des siebenjährigen Michaels. Somit übernimmt er nicht nur eine Rolle im Stück, er kann auch Zeiträume aussparen und die Chronologie der Ereignisse umstellen.

In *The Faith Healer* überschreitet Friel gar die Grenzen theatraler Konventionen. Das Ausmaß der Diskrepanz der Informiertheit wird dem Publikum erst am Ende bewusst, als es zu begreifen beginnt, dass zwei Figuren auf der Bühne aus dem Jenseits sprechen. Außerdem hebt Friel in diesem Drama den Monolog auf eine höhere Ebene. Er benutzt ihn zwar auch hier in seiner ursprünglichen Konvention, als vermittelndes Kommunikationssystem, das über die Vorgeschichte erzählt (so rufen sich alle drei Figuren längst vergangene Ereignisse in Erinnerung), jedoch ist er nicht mehr bloß ein Element des Textes, denn das Drama setzt sich ausschließlich aus Monologen zusammen.

⁴⁵ Als Regiefigur bezeichnet Pfister eine Individualfigur, die durch ihre kontinuierliche Bühnenpräsenz zwischen der inneren Spielebene und dem Publikum vermittelt. Siehe: Pfister, Das Drama, S.111

In *Molly Sweeney* sieht sich der Zuschauer zwar auch ausschließlich mit Monologen konfrontiert, da sich aber alle drei Figuren gleichzeitig auf der Bühne befinden, handelt es sich hier um monologisches Beiseite. Friel setzt darüber hinaus die den Monologen von Diderot zugeschriebene Funktion um, „dass [sie] für die Handlung ein Augenblick der Ruhe, und für die Person ein Augenblick der Unruhe ist [sic!]“. ⁴⁶ So kann das Publikum entspannt und ungestört der Erzählung lauschen, während die Figur auf der Bühne eine emotional aufwühlende Erinnerung durchlebt.

Friel lehnt die Interpretation seiner Texte ab, will seine Dramen für sich sprechen lassen und hat kein Interesse daran, sie gemeinsam mit einem Journalisten zu analysieren und auszulegen. ⁴⁷ Folglich kann nur darüber spekuliert werden, inwieweit er sich theatraler Konventionen bewusst ist und inwiefern er mit diesen Grenzen spielt beziehungsweise sich zunutze macht, um gewisse Effekte zu erreichen.

2.4. Friels dramatisches Schaffen

Es gibt zwei Aspekte, die sich im Gesamtwerk von Brian Friel wiederholen und sich wie ein roter Faden durch seine Texte ziehen: die Verarbeitung von Geschichte sowie von Sprache. Oft gelingt es ihm auch, beide Thematiken miteinander zu verknüpfen:

[...] his drama evolves, with increasing sureness towards an analysis of the behaviour of language itself and [...] is fundamentally dictated by the degree that it becomes an art ensnared by, fascinated by its own linguistic medium. ⁴⁸

Mit dieser Vorgehensweise reiht er sich selbst in die Linie irischer Dramatiker ein, die sich explizit oder implizit mit ihrer Heimat Irland, deren sozial-politischer Situation und dadurch mit der Bevölkerung Irlands auseinandersetzen. Hierzu zählen unter anderen Jonathan Swift, Oliver Goldsmith, John Millington Synge, William Butler Yeats, Sean O’Casey und Samuel Beckett. Tatsächlich gibt es auch Parallelen zwischen Brian Friel und seinen Vorgängern. Bei genauerem Hinsehen wird man aber erkennen, dass der Grundgedanke im Werk Brian Friels ein signifikant anderer ist. Friel schafft es, und das macht ihn außergewöhnlich im Vergleich zu seinen Landsmännern, die ihm so vertraute Gemeinschaft und Heimat von einem kritischen Standpunkt aus zu betrachten.

Erwähnenswert ist ferner, dass beide Thematiken anhand individueller, menschlicher Geschichten dargestellt werden. Die Figuren stehen im Mittelpunkt von Friels

⁴⁶ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S. 369

⁴⁷ Delaney, Brian Friel in Conversation, S. 3

⁴⁸ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 12f.

Erzählungen und zwar in jedem einzelnen seiner Dramen. Dabei handelt es sich nicht um Menschen mit außergewöhnlichen Charaktereigenschaften oder faszinierenden Biographien, sondern um gewöhnliche Menschen, welche im Publikum Empathie erwirken sollen. Im Verlauf des Dramas entsteht das Gefühl, man würde die Figuren kennen und ihre Handlungen vorhersagen können: „[...] many of the individuals he presents are the predictable ones. But he cracks them one by one to reveal in each of them some great personal diction or disillusionment.“⁴⁹ Im Verlauf der Dramen werden dem Publikum demnach Einblicke in Seelenlandschaften gewährt und keine ein-, sondern mehrdimensionale Charaktere beleuchtet. Oft lässt Friel die Figuren etwas über sich selbst erfahren, dies ist ihnen aber nur in Krisenmomenten möglich, so scheint es: „Friel is obsessed with the personal, interior world of self-deception which only comes to light in crisis, if ever.“⁵⁰ Für seine Figuren kreiert er ein Zuhause, nämlich Ballybeg (anglikanisierte Bezeichnung für den irischen Namen ‚Baile Beag‘ was so viel heißt wie ‚kleine Stadt‘): „[I]t is a microcosm of rural Ireland, and, by interference, it represents small towns around the world.“⁵¹ Jedes seiner Dramen spielt an diesem von ihm gewählten, fiktiven Ort, im (realen) Landkreis von Donegal, der Heimat des Dramatikers. Einzig in *Translations* behält der Ort seinen ursprünglich-irischen Namen Baile Beag. Im Verlauf des Stücks wird dann erzählt, wie er zu seiner englischen Bezeichnung ‚Ballybeg‘ gekommen ist.

2.4.1. Verhandeln mit Geschichte: History / Memory Plays

Whenever a writer writes about Northern Ireland, not only is he giving shape to a literary vision of the North, but he is also, albeit indirectly, unavoidably expressing a political standpoint. The writing of a novel in and of Northern Ireland, no matter what the motives, will inevitably be read in itself also as a political act, an adoption of a political viewpoint in a world which is a minefield of economic, religious, and political sectarian decisions.⁵²

Eine vielfach genannte Parallele zwischen Brian Friel und ‚typisch‘ irischen Autoren ist die gesuchte Konfrontation mit der Situation der irischen respektive nordirischen Bevölkerung. Geboren 1929 in Killyclogher, Landkreis Tyrone, Nordirland, hat sich Brian Friel bereits in seiner Kindheit mit der Auseinandersetzung zwischen „Unionists“ und „Nationalists“, zwischen Protestanten und Katholiken, anders ausgedrückt mit der

⁴⁹ Fairleigh, „After Philadelphia“, S. 49

⁵⁰ Boland, „Brian Friel: Derry’s Playwright“, S.115

⁵¹ Gussow, „From Ballybeg to Broadway“, S. 204

⁵² Pelaschiar, *Writing the North*, S. 17

Spaltung des Landes sowie dessen Kultur betroffen gesehen. Im Alter von 10 Jahren zog seine Familie nach Derry beziehungsweise Londonderry, wie es von den Großbritannien treuen Unionisten genannt wird. Diese Stadt kann als Prototyp für die Spaltung der nordirischen Kultur herangezogen werden, alleine der Doppelname verkörpert die Zerrissenheit. Derry ist auch jener Ort, an dem die Auseinandersetzungen des Bloody Sunday stattfanden, die Friel, wie bereits erwähnt, als einer der Teilnehmer an der Bewegung hautnah miterlebt hat.⁵³

Friel wurde in die bedrückende Atmosphäre des Konflikts hineingeboren und folglich nahmen die Ereignisse der nächsten Jahre einen nicht unwesentlichen Einfluss auf sein Werk: „[...] the forces released by the breakdown inevitably had a transforming effect on him. Those first years of the ‘troubles’ saw him reject his own writing past.”⁵⁴ Hat er sich vor den 70er Jahren noch vordergründig mit Exil und der Problematik des Heimatlosen beschäftigt, wie in seinem ersten, großen Erfolg *Philadelphia, here I come*, so blickt er von da an zurück auf die ihm vertraute und doch verlorene Gesellschaft.

Friel setzt sich in erster Linie mit der Situation der Menschen auseinander, die unter den ungleichen sowie ungerechten Verhältnissen zu leiden hatten. Gleitman stellt in ihrem Artikel fest: „History tends to be written from the viewpoint of those with the fattest pocketbooks“⁵⁵, doch Friel widersetzt sich dieser Tendenz und berichtet aus dem Blickwinkel der sozialen Unterschicht, wie zum Beispiel der Frauen in *Dancing at Lughnasa* oder der mittellosen Demonstranten in *The Freedom of the City*. Wie bereits erwähnt worden ist, interessiert er sich nicht für herausragende Persönlichkeiten, sondern für Menschen aus dem Alltag, damit sich die Zuschauer mit den Figuren identifizieren können. In diesem Zusammenhang verweist Csilla Bertha auf Friels Bewusstsein, dass das „Bündnis“ mit Großbritannien nicht für jegliche Missstände in Nordirland und der unvermeidbar schlechten, sozialen Situation der Menschen verantwortlich gemacht werden kann:

Deeply aware that political tensions in Northern Ireland are exacerbated by the presence of the English, he also acknowledges that ‘if England were to go tomorrow morning, that wouldn’t solve it’.⁵⁶

⁵³ vgl. MacGrath, Brian Friel’s Post Colonial Drama, S. 17

⁵⁴ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 17

⁵⁵ Gleitman, „Reconstructing history in the Irish history plays.“, S. 219

⁵⁶ Bertha, „Brian Friel as postcolonial playwright.“, S. 154

Zusammenfassend bleibt Brian Friel einer ‚irischen‘ Dramatik treu, da sich trotzdem alle seine Dramen in irgendeiner Form mit Irland und den dort anzufindenden, kulturspezifischen Inhalten auseinandersetzen. Er wiederholt dabei allerdings nicht einfach populäre und altbekannte Themen.

Über die Jahre hinweg hat er verschiedene Methoden entwickelt, wie Geschichte aufgearbeitet werden kann. Seine *History Plays* beschäftigen sich mit der Zeit und dem Gedächtnis und sind mit dem unmittelbaren Bevorstehen des Todes verknüpft.⁵⁷ Zum einen setzt er sich direkt mit der Geschichte auseinander, wie in *The Freedom of the City* (erkennbare Bezüge zum Bloody Sunday), *Making History* (Schlacht von Kinsale 1601) und *Translations* (Kartierung Irlands, durchgeführt von kolonialen Truppen) und beleuchtet dabei bestimmte, historische Geschehnisse von einem kritischen Standpunkt aus. Zum anderen bedient er sich des Gedächtnisphänomens, um Geschichte von einem anderen Blickwinkel aus zu beleuchten und bezieht somit auch den Aspekt der Subjektivität in Bezug auf ‚erinnerte Geschichte‘ mit ein. Die Vergangenheit sucht den Menschen heim und stört seine Ruhe: Nicht nur ist er zur Erinnerung verurteilt, er stellt sich zudem auch selbst in Frage, weil er die Gegenwart an der Vergangenheit misst. In seinen als „memory plays“⁵⁸ bezeichneten Werken (*Dancing at Lughnasa*, *The Faith Healer*, etc.) lässt er eine beziehungsweise mehrere Figuren etwas Erlebtes in Erinnerung rufen. Vor allem in *The Faith Healer* verweist er dabei auf die Unsicherheit der Erinnerung. Erhalten wir etwa in *Dancing at Lughnasa* nur eine Version der Vergangenheit, so bietet *The Faith Healer* gleich drei unterschiedliche Sichtweisen. Dabei ist es dem Publikum überlassen, über den Wahrheitsgehalt hinter dem Erzählten zu bestimmen. Erinnerung spielt sich immer in der Gegenwart ab. Sie führt nicht in der Zeit zurück und kann auch keinen früheren Zustand konservieren. In *Lughnasa* aber benutzt Friel das Theater, um Vergangenes als Gegenwart zu präsentieren. In diesem Stück wird die Erinnerung von der Musik der dreißiger Jahre geweckt und getragen. Auch in *The Faith Healer* wird diese Problematik bearbeitet. Friel führt die Widersprüchlichkeit der Erinnerung vor, die Täuschung des Gedächtnisses. Gleichzeitig konfrontiert er das Publikum mit einem Paradoxon: heißt es nicht normalerweise, dass die Toten nicht tot sind, solange sie in der Erinnerung weiterleben, so erinnern sich hier zwei Tote an ihr einstiges Leben. Eigentlich sind sie nur in der Erinnerung von Teddy

⁵⁷ vgl. Murray, Brian Friel: *Plays Two*, S. viii

⁵⁸ Murray, Brian Friel: *Plays Two*, S. xiv

noch lebendig und die Grenze zwischen Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit verschwimmt folglich.

2.4.2. Identität ohne Worte? Sprache als Mittel zur Selbstfindung

Most Friel critics misread his texts because they ignore his preoccupation with language and focus primarily on the social and political issues raised in them.⁵⁹

Oft wird Brian Friel falsch interpretiert. Vor allem dann, wenn ausschließlich die im obigen Abschnitt angesprochenen, sozialen und politischen Problematiken berücksichtigt werden und dabei ein wichtiger Gedanke in seinem Werk übersehen wird. Eine weitere und vielleicht auch weitaus bedeutendere Parallele zwischen Friel und anderen irischen Dramatikern findet sich nämlich in seinem Umgang mit Sprache. Nicht nur Brian Friel räumt ihr einen besonderen Stellenwert in seinem Werk ein. Der Gebrauch von Sprache ist in Irland seit dem neunzehnten Jahrhundert ein außergewöhnlicher:

Brilliance in the theatre has, for Irish dramatists, been linguistic. Formally, the Irish theatrical tradition has not been highly experimental. It depends almost exclusively on talk, on language left to itself to run through the whole spectrum of a series of personalities, often adapted by the same individual.⁶⁰

In diesem Zusammenhang muss kurz auf das sogenannte *Irish Literary Revival* respektive die *Gaelic League* eingegangen werden.

Die *Gaelic League* (Conradh na Gaelilge) wurde im 19. Jahrhundert ins Leben gerufen, um für die Erhaltung und das Bewahren der irischen Sprache und des gälischen Erbes einzutreten, beziehungsweise um die (hauptsächlich mündlich überlieferte) irische Literatur zu studieren.⁶¹

The Gaelic League [...] had its own dream - at first to keep Irish alive where it was still spoken, and later, to restore Irish as the spoken language of the country. By giving up our native language and customs, said Hyde, we had thrown away the best claim we had upon the world's recognition of us as a separate nation.⁶²

Bereits einige Jahre zuvor entwickelte sich der Vorgänger dieser Organisation, das *Irish Literary Revival*, auch „Irish Literary Renaissance“ genannt, unter dem starken Einfluss von William Butler Yeats zu einer kraftvollen Bewegung, deren besonderes Bestreben es war, die irische Sprache und damit auch die irische Kultur zu neuem Leben zu

⁵⁹ MacGrath, Brian Friel's (Post)Colonial Drama, S.2

⁶⁰ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 12

⁶¹ vgl. Krams, William Butler Yeats and the Irish Literary Revival, S. 12

⁶² Moody, The course of Irish history, S. 246f.

erwecken. Neben der Übersetzung alter irischer Romanzen und Folklore,⁶³ wie zum Beispiel der berühmten Geschichte von *Cuchulain*, dem irischen Achilles sozusagen, erschienen auch andere Schriften, die sich speziell mit den Mythen und Erzählungen des Landes und mit der Geschichte Irlands auseinandersetzten, beziehungsweise mit deren Modernisierung. Durch die Verknüpfung alter, keltischer Legenden mit universell gültiger Hoffnung und Tradition sollte die Thematik den Menschen wieder näher gebracht werden.⁶⁴

Diese Wiederbelebung der gälischen Kultur und insbesondere der gälischen Sprache erlangte bald einen hohen Stellenwert bei den Nationalisten, obwohl nur noch eine kleine Minderheit dieser Sprache überhaupt mächtig war. Trotzdem sah man die Sprache als erste Instanz der Abgrenzung, sie bot eine Möglichkeit, sich von den englischen Eindringlingen und Siedlern zu segregieren:

At the turn of the century, Irish language was the single strongest signifier of Irish nationalism, and placed at the heart of the web of ideas, passions and social realities that made up an Irish identity.⁶⁵

Diese stark nationalistisch geprägte Sichtweise der Sprache als Symbol für ein Kulturerbe wird noch greifbarer, nimmt man W.B. Yeats als Beispiel. Yeats hat seinen eigenen Text „The Countess Cathleen“ (Cathleen Ní Houlihan, 1899) mit den Worten ‘Did that play of mine send out certain men the English shot?’⁶⁶ kommentiert. Nach den Auseinandersetzungen am ‚Easter Rising‘ 1916 befürchtete er, sein Stück, welches das Ideal einer unabhängigen Republik preist, könnte einige der Beteiligten dazu angeregt haben, für diesen – für manche tödlichen - ‚Traum von Freiheit‘ einzutreten.

The literary revivalists pictured Ireland as a poor old woman who would become a queen once more only when men became as chivalrous as Cú Chulainn and thought her worth dying for.⁶⁷

Mit der Gründung von *Field Day* nahm man diese Bestrebung wieder auf und zwar mit dem Versuch, den Iren professionelles, irisches Theater zu bieten und „[to] free Irish voices to speak to Irish ears without pitching their words to sound acceptable to London

⁶³ vgl. Krans, William Butler Yeats and the Irish Literary Revival, S. 12

⁶⁴ ebd. S.16

⁶⁵ Coult, About Friel, S. 10

⁶⁶ Yeats, „The Man and the Echo“, S.298

⁶⁷ Moody, The course of Irish history, S. 246

or Broadway or even Dublin ears“⁶⁸. Friel beschäftigt sich in seinem Werk viel mit der irischen Sprache. Insbesondere in seinem Werk *Translations*, der ersten Produktion von *Field Day*, ist man versucht, diese Verbindung zum nationalistischen Umgang mit Sprache zu sehen. In diesem Stück thematisiert er den Tod respektive den Untergang der gälischen Sprache. Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass der Untergang der Sprache auch den Untergang der Gesellschaft impliziert. Die Handlung spielt 1833 in Baile Beag, einer irisch-sprechenden Gemeinschaft, welche sich mit der Tatsache konfrontiert sieht, dass auf Anordnung der englischen Krone sämtliche Örtlichkeiten englische Namensbezeichnungen bekommen sollen. Die Figuren sprechen also mit Ausnahme weniger ausschließlich Irisch-Gälisch, auf der Bühne unterhalten sie sich jedoch ausschließlich in englischer Sprache. Demnach repräsentiert das auf der Bühne gesprochene Englisch zwei Sprachen, nämlich Irisch-Gälisch und Englisch - eine ausgesprochen ironische und gleichzeitig bedeutsame Technik, denn offensichtlich verweist sie auf die reale, sprachliche Situation:

Much of its theatrical impact comes from Friel’s inspired device of having all the characters speak the same language but with a translator all the time interpreting what the English and the Irish are saying to each other: a recurring reminder of the fundamental differences that can be embodied in the same language.⁶⁹

Obwohl man an dieser Stelle meinen könnte, die Fäden zwischen Friel und dem ‚Literary Revival‘ ziehen zu können, belehrt einen der Inhalt von *Translations* eines Besseren. Zwar könnte man zu Beginn des Stückes glauben, der Autor trauere einem Garten Eden hinterher, einem vollkommenen Ort, der Irland einmal gewesen sein muss, die Figuren jedoch holen einen schnell in die Realität zurück: die eine ist dumm, der andere lahm und ein dritter Alkoholiker; Sprache wird auch hier dazu benutzt zu lügen, zu verbergen, damit zu spielen und auch hier versagt sie, wenn es darum geht, Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Jeder Versuch, die Sprache in *Translations* zu mythologisieren, wird folglich zunichte gemacht.

In *The Faith Healer* beschäftigt sich Friel mit der eher philosophischen Frage nach der Wahrheit von Worten. Das Stück basiert auf der Idee: „The fact is a fiction.“⁷⁰ Diese Aussage trifft er Jahre bevor *The Faith Healer* erstmals auf die Bühne gebracht wird. In

⁶⁸ Delaney, Brian Friel in Conversation, S. 5

⁶⁹ Carty, „Finding a voice in a Language Not Our Own“, S.140

⁷⁰ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S.101

einem von BBC ausgestrahlten Selbstportrait erklärt Friel, was er damit meint: er erzählt eine Geschichte, an die er sich gut zu erinnern meint, nämlich als er mit seinem Vater zu einem See nahe ihrem Ferienhaus zum Fischen ging. Doch dann fällt ihm auf, dass ihm sein Gedächtnis einen Streich spielt, denn es gab dort keinen See, also konnte er auch nicht zum Fischen gegangen sein. Die Geschichte kann also in der Form nicht passiert sein, aber warum glaubte er dann, sie sei wahr? „[F]or some reason this vivid memory is there in the storehouse of the mind. For some reason the mind has shuffled the pieces of verifiable truth and composed a truth of its own.“⁷¹ Es sind die Menschen selbst, die ihre Erinnerungen zur Wahrheit machen, obwohl ihnen das Gedächtnis manchmal Streiche spielt.

Friel benutzt die Sprache aber nicht bloß, um ihre Vagheit zu unterstreichen, er spielt auch mit ihr. In *The Faith Healer* wird dies auf verschiedenen Ebenen sichtbar. Zum einen besteht das Drama ausschließlich aus Monologen, was auf die Getrenntheit der Figuren hinweist. Zum anderen versucht er die Sprache an die Musik anzunähern, für Brian Friel die vollkommenste Art von Kommunikation.⁷² Er erreicht dies zum Beispiel in Form von Franks immer wiederkehrender Aufzählung von Ortsnamen, die an rituelle Handlungen erinnern. Durch die Verwendung von Alliteration und der Konzentration auf R-Laute entsteht eine stark rhythmisierte Passage:

Aberarder, Aberayron,
Llangranog, Llangurig,
Abergorlech, Abergynolwyn,
Llandefeilog, Llanerchymedd,
Aberhosan, Aberporth ...
(FH 331)

Ein zufriedenstellendes Hörergebnis, nämlich das vom Autor intendierte, kann aber sinnvollerweise nur dann erreicht werden, wenn der Sprecher der irisch-gälischen Sprache mächtig ist und den Text richtig zu artikulieren weiß. Dieser gewissermaßen rituelle Umgang mit Sprache ist in der irischen Kultur nicht ungewöhnlich, vor allem in Anbetracht ihrer Bedeutung bei keltischen Ritualen:

The concept of magic, rhythm and incantation were interlinked [among the pre-Christian rites]. Meaning took second place to the chanting and the sound of the performance conveyed its purpose in onomatopoeic, alliterative form.⁷³

⁷¹ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S. 101

⁷² vgl. Grene, „Five ways of looking at Faith Healer“, S. 62

⁷³ Uí Ógáin, „Traditional Music and Irish Cultural History“, S. 79

In Irish oral tradition there is a deeply rooted belief in the magical power of words and in the magical power of music. In early Irish literature, this power has been well documented in the oral and literary traditions, where it was believed that music and song could induce, for example, love or magic sleep, that song could provide protection on a journey, or that the flow of the cow's milk could be increased by song and music.⁷⁴

Der musikalische Einfluss wird auch in der Form des Dramas ersichtlich. Diesbezüglich vergleicht etwa Nicholas Grene den Aufbau von *The Faith Healer* mit dem eines Streichquartetts. Für ihn wird Teddys komisches Allegro als bewusster Kontrast zu den eher tristen und dunklen Tempi von Frank und Grace eingesetzt.⁷⁵

[There is] an essential overlap between poetry and song, and a close association between magic, chanting, rhythm and song, which indicates the power of the poet or chanter and the esteem in which they were held.⁷⁶

Man sieht, Friel beschäftigt sich nicht ausschließlich mit Sprache als Kulturerbe, sondern interessiert sich auch für ihre musikalische Seite. Musik hat in Irland einen anderen Stellenwert für die Menschen als in Zentraleuropa: „Music was accepted as a force which had an inherent, divine power.“⁷⁷ In Irland gehört Musik zum täglichen Leben. Menschen kommen zusammen, um sich Geschichten zu erzählen, und zwar in Form von Liedern sowie Gedichten. „Music is an aspect of culture which is capable of rousing emotions in a particularly powerful way. The chief function of music is to involve people in shared experiences within the framework of their cultural experience.“⁷⁸ Friel unterstreicht diesen Aspekt und wendet ihn in Bezug auf das Theater an, indem er die Musik in Momenten starker Emotionen zum Einsatz kommen lässt, weil Worte in solchen Augenblicken eben versagen:

And that is what music can provide in the theatre: another way of talking, a language without words. And because it is wordless it can hit straight and unmediated into the vein of deep emotion.⁷⁹

Dancing at Lughnasa, eines von Friels bisher berühmtesten Werken, beschäftigt sich ebenfalls mit der musikalischen Seite und gleichzeitig mit der Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit der Sprache. Der letzte Satz des Textes und der gleichzeitige Höhepunkt des Dramas lautet: „Dancing if language no longer existed because words

⁷⁴ Uí Ógáin, „Traditional Music and Irish Cultural History“, S. 91

⁷⁵ Grene, „Five ways of looking at Faith Healer“, S. 63

⁷⁶ Uí Ógáin, „Traditional Music and Irish Cultural History“, S. 82

⁷⁷ ebd. S. 79

⁷⁸ ebd. S. 90

⁷⁹ Friel zit. n. Lojek, „Dancing at Lughnasa and the unfinished revolution“, S. 83

were no longer necessary.“(DaL 108). Als verkümmerte Form von Kommunikation versagt Sprache in emotionalen Momenten. Deshalb gebraucht Friel hier stellvertretend den Tanz, denn das Tanzen beschwört und überschreitet den linguistischen Stillstand.⁸⁰ Brian Friel ist bei weitem nicht der erste, der die Aussagekraft der Sprache anzweifelt und die wahre Kunst des Vermittelns in der Ausdruckskraft des Körpers sieht, wie ein weiteres Exzerpt aus Diderots Schrift beweist:

Der Tanz verhält sich zur Pantomime wie die Poesie zur Prosa, oder vielmehr wie die natürliche Deklamation zum Gesange. [...] Ein Tanz ist ein Gedicht. Dieses Gedicht sollte also seine besondere Vorstellung haben. Es ist eine Nachahmung durch Bewegungen, welche die vereinigte Hilfe des Dichters, des Malers, des Musikus und des Pantomimen erfordert. Es hat seinen Stoff. Dieser Stoff kann in Aufzüge und Auftritte eingeteilt werden. Der Auftritt hat sein Rezitativ, sein Arioso und seine Arie.⁸¹

In *Dancing at Lughnasa* manipuliert Friel die Sprache, um das Tanzen als eine andere und vielleicht bessere Form der Verständigung, jenseits der Doppeldeutigkeit und Vagheit von Worten, vorzustellen. Außerdem ist es dieser Kommunikationsform möglich, das auszudrücken, was nicht gesagt werden kann oder darf, denn Musik verhilft dem Menschen, das Unausgesprochene hörbar beziehungsweise verständlich zu machen:

Language is one of the utmost concern – not simply the lyrical language that elevates his plays, but in his commentary on communication. He illustrates the power of things spoken and unspoken, language as both divider and bridge.⁸²

3. Brian Friel in Wien

Insgesamt sechs von bisweilen einunddreißig veröffentlichten Dramen von Brian Friel wurden in Wien auf die Bühne gebracht, zuletzt im Jahr 2000: *Wunderbares Tennessee* (Wonderful Tennessee, 1993). Als österreichische Erstaufführung kam 1977 *Die Freiheit der Stadt* (The Freedom of the City, 1973) auf die Bühne am Haupthaus des Wiener Volkstheaters. 1994 wurden gleich zwei seiner Dramen dort aufgeführt, nämlich *Zeit des Tanzes* (Dancing at Lughnasa, 1990) und *Der Wunderheiler* (The Faith Healer, 1979). In den Außenbezirken bekam man 1998 *Molly Sweeney* (1994) und 2000 – wie bereits erwähnt - *Wunderbares Tennessee* zusehen. Des Weiteren hat das Vienna's

⁸⁰ vgl. Lahr, „In Dancing at Lughnasa, Due on Broadway this Month, Brian Friel Celebrates Life's Pagan Joys“, S. 215

⁸¹ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S. 166f.

⁸² Gussow, „From Ballybeg to Broadway“, S. 205

English Theatre 1971 und 1972 *Lovers* beziehungsweise 1995 *The Faith Healer* inszeniert. Die folgenden Analysen sollen sich auf die drei am Haupthaus des Volkstheaters aufgeführten Dramen konzentrieren.

3.1. The Freedom of the City

The Freedom of the City (1973) zählt zu Friels frühen „History Plays“ und ist wahrscheinlich sein umstrittenstes Werk. Gern wird es auch in Bezug auf Friel, den Nationalisten, zitiert, obwohl er deutliche Kritik an irischen Institutionen, wie beispielsweise der Presse, der Kirche oder den Politikern übt. In kommerzieller Hinsicht zählt es nicht zu Friels erfolgreichsten Werken, seinen Bekanntheitsgrad hat es jedoch mit Sicherheit vergrößert. Für dieses Drama grenzte sich Friel von seiner aufstrebenden Karriere ab und ignorierte die harsche Kritik infolge der amerikanischen Erstaufführung in New York, 1974:

Friel was accused by some rather hysterical English and American reviewers of defending the IRA by his attacks upon the British Army and the whole system of authority which that army was there to defend. Wisely, he ignored this hack reviewing, although it cost him dear financially, especially in New York.⁸³

Nach nur neun Vorstellungen wurde die Produktion in New York abgesetzt und von Kritikern als „luridly fictionalized“, „far-fetched“ und „impossible“⁸⁴ erklärt. „No viewer could believe, [...] that the British army would mobilize against just three protestors, 22 tanks, two dozen armored cars, four water cannons’ and more.“⁸⁵ Die Entstehung von *The Freedom of the City* ist ohne Zweifel von den entsetzlichen Ereignissen am ‚Bloody Sunday‘ 1972 beeinflusst worden. Ursprünglich begann Friel aber bereits achtzehn Monate vor dem schrecklichen Ereignis an dem Drama zu arbeiten. Außerdem hätte es ursprünglich nicht im Jahr 1970, sondern im 18. Jahrhundert spielen sollen und trug anfänglich den Arbeitstitel „John Butt’s Bothy“.⁸⁶ Infolge der Ausschreitungen hat Friels Geschichte dann den fehlenden Schwerpunkt gefunden: „[...] The original play, with a focus on poverty, ‘never could find its foundations’ until events in the city of Derry ‘gave the play the definition it required’“.⁸⁷ Ein Zusammenwirken von einfallreicher Schöpfung und historischer

⁸³ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 19

⁸⁴ Watt, „Friel and the Northern Ireland ‘Troubles’ play“, S. 31

⁸⁵ ebd.

⁸⁶ Boland, „Brian Friel: Derry’s Playwright“, S. 113

⁸⁷ ebd.

Gegebenheit sozusagen, das die Handlung bestimmte. Dass er dabei aber keine politische Stellung einnimmt, beweisen vorhergehende Interviews mit John Boyd und Lewis Funke, in denen er wiederholt betont, dass er weder politisches Theater machen wollte, noch große Stücke auf das simple Nacherzählen von Begebenheiten hält:

It's a likely theme [doing a political play on the Troubles in the North], of course, and, indeed, it's in many ways an obvious theme. And it does have a kind of international relevance [...]. But in some strange way I shy away from it; I don't understand this.⁸⁸

There is no point at all in recreating events. I don't think this has anything to do with art at all or the art of theatre. I think his job is to interpret them. This is the function of the artist – to select the significant details and arrange them into a significant pattern.⁸⁹

Inhaltlich lässt sich *The Freedom of the City* in zwei Ebenen unterteilen. Einerseits erleben wir die letzten Stunden der drei erschossenen Demonstranten Lily, Michael und Skinner, die im Rathaus aufeinandertreffen. Bei genauer Analyse der drei Hauptfiguren, lässt sich auch Friel's Stellungnahme, es handle sich bei diesem Drama um ein Stück „about poverty“⁹⁰, beweisen. Skinner ist eine sarkastische, zynische, aber auch gewitzte Figur. Er hat keine Arbeit und will auch keine. Obwohl er es sich im Rathaus noch gemütlich macht, den Whiskey des Bürgermeisters trinkt, dessen Kleider trägt und seine Zigarren raucht, ist er sich doch über den Ernst der Lage im Klaren. Es ist lange unklar, warum er am Protest teilnahm. Michael beschimpft ihn als Hooligan („he's more at home with the hooligans, out throwing stones and burning shops“ (FotC 138)). Als er am Ende jedoch Lily ihre – so wie er meint - Beweggründe nennt, spricht er dabei gleichzeitig auch für sich selbst und erklärt dem Zuschauer damit auch seine Motivation zur Teilnahme am Protest, nämlich die erbärmlichen Lebensumstände, unter denen die Mehrheit der Bevölkerung, sprich die Armen, zu leiden haben:

Because you exist on a state subsistence that's about enough to keep you alive but too small to fire your guts. Because you know your children are caught in the same morass. Because for the first time in your life you grumbled and someone else grumbled and someone else, and you heard each other, and became aware that there were hundreds, thousands, millions of us all over the world, and in a vague groping way you were outraged. That's what it's all about Lily. It has nothing to do with doctors and accountants and teachers and dignity and boy scout honour. It is about us – the poor - the majority – stirring in our sleep. And

⁸⁸ Friel zit. in Boyd, „Soundings“, S. 95

⁸⁹ Friel zit. in Funke, „Interview with Brian Friel“, S. 70

⁹⁰ Watt, „Friel and the Northern Ireland 'Troubles' play“, S. 35

if that's not what it's all about, then it has nothing to do with us. (...) ensure that your children, too, will enjoy the freedom of the city. (FotC 154f.)

Michael ist ebenfalls ein junger Ire, im Gegensatz zu Skinner sucht er aber nach Arbeit. Seine Vorstellung von Recht und Gerechtigkeit ist etwas naiv und deshalb ist er sich auch des Ernstes der Lage absolut nicht bewusst: „I certainly don't want to be arrested. But if they want to arrest me for protesting peacefully – that's all right – I'm prepared to be arrested.” (FotC 140) Er marschiert aufgrund der ungerechten und unerträglichen (Arbeits-) Situation:

[...] I happen to be serious about this campaign. I marched three miles today and I attended a peaceful meeting today because every man's entitled to justice and fair play and that's what I'm campaigning for. (FotC 138)

Lily ist die älteste in der Gruppe, hat elf Kinder sowie einen arbeitsunfähigen Gatten und lebt in einer Zweizimmerwohnung inmitten eines umgebauten Lagerhauses. Trotz dieser scheinbar unerträglichen Lebenssituation hat sie ihren Sinn für Humor nicht verloren und scherzt mit Skinner. Für sie dürfte dieser Aufenthalt im Rathaus so etwas wie eine angenehme Abwechslung zu ihrem normalen Alltag sein, den sie zu genießen scheint. Sie nennt verschiedene Beweggründe, warum sie an der Demonstration teilnahm, unter anderem ist es das einzige Training, das sie machen kann (It's the only exercise I get (FotC 129)). Doch im Verlauf des zweiten Akts erfährt das Publikum den wahren Grund für ihre Teilnahme: Declan, ihr Sohn. Er leidet am Down-Syndrom und hätte in der bestehenden Gesellschaft keine Chance, was ihr mitunter auch die Politik beweist; deshalb marschiert sie – für ihren Sohn und dessen Zukunft:

He's not just shy, our Declan. He's a mongol. And it's for him I go on all the civil rights marches. Isn't that stupid? You and him (MICHAEL) and everybody else marching and protesting about sensible things like politics and stuff and me in the middle of you all, marching for Declan. (...) That's what the chairman said when I – you know – when I tried to tell him what I was thinking. He never talks about him; can't even look at him. And that day that's what he said, "You're a bone stupid bitch. No wonder the kid's bone stupid, too". The chairman – that's what he said. (FotC 155)

Andererseits wird auf zweiter Ebene eine Rahmenhandlung in Form von öffentlichen Diskursen präsentiert. Die (interpersonalen) Szenen im Rathaus werden sozusagen von ‚Kommentaren der Außenwelt‘ unterbrochen als auch vorangetrieben, indem die Geschehnisse beziehungsweise die Motivation von ‚Opfer und Täter‘ von einem Richter auf der Suche nach Wahrheit, einem Offizier als Vertreter der Staatsgewalt, einem

Soziologen als Sprachrohr der sozial Unterprivilegierten, einem Priester als Vertreter der nationalistisch denkenden Bevölkerung und einem Pressesprecher als Kommentator der restlichen Welt diskutiert und hinterfragt werden. Diese von Deane als „displaced voices“⁹¹ bezeichneten Unterbrechungen der Handlung erzeugen einen eigenen Diskurs, der sich vor allem sprachlich von der eigentlichen Handlung differenziert. Sein offizieller Jargon repräsentiert sowohl moralische Stumpfheit als auch Macht und grenzt sich von der lebendig-spontanen Redeweise der Opfer ab.⁹² Auch kann in Anbetracht der verschiedenen Akzente eine Verbindung zu Friels Vorstellung vom Drehbuch als Partitur hergestellt werden.

[T]he measured vowels of the television commentator resonate against the English accent of the judge and the American accent of the sociologist. The priest's northern accent sings in a different key. These voices counterpoint the vibrant, ordinary Derry accents of those inside the Guildhall.⁹³

Als Ganzes betrachtet werden all diese Stimmen gemeinsam zum Antagonisten in diesem Drama, denn, wie sich herausstellt, sind Lily, Michael und Skinner allesamt Opfer einer dekadenten Gesellschaft geworden. Diese drei Figuren tragen zum eigentlichen Handlungsverlauf des Stücks nichts bei, sind statisch konzipiert und verändern sich und ihren Charakter im Verlauf des Dramas nicht. Da es ihnen, mit Ausnahme von Skinner vielleicht, nicht einmal bewusst ist, dass sie sich in einem unauflösbaren Dilemma befinden, können sie nicht als klassische Helden eingestuft werden. Aber hier zeichnet sich wahrscheinlich Friels Absicht ab, denn diese Eigenschaften machen sie austauschbar. Dem Drama wird folglich eine universelle Gültigkeit verliehen, hätte sich doch ein jeder andere „Bürger“ von Derry ebenso gut als Figur angeboten.

Inspiziert von den schrecklichen Erlebnissen gibt Brian Friel den Toten eine Stimme. Dem Publikum ist dieser Zustand von Anfang an klar, heißt es doch im Nebentext zu Beginn von Akt Eins:

The stage is in darkness except for the apron which is lit in cold blue. Three bodies lie grotesquely across the front of the stage – SKINNER on the left, LILY in the middle, MICHAEL on the right. After a silence has been established we hear in the very far distance the wail of an ambulance siren.(FotC 107)

⁹¹ Deane, Brian Friel: Plays One, S. 18

⁹² vgl. ebd.

⁹³ Lojek, „Brian Friel's sense of place“, S. 182

Insofern kann man in diesem Stück zwei Theaterstile voneinander unterscheiden, nämlich „the ‚warm‘ naturalistic from the ‚cool‘ Brechtian“⁹⁴. Dadurch, dass der Zuschauer die drei Hauptdarsteller in ihren letzten Stunden begleitet, sie kennenlernt, eine Beziehung zu ihnen aufbaut und folglich auch weiß, dass es sich bei der Tötung um ein schreckliches Missverständnis handelt, baut der Dramatiker auf das Groteske. Die Spannung konzentriert sich dabei auf die Handlung und nicht auf den Ausgang des Stücks.

As is often the case in Brecht's theatre of alienation, then, both *The freedom of the City* and *Volunteers* inform the audience of what will happen to their protagonists, leading to an adjustment of its emotional engagement with them.⁹⁵

Das Publikum ist sich über das Schicksal der drei Hauptdarsteller im Klaren. Außerdem durchbrechen Stimmen des öffentlichen Diskurses die Handlung und legen verschiedene Sichtweisen bezüglich der Geschehnisse dar. Beide Strategien verweisen auf das epische Theater und verfolgen ein bestimmtes Ziel, nämlich „psychologische, soziale und über Persönliches und Zwischenmenschliches hinausgehende Kausalzusammenhänge transparent zu machen und die Wirklichkeit in ihrem konkreten Sein zu kritisieren“⁹⁶.

Ob sich das Drama auf Politik oder Armut konzentriert ist zweitrangig, in erster Linie beschäftigt es sich mit Sprache als Identifikationsmittel, mit Machtdiskursen sowie dem Schicksal des Einzelnen.

3.2. Dancing at Lughnasa

Anstatt sich auf politische Auseinandersetzungen zu konzentrieren, bevorzugt Friel es, sich mit dem Mikrokosmos der Gesellschaft, der Familie und dem Individuum auseinanderzusetzen. In *The Freedom of the City* ist diese Tendenz bereits erkennbar, noch greifbarer wird sie aber in Bezug auf *Dancing at Lughnasa* (1990), Friels populärstem Drama:

Dancing at Lughnasa marks a triumphant achievement by a writer at the height of his renewed powers. It has proved to be Friel's most successful play in many years and has now been filmed. It is to a significant degree autobiographical, as Friel's moving dedication concedes.⁹⁷

⁹⁴ Burke, „Friel and performance history“, S. 125

⁹⁵ Watt, „Friel and the Northern Ireland ‘Troubles’ play“, S. 35

⁹⁶ Pfister, *Das Drama*, S.105

⁹⁷ Murray, *Brian Friel: Plays Two*, S. xiiiif.

Dancing at Lughnasa wird gerne als „Memory Play“ bezeichnet, da es auf den Erinnerungen des Erzählers beruht. Friel hat sich bereits zuvor mit dem Gedächtnis und dem Erinnerungsvermögen auseinandergesetzt, wie zum Beispiel in *The Faith Healer* oder *Philadelphia, here I come!* In *Dancing at Lughnasa* muss das Publikum auf das Gedächtnis des Erzählers Michael vertrauen, der die Zuseher an einer Kindheitserinnerung teilhaben lässt. Aufgrund der Tatsache, dass *Dancing at Lughnasa* auch autobiographische Züge beinhaltet, da Friel die Geschichte seiner Mutter und deren Schwestern nacherzählt (das Stück ist zum einen „those five brave Glenties women“ gewidmet, zum anderen tragen die Frauenfiguren die Namen der realen Personen, auf denen die Rollen basieren), kann das Drama überdies zu Friels „History Plays“ gezählt werden.

Die Geschichte handelt vom Beisammensein der Mundy-Schwestern in ihrem letzten gemeinsamen Jahr, genauer gesagt spielt sie in der Lughnasa-Woche, dem irischen Herbstfest, benannt nach dem heidnischen Gott Lugh. Erzählt sowie kommentiert wird aus der Sicht von Michael, dem unehelichen Kind von Christina Mundy, das heißt aus einer männlichen Sichtweise heraus. In jenen Wochen kehrt Father Jack, der Bruder der Schwestern und Missionar, aus Uganda/Afrika heim, ebenso kreuzt Michaels Vater, ein hoffnungsloser Charmeur, bei den Schwestern auf und sorgt für Unruhe. Interessanterweise sind kultische Rituale in diesem Drama mindestens genauso dominant wie der Katholizismus, was angesichts der Tatsache, dass Friel einst mit der Ausbildung zum Priester begann, erstaunen mag. Er kritisiert offensichtlich die Macht der katholischen Kirche in Irland und stellt ihr deshalb fremde Einflüsse gegenüber. Das Lughnasa-Fest, welches die Iren normalerweise auf einem Berg oder neben Flussufern oder Seen feierten, ist nur ein Beispiel dafür. Das ‚unberechenbare‘ Radio, das sich aufgrund von schwachen Batterien mal eben einschaltet und dann wieder ausfällt, hat ebenfalls einen großen Einfluss auf das Leben der Schwestern. Maggie wollte es laut Michaels Erzählung „Lugh“ nennen, aber Kate, die Hausherrin und Alleinverdienerin der kleinen Familie, lehnt dies aus religiösen Gründen ab: „it would be sinful to christen an inanimate object with any kind of name, not to talk of a pagain god“. (DaL 7) Dieses Radio hat eine Art dionysische Wirkung auf die Frauen, denn es bringt sie zum Tanzen - eine weitere Störung des christlichen Alltags von Ballybeg. Der Priester in Ballybeg, obwohl er nie auf der Bühne erscheint, wird zudem als eine herrische und

unbarmherzige Figur dargestellt. Die Schwestern fühlten den positiven Einfluss der Kirche nur zu den Zeiten, als ihr Bruder noch als lokaler Held gefeiert wurde. Was sich im Text folglich abzeichnet, ist Friels Skepsis gegenüber der katholischen Kirche und der Macht, die von ihr ausgeht: „Friel has often been stern, if elliptical, about what he has termed Ireland’s unique Catholicism“.⁹⁸

Friel beschäftigt sich in *Dancing at Lughnasa* aber auch in anderer Hinsicht mit Geschichte. Als Erzähler setzt er sich etwa mit der eigenen Erinnerung auseinander. Außerdem beschreibt er die Auswirkungen des Industriezeitalters auf das Leben der Menschen (hier: von Ballybeg). Das Aufkommen von Radios ließ beispielsweise traditionelle, keltische Musik verschwinden. Die Musik der 1930er wird vom Eintreffen neuer Maschinen begleitet. Gerry fährt in einem Wagen vor und verkauft Grammofone. Rose liebt das Kino. Ein mechanischer Betrieb wird eröffnet, weswegen Agnes und Rose ihre Arbeit verlieren und Chris zur Fabrikarbeit gezwungen wird.

Friel setzt sich des Weiteren auch bewusst mit dem in Irland für lange Zeit typischen Klischee von der Frau als Gattin und Mutter auseinander, das eine Gleichberechtigung im heutigen Sinne nicht zuließ: „her ‚life‘ (not her work) within the home ‚gives to the State a support without which the common good cannot be achieved“.⁹⁹ Die Arbeitsmöglichkeiten sind für die fünf Schwestern, sprich im Irland der 1930er, begrenzt und gehen mit schlechter Bezahlung einher. Die Frauen leben in einer patriarchalen, beengenden Welt, doch verbindet sie ein starkes Band. Verlässliche Männer gibt es nicht - sie leben umgeben von untreuen Ehemännern und unsympathischen sowie abtrünnigen Priestern.

Dadurch, dass das Publikum durch die Präsenz des Erzählers direkt darauf hingewiesen wird, dass es sich um die Erinnerungen dieses Mannes auf der Bühne handelt, ist es sich auch der Subjektivität dieser Beschreibung bewusst. Gleichzeitig sorgt er mit seinen herzergreifenden Erinnerungen dafür, dass das Drama nicht in seiner Melancholie und in Pessimismus, dem verzweifelten Kampf der Schwestern ums Überleben und ihren Zusammenhalt, versinkt. Sein Pathos ist der Tanz, der – wie alte, rituelle Tänze – eine

⁹⁸ Lojek, „Dancing at Lughnasa and the unfinished revolution“, S.87

⁹⁹ ebd. S. 78

reinigende und erlösende Wirkung auf die Frauen hat. Insgesamt finden sich drei Szenen, in denen die Sprache durch Bewegung ersetzt wird. Der erste Akt konzentriert sich noch vollends auf alltägliche Situationen und das Leben, das die Schwester führen (Hühner füttern, stricken, kochen, einkaufen etc.). Es scheint, als wolle Friel sein Publikum zwingen, die Langeweile und Frustration im Leben der Schwestern zu spüren und zu teilen. Erst mit dem dionysischen Tanz wird die starre Handlung durchbrochen und das Drama beginnt sich zu entwickeln. Individualität und sexuelle Frustration werden in diesem Tanz, dem bekanntesten Element des Stücks, auf eine fast beängstigende Weise befreit und das Publikum kann dabei zusehen, ohne von Dialogen oder Kommentaren beeinflusst zu werden.

There is no doubt the play tries to move beyond merely verbal theatre to exploit other methods of articulation, particularly music and dance.¹⁰⁰

Auf diesen wilden, ekstatischen Kreistanz der Schwestern, der am ehesten an ein bittendes aber auch reinigendes Ritual erinnert, folgt ein romantischer und zweisamer Tanz von Chris und Gerry, den Eltern von Michael, welchem viel Platz eingeräumt wird. Michael beschreibt diesen Tanz wie eine stattgefundene Zeremonie, in der seine Eltern ihren Gefühlen freien Lauf ließen. Schließlich tanzt das gesamte Ensemble gemeinsam. Die Bühne soll dabei von „soft, golden light“ (DaL 106) durchflutet werden, das Tableau erscheint dadurch wie in Nebel getaucht und suggeriert damit erneut, dass es sich um eine Erinnerung handelt – irgendetwas stimmt dabei nicht und ist doch stimmig, weil das Gedächtnis es eben so zeigt. In den Regieanweisungen heißt es außerdem, dass alle Figuren (einschließlich der männlichen, Gerry und Jack) dieselbe Position einnehmen wie bei der Eröffnungsszene. Der Unterschied liegt darin, dass zu Beginn alle vorerst in ihrer Position erstarrt abwarten, hier aber die Beschreibung lautet: „everybody sways very slightly from side to side“ (DaL 107). Sie bewegen sich, und zwar jeder für sich, zu der von Michael als „dream music“ bezeichneten Melodie, gleichzeitig führen sie eine wortlose Kommunikation: „[they were] dancing as if language was surrendered to movement - as if this ritual, this wordless ceremony was now the way to speak, to whisper private and sacred things [...]“ (DaL 107f.). Es stellt sich die Frage, was diese Tanz-Einschübe zu bedeuten haben. Der Erzähler erinnert sich im Alter von 30 Jahren an einen Sommer, der 23 Jahren zurückliegt. Inwiefern kann man auf derart weit zurückliegende Erinnerungen vertrauen? Haben seine Tanten oder

¹⁰⁰ MacGrath, Brian Friel's (Post)Colonial Drama, S. 247

seine Eltern damals wirklich getanzt oder spiegelt der Tanz etwa Momente höchster Emotionalität aus Michaels Unterbewusstsein wider? Der Tanz seiner Eltern würde darauf hinweisen, immerhin hat er seinen Vater in diesem Augenblick zum ersten Mal gesehen, die Gefühle des Jungen müssen demnach sehr stark gewesen sein. Diese Methodik des Sich-Erinnerns entfernt das Theater jedoch auch einen Schritt weiter von der Realität: Platon kritisierte bereits, dass das Theater nur ein Abbild der Erscheinungswelt zeigt, die ihrerseits nur ein Abbild der Welt ist. Friel geht noch einen Schritt weiter und präsentiert gewissermaßen die vierte Potenz, die Idee von einer Idee von einer Idee, das Trugbild (im wahrsten Sinne) von einer Abbildung.¹⁰¹ Andererseits könnte man sich an dieser Stelle auch auf Kracauers Anwendung des Medusa-Mythos auf den Film beziehen und diesen auf den vorliegenden Theatertext anwenden. Laut Kracauer mache der Anblick von Gräuel den Menschen vor Angst gelähmt und blind. Er könne nur erfahren, wie sie aussehen, wenn er Bilder von ihnen betrachte, die ihre wahre Erscheinung reproduzieren. Die Leinwand dient folglich als Spiegel und damit als Schutz, wie er auch schon Herkules beim Bezwingen der Medusa geholfen hat. Kracauer meint, „die Filmleinwand ist Athenes blanker Schild“¹⁰², in diesem Text ist es die Erinnerung, die den Zuseher schützt, denn eigentlich ist es eine überaus traurige und bewegende Geschichte.

Die von Friel beschriebene Lichttechnik, die den abschließenden Tanz begleiten soll, wird hier als Verfremdungstechnik eingesetzt. Anders als in *The Freedom of the City* lässt er in diesem Fall die Handlung nicht etwa von Stimmen der Außenwelt durchbrechen, sondern benutzt Lichteffekte um eine befremdende „Wirklichkeit“ darzustellen und das Publikum aus der Illusion zu reißen.

Friel bedient sich in *Dancing at Lughnasa* darüber hinaus der „Erzählkunst“, einem beliebten Element irischer Stücke, wobei er seine Figuren in erzählenden Monologen zwischen innerer Spielebene und Rezipienten vermitteln lässt. Pfister definiert den Monolog als „eine Konvention [...], die die Abwesenheit dieses vermittelnden Kommunikationssystems [des Erzählers in narrativen Texten] im Drama kompensieren soll“¹⁰³. Michael ergänzt unter anderem Wissenslücken, zum Beispiel klärt er das Publikum über das keltische Fest Lughnasa auf (wäre das Drama 60 Jahre früher

¹⁰¹ Fuhrmann, Poetik, S. 157

¹⁰² Kracauer, „Die Errettung der physischen Realität“, S. 248

¹⁰³ Pfister, Das Drama, S. 186

erschienen, hätte auf diese Erläuterung verzichtet werden können). Außerdem fasst er am Ende des Textes die traurigen Details über den weiteren Lebensverlauf seiner Familie zusammen und berichtet etwa von der Fabriksarbeit seiner Mutter, von der Armut und dem Elend, das Rose und Kate in London finden, wie auch vom Tod seines Onkels. Seine Stimme dominiert das Drama. Aber auch in anderen Situationen bestimmt die narrative Kunst das Schauspiel. Geschehnisse werden beispielsweise vorwiegend erzählt, nicht etwa gezeigt. Hierzu zählen mannigfaltige Versionen von einem bestimmten Lughnasa-Ereignis, das sich die Schwestern in Erinnerung rufen, aber auch Father Jacks detaillierte Beschreibung eines afrikanischen Rituals, das er während seiner Mission miterlebt hat. Die große Ausnahme bilden natürlich die Tänze, die ausnahmsweise völlig ohne Worte dargestellt werden.

3.3. The Faith Healer

The Faith Healer (1979) zählt ebenfalls zu Friels bekanntesten Schöpfungen. Es wurde von einigen Kritikern als sein bedeutendstes Werk gerühmt, von anderen als für die Bühne völlig untauglich abgestempelt. In Anbetracht seiner vorher erschienenen Werke, kann *The Faith Healer* jedenfalls als das unerwartetste Drama bezeichnet werden. Nach *The Freedom of the City* und *Volunteers*, zwei Stücke, in denen sich politische Bezüge klar erkennen lassen, erschien mit *The Faith Healer* ein Werk, das absolut keine politischen Hintergründe aufweist.

Mit diesem Drama als auch mit *Molly Sweeney*, das 15 Jahre später veröffentlicht wurde, hat sich Friel in ihm zuvor unbekannte Gewässer gewagt. Keine Interaktion auf der Bühne, keine Kommunikation zwischen den Figuren, einzig und allein Monologe, lange und ausführliche Monologe. Beide Werke sind aufgrund ihrer narrativen Form als komplexe „Gedächtnisstücke“¹⁰⁴ zu verstehen und basieren auf der in Irland bekannten Methode des ‚storytellings‘ - anders gesagt, des Geschichtenerzählens.

The four monologues in *The Faith Healer* [...] have to be seen as stories because the Irish consciousness is more receptive to this; it is a tradition that goes back to the seanchai – the travelling storyteller.¹⁰⁵

Obwohl diese Erzähltechnik vielleicht ausschließlich dem irischen Publikum vertraut ist, feiert(e) das Stück weltweit große Erfolge. Trotzdem war sich Friel bewusst, dass *The Faith Healer* ein für die Bühne eher experimentelles Stück ist:

¹⁰⁴ vgl. Murray, Brian Friel: *Plays Two*, S. xxi

¹⁰⁵ Friel zit. in Dixon, „Mapping Cultural Imperialism“, S.137

You do lose what are commonly accepted to be the normal dramatic tensions or the normal dramatic interest, but I think there's a possibility you can succeed on different levels...On the level of storytelling, for example [...]: people simply telling stories about their lives, the way, for example, Eamon Kelly does his one-man shows.¹⁰⁶

Eine fast leere Bühne und vier Monologe, gesprochen von drei Figuren, die jedoch nie miteinander kommunizieren. Jeder erzählt seine Version von den selben gemeinsam erlebten Ereignissen. Friel spielt mit den sogenannten „Fakten“ und der Unsicherheit der Erinnerung. In seinem Selbstportrait von 1971 meint er noch: „The facts. What is a fact in the context of autobiography?“¹⁰⁷ Vermeintliche Fakten entsprechen der Wahrheit oft nicht im Entferntesten und um das zu verdeutlichen, spielt Friel auch mit dem Gedächtnis beziehungsweise mit dessen Erlösungswert, denn am Ende sickert durch, dass zwei der Figuren von Beginn an tot sind und quasi aus dem Jenseits sprechen.

[T]he Frielian idea is presented that memory is something constructed through which the individual establishes continuity of identity and thereby a consoling sense of wholeness. Memory, in short, is redemptive.¹⁰⁸

In *The Faith Healer* geht es vordergründig um genau jene Entscheidung, nämlich der zwischen Wahrheit und Lüge, welche hier aber dem Publikum überlassen wird. Auflösung gibt es am Ende keine. Im Verlauf des Dramas ergeben sich einige Ungereimtheiten, die klar machen, dass zumindest einer nicht die Wahrheit sprechen kann. Zum Beispiel bei der Frage, wer denn nun den Song „The Way You Look Tonight“ als Begleitmusik für Franks Auftritte ausgewählt hat oder dass sich Frank mit einer Ausnahme an keinen Streit zwischen ihm und Grace erinnert, sie und Teddy jedoch von mehreren heftigen Auseinandersetzungen berichten. Die gewichtigste Frage ist jedoch, was mit dem totgeborenen Baby geschehen ist. Dabei erzählt jeder der drei genau das, was er oder sie selbst gerne glauben möchte:

Each recasts the sad story as they want to remember it: for Grace it is an exceptionally dignified memory of togetherness with Frank; in Teddy's account, it provides an occasion for him to take Frank's place with Grace as the person on whom she has to depend emotionally.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Friel zit. in Farren, „Broadway? Who Cares!“, S. 125

¹⁰⁷ Friel, „Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work“, S. 100

¹⁰⁸ Murray, Brian Friel: Plays Two, S.xxii

¹⁰⁹ Grene, „Five ways of looking at Faith Healer“, S.55

Die dramatische Spannung entwickelt sich folglich nicht aufgrund von Interaktion auf der Bühne, sondern einzig und allein durch die Präsentation widersprüchlicher Zeugen und der Entscheidungsfrage zwischen wahr und falsch, die dem Zuschauer überlassen wird. Weniger ist hier mehr und diese minimalistische Form zwingt das Publikum dazu, sich vollends auf die Sprache zu konzentrieren.

Dass *The Faith Healer* nicht der epischen Gattung zugeordnet wird, liegt daran, dass dieses Werk Eigenschaften beinhaltet, die es für die Bühne absolut tauglich machen, auch wenn die Figuren nicht direkt miteinander kommunizieren:

What makes it [The Faith Healer] so deeply satisfying in the theatre [...] is the way it incorporates and brings to resolution the many themes that the play has enunciated: the anxiety of the faith healer about his gift; the relationship between healer and healed, exile and homecoming. This fictional re-creation of a remembered event creates its own sovereignty as theatrical truth.¹¹⁰

Natürlich sind derartig experimentierfreudige Dramen mehr als andere vom schauspielerischen Können abhängig. Die Produktion am Longacre Theater in New York 1979 wurde zum Beispiel nur eine Woche nach der Uraufführung eingestellt. Patrick Burke macht in diesem Fall den Regisseur für die schlechte Umsetzung von den eigentlich klaren Vorstellungen und Beschreibungen des Dramatikers verantwortlich:

The premiere production – in April 1979, at the Longacre Theatre, New York – was a box-office failure, closing after a mere week. This was the outcome, notwithstanding direction by José Quintero (...) and the superb acting of Hames Mason in the title role, even though the veteran stage and screen actor played Frank Hardy considerably older than the “middle-aged” character of Friel’s script.¹¹¹

3.4. Molly Sweeney / Wonderful Tennessee

Molly Sweeney zählt ebenfalls zu Brian Friels „Memory Plays“, es handelt sich dabei jedoch um einen von seinen bisher noch unentdeckten Schätzen. Interessanterweise führte der Autor bei der Uraufführung 1994 am Gate Theater in Dublin selbst Regie. Inhaltlich konzentriert sich das Drama auf die Geschichte der Titelheldin Molly Sweeney: eine Frau in ihren Vierzigern, die von Kindheit an blind ist und die von patriarchaler Einflussnahme und Herrschaftsucht zerstört wird. Ihr Mann, Frank, schleppt sie zu einem berühmten Augenarzt. Dieser sieht in ihr endlich eine Chance gekommen, seine Karriere anzukurbeln und schafft es auch tatsächlich, ihr das Augenlicht wieder zu

¹¹⁰ Grene, „Five ways of looking at Faith Healer“, S. 64

¹¹¹ Burke, „Friel and performance history“, S. 121

schenken. Molly findet sich in dieser Welt aber nicht zurecht und landet schließlich, wie auch ihre Mutter, in der Irrenanstalt. In seiner Form folgt *Molly Sweeney* dem 15 Jahre zuvor erschienen Drama, *The Faith Healer*: drei Figuren berichten in Monologen von bestimmten Ereignissen bezüglich Glaube und Heilung; hier teilen sich die drei Erzähler jedoch die Bühne, außerdem sind die Monologe kürzer und zerstreuter. Die fehlende Kommunikation zwischen den Figuren deutet in diesem Fall darauf hin, dass sie sich nicht sehen oder einfach nicht füreinander, sondern einzig und allein für das Publikum existieren. Mit diesem Drama beweist Friel einmal mehr: „Memory is the mother of the muses; memory is what engenders poetry.“¹¹²

Wonderful Tennessee (1993) bringt drei befreundete und verheiratete Paare nach Donegal, um dort einen gemeinsamen Urlaub zu verbringen. Auf gewisse Weise beinhaltet das Werk eine starke Verurteilung der irischen Gesellschaft, die Friel 1972 noch als „the vodka-and-tonic-society“¹¹³ verschmähte. Die sechs Figuren sind auf der Suche nach einer Art Heilung, welche sie auf der Insel zu finden hoffen, schlussendlich aber kann eine Insel trotz Heiligenstätte keine Heilung gewähren, zumindest kann sie das nicht mehr: „Among other things the play warns against seeking in supposedly pastoral Donegal, or among the ruins of religious sites, the power of belief and purpose missing from our lives.“¹¹⁴

4. Gesellschaft, Politik und Kunst im Kulturtransfer

Spiel ist älter als Kultur; denn so ungenügend der Begriff Kultur begrenzt sein mag, er setzt doch auf jeden Fall eine menschliche Gesellschaft voraus, und die Tiere haben nicht auf die Menschen gewartet, dass diese sie erst das Spielen lehrten.[...] Schon in seinen einfachsten Formen und schon im Tierleben ist das Spiel mehr als eine rein physiologische Erscheinung oder eine rein physiologisch bestimmte Reaktion. [...] Es ist eine sinnvolle Funktion. Im Spiel „spielt“ etwas mit, was über den unmittelbaren Drang nach Lebensbehauptung hinausgeht und in die Lebensbetätigung einen Sinn hineinlegt.¹¹⁵

Theater ist ein Kulturanbieter, das ist allbekannt. Doch was versteht man unter dem Begriff Kultur? Ist Theater gleich Hochkultur? Sind Theaterbesucher zivilisiertere

¹¹² Murray, Brian Friel: Plays Two, S. xv

¹¹³ ebd. S. xvi

¹¹⁴ Lojek, „Brian Friel’s sense of place“, S. 188

¹¹⁵ Huizinga, Homo Ludens, S. 9

Menschen als das Publikum des Free TV-Hauptabendsprogramms? Was passiert, wenn ein Drama aus seinem kulturellen Kontext gerissen und in einem anderen zur Aufführung gebracht wird?

Nachfolgend soll eine theoretische Grundlage des Kulturtransfers im Allgemeinen und des Kulturtransfers im Theater im Speziellen erarbeitet werden, um Antworten auf die eben gestellten Fragen zu finden. Eine theoretische Abhandlung der Kulturtransfertheorie ist jedoch insofern schwierig, als eine ausgereifte und zufriedenstellende Bearbeitung nicht vorliegt. Ich werde deshalb Theorien diverser Wissenschaftler miteinander vergleichen und mich auf diesem Wege einer theoretischen Grundlage für meine Arbeit annähern. Bevor man mit der Erforschung des Kulturtransfers beginnen kann, sollte man sich die Frage stellen, was dabei eigentlich transferiert wird. Die Schwierigkeit, eine Definition für das Phänomen des Kulturtransfers zu finden, ist in erster Linie auf die Komplexität des Kulturbegriffs selbst zurückzuführen, der sich über die Jahre in einem ständigen Wandel befand und heute nach wie vor schwer greifbar ist. Dieses Problem fällt auch Frank Brück auf: „Ein fundamentales Problem jeder interkulturellen Forschung besteht in der Unmöglichkeit den eigentlichen Forschungsgegenstand Kultur in einer Weise zu definieren, dass er all den vielfältigen Ansprüchen und Konzepten, die mit ihm verbunden werden, gerecht wird.“¹¹⁶ Folgerichtig wird sich dieses Kapitel eingangs mit der Auffassung von Kultur auseinandersetzen, bevor die theoretischen Grundlagen für den Kulturtransfer im Theater abgehandelt werden.

4.1. Der Kulturbegriff – Versuch einer Definition

„Culture is one of the two or three most complicated words in the English language.“¹¹⁷ Raymond Williams, einer der Gründerväter der Kulturwissenschaften, verweist bereits auf die Schwierigkeit, eine zufriedenstellende Definition für den Kulturbegriff zu finden. Einerseits hat sich die Bedeutung dieses Ausdrucks stark gewandelt, andererseits wird er immer wieder in diversen Theorien aufgefasst als auch verwendet und zwar nicht ausschließlich in den Kulturwissenschaften, sondern auch in etlichen anderen Wissenszweigen, beispielsweise in der Biologie.

¹¹⁶ Brück, Interkulturelles Management, S.11

¹¹⁷ Williams, Keywords: A vocabulary of Culture and Society, S. 87

„Als selbständiger Begriff tritt *Kultur* am Ende des 17. Jahrhunderts in dem die Wissenschaftssprache prägenden Latein der Gelehrten auf und nimmt von hier aus seinen Weg auch in die deutsche Sprache.“¹¹⁸ Von Anfang an ist das Substantiv *cultura* in zweifachem Sinn verwendet worden, zum einen bezog es sich auf die Landwirtschaft (die Beziehung des Menschen zur Natur) und zum anderen auf die „Pfleger der geistigen Güter“ (heute würde man darunter den Besuch von Kulturveranstaltungen wie Theater, Kino oder Ausstellungen verstehen). Aus der letzteren Bedeutung hat sich laut Duden die allgemeinere Definition von Kultur als die „Gesamtheit der geistigen und künstlerischen Lebensäußerungen (einer Gemeinschaft, eines Volkes)“ durchgesetzt.¹¹⁹

Der deutschsprachige Raum unterscheidet aufgrund von Kant (einem der ersten Kulturanalysierer) zwischen Kultur und Zivilisation - zwei Begriffe, die in England und Frankreich lange Zeit nicht voneinander unterschieden worden sind:

Wir sind im hohen Grade durch Kunst und Wissenschaft cultivirt. Wir sind civilisirt bis zum Überlätigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit. Aber uns für schon moralisirt zu halten, daran fehlt noch sehr viel. Denn die Idee der Moralität gehört noch zur Cultur; der Gebrauch dieser Idee aber, welcher nur auf das Sittenähnliche in der Ehrliche und der äußeren Anständigkeit hinausläuft, macht bloß die Civilisirung aus.¹²⁰

Dieses Zitat macht die Bedeutungsweite des Kulturbegriffs deutlich - bei Kant umfasst es beispielsweise auch das Konzept der Moralität.

In Zeiten zunehmender Mobilität wird eine Definition immer schwieriger. Hepp hat festgestellt, dass „es innerhalb der Cultural Studies letztendlich keinen von allen Vertreterinnen und Vertretern kontextfrei geteilten Kulturbegriff gibt“.¹²¹ In diesem Zusammenhang wird auch, wie Brigitte Dalinger anführt, Interkulturalität ein immer schwieriger fassbares Thema, weil es eben darauf basiert, dass es unterscheidbare Kulturen gibt, was aber aufgrund von Globalisierung zunehmend in Frage steht.¹²² In diesem Zusammenhang wird oft auch von einer „hybriden Kultur“ gesprochen, die aus kulturellen Begegnungen – und zwar nicht zwangsläufig aufgrund des Aufeinandertreffens mit kulturell Fremdem, sondern auch bedingt durch Begegnungen

¹¹⁸ zit. als: Brockhaus-Enzyklopädie, S. 581

¹¹⁹ zit. als: Duden-Etymologie, S. 376

¹²⁰ Kant, Immanuel Kant's sämtliche Werke, S.329

¹²¹ Hepp, Cultural Studies und Medienanalyse, S. 44

¹²² vgl. Dalinger, „Interkulturalität, Kulturtransfer und Theaterwissenschaft“, S. 113

innerhalb einer Gesellschaft - resultiert.¹²³ Folglich erweist sich die Vorstellung von ‚abgeschlossenen Kulturen‘ als Irrglaube, besteht doch eine ständige Wechselwirkung mit Einflüssen von ‚Außen‘, die „die jeweiligen kulturellen Grenzen verschieben und eine ständige Neudefinition des Eigenen bewirken“.¹²⁴ Kultur als ein Konstrukt zu verstehen ist ergo problematisch, zumal sich ihr Gebiet ständig ändert. Die Kulturwissenschaft richtet sich überhaupt „gegen homogenisierende, territoriale Konzepte der Nationalkultur [...], wonach einzelnen Nationen homogene Kulturen entsprächen, die in spezifischen Territorien (Nationalstaaten) zu lokalisieren sind“.¹²⁵ Eher im Gegenteil wird davon ausgegangen, dass jede Gesellschaft sich aus einer Vielzahl von Kulturen und Subkulturen zusammensetzt (unter anderem der Jugendkultur, Arbeiterkultur und Populärkultur). Der Vorstellung von einer Nationalkultur liegt aber das Bedürfnis nach Vereinfachung zugrunde, denn in dieser Definition wird die Komplexität der Vielzahl an kulturellen Konflikten zugunsten eines homogenen Ganzen vereinfacht.¹²⁶

Eine andere Herangehensweise wird von Mengel, Schnauder und Weiss vorgestellt, nämlich die Kultur als „a continuous, dynamic and conflict-laden process in which different groups try to assert their definition at the cost of others“.¹²⁷ Bezeichnenderweise geht es in diesem Fall weniger um den Kulturbegriff an sich, sondern um die Vorstellung von kulturellen Identitäten, welche laut Hepp von ständigen Neupositionierungen abhängen, welche in Abgrenzung zu anderen, sprich im Vergleich mit anderen Identitäten/Kulturen passieren und folglich stets kontextuell und nicht von Dauer sind.¹²⁸ In dieser Auffassung definieren sich Kulturen über die Unterscheidung von anderen. Wer also eine andere Kultur beschreibt und feststellt, was ihm als fremd oder besonders auffällt, muss beachten, dass er „auf dem Raster der Gegebenheiten des eigenen Landes beschreibt“¹²⁹. Dies hat auch zur Folge, dass die eigene Mentalität aufgewertet, indem die andere Kultur degradiert wird, was oftmals aufgrund von Misstrauen gegenüber dem Fremden passiert. Suppanz greift in diesem Zusammenhang

¹²³ Suppanz, „Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiter signifikatorischer Grenzen“, S. 23

¹²⁴ ebd. S.25f.

¹²⁵ Hepp, Cultural Studies und Medienanalyse, S. 44

¹²⁶ vgl. ebd.

¹²⁷ Mengel et al, Weltbühne Wien Vol.1, S. 2

¹²⁸ vgl. Hepp, Cultural Studies und Medienanalyse, S. 54

¹²⁹ Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation, S. 36

die von Hildebrand 1936 erläuterten Unterschiede zwischen deutscher und österreichischer Kultur auf (natürlich muss hier die bevorstehenden Annexion berücksichtigt werden, das heißt es wird keine Kritik an den Deutschen geübt, sondern der Österreicher als „veredelter“ Deutscher postuliert):

Wer von Deutschland kommend die österreichische Grenze überschritt, sei es zur Zeit der österreichisch-ungarischen Monarchie, sei es in den Jahren nach dem Weltkrieg, der fühlte sich trotz der gleichen Sprache in einer völlig anderen Welt. Ein anderer Lebensrhythmus, eine andere, gelöstere menschlichere Art sich zu geben, eine andere kulturelle Atmosphäre, andere Sitten und Lebensformen – kurz eine andere Nation im engeren Sinn des Wortes. Man kann daher Oesterreich nur cum grano salis als einen Teil der deutschen Kulturgemeinschaft auffassen.¹³⁰

Simultan üben fremde Kulturen eine große Faszination aus, die „häufig als Gegenpol zu Defiziten der eigenen Gesellschaft und Kultur gesehen werden“.¹³¹ Theaterproduktionen sind in dieser Hinsicht dienlich, da sie diese ‚fremden‘ Elemente aufzeigen können und untersucht werden kann, „warum und wie sie eingesetzt wurden“.¹³²

Kulturtransfer bewegt sich an der Grenze zwischen der Selbstdefinition und dem Anderen. Da man, um ein vernünftiges Ergebnis zu erhalten, immer Ausgangs- und Rezeptionssituation miteinander in Vergleich setzt, ist diese eben beschriebene, natürliche Vorgehensweise des Vergleichens im Kulturaustausch und -transfer immer mit eingeschlossen.¹³³ Dass es bei interkulturellen Vergleichen aufgrund von Fehlinterpretation zu Missverständnissen kommen kann, liegt auf der Hand. Besonders im Bereich der non-verbale Kommunikation (Gestik, Mimik, Proxemik etc.) fällt es oft schwer, die kulturspezifische Bedeutung richtig einzuordnen und darauf entsprechend zu reagieren. Proxemik, beispielsweise der Körperabstand bei der Begrüßung, ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Punkt, da die kulturellen Unterschiede hier sehr groß sind.¹³⁴ Aber auch bei Sprechgewohnheiten können kulturelle Unterschiede auf Irritation beim Gegenüber stoßen - Lüsebrink führt hier unter anderem die soziale Bedeutung von Wörtern und Begriffen an (Familie steht zum Beispiel im Deutschen für die Kleinfamilie, sprich Eltern und deren Kinder, im

¹³⁰ Hildebrand zit. n. Suppanz, „Die Konstruktion „österreichischer Kultur“ als Resultante von Zirkulation und Blockierung“, S.235

¹³¹ Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation, S. 85

¹³² Dalinger, „Interkulturalität, Kulturtransfer und Theaterwissenschaft“, S. 107

¹³³ vgl. Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation, S. 36

¹³⁴ vgl. ebd. S.57

Französischen bezeichnet „famille“ jedoch die Großfamilie, die nähere Verwandtschaft wird folglich mit eingeschlossen), aber auch die unterschiedliche Auffassung von Sprechhandlungen (wie Befehle, Aufforderungen und Bitten) müssen im interkulturellen Umgang berücksichtigt werden.¹³⁵ Dann gibt es natürlich noch kulturspezifische Handlungen, wie das im deutschen Sprachraum übliche geräuschvolle Anstoßen vor dem gemeinsamen Trinken.¹³⁶ All diese scheinbar unwichtigen aber doch zentralen Punkte müssen bei der Untersuchung von Interaktionssituation, von denen das Theater naturgemäß lebt, berücksichtigt werden.

Es ist festgestellt worden, dass eine nationale Abgrenzung von Kulturen an sich nicht existiert, dass es fließende Übergänge gibt. Brian Friel selbst bestätigt diese These. In nationaler Hinsicht wäre er ein britischer Autor, wird aber generell als irischer Dramatiker bezeichnet. Es ist also weniger die Nationalität, als vielmehr ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl ausschlaggebend bei der Zuschreibung von Kulturen. Gleichzeitig erkennt man aber Nordirland den Bezug zur englischen Krone ab. Kultur ist also mehr als nur eine Bezeichnung. Klarerweise müssen gewisse Unterschiede in der Wahrnehmung existieren, da (beispielsweise in Europa) verschiedene Sprachen gesprochen werden, was als kulturtypisch gilt. Ich bin davon überzeugt, dass die Sprache zu einem Großteil für die Unterscheidbarkeit von Kulturen verantwortlich ist. Ebenso bin ich aber der Auffassung, dass Kultur ein sehr weit gefasster Begriff ist, der sämtliche Denk- und Handlungsweisen, die eine Gruppe Menschen gemein haben, umschließt. Sobald sich Menschen über ein Objekt, ein Geschehnis, ein Phänomen unterhalten, schreiben sie ihm eine gewisse Bedeutung zu und nehmen es somit in ihre Kultur auf: über Fußball oder ein Wiener Schnitzel zu sprechen setzte demnach ein gewisses kulturelles Verständnis voraus.

Ich werde für meine Arbeit eine gewisse Unterscheidbarkeit zwischen den Kulturen annehmen, das heißt, ich werde mich auf kulturelle Identitäten beziehen, immerhin wird des Öfteren von „österreichischem“, „irischem“ und „englischem“ Kulturraum gesprochen werden. Gleichzeitig werde ich in dem Bewusstsein arbeiten, dass

¹³⁵ vgl. Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation, S. 47-9

¹³⁶ ebd. S.58

zahlreiche Verknüpfungen und Übergänge zwischen den Kulturen vorhanden sind und ergo auch berücksichtigt werden müssen.

4.2. Die Idee vom Kulturtransfer

Aufgrund der oben genannten Gründe verwundert es nicht, warum sich Wissenschaftler, die mit der Kulturtransfertheorie arbeiten, vor anspruchsvolle Aufgaben gestellt sehen. Mittlerweile gibt es diverse Theorien und Entwürfe in Bezug auf diese Problematik. Albert Gouaffo geht zum Beispiel von folgendem Konzept aus:

Mit dem Konzept des Kulturtransfers wird der Versuch ausgedrückt, mehrere Nationalräume gleichzeitig zu untersuchen, von ihren gemeinsamen Elementen aus, ohne diese Betrachtung auf eine Konfrontation, einen Vergleich oder eine simple Addition zu beschränken. Es sollen damit Formen der Kulturvermischung, des Kulturaustausches und des Kultureinflusses in den Vordergrund gerückt werden, die bei der Suche nach Identitäten oftmals ausgeblendet werden, indem diese Identitätssuche die tatsächlich stattfindende Vermischung verschleiert, obwohl auch aus den Vermischungsformen Identitäten hervorgehen.¹³⁷

Michaela Wolf stellt sich eine andere Frage, nämlich wie dieser Kulturtransfer überhaupt stattfinden soll: „Sind Kulturen überhaupt übersetzbar und was wird im so genannten ‚Übersetzen zwischen Kulturen‘ übersetzt: Sind es Schlüsselwörter [...], sind es kulturelle Konzepte [...], sind es gar ‚ganze Kulturen‘?“¹³⁸

Erst in den 1980ern begann man mit der gezielten Erforschung des Phänomens des „Kulturtransfer“, ausgehend von Frankreich und Deutschland.¹³⁹ Obwohl, wie auch Hans-Jürgen Lüsebrink betont, der Kulturtransferansatz prinzipiell mit der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung und der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Hybriditätsforschung vereinbar ist, zielt er hauptsächlich „auf die Erforschung der Übertragung, Vermittlung und Rezeption kultureller Artefakte zwischen Kulturen“¹⁴⁰ ab. Damit grenzt er sich beispielsweise von Gouaffo ab, denn die Analyse von kulturellem Kontakt oder von Überlagerung interessiert hier nicht, Lüsebrink will die verantwortlichen Prozesse untersuchen und deren Aufnahme in der Zielkultur.

¹³⁷ Gouaffo, Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext, S. 17f

¹³⁸ Wolf, „Cultures do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als Übersetzen zwischen Kulturen“, S. 85

¹³⁹ vgl. Mengel et al, Weltbühne Wien Vol.1, S.1

¹⁴⁰ Lüsebrink, „Kulturtransfer und Übersetzung: Theoretische Konfiguration und Fallbeispiele (aus dem Bereich des Theaters)“, S.21

Beim Kulturtransfer sind drei Bereiche ausschlaggebend: das Kultursystem der Herkunftskultur, das Kultursystem der Zielkultur und das kulturell übersetzte Objekt. Beschreiben lässt sich das Phänomen des Kulturtransfers laut Lüsebrink „auf der Grundlage der Unterscheidung von drei Prozessen“:¹⁴¹

1. Selektionsprozesse – 2. Vermittlungsprozesse – 3. Rezeptionsprozesse

Erstere beschäftigen sich mit der Frage, welche Werke für Übersetzungen ausgewählt werden und sind laut Lüsebrink nur in Ansätzen erforscht.¹⁴² Vermittlungsprozesse spezialisieren sich erstrangig auf Verlag und Übersetzer, wohingegen sich die dritte Ebene mit der Rezeption auseinandersetzt.¹⁴³

In der Dramenübersetzung sind die darin mitschwingenden Kulturtransferprozesse sofort erkennbar und zwar auf allen drei Ebenen (was wurde übersetzt, wie wurde vermittelt und ist die Kommunikation mit dem Zielpublikum gelungen?). Um die Prozesse genauer zu erläutern, stütze ich mich auf Lüsebrinks Erkenntnisse: Selektionsprozesse sind im Theaterwesen vor allem von praktischem Interesse geprägt, das auf Fremd- und Selbstverstehen zielt.¹⁴⁴ Allgemeine Tendenz der Zielkultur ist es, sich zu bereichern. Werden gewisse Werke fremder Kulturen abgelehnt, so weist dies umgekehrt auf den Versuch der Abgrenzung hin, der, wie bereits angesprochen, ebenfalls dem Aufbau der eigenen kulturellen Identität dient.¹⁴⁵ Werke, die für eine Übersetzung in Frage kommen, werden zum Beispiel aufgrund des Erfolgs anderer Stücke des Autors, aber auch wegen der Beliebtheit des Genres ausgewählt. Natürlich kann auch der Erfolg des Originals ausschlaggebend sein. Es gilt zu berücksichtigen, ob aus dem Repertoire großer Bühnen oder auch kleinerer Theaterhäuser ausgewählt wird. Ebenso sind individuelle Vorlieben der Direktoren zu berücksichtigen, wie sich in diesem Fall bestätigen wird. Bennett nennt zudem aktuelle Medienthemen als Anreiz,¹⁴⁶ was eine mögliche Erklärung für die Wahl von Friels *Die Freiheit der Stadt* bietet, welches 1977 in Österreich erstaufgeführt worden ist, sprich in einer Zeit, als die politischen Auseinandersetzungen zwischen Nordirland und Großbritannien noch brandaktuell waren. Demnach können kulturpolitische Einflüsse bei der Aufnahme in

¹⁴¹ Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 132

¹⁴² vgl. Lüsebrink, „Kulturtransfer und Übersetzung: Theoretische Konfiguration und Fallbeispiele (aus dem Bereich des Theaters)“, S. 22

¹⁴³ vgl. ebd. S. 23f.

¹⁴⁴ vgl. Lüsebrink, *Interkulturelle Kommunikation*, S. 132-4

¹⁴⁵ vgl. Mengel et al, *Weltbühne Wien Vol.2*, S.4

¹⁴⁶ vgl. Bennett, *Theatre Audiences*, S.113

den Spielplan beobachtet werden. Die Auswahl der Dramen (in diesem Fall von Brian Friel), die auf der Bühne des Volkstheaters produziert wurden, liefert sicherlich wichtige Rückschlüsse auf die Art des Transfers zwischen beiden Kulturen.¹⁴⁷

Bei den Vermittlungsprozessen sind drei Arten von Vermittlern zu unterscheiden: Der personale Vermittler, d.h. der Übersetzer, die Mittlerinstitution, d.h. das Verlags- sowie das Theaterhaus und die Medien als mediale Mittlerinstanzen. Rezeptionsprozesse haben schließlich die Integration und Aneignung der übertragenen Praktiken in der Zielkultur zum Gegenstand.¹⁴⁸ Neben übersetzungstheoretischen Belangen per se, auf die jedoch später eingegangen werden soll, sollen hier auch die anderen Übersetzungsleistungen (wie die des Regisseurs, der Schauspieler, der Bühnenbildner, des Programmhefts etc.) berücksichtigt werden. Bei der Rezeption gilt es außerdem, die von Lüsebrink als „Ebene der interkulturellen Kommentarformen“ bezeichnete Komponente zu beachten, „in de[r] weniger Übersetzungen als unterschiedliche, sozio-politische und kulturell geprägte Aufführungs- und Rezeptionskontexte sich als determinierend erweisen“.¹⁴⁹ Die Rezeption eines Stücks erklärt sich teilweise nicht (ausschließlich) durch die Veränderung des Textes, sondern durch die Überführung in ein völlig anderes kulturelles Umfeld, wie sich insbesondere im Fall von Friel zeigen wird. Auf der Rezeptionsebene müssen schließlich Theaterkritiken miteinbezogen werden, da in diesem Fall leider keine Aufzeichnungen von den Produktionen vorliegen, obwohl Kritiken zum Teil ein Problem darstellen, weil die Aufnahme der ZuschauerInnen sich schwer herauslesen lässt. Ist eine Reaktion angeführt, so bezieht sich diese auf das Premierenpublikum und kann keineswegs als generelle Rezeption gesehen werden. Was aber durchaus rekonstruiert werden kann, ist die Meinung der KritikerInnen, auch wenn es sich dabei oftmals um ein eher einheitliches Auftreten handelt. Bis in die siebziger und achtziger Jahre hinein ist aber laut Mengel, Schnauder und Weiß in Österreich die Abgrenzung vom Anderen und der Rückzug auf das vermeintlich Eigene eher die Regel als die Ausnahme.¹⁵⁰ Eine Erklärung dafür findet sich zum Beispiel in Österreichs Zerrissenheit zwischen „transatlantischer Zukunft und zentraleuropäischer Vergangenheit“.¹⁵¹

¹⁴⁷ vgl. Mengel et al, Weltbühne Wien Vol.2, S. 3

¹⁴⁸ vgl. Lüsebrink, Interkulturelle Kommunikation, S. 133-4

¹⁴⁹ Lüsebrink, „Kulturtransfer und Übersetzung: Theoretische Konfiguration und Fallbeispiele (aus dem Bereich des Theaters)“, S. 25

¹⁵⁰ Mengel, Weltbühne Wien Vol.2, S. 7

¹⁵¹ Fuchs, „Austro-Amerikanischer Kulturtransfer im Zeichen Max Reinhardts“, S. 213

Da das Publikum bei der Rezeption ausschlaggebend ist, soll hier auf diese Wechselwirkung zwischen Zuschauer und Inszenierung näher eingegangen werden.

4.3. Publikum

[T]heatre audiences bring to any performance a horizon of cultural and ideological expectations. That horizon is never fixed and is always tested by [...] the range of theatre available, the play, and the particular production.¹⁵²

Jeder im Zuschauerraum erwartet sich gewisse Dinge vom Besuch einer Theatervorstellung. Solche Erwartungen können sich auf den Regisseur beziehen, auf den Autor, auf die Beleuchtung, auf die Erfahrung – die Möglichkeiten sind endlos. Es kann deshalb vorkommen, dass die intendierte und tatsächliche Wirkung nicht übereinstimmen. Emmy Werner musste das beispielsweise bei der Produktion von *Freiheit in Krähwinkel* selbst erfahren: „Ein Beispiel von gut gemeint und völlig anders rezipiert.“¹⁵³ Das Umfeld spielt bei der Rezeption eine ebenso wichtige Rolle, wie die Vorstellung per se:

Certainly audiences who attend mainstream theatres, usually in central urban areas or attractive small town locations [...], largely enjoy a sense of visiting a district where culture is privileged and an important part of established social activity.¹⁵⁴

Hier lässt sich ein Anhaltspunkt für die Unterscheidbarkeit des Volkstheaterpublikums vom Publikum der Spielstätten in den Außenbezirken finden. Die einen genießen es, das große Theater im Zentrum der Stadt aufzusuchen, sich privilegiert und als wichtiger Träger der Gesellschaft zu fühlen. Andere ziehen es vor, bei „sich zuhause“, im privateren und intimeren Kreis einen Theaterabend zu genießen. Dies führt mich zu einem weiteren wichtigen Punkt, nämlich zur Auswahl der Stücke, welche natürlich auf das Publikum abgestimmt sein sollte. Das Volkstheater hat sein „eingesessenes Publikum“.¹⁵⁵ Als Abonnenten haben die Zuschauer folglich klar definierte Vorstellungen bezüglich der Stückauswahl, die Besucher der Produktionen in den Bezirken hegen wiederum andere Erwartungen.

¹⁵² Bennett, *Theatre Audiences*, S.98

¹⁵³ Werner zit in. Birbaumer, „Eine Frage der Wirkung“, S. 43

¹⁵⁴ Bennett, *Theatre Audiences*, S. 125

¹⁵⁵ Mengel et al, *Weltbühne Wien Vol.1*, S.4

Flyer, Plakate und Programmhefte tragen ebenso ihren Teil zur Erwartungshaltung des Zusehers bei. Hie und da spielen die Produzenten aber auch mit den Vermutungen ihres Publikums und wählen bewusst Stücke aus, die die Zuschauer überraschen:

The production company seeks to produce an internal horizon of expectations which will attract audiences through challenging their own already formed expectations/assumptions about a particular play or theatrical style.¹⁵⁶

Nachdem sich der Vorhang öffnet, können Beleuchtung, Bühnenbild, Ton etc. weitere Erwartungen wecken. Nach der Darbietung wird vom Publikum ebenfalls eine Reaktion erwartet, sei es nun Applaus, lang anhaltender Beifall oder gar Standing Ovationen – wenn auch heute nicht mehr, wie im griechischen Theater üblich, das beste Stück preisgekrönt wird, so drückt der Zuseher immerhin noch seine Meinung über die Bühnendarbietungen aus.

Aufgabe des Theaters war und ist es nach wie vor, möglichst viele Menschen zu erreichen und zu überzeugen.¹⁵⁷ Es kann das Publikum sensibilisieren und für neue Literatur vorbereiten, die Geschichte muss jedoch stimmen, um den Zuseher zu überzeugen: „[...] ich bin überzeugt, dass man das Neue so servieren muss, dass der Rezipient es schlucken kann“.¹⁵⁸ Eine positive Reaktion gegenüber Stücken aus fremden Kulturkreisen setzt aber auch ein gewisses Interesse des Publikums an dieser Kultur und an diesem Land voraus. Der Erfolg eines Stücks in seiner Heimat hängt oft wenig bis nicht mit der Rezeption in Wien zusammen. Friels Stücke könnten als fremdartig wahrgenommen werden. Klar ist, dass der Zuseher die Handlungen nachvollziehen und die kulturellen Verweise verstehen muss, damit das Stück Erfolge feiert. Hier ist es am Übersetzer, die kulturspezifischen Inhalte dem deutschen Sprachgebrauch anzupassen. Ob dies in den Wiener Aufführungen gelungen ist, sollen die folgenden Kapitel erörtern.

4.4. Friel im Kulturtransfer

Im Theater findet eine Verdoppelung der Kultur statt, nämlich insofern, als „die vom Theater hervorgebrachten Zeichen [...] jeweils die von den entsprechenden kulturellen

¹⁵⁶ Bennett, *Theatre Audiences*, S. 113

¹⁵⁷ vgl. Werner zit. in Ernst, „Die Sprache ist das Wichtigste“, S. 160

¹⁵⁸ ebd. S. 162

Systemen hergestellten Zeichen [denotieren]“.¹⁵⁹ Die Zeichen des Theaters kann nur derjenige verstehen, der die Zeichen des jeweiligen kulturellen Systems kennt und zu deuten weiß. „Das Theater reflektiert also die Wirklichkeit seiner Kultur im doppelten Sinne des Wortes: es bildet sie ab und stellt sie in dieser Abbildung vor das nachdenkende Bewusstsein.“¹⁶⁰

Das Werk von Brian Friel in seiner Gesamtheit ist bestrebt, sich von der traditionell dominierenden englischen Literatur und Kultur zu lösen und eine eigene Sprache, sprich Kultur, darzustellen und zu verarbeiten. In diesem Sinne bedient er sich repräsentativ irischer Bräuche und kulturspezifischer Inhalte und inszeniert respektive rezipiert sie neu (so ist zum Beispiel der Tanz der Mundy-Schwestern im irischen Kontext zu sehen). Zudem macht er sich die irische Sprache zunutze und setzt sie etwa im *Wunderheiler* für rituelle Sprüche ein. Anhand dieser Vorgehensweise erinnert der Autor an eine zugrunde gehende Kultur. Diesbezüglich werden auch kulturelle Brauchtümer, wie die Lughnasa-Tradition vorgestellt; da der Autor dieses Wissen nicht voraussetzt, bezeugt er den Verlust dieser Tradition. Selbst wenn ein Schwerpunkt in Brian Friels Arbeit die Sprache und deren Verarbeitung ist, muss sich die Direktion auch immer vor Augen führen, dass Sprache allein nicht saalfüllend sein kann:

Es [die Sprache, das Sprachinteresse allein, die Sprachkritik, die Sprachaggressivität, die Sprachpolitik] reicht nicht aus, um das so genannte breite Publikum zu erobern. Aber auch das ist Aufgabe des Theaters, möglichst viele Menschen zu erreichen, zu überzeugen.¹⁶¹

Friel hat um die 30 Dramen für die Bühne geschrieben, insgesamt sechs davon haben es bisher in Wien auf die Bühne geschafft. Welche das Volkstheater produziert hat, ist bereits erwähnt worden, es soll nun herausgefunden werden, wer für die Auswahl der Stücke verantwortlich war und warum gerade jene ausgewählt wurden.

Wie bereits angesprochen wurde, reicht es für eine fundierte Analyse nicht, bloß die Übersetzung per se zu untersuchen, vielmehr muss der gesamte Prozess der kulturellen Transformation berücksichtigt werden.¹⁶² Für die Inszenierungsanalysen liegen folgende Quellen vor: von vier Aufführungen sind die Regiebücher (inkl. Notation) vorhanden. Von *Die Freiheit der Stadt*, *Lughnasa – Zeit des Tanzes*, *Der Wunderheiler*

¹⁵⁹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, S. 19

¹⁶⁰ ebd.

¹⁶¹ Werner zit. in Ernst, „Die Sprache ist das Wichtigste“, S. 160

¹⁶² vgl. Fischer-Lichte, „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation“, S. 144

und *Molly Sweeney* sind Programmhefte verfügbar. Außerdem existieren von jenen Aufführungen auch Fotos. Kritiken liegen zumindest von den Aufführungen am Haupthaus vor und sind sicherlich von höchstem Interesse, da sie preisgeben, was die Kritiker gesehen haben und was ihnen vielleicht entgangen ist. Weil sie aber weniger analytisch-interpretatorisch gedacht sind als wertend, sind sie sicherlich mit Vorsicht zu genießen.¹⁶³ Da es keine Videoaufzeichnungen gibt, habe ich leider keinerlei Vergleichsmöglichkeit mit meiner eigenen Wahrnehmung.

Das Volkstheater als Vermittlerinstitution muss ebenfalls untersucht werden, immerhin handelt es sich um eines der bekanntesten Theater Österreichs, welches mit den nötigen Mitteln ausgestattet wäre, eine angemessene Produktion auf die Beine zu stellen. Diesbezüglich soll auch darauf eingegangen werden, welcher Regisseur beauftragt, mit welchen Schauspielern gearbeitet beziehungsweise welche Übersetzung (falls mehrere vorliegen) ausgewählt wurde. Schlussendlich soll auch die Rezeption untersucht werden. Wie hat das Wiener Publikum die Stücke angenommen? Was waren die historisch politischen Umstände zur Zeit der Aufführung im Vergleich mit der Uraufführung. Vor allem in Bezug auf *The Freedom of the City/Die Freiheit der Stadt* muss sowohl die Transformation des politischen Kontextes als auch das völlig andere Theaterpublikum berücksichtigt werden. Eingangs soll nun das Volkstheater als repräsentatives Theaterhaus Wiens vorgestellt werden, mit besonderer Berücksichtigung von dessen Spielplan.

4.4.1. Das Volkstheater Wien als Vermittlerfigur und Spielstätte

Gerade das Volkstheater war und ist nicht der Ort unverbindlicher Anbietung, sondern der vehementen Auseinandersetzung – dies schließt den Unterhaltungswert nicht aus, im Gegenteil. Es hat aufzuklären gegen Intoleranz und zu sensibilisieren für das Neue; Freude als revolutionäres Transportmittel einzusetzen.¹⁶⁴

Wien zählt zu den wichtigsten Theaterhauptstädten der Welt. Die Offenheit der Stadt für andere Kulturen ist mitunter das Resultat ihrer geografischen Lage und abwechslungsreichen Geschichte.¹⁶⁵ Im Vergleich mit den anderen großen Theaterhäusern in Wien weist das Volkstheater die mutigste Spielplangestaltung auf

¹⁶³ vgl. Balme, Einführung in die Theaterwissenschaft, S. 87

¹⁶⁴ Werner in Deutsch-Schreiner (Hg.), 100 Jahre Volkstheater, S.7

¹⁶⁵ vgl. Mangel et al, Weltbühne Wien Vol.2, S.2

und ist deshalb wohl als die experimentierfreudigste Bühne der Stadt zu bezeichnen.¹⁶⁶ Wie es dazu gekommen ist, soll hier kurz erläutert werden.

Wir schreiben das späte 19. Jahrhundert: die Wiener Theaterszene erblüht: Mit der Hofoper, dem Stadttheater und dem Burgtheater sind ohne Frage genügend Theaterhäuser vorhanden, allerdings sind sie nicht für jedermann zugänglich. Die Bürger fordern ein Theater für das Volk, das sich deutscher Traditionen verschreibt - man will Raimund, Nestroy und das Volksstück.¹⁶⁷ Das kaiserliche Hofburgtheater wird abgelehnt, ebenso wie alle fremden, ausländischen Einflüsse. 1887 beginnt man mit den Plänen für die Errichtung des „Deutschen Volkstheaters“.¹⁶⁸ Ziel des Hauses ist es vor allem, das deutsche Volksstück zu pflegen und das bei niedrigen Eintrittspreisen.¹⁶⁹ Dadurch soll sichergestellt werden, dass im Volk, insbesondere in der Arbeiterklasse, ein gewisses Verständnis für Kunst und Kunstwerke geweckt als auch gefördert wird.¹⁷⁰ Ein überdurchschnittlich großer Zuschauerraum bietet auch heute noch Platz für eine große Masse und steht dadurch sinnbildlich für die Bestrebungen der Gründerväter. Dass es für die Künstler oft ein Problem darstellt, diesen überdimensionierten Zuschauerraum zu füllen, ist kein Geheimnis.

[E]in zu laxer Umgang mit der Sprache seitens der Schauspieler ist manchmal zu bemerken, wenn sie oft in falscher Natürlichkeit vor sich hinmurmeln. Besonders im großen Haus kann das textverstümmelnd sein.¹⁷¹

Aber nicht nur in sprachverständlicher Hinsicht stellt die Größe oftmals ein Problem dar. Bei der Auslastung macht der überproportionierte Zuschauerraum ebenfalls Druck: 500 Zuschauer mögen einem vielleicht viel vorkommen, für das Volkstheater wie auch für die Theaterkritiker bedeutet es „nur“ etwa 50% Auslastung. Auch Gustav Manker (künstlerischer Direktor von 1969-1979) befand die Architektonik des Hauses als Fluch:

Wir sind den Sitzen nach das größte Theater im deutschen Raum, abgesehen von den Opernhäusern. Das ist heute fast ein Fluch, da es natürlich nicht die Intimität hat, die manche Stücke brauchen, und dadurch auch der Spielplan beeinflusst wird, weil eine Reihe von intimen Stücken sich für dieses Riesenhaus nicht

¹⁶⁶ vgl. Mengel et al, Weltbühne Wien Vol.2, S.2

¹⁶⁷ vgl. Hüttner, „Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte“, S.11

¹⁶⁸ vgl. Hüttner, „1889-1918. Zwischen Stadttheater und Volkstheater.“, S.17

¹⁶⁹ vgl. ebd. S.16

¹⁷⁰ vgl. Hüttner, „Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte“, S.13

¹⁷¹ Werner zit. in Ernst, „Die Sprache ist das Wichtigste“, S.159

eigenen. Diese Gründung im vorigen Jahrhundert ist eigentlich danebengegangen.¹⁷²

Sein Nachfolger, Paul Blaha (1979-1987) veranlasst den Umbau des Hauses. Bei der Wiedereröffnung 1981 wird das Sitzplatzangebot von 1 533 auf 1 148 Plätze verringert. Emmy Werner veranlasst in ihrer Direktionszeit eine weitere Reduktion auf 970 Plätze. Angesichts dieser Reduzierung müssen auch die Auslastungszahlen proportional gesehen werden. 67 % Auslastung bei Blaha kommt 770 Besuchern gleich, während 746 Besucher bei Werner einer Auslastung von 77 % entsprechen.¹⁷³ Auch in finanzieller Hinsicht ist das Theater aufgrund der niedrig gehaltenen Eintrittspreise mit weniger Mitteln ausgestattet. Die Spielzeit 1977/78 (*Die Freiheit der Stadt* wird kurz zuvor aufgeführt) bietet ein Übermaß an Premieren: elf im normalen Spielplan, drei im Sonderabonnement und sieben an den diversen Spielstätten in den Außenbezirken Wiens.¹⁷⁴ Die Folge sind finanzielle Rückschläge. Grundsätzlich, so Kenschill, kann gesagt werden, dass „das Volkstheater als das größte Sprechtheater in Wien auch dessen ärmstes war“.¹⁷⁵ Es muss in Folge dessen besonders darauf geachtet werden, „was“ man zeigt, um den Saal zu füllen. Tatsache ist, dass man Friel in den fünfzehn Jahren nach diesem finanziellen Engpass auf der Volkstheaterbühne nicht mehr zu sehen bekommt. Erst zu Beginn der Direktion Emmy Werners werden die Subventionen erhöht und die Künstlergagen können auf ein angemessenes Niveau angehoben werden.¹⁷⁶ Werner kehrt von dem unter Blaha auf En-suite-Vorstellungen umgestellten Spielplan wieder zum Repertoirebetrieb zurück. Blaha ist nicht der erste Direktor des Volkstheaters, der sich, eventuell aufgrund von administrativen und technischen Erleichterungen, für diesen Spielbetrieb entscheidet, auch Paul Barnay (1948-1952) wählt dieses unter anderem für England typische, kommerziell-orientierte „long-run“-System.¹⁷⁷ Ein stetiges Problem des Hauses ist das Fehlen der Darsteller für Texte zeitgenössischer Dramatiker. Die hervorragenden Kräfte wechseln oft an größere Häuser, nachdem sie sich am Volkstheater bewährt und einen Namen gemacht haben.¹⁷⁸ 1979 verdient ein

¹⁷² Manker zit. nach Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S.41

¹⁷³ vgl. Schlögl, Der Theaterkritiker Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters 1979/80-1987, S. 11f.

¹⁷⁴ vgl. Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 46

¹⁷⁵ ebd. S. 48

¹⁷⁶ vgl. Moritz, „Schau.spiel.zeiten“, S.9

¹⁷⁷ vgl. Gruber-Hauk, Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987 im gesellschaftlichen Kontext, S. 61

¹⁷⁸ vgl. Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S.39

Burgschauspieler im besten Fall 46.000 Schilling, während ein Schauspieler am Volkstheater mit 18.000 Schilling rechnen kann.¹⁷⁹ Durch diese extremen Gagenunterschiede hat das Volkstheater sehr mit der Abwanderung talentierter Schauspieler zu kämpfen. Emmy Werner kann Anfang des 21. Jahrhunderts, nach ihren siebzehn Jahren in der Direktion, zufrieden zurückblicken und stolz sein auf die SchauspielerInnen, die sie ans Haus geholt, zum Teil gefördert hat und mitunter auch am Haus halten konnte. Das Volkstheater zählt heute zu den wichtigsten und größten Bühnen Wiens. Über die Jahre hinweg ist kontinuierlich versucht worden das Publikum für neue, vielleicht auch etwas schwierigere Texte zu begeistern:

Wir haben die Zuschauer behutsam herangelockt zu neuer Theaterliteratur, nicht von heute auf morgen, sondern immer bisschen mehr, immer bisschen mehr, verdichtet im doppelten Sinn des Wortes. Es ist gelungen, immer mehr zu sensibilisieren. Und zu schwierigen Texten kommen nun auch mehr Menschen als früher. Da ist etwas aufgebrochen, vor allem bei jungem Publikum, das begeistert reagiert.¹⁸⁰

Blaha schafft das unter Leon Epp und Gustav Manker geführte Sonderabonnement ab, mit der Begründung, dass er das Volkstheaterpublikum bereits reif für ein neues Theater einschätzte, was sich aber als Irrtum herausstellen sollte.¹⁸¹ Emmy Werner erkennt aber die Notwendigkeit einer eigenen Schiene für besonders risikoreiche Stücke und führt in Anlehnung an Mankers *Zyklus der Konfrontationen* die *frontal*-Schiene ein.¹⁸²

Da das Wiener Publikum, wie Rubik feststellte, zumindest in der Nachkriegszeit, „verhältnismäßig homogen“ war und „fast ausschließlich aus einer konservativen Bürgerschicht“ bestand,¹⁸³ bemühte sich das Volkstheater, durch billige Abonnements und Produktionen in den Außenbezirken andere, insbesondere bildungsferne Schichten anzusprechen¹⁸⁴:

Grundlage für dieses Konzept ist die Auffassung, dass Kultur vor allem den arbeitenden Menschen nähergebracht werden soll und kann. Nirgendwo ist in

¹⁷⁹ vgl. Gruber-Hauk, Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987 im gesellschaftlichen Kontext, S. 94

¹⁸⁰ Werner zit. in Ernst, „Die Sprache ist das Wichtigste“, S. 160f.

¹⁸¹ vgl. Schlögl, Theaterkritiker Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters 1979/80-1987, S. 16

¹⁸² vgl. Moritz, „Schau.Spiel.Zeiten“, S. 9

¹⁸³ Rubik, „Die Rezeption amerikanischer Dramen der klassischen Moderne“, S. 221

¹⁸⁴ Ein weiteres Theater, das in diesem Zusammenhang erwähnt gehört, ist das *Neue Theater in der Scala*, welches nach dem Zweiten Weltkrieg im damals sowjetisch besetzten 4. Wiener Bezirk eröffnet wurde, sich selbst einen volksbildenden Auftrag setzte und als sein Zielpublikum nicht die bürgerliche, sondern die arbeitende, die „Nicht-Theater“-Masse bestimmte, insbesondere die aus den Vorstädten Wiens kommende.

Wien nach 1945 die Idee, „Kultur ins Volk“ zu bringen, mit einer solchen organisatorischen Konsequenz über Jahrzehnte hinaus verfolgt worden.¹⁸⁵

Trotzdem darf ein Direktor bei aller Leidenschaft für neue Herausforderungen die ökonomischen Verpflichtungen nicht vergessen, denn ein Theaterhaus lebt nun einmal von dessen Einnahmen. Der Direktor muss das Risiko einschätzen beziehungsweise einer Strategie folgen können. So fängt etwa Emmy Werner „das Wagnis mit dem Gefälligen“ ab und kann dadurch „Risiko mit sicherer Bank“ abwechseln.¹⁸⁶

Von der anfänglichen Bestrebung, deutschsprachiges Volksstück zu produzieren hat man sich schon lange gelöst. Der Terminus „Volkstheater“ steht heute für zeitgenössisches, kritisches, sowohl österreichisches als auch internationales Gegenwartstheater und Klassikerinterpretationen. Die Mischung muss stimmen, die Reihen sollen sich füllen. Das Sonderabonnement wird in der Direktionszeit von Leon Epp eingeführt, mit folgender Vorstellung: „Pro Saison hatten drei Werke Premiere, die mit 3-4 Vorstellungen geplant waren, bei Bedarf wurde verlängert“.¹⁸⁷ Man beginnt 1952 mit einer Abonnentenzahl von ca. 4000 Personen, die aber gewaltig sinkt (auf 1394 bei der Ablöse durch Gustav Manker 1969).¹⁸⁸ Ende der siebziger Jahre ist die Zahl der Sonderabonnenten mit 611 erschreckend niedrig und wird schließlich ganz eingestellt.¹⁸⁹

Am Haupthaus führt man mit *Die Freiheit der Stadt*, *Lughnasa- Zeit des Tanzes* und *Der Wunderheiler* drei Übersetzungen von Friels Dramen auf, in den Bezirken bekommt man außerdem zwei weitere zu sehen: *Molly Sweeney* und *Wunderbares Tennessee*, welches man im Anschluss für neun Vorstellungen in den Spielplan des Haupthauses aufnimmt. Stetiges Bestreben des Volkstheaters ist es, „zur Bewusstseinsbildung des Publikums beizutragen“.¹⁹⁰ Wie bereits erwähnt, sollen zeitgenössische, kritische Stücke den Spielplan dominieren. In diesem Sinne ordnen sich die beiden gesellschaftskritischen Stücke von Friel (*Die Freiheit der Stadt* und *Wunderbares Tennessee*) gut in diese Linie ein.

Vier der fünf vom Volkstheater gewählten Theatertexte von Friel werden während der Direktionszeit Werners gespielt, fügen sich aber auch hervorragend in den von ihr

¹⁸⁵ Kofler, „Volkstheater in den Außenbezirken“, S. 254f.

¹⁸⁶ Werner zit. in Ernst, „Die Sprache ist das Wichtigste“, S. 162

¹⁸⁷ Breitenecker, Es muss gewagt werden, S. 68

¹⁸⁸ vgl. ebd. S. 69

¹⁸⁹ Kanschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 57

¹⁹⁰ Kahl zit. nach Kanschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. #39

intendierten Spielplan ein: „Ein Spielplan, der sich an gesellschaftlichen Themen reibt und dabei beharrlich dem Problem mangelhafter Gleichberechtigung von Mann und Frau den Vorrang einräumt, war das Ziel der Programmplanung des Volkstheaters von 1988 bis 2005.“¹⁹¹ Ein Kennzeichen der Direktion Werners (1988-2005), wie sie selber sagt, ist ihre Präferenz von starken Frauenfiguren: „Uns ist es einfach sehr wichtig gewesen, große Frauengestalten der verschiedensten Art, auch durchaus negativ zu bewerten, konsequent zu zeigen.“¹⁹² Es ist der Kontrast zwischen den unterschiedlichsten Frauenfiguren und -bildern (der Verführerin, der Redegewandten, Müttern und Töchtern, Opfern und Täterinnen, armen und reichen Frauen, etc.), der interessierte und das Publikum faszinieren sollte. Es verwundert daher nicht, dass gerade die zwei Frielschen „Frauenstücke“ für den Spielplan des Volkstheaters ausgewählt wurden, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass in *Lughnasa* gleich fünf verschiedene weibliche Charaktere sprichwörtlich über die Bühne tanzen. Auch in *Der Wunderheiler* tritt eine gebrochene Frauenfigur auf. Allerdings würde man dem Stück unrecht tun, es darauf zu reduzieren. Es ist ein extremes und innovatives Stück; eines, das sich an den Konventionen des Theaters reibt und das Publikum herausfordert und dadurch einer weiteren Leidenschaft entspricht, die Werner verfolgt.

Brian Friel wird in „100 Jahre Volkstheater“ (1989) noch als „neuer Brite“ bezeichnet,¹⁹³ was heute kaum noch irgendwo zu lesen sein wird; da aber auch sein Name falsch geschrieben ist (Brian Freel), kann man ebenso auf schlechte Recherche schließen. Im darauf folgenden Band „Der eigene Blick“ (1988-2005) wird er in die Rubrik: talentierte, interessante und bedeutende AutorInnen eingeordnet.¹⁹⁴ Man muss beachten, dass dieser Band 2005, das heißt sechzehn Jahre nach „100 Jahre Volkstheater“, erscheint und in der Zwischenzeit vier weitere Stücke von Friel aufgeführt worden sind, darunter das ausgesprochen erfolgreiche *Lughnasa- Zeit des Tanzes*. Nach der Premiere von *Die Freiheit der Stadt* ist Friel zum ersten Mal Gesprächsthema bei den Wiener Kritikern und wird unter anderem als „Poet einer neuen Epoche der irischen Theatergeschichte, [der sich] neben all die zügellosen, genialischen, freiheitstrunkenen Literaten Irlands gesellt“¹⁹⁵, bezeichnet.

¹⁹¹ Vom Hove, „Politische Anlässe und Motive zur Spielplangestaltung“, S. 69

¹⁹² Werner zit in. Petsch, „Vom Wesen der Frauen.“, S. 101

¹⁹³ vgl. Wagner, „1969-1979. Ein durch und durch österreichisches Theater.“, S. 295

¹⁹⁴ vgl. Moritz, *Der eigene Blick*, S. 239

¹⁹⁵ Sebestyén, *Wiener Zeitung*, 29.03.1977.

4.4.2. Gesellschaftskritik: *Die Freiheit der Stadt*

Brian Friel war zur Zeit der ersten Aufführung von einem seiner Theatertexte am Wiener Volkstheater noch relativ unbekannt im deutschsprachigen Raum. Generell kann gesagt werden, dass pro Jahr circa fünfzehn britische und amerikanische Dramen auf Wiener Bühnen produziert werden.¹⁹⁶ Von 1970 bis 1980 ist jedoch ein nicht unbeträchtlicher Abfall im Produktionsmedian zu beobachten, welcher ab 1980 wieder stetig steigt. Die Produktion von Friels *Die Freiheit der Stadt* fällt in diese „Dürreperiode“, seine Rezeption war auch eher schlecht – ergo stellt sich die Frage nach dem Warum.

Es war in der Direktionszeit von Gustav Manker, dass *Die Freiheit der Stadt* ans Volkstheater geholt wurde. Nicht untypisch für Manker, der, obwohl österreichische Literatur bei ihm oberste Priorität genoss, zwischendurch auch gerne mal zeitgenössische Dramen und Klassiker auf die Bühne brachte. Wenn er moderne Dramatiker auswählte, dann musste das Thema unkonventionell sein, ein „heißes Eisen“ sozusagen.¹⁹⁷ Englische und deutsche Stücke dominierten den über die österreichische Provinz hinaus gehenden Spielplan, was ebenfalls für die Wahl von Friel spricht.

Die Freiheit der Stadt wurde im Rahmen des Sonderabonnements aufgeführt. Dieser von Epp eingeführte Teil des Spielplans wurde von Manker als Zyklus der „Konfrontationen“ weitergeführt und widmete sich schwierigen, brisanten und aktuellen Stücken, „die in nur wenigen Aufführungen für ein Publikum von ‚Spezialisten‘ gedacht waren“.¹⁹⁸ Für Manker bestand der Zweck des Sonderabonnements darin, „Probleme und neue Entwicklungen innerhalb der Gesellschaft aufzuzeigen, im Theaterstück zu artikulieren und das Problem dadurch in das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit zu bringen und zur Diskussion zu stellen“.¹⁹⁹ Friels frühes Drama, das in Zeiten des irischen Bürgerkriegs entstanden ist und davon handelt, ist offensichtlich als gesellschaftskritisch einzustufen. Kritiker wie Eleonore Thun sehen darin auch die Wahl von diesem Stück begründet:

Ganz ohne Zweifel war die gesellschaftliche Relevanz des Stückes maßgebend für die Aufführung.²⁰⁰

¹⁹⁶ vgl. Mengel et al, Weltbühne Wien Vol.2, S.1

¹⁹⁷ vgl. Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S.54

¹⁹⁸ Wagner, „1969-1979. Ein durch und durch österreichisches Theater“, S. 294

¹⁹⁹ Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 51

²⁰⁰ Thun, Wochenpresse, 30.03.1977.

Es stellt sich aber die Frage, ob dieses ‚irische Freiheitsproblem‘ der Wiener Gesellschaft bereits ausreichend bewusst war oder von den Medien zur Genüge diskutiert worden war. Tatsache ist, dass das Sonderabonnement über die Jahre an Interesse verlor und die Zahl der Abonnenten stark zurückging. Waren es 1969/70 noch ca. 1300, so zählte man in der Saison 1978/79 nur mehr 611 Abonnenten.²⁰¹ Aber Mankers Ziel war es auch nicht, die Masse mit diesem Zyklus zu begeistern. Ihm ging es vor allem darum, in den vier Vorstellungen einem aufgeschlossenen und interessierten Publikum spezielle Entwicklungen vorzuführen. Gleichzeitig war er sich der Tatsache bewusst, dass „aus dieser Richtung vielleicht nicht die Erlösung für das Theater kommen wird“.²⁰²

Die österreichische Erstaufführung von *Die Freiheit der Stadt* fand am 27. März 1977 im Wiener Volkstheater statt, gegen Ende der Direktion von Gustav Manker. Seine Uraufführung erlebte *The Freedom of the City* 1973 in Dublin und London. Die Rezeptionsvoraussetzungen im angelsächsischen Raum waren natürlich andere als im deutschen Sprachraum. Zum einen konnte sich das Publikum der Herkunftskultur mit ziemlicher Sicherheit mit dem dargestellten Ereignis und den Charakteren im Rathaus als Teil dieser historischen Etappe identifizieren, wohingegen das österreichische Zielpublikum die Situation nur als Außenstehender betrachten konnte und auf die Berichterstattung vor Ort angewiesen war. Zum anderen fand die Uraufführung in Dublin nur ein Jahr nach den Ausschreitungen in Derry statt, das Gewaltverbrechen war noch präsent, auch aufgrund der blutigen Unruhen in Nordirland, die den angelsächsischen Raum in den darauffolgenden Jahren überschatteten. In Österreich bekam man das Drama erst vier Jahre später zu sehen. Das eigentliche Ereignis lag bereits fünf Jahre zurück, in Nordirland herrschte dennoch nach wie vor Ausnahmezustand - Demonstrationen und Überfälle mit Todesopfern standen an der Tagesordnung - die Thematik war demnach immer noch äußerst brisant.

Optimal also, dass ein zeitgenössischer Dramatiker, der obendrein selbst an den Aufständen beteiligt war, darüber schreibt: das muss gesehen werden. In diese Richtung dürften die Erwartungen einiger Zuschauer gegangen sein, dies lässt sich sowohl aus dem Programmheft als auch aus den Kritiken herauslesen:

²⁰¹ vgl. Kapitel 3.4.1., S. 53

²⁰² Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 58

Man denkt sich: Irland, da kämpft ja ein Volk für seine Freiheit, das ist doch eine schöne und gerechte Sache, wie schön muss da ein Theaterstück sein über eine Episode dieses Kampfes.²⁰³

Den Hintergrund des Stückes bildet der irische Freiheitskampf, der, auch wenn man Gewalt ablehnt, gerecht ist, weil den Katholiken in Nordirland die primitivsten demokratischen Rechte verwehrt werden.²⁰⁴

Die sozialen Hintergründe bleiben weniger berücksichtigt, auch die politischen, es handelt sich um Menschenschicksale gegenüber der Staatsmacht, die nicht nur blind und gewalttätig ist, sondern auch unterm Mantel der „Gerechtigkeit“ verlogen. Es ist also keineswegs der Genuß der Dichtung, der da geboten wird, sondern letzten Endes politische Propaganda.²⁰⁵

Es ist wohl anzunehmen, dass kaum ein Österreicher nachvollziehen konnte, was in Nordirland vor sich ging, welche Emotionen dort am Werke waren. Einige hätten sich vielleicht Antworten erhofft. Andere haben die Thematik, vielleicht auch aufgrund von Medieneinflüssen, auf die Auseinandersetzung zwischen dem Vereinten Königreich und irischen Patrioten reduziert und versucht, diesen Disput im Stück zu finden. Zum Teil ist dann doch aufgefallen, dass es dem irischen Dramatiker nicht um einen Freiheitskampf oder religiöse Auseinandersetzungen geht, vielmehr will er auf soziale Missstände aufmerksam machen:

Friels Drama, schrieb die renommierte „Financial Times“, sei das „bislang beste nordirische Stück seit Beginn der Auseinandersetzungen“. Es ist vor allem das ehrlichste. Denn es verschanzt die Problematik des Bürgerkriegs nicht hinter einem Religionskonflikt, sondern legt die sozialen Ungerechtigkeiten als Wurzel des Übels dar.²⁰⁶

Von den Aufführungen liegt, wie bereits erwähnt, ein sogenannter „Programmzettel“ vor. Diese von Manker eingeführte Neuerung (anstatt der ansonsten üblichen Programmhefte) war so gestaltet, dass die Vorderseite Stück und Besetzung nannte und alles Wissenswertes über das Stück auf die Rückseite gedruckt wurde (ausgesehen haben diese Zettel wie Theaterplakate mit den Maßen um die 40x40cm). Mankers Idee dahinter war, dem Besucher das normale Theaterplakat in die Hand zu drücken und dadurch den Zusammenhang zwischen Ankündigung und eigenem Erleben herzustellen.²⁰⁷ Bei *Die Freiheit der Stadt* scheint diese Verbindung ihren Zweck nicht

²⁰³ Sebestyén, Wiener Zeitung, 29.03.1977.

²⁰⁴ Reimann, Kronenzeitung, 29.03.1977.

²⁰⁵ Zeleny, Salzburger Volksblatt, 29.03.1977.

²⁰⁶ o.V., Profil, 29.03.1977.

²⁰⁷ Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 37

erfüllt zu haben, insgesamt gab es nur vier Vorstellungen. Aus dem Zusatzmaterial auf der Rückseite lassen sich auch diverse Beweggründe für die Produktion des Stücks herauslesen. So steht zum Beispiel geschrieben, dass zwar über den damals gegenwärtigen Bürgerkrieg in Irland zahlreiche dramatische Kommentare geschrieben worden sind, allerdings meist von Außenseitern. Friel hingegen, und das sei der zentrale Punkt, lebe an der umstrittenen Grenze und liefere in *Die Freiheit der Stadt* einen unmittelbaren Bericht.²⁰⁸ Alf Aberg macht in seinem Beitrag „Friedloses Nordirland“ auf die soziale Situation der Katholiken in Nordirland und damit auf einen Religionskrieg aufmerksam. Richard Watts, ein Kritiker der New York Post, der das Stück nach seiner Premiere am Broadway 1974 als „a genuine masterpiece“ eingeschätzt hat,²⁰⁹ widmet sich dem „blutigen Sonntag“, sein Unverständnis gegenüber den Briten ist offensichtlich. Schließlich finden wir noch ein Gedicht von einem elfjährigen irischen Knaben auf dem Programmzettel, mit der Betitelung „Die Bombe“, welches mit Zeilen wie „schreiende Stimmen, versengte Haare. Zerfetzte Haut, strömendes Blut“ etc. einen verstörenden aber bleibenden Eindruck hinterlässt. Dieser Programmzettel hatte einen eindeutigen Zweck und es würde mich nicht wundern, hätte man die Zuschauer im Foyer des Volkstheaters zusätzlich noch mit blutigen Bildern aus den Nachrichten begrüßt.

Regie führte der Schauspieler und Intendant der Stockerauer Festspiele Jürgen Wilke, der nur bei dieser einen Produktion am Volkstheater mitwirkte. Dass Wilke, wie vermutlich viele andere, den thematischen Schwerpunkt im Stück in der Auseinandersetzung zwischen dem Vereinten Königreich und Irland sieht, wird an der Bühnengestaltung sichtbar. Über eine Mauer steht in Großbuchstaben schön leserlich: BRITS OUT // PEACE IN geschrieben:

²⁰⁸ vgl. Frank Marcus, „Zu Friels Stücken“ zit. in Programmzettel, *Die Freiheit der Stadt*.

²⁰⁹ Watts zit. n. O’Kelly, „Can the Critics Kill a Play“, S. 117



Abbildung 1: Bühnenbild *Die Freiheit der Stadt*²¹⁰

Der Stücker Titel ist im Regiebuch und für die Premiere auf „Ehrenbürger“ umgeändert worden, was ebenfalls auf Spekulationen in Richtung Märtyrertum hinweist. Aus den Kritiken lässt sich herauslesen, dass der Regisseur versucht hat, die Szenerie etwas „lebendiger“ zu gestalten, leider auf Kosten des Textes:

Obwohl der Regisseur Jürgen Wilke die Figuren dynamisch – oder wie man das sonst nennen will - hin und her laufen, hin und her schießen und gelegentlich auch tatsächlich schießen lässt.²¹¹

Die Schwierigkeit für Regisseur Jürgen Wilke liegt in der Rahmenhandlung, die er mit viel Technik (Bühnenbild: Herwig Libowitzky) zu bewältigen sucht. Dabei verschwimmen vielfach die Konturen der Dichtung.²¹²

Diese Unentschiedenheit, die der Dramatiker aber durchaus geschickt aufgebaut hat, wird leider in der Jürgen Wilke-Inszenierung des Volkstheaters über weite Strecken zur Beiläufigkeit, die sich an Diaprojektionen über Wasser zu halten versucht. Eine ganze Anzahl von Schauspielern bevölkert so mehr oder minder dramatisch eingesetzt die brüchige Szenerie, ohne dass es ihr gelänge, das Problem der irischen Auseinandersetzung wirklich eindringlich zu machen.²¹³

Das wenig ergiebige Stück hat Regisseur Jürgen Wilke in der szenischen Wirkung, soweit es überhaupt möglich ist, verstärkt, indem er fast ein Drittel des Textes strich, kurze Szenen geschickt veränderte, andere an die Rampe vor einen Schleiervorhang mit Projektionen verlegt.²¹⁴

Ein Problem, mit dem sich Direktor Manker konfrontiert sah, war das Fehlen der „richtigen“ Darsteller. Das Ensemble war für das Volksstück (im weitesten Sinne)

²¹⁰ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2369.

²¹¹ Rismondo, Die Presse, 29.03.1977.

²¹² Reimann, Die Kronenzeitung, 29.03.1977.

²¹³ Ogris, Kleine Zeitung, 30.03.1977.

²¹⁴ Grimme, Die Furche, 01.04.1977.

geschult, für moderne Dramatiker fehlten adäquate Schauspieler, die zumeist an größere Häuser abgewandert waren.²¹⁵ Da das Volkstheater, wie bereits weiter oben erwähnt, als „das größte Sprechtheater Wiens [und] dessen ärmstes“²¹⁶ nicht so hohe Gagen zahlen konnte, wie andere „Privattheater“, verließen viele hervorragende Kräfte das Haus. Einige Ensemblemitglieder nutzten das Fernsehen als Zusatzeinkommen, was natürlich zu einer starken Belastung der Schauspieler führte. Kurze Probezeiten (für *Die Freiheit der Stadt* begann man am 5. März mit den Proben, Premiere war am 27. des Monats) und viele Premieren führten außerdem zu Spannungen innerhalb der Theaterfamilie.²¹⁷ Die drei Hauptdarsteller in *Die Freiheit der Stadt* waren alle langjährige Mitglieder des Ensembles. Karl Schmidt-Werter spielte den 22jährigen, nicht unbedingt hübschen, aber starken Michael. Ursprünglich war Michael Herbe für diesen Part vorgesehen, sein Name ist jedoch im Regiebuch durchgestrichen und durch Schmidt-Werter ersetzt worden. Auch auf dem Programmzettel wird Schmidt-Werter als Hauptbesetzung genannt. Marianne Gerzner war dem Publikum bereits aus diversen Filmrollen bekannt (Jesus von Ottakring, Heimatland etc.), dem Volkstheaterensemble war sie ganze 41 Jahre treu. Sie spielte als 63jährige die eigentlich um zwanzig Jahre jüngere Lily: eine Frau mit elf Kindern, deren Erfahrungen von Armut und Geburten nicht alle Spuren ihrer früheren Schönheit auslöschen konnten. Manfred Jaksch war seit 1973 Ensemblemitglied und in der Spielzeit 1977/78, d.h. eine Spielzeit nach der Premiere von *Die Freiheit der Stadt*, mit dem Karl-Skraup-Preis, dem Theaterpreis am Volkstheater für herausragende Leistungen, ausgezeichnet worden. Er war als Hooligan Skinner zu sehen.

Die Leistungen der drei Darsteller werden von der Kritik gewürdigt, für den Misserfolg des Stücks werden sie jedenfalls nicht verantwortlich gemacht:

Manfred Jaksch und Marianne Gerzner verkörpern vital, was einmal unverzeihliche Sorglosigkeit genannt wird, Karl Schmidt-Werter findet sich mit der undankbaren Rolle des besonnenen Protestierers gut zurecht.²¹⁸

Marianne Gerzner und Manfred Jaksch holen in Jürgen Wilkes handfester Inszenierung im Wiener Volkstheater aus ihren Rollen heraus, was herauszuholen ist. Karl Schmidt-Werter hat es schwerer: aus dem Vorzugsschüler der Bürgertreue ist nichts herauszuholen.²¹⁹

²¹⁵ vgl. Kenschill, Gustav Manker und das Wiener Volkstheater, S. 39

²¹⁶ ebd. S. 48

²¹⁷ ebd. S. 35

²¹⁸ Kahl, Kurier, 29.03.1977.

²¹⁹ Hahnl, Kärntner Tageszeitung, 01.04.1977.

Die drei ins Rathaus Flüchtenden werden besonders von Marianne Gerzner, aber auch von Manfred Jaksch sowie Karl Schmidt- Werter überaus lebendig dargestellt.²²⁰

Die Typen sind glänzend getroffen. Marianne Gerzner als Lily, saftig, lebensfroh und mütterlich, Manfred Jaksch als Skinner, derb, ausgelassen und kampfbewusst, Karl Schmidt-Werter als Michael, strebsam, rechtschaffen und charakterstark, ein Trio, das auf jeder Bühne bestehen kann.²²¹

In den Nebenrollen sah man unter anderen: Joseph Hendrichs (Priester), Hanns Krassnitzer (Richter), Friedrich Jores (Polizeiwachtmeister), Viktor Gschmeidler (Mr. Dodds, Soziologe), Oskar Willner (Professor Cuppley, Pathologe), Helmuth Lex (Journalist), Gerti Gunsam (Journalistin) und Uwe Falkenbach (O'Kelly, Fernsehkommentator).

Das Drama ist auch um einige Nebenfiguren, sprich drei Frauen, einen Journalisten und durch das Auftreten des Volkes erweitert worden. Der Grund für diese Besetzungsvergrößerung könnte erneut im Bestreben des Regisseurs nach etwas mehr „Action“ liegen. Dem Publikum gefiel es nicht, da ihm die gesamte Inszenierung bereits zu überladen war.

Eine andere Übersetzungsleistung betrifft das Bühnenbild. Hierfür verantwortlich war Herwig Libowitzky. Wie man an den Szenebildern sieht, hielt er sich an die originalen Inszenierungsanweisungen des Autors:

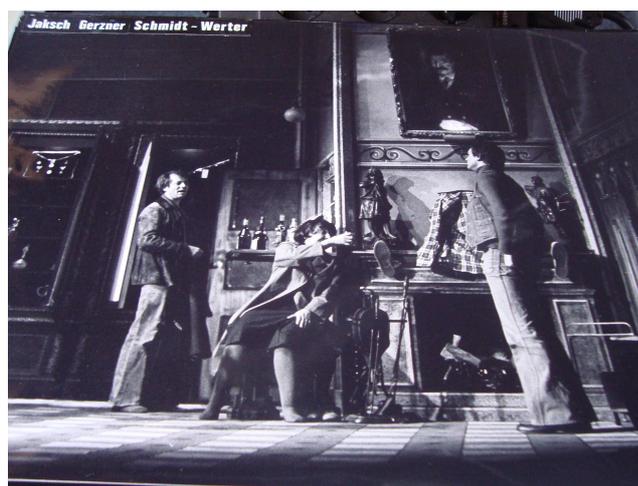


Abbildung 2: Manfred Jaksch (Skinner), Marianne Gerzner (Lily) und Karl Schmidt-Werter (Michael) in *Die Freiheit der Stadt*²²²

²²⁰ Grimme, Die Furche, 01.04.1977.

²²¹ Reimann, Kronenzeitung, 29.03.1977.

²²² Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2369.

Ein neugotisches Gebäude mit dunklem Eichenholz. Das Porträt eines Würdenträgers, das Fenster hinaus zum Rathausplatz, der große barocke Stuhl des Bürgermeisters: Libowitzky hat die Anweisungen zum Großteil umgesetzt. Auch aus dem Regiebuch lassen sich keine Änderungen bezüglich des Bühnenbilds finden. Die Atmosphäre wirkt durch das dunkle Eichenholz düster und bedrohlich, das Rathaus überraschend real.

Leider muss man aber sagen, dass der Kulturtransfer hier nicht geglückt ist, dies beweist zum einen die Zuschauerreaktion, denn das Stück wurde insgesamt nur vier Mal aufgeführt, und aus den Kritiken lässt sich ebenfalls etwas über die Rezeption herauslesen:

Ein Teil des ohnedies nicht vollzähligen Publikums ging in der Pause. Irland findet sowieso immer wieder im Fernsehen statt.²²³

Der Beifall kann nicht als begeistert bezeichnet werden.²²⁴

Alle, die wir im Zuschauerraum saßen, waren wir bereits von Beginn der Aufführung vom Anrecht der Iren auf Freiheit überzeugt, und wir verließen das Theater nicht noch überzeugter.²²⁵

Dieses Resümee zieht auch die *Bühne*, welche in ihrer Mai-Ausgabe 1977 schrieb:

Warum löste man [...] dieses – trotz aller anzuklagender Gräuel und Unmenschlichkeiten – lokalgebundene Stück aus seiner irischen Verwurzelung, warum übertrug man es ins Deutsche (was ja gar nicht geht!), warum führte man es bei uns überhaupt auf? Denn vertrauter mit dem irischen Problem wurde der hiesige Betrachter dadurch kaum, da alles für Irland Typische allein schon vom Wort her, aber auch in Jürgen Wilkes Inszenierung und ebenso in den Figuren der drei unschuldigen Bürgerkriegsopfer [...] „unübersetzt“ blieb. Ein wohlgemeintes Aufklärungsstück über die irische Bürgerkriegstragödie versandete in einer allein schon vom Sprachlichen her nicht zu packenden Fleißaufgabe. (o.V.)

Die irische Verwurzelung wurde bei der Rezeption von *Die Freiheit der Stadt* in den Vordergrund gerückt. Die Kritiken konzentrieren sich stark auf die politischen Aspekte, die sie in dem Drama zu sehen glauben oder gar sehen möchten. Das Bild von Irland hat sich nicht verändert beziehungsweise könnte man glauben, dass diese Präsentation von mutigen und todeswilligen Freiheitskämpfern fast bevorzugt wird gegenüber der Darstellung und Beleuchtung von ‚normalen‘ Menschen. Die von Friel benutzte

²²³ Kahl, Kurier, 29.03.1977.

²²⁴ Zeleny, Salzburger Volksblatt, 29.03.1977.

²²⁵ Sebestyén, Wiener Zeitung, 29.03.1977.

Technik der Verfremdung wird außerdem als lästige Unterbrechung der eigentlichen Handlung kritisiert:

[Friel] zerreißt [...], was ein Stück ergäbe, durch Vorausblenden, durch eingeschobene Auftritte von Richtern, Soziologen, Priestern, Offizieren, Reportern und Sachverständigen. Nicht mehr um die Drei von Londonderry, die unschuldig ins Schlamassel geraten sind, geht es zeitweise, sondern um die ungerechten Eigentumsverhältnisse auf der ganzen Welt. Und das ist, dramatische gesehen, viel weniger.²²⁶

Es scheint, als wollten alle Rezeptionsbeteiligten, vom Regisseur bis zum Publikum etwas aus dem Stück herausholen, das es schlichtweg nicht beinhaltet und so verwundert es eigentlich nicht, dass der Kulturtransfer scheiterte. Die Ansicht, man würde Irland, sprich das Fremde, bereits kennen, hat hier zur Blockierung des anderen Fremden geführt, nämlich das von Friel geschilderte.

4.4.3. Frauenstck: *Lughnasa - Zeit des Tanzes*

Lughnasa – Zeit des Tanzes feierte am 16. Jänner 1994 am Haupthaus des Volkstheaters Premiere. Seine Uraufführung erlebte das Drama vier Jahre zuvor am Abbey Theatre in Dublin, womit auch seine große Erfolgsstrecke begann. 1991 ist es mit dem *Olivier Awards* als bestes Theaterstück des Jahres, 1992 mit drei *Tony Awards* (darunter: Best Play) und zwei *Drama Desk Awards* ausgezeichnet worden. Dass es das Volkstheater in seinen Spielplan aufgenommen hat, dürfte neben dem weltweiten Erfolg an der bereits erwähnten Vorliebe Emmy Werners für starke Frauenstcke gelegen haben.

Dass die fünf armen Schwestern in *Zeit des Tanzes* in einer von Männern dominierten Gesellschaft scheitern, ist nicht unüblich für Werner: „Immer wieder erschienen Frauenfiguren, die an männlicher Politik des Begehrens scheitern.“²²⁷ Nicht alle Mundy-Schwester scheitern jedoch am männlichen Begehren, manchen erliegen der Gesellschaftsordnung (Kate) oder ihren eigenen Gefühlen (Rose). Zu Opfern werden sie dabei aber nicht. Sie selbst entscheiden und verantworten ihr Handeln: Kate hat sich beispielsweise selbst dazu entschieden, der „Mann im Haus“ zu sein und für Ordnung zu sorgen. Sie will vor allem die Würde ihrer Familie in der Öffentlichkeit bewahren. Sie ist die Emanzipierte der fünf Schwestern, denn sie hat einen Job, der genügend Geld bringt, um die Familie zusammen zu halten - bis man ihr kündigt und sie beim wilden, dionysischen Tanz für kurze Zeit aus ihrer gefassten und kontrollierten Rolle ausbricht.

²²⁶ Kahl, Kurier, 29.03.1977.

²²⁷ Moritz, „Protagonistinnen“, S. 126

Chris hat selbst entschieden, ihr uneheliches Kind auf die Welt zu bringen, obwohl es ihrem gesellschaftlichen Ruf schadete. Rose hat selbst entschieden, sich heimlich mit Danny Bradley zu treffen, obwohl ihre Schwestern die Absichten des Mannes bereits erahnt haben. Sie und Agnes haben auch selbst beschlossen die Familie zu verlassen, um aus der finanziellen Notlage zu entkommen, wie sich auch die anderen selbst fürs Bleiben entschlossen haben. Die Akteure handeln und tragen die Konsequenzen ihrer Handlungen. Die Gesellschaft und die Männerwelt dominieren zwar über die Frauen in *Lughnasa - Zeit des Tanzes*, können die Schwestern jedoch keineswegs in ihren Rollen degradieren. Ironischerweise wird diese Geschichte aber von einem Mann erzählt, was der Story auch den vermeintlich realistischen Charakter nimmt. Der Geschlechterunterschied, dass „Frauen [...] offenbar stärker von externen Reizen angeregt [werden], während Männer anscheinend glauben, ihre Umwelt dadurch unter Kontrolle zu haben, dass sie ihr ihre Ansichten aufzwingen“²²⁸, ist hier nicht gegeben. Die Musik und der Tanz als äußere Einflüsse wirken sowohl auf die Frauen als auch auf die beiden Männer.

Dieses Drama ist zwar sicher außergewöhnlich in seiner Form, aber nicht unbedingt als besonders irisch zu sehen. Im Gegensatz zu den beiden anderen am Volkstheater aufgeführten Werken ist es für den deutschen Kulturraum das wahrscheinlich am einfachsten anzunehmende. Dennoch fällt bei genauer Betrachtung auf, dass es irische Elemente enthält, wie den Erzähler, der als sogenannter *Senachai* gesehen werden könnte, worauf anschließend in *The Faith Healer* näher eingegangen werden soll, oder auch die typisch keltische Feierlichkeit „Lughnasa“. Da Friel von diesem Fest erzählen lässt, können wir davon ausgehen, dass es auch in Irland nicht mehr präsent ist und da es auch in unserem Kulturraum rituelle Feste gegeben hat, können wir uns durch die Beschreibung des Erzählers ein gutes Bild davon machen. Ebenso ist unserer Kultur die sozial-politische Situation nicht unbekannt: Irland Ende der 30er Jahre, die Scheinheiligkeit der katholischen Kirche, die in Irland einen noch viel wichtigeren Stellenwert einnimmt als bei uns (wer - allen voran in Nordirland - katholisch ist, ist es gründlich), die sozialen Auswirkungen der industriellen Revolution und natürlich die politische Unruhe kurz vor der Unabhängigkeit. Geht man davon aus, dass diese Tänze nicht wirklich passiert sind, wie in Kapitel 2.2 angesprochen, sondern als transformierte Emotionen wahrgenommen werden sollen, so müsste bei einer österreichischen

²²⁸ Trompenaars & Woolliams, *Business Weltweit*, S. 99

Inszenierung darauf geachtet werden, dass man nicht etwa einen irischen Tanz, der auf das österreichische Publikum verfremdend wirken würde, sondern unserem Kulturkreis vertraute Tanzformen ausgewählt werden. Diese Tänze sollen die Geschichte in einer anderen Form der Kommunikation weitererzählen und nicht etwa als Ausdrucksform einer spezifischen Kultur verstanden werden.

Als Regisseur hat man Rudolf Jusits, einen der prägenden Regisseure des Hauses, engagiert. Jusits wird als Spezialist für spannungsgeladenen, genauen Realismus bezeichnet.²²⁹ Er wechselte vom Burgtheater ans Volkstheater, weil er „frei sein, wilder leben“ wollte und sieht sich selbst „als Vertreter derer, von denen man nicht spricht“.²³⁰ Insofern scheint er eine gute Wahl für die Umsetzung dieses Theatertextes gewesen zu sein. Naturalismus oder Betroffenheitskitsch wollte er vermeiden, für ihn ist *Lughnasa – Zeit des Tanzes* vielmehr eine Hommage an die Frauen und wie sie mit dem Leben fertig werden.²³¹ Diese Auffassung hat er wohl umzusetzen versucht, denn auch der Kritik ist es aufgefallen:

Die Inszenierung von Rudolf Jusits besticht durch Eindringlichkeit, durch Intensität, sie vermengt auf sehr menschelnde Weise das Tragische mit dem Humor, und sie erzeugt einen enormen Sog. Der Zuschauer wird in das Geschehen hineingezogen, was den handelnden Personen zustößt, geht im nahe, man ist betroffen von dem, was sie betrifft.²³²

Der irische Bezug wird eher in den Hintergrund gedrängt, man braucht ihn auch nicht wirklich, denn eigentlich „ist es ein unglaublich sensibles Stück über Frauen, das man völlig unabhängig vom irischen Ambiente spielen kann“.²³³ Angesichts dessen erscheint das Programmheft unpassend, welches als Quelle für die damalige Inszenierung vorliegt. Neben der Besetzung und einer kurzen Inhaltsangabe findet sich auf den Vorderseiten auch eine detaillierte Biografie über den Autor, Brian Friel. Außerdem wird das Lughnasa-Brauchtum vorgestellt, indem man einen mündlichen Bericht aus Gortahork, Grafschaft Donegal, aus dem Jahre 1942 zitiert. Gleichzeitig wird das Lughnasa-Fest beschrieben und die Legende „Der Ritter und die Irin“, erzählt von Julia O’Faolain, abgebildet.²³⁴ Der Versuch, das Publikum in die irische Kultur einzuführen, ist gegeben, obwohl dieses Drama nicht danach verlangt.

²²⁹ vgl. Moritz, „Entdeckt. Geholt. Geschätzt.“, S. 251f.

²³⁰ Lohs, Bühne, 01/1994.

²³¹ vgl. Jusits zit. in Lohs, Bühne, 01/1994.

²³² Kahl, Kurier, 18.01.1994.

²³³ Jusits zit. in Lohs, Bühne, 01/1994

²³⁴ vgl. Programmheft, Lughnasa- Zeit des Tanzes.

Folgende Schauspieler wurden für die 1994er Produktion besetzt:

Robert Hauer-Riedl als Michael, der Erzähler
Isabel Weicken als Kate, 40, Schullehrerin
Brigitte Swoboda als Maggie, 38, arbeitet im Haushalt
Doris Weiner als Agnes, 35, Strickerin
Gundula Rapsch als Rose, 21, Strickerin
Franziska Sztavjanik als Chris, 26, Michaels Mutter
Fritz Hammel als Gerry, 33, Michaels Vater
Michael Rastl als Jack, 53, Missionarpriester

Mit Brigitte Swoboda, Isabel Weicken und Doris Weiner wählte man „Urgesteine“ der Volkstheater-Bühne aus, waren sie doch bereits vor 1988 fest am Volkstheater engagiert. Gundula Rapsch war dem Theaterpublikum schon aus Fernsehrollen bekannt, sie wirkte zum Beispiel bei diversen *Tatort*-Folgen mit. Als Schülerin der Schauspielschule des Volkstheaters lernte Franziska Sztavjanik ihren Beruf durch die Praxis, auf der Bühne des Hauses. Sie spielte von 1988 bis 2000 viele große Rollen und erhielt unter anderem den Förderungspreis zur Kainz-Medaille (der 2000 neu geschaffene, jährlich verliehene Nestroy-Theaterpreis) für ihre Darstellung der Johanna in „Der einsame Weg“. Generell schien die Auswahl gut getroffen, auch wurden die Schauspielerinnen von den Kritikern für ihre Leistungen hoch gelobt:

Die fünf Schwestern werden von Isabel Weicken, Brigitte Swoboda, Gundula Rapsch, Franziska Sztavjanik und Doris Weiner mit einer Intensität dargestellt, dass ihre Probleme zu jenen des Zuschauers werden.²³⁵

Isabel Weicken, Brigitte Swoboda, Doris Weiner, Gundula Rapsch und Franziska Sztavjanik sind nicht auf schön hergerichtet. Doch sind sie zum Küssen echt, wahrhaft, komisch und auf festesten Füßen bemitleidenswert zerbrechlich.²³⁶

Brigitte Swoboda kann gestandene Unverwüstlichkeit in komödiantischer Brillanz beweisen. Franziska Sztavjanik demonstriert die schöne Kunst des Seelenaufschwungs. Das schönste Portrait des Abends gelingt Gundula Rapsch, die ihre Rose zwischen Lebensgier und psychischer Gefährdung pendeln lässt.²³⁷

Robert Hauer Riedl war von 1989 bis 2004 stets präsent im Einsatz. Er wird in „Der eigene Blick“ zu den „zwar noch jungen, aber schon sehr erfahrenen SchauspielerInnen, die wir [Volkstheater], teilweise von kleineren Bühnen, teilweise von ‚draußen‘ zu

²³⁵ Kahl, Kurier, 17.01.1994.

²³⁶ Haider, Presse, 18.01.1994.

²³⁷ Pfoser, Salzburger Nachrichten, 18.01.1994.

kontinuierlicher Arbeit ans Volkstheater gebracht haben“ gezählt.²³⁸ Fritz Hammel und Michael Rastl werden der großen Anzahl wichtiger österreichischer Schauspieler zugeordnet, die das Volkstheater an sich binden konnte und welche zum Teil erst durch ihre Arbeit am Haus einem breiteren Publikum bekannt wurden.²³⁹ Michael Rastl wurde 1992/93 gar für seine hervorragende schauspielerische Gesamtleistung am Volkstheater mit dem Karl-Skraup-Preis ausgezeichnet. Für ihn lag die Herausforderung der Rolle des Missionarspriesters darin, dieses Fremde der heidnischen Kräfte, das dieser Mann in Afrika zu spüren bekommen hat, zuzulassen.²⁴⁰

Das Bühnenbild hat die während der Arbeiten verstorbene Lena Ilgisonis gestaltet. Obwohl die Qualität der folgenden Abbildung leider unzureichend ist, lässt sich das Bühnenbild zumindest grob erkennen:

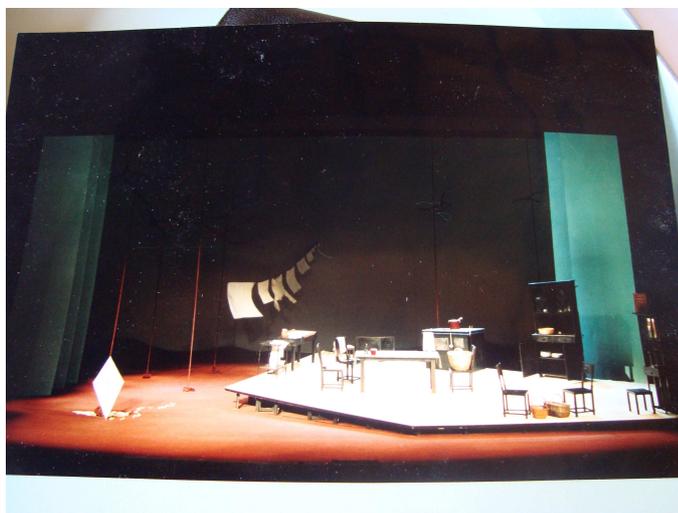


Abbildung 3: Bühnenbild von *Lughnasa – Zeit des Tanzes*²⁴¹,

Ilgisonis hat sich an die Inszenierungsanweisungen im Text gehalten, die in der Übersetzung wie folgt lauten:

Etwas mehr als die Hälfte rechts der Bühne wird von der Küche eingenommen. [...] Der Rest der Bühne – d.h. die restliche Bühne links – besteht aus dem Garten, der sich ans Haus anschließt. Der Garten ist hübsch, aber nicht richtig angelegt. In der Mitte des Bühnenhintergrunds ist eine Gartenbank. Der (unsichtbare) Junge hat zwei Drachen im Garten angefertigt und Reste von Holz, Papier, Schnur etc. liegen auf dem Boden, in der Nähe der Gartenbank [...].²⁴²

²³⁸ vgl. Moritz, „Entdeckt. Geholt. Geschätzt“, S.241

²³⁹ vgl. ebd. S. 243

²⁴⁰ vgl. Lohs, *Bühne*, 01/1994.

²⁴¹ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2706.

²⁴² Regiebuch, *Lughnasa - Zeit des Tanzes*, S. 1

Was man weggelassen hat, sind die Wände, weshalb es auch keine (sichtbaren) Fenster und Türen geben kann. Dadurch wird eine besondere Offenheit erreicht, wie sie auch zwischen den Schwestern herrscht. Gleichzeitig verweist dieses Bild aber auf eine gewisse Schutzlosigkeit, die Schwestern können sich nicht hinter Mauern verstecken und sind der Welt beziehungsweise neugierigen Blicken ausgeliefert. Dadurch, dass wir hier nur Andeutungen vorfinden (Andeutung eines Hauses, eines Gartens) wirkt das Gesamtbild desillusionierend - das Unreale wird betont und das Publikum erneut darauf hingewiesen, dass es sich um eine Illusion, eine Erinnerung handelt. Auch die Details wurden umgesetzt:

Das Zimmer hat das Mobiliar einer gewöhnlichen Landküche der dreißiger Jahre: einen großen Eisenherd, daneben eine große Torfkiste, Tische und Stühle, Anrichte, Öllampe, Eimer mit Wasser an der Hintertür etc. Aber weil es das Heim von fünf Frauen ist, wird die Nüchternheit des Mobiliars durch ein paar freundliche Kleinigkeiten aufgelockert – Blumen, hübsche Vorhänge, ein gefälliges Arrangement auf der Anrichte etc.²⁴³

Die angeführten Möbel sind alle vorhanden, die genannte weibliche Note fehlt jedoch in der Wiener Inszenierung. Man könnte meinen, diese Details wären bewusst ausgelassen worden, um eine realistischere Wirkung zu erzielen, denn hart fürs Überleben arbeitende Frauen würden keinen Wert auf diese Art von Kitsch legen. Aber macht nicht genau diese liebevolle Art die fünf Frauen aus und würde sich der Erzähler in seinen Kindheitserinnerungen nicht so ein Bild vorstellen? Das Inventar verweist jedenfalls eindeutig auf den im Theatertext angedachten Zeitpunkt 1936 und wird dadurch zum Raum einer fernen Vergangenheit.

Für die Kostüme war Suzie Heger verantwortlich. Sie hat die Schwestern ganz im Stil der 1930er eingekleidet. Dass die Frauen Röcke tragen, bestätigt den irischen Trend der späten 1920er, Anfang der 1930er. Chris trägt ein Kleid, ebenso Agnes, wobei das Kleid von Chris ihre Weiblichkeit in den Vordergrund rückt und auf ihre anmutige Figur aufmerksam macht. Generell lässt sich an den Kostümen bereits die Armut der Schwestern erkennen. Sie tragen Strickwesten, ausgefranste Kleidung und geflickte Schürzen.

²⁴³ Regiebuch, Lughnasa - Zeit des Tanzes, S. 2



Abbildung 4: Gundula Rapsch (Rose), Isabel Weicken (Kate) und Doris Weiner (Agnes) in *Lughnasa – Zeit des Tanzes*²⁴⁴

Gerry hingegen, der Weltenbummler und Vertreter der modernen, städtischen Bevölkerung bildet mit seinem trendigen Anzug mit Fliege, dem passenden Hut und dem Spazierstock offensichtlich einen deutlichen Kontrast zur armen, ländlichen Bekleidung der Schwestern:

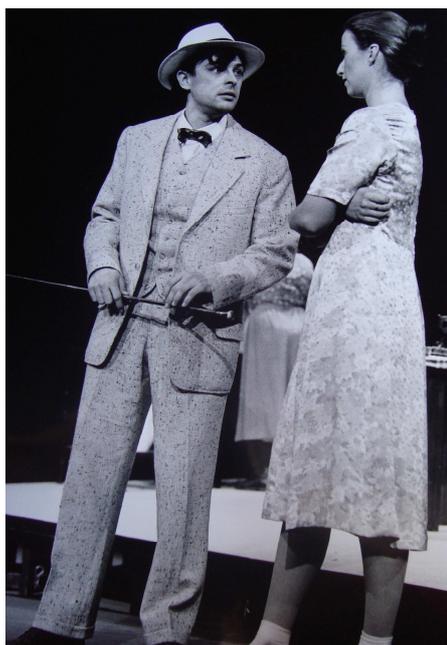


Abbildung 5: Fritz Hammel (Gerry) und Franziska Sztavjanik (Chris)²⁴⁵

Dadurch, dass die Frauen weniger als eigenständige Persönlichkeiten, eher als Einheit gezeigt werden, dass sie sich nicht durch besondere Merkmale voneinander unterscheiden, sondern Gemeinsamkeiten aufweisen, wie die ärmliche Bekleidung, die geflochtene oder hochgesteckte Frisur, die Schürze, schwarze Schnürpumps etc. wird

²⁴⁴ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2706.

²⁴⁵ Quelle: ebd.

einmal mehr ihre tiefe Verbundenheit und Sorge füreinander unterstrichen. Sie funktionieren nur als Ganzes, ihre Trennung zerstört die Schwestern, wie Michael berichtet.

Weil dieses Stück ganze zweiundzwanzig Mal gezeigt wurde, kann man von einem Erfolg für das Volkstheater ausgehen. Die Wahl schien gut getroffen, selbst wenn einige Kritiker anderer Meinung sind, so wird es doch von vielen gerühmt:

Eine hierzulande kaum noch gepflogene (weil nicht mehr bewältigte) Bühnenqualität hat am Wiener Volkstheater Heimatrecht: Der stille, exakte, im guten Sinn kunstlose Realismus der kleinen Leute. Brian Friels irisches Drama *Lughnasa – Zeit des Tanzes* ist ein solches Beispiel.²⁴⁶

Was hat Rudolf Jusitz aus der Schwesternriege gemacht! Jede für sich ein tiefgründiges Persönchen, zusammen eine Trotzphalanx, die der Not und Hoffnungslosigkeit widersteht, wenn sie nur tanzt – zu Musik aus dem wackligen Radio.²⁴⁷

4.4.4. Story Telling: *Der Wunderheiler*

The Faith Healer wurde 1979 am Longacre Theater in New York uraufgeführt und erlebte seine österreichische Erstaufführung am 25. September 1994, ergo 15 Jahre später. Im Folgenden bekam man das Drama auf der Bühne des Wiener Volkstheaters noch zehn Mal zu sehen, im Jänner 1995 wurde es außerdem für drei Vorstellungen wieder in den Spielplan aufgenommen. Folglich erreichte *Der Wunderheiler* damit etwas mehr als die Hälfte der Aufführungen von *Lughnasa- Zeit des Tanzes*. Es ist der dritte Theatertext aus dem Gesamtchaffen Friels, der in Österreich produziert wurde, außerdem einer seiner bekanntesten. Warum er erst so spät für das Volkstheater entdeckt wurde, ist schwer zu sagen. Vielleicht befand man ihn davor für „zu irisch“, vielleicht lag es jedoch am Erfolg von *Lughnasa*, dass man das Risiko eingehen wollte.

Irische Geschichten, ob episch oder dramatisch erzählt, sind immer irische Geschichten, prall, komisch und tragisch wie das Leben, voll Poesie (und Whisky) wie das Leben. Irische Geschichten sind immer schon die Botschaft. Ein Ire mit dem Gespür für des Lebens Verrücktheit ist auch der 1929 geborene Autor Brian Friel.²⁴⁸

Der Wunderheiler handelt in erster Linie vom Gedächtnis, dass Erinnerungen uns oftmals Streiche spielen, was sich anhand der gemeinsam erlebten Geschichten der drei

²⁴⁶ Sichrovsky, Kronenzeitung, 18.01.1994.

²⁴⁷ Haider, Presse, 18.01.1994.

²⁴⁸ Ignee, Stuttgarter Zeitung, 14.09.1992.

Gefährten beweisen lässt, die in wichtigen Belangen nicht übereinstimmen. Folglich konzentriert sich das Stück auch auf die Frage nach der Wahrheit: was ist wirklich passiert? In zweiter Linie geht es um die Sprache, was mit den Bestrebungen Werners gut zusammenpasst: „[Anfang der neunziger Jahre] steht ein Interesse an Stücken, die sich mit der Sprache anlegen und mit Worten *Allotria* treiben. Dass dabei die Realität kritisiert wird, ist dem Nestroy gewohnten Publikum willkommen.“²⁴⁹ Friel macht sich die Sprache zunutze, um dem Stück eine musikalische Note zu verleihen. Hier ist vor allem die Übersetzungsleistung zu untersuchen, was im nachfolgenden Kapitel auch getan werden soll.

In dritter Linie ist das Setting im Drama von größter Wichtigkeit. Die dreiköpfige Truppe tourt durch Schottland, Wales und kehrt schlussendlich nach Irland, in die Heimat des Wunderheilers, zurück. Ortsnamen werden genannt, die Szenerie wird von den Charakteren beschrieben. Das Stück weist demnach einen starken kulturellen Kontext vor, dessen Umsetzung sicherlich viel Feingefühl verlangt. Ingrid Rencher hat sich für eine wörtliche Übersetzung entschieden. Aus: “But it is a very small village and very remote, right away up in the north of Sutherland, about as far north as you can go in Scotland. And the people there told me that in good weather it is very beautiful and that you can see right across the sea to the Isle of Lewis in the Outer Hebrides”(FH 344) wurde beispielsweise: „Aber es ist ein sehr kleines Dorf und sehr entlegen, ganz oben im Norden von Sutherland, ungefähr am nördlichsten Zipfel von Schottland. Und die Leute dort haben erzählt, dass es bei gutem Wetter sehr schön ist und dass man übers Meer zur Insel Lewis sehen kann in den äußeren Hebriden.“²⁵⁰ Ortsnamen wurden übernommen, ebenso die Beschreibung der Umgebung. Ob das österreichische Publikum eine Vorstellung von schottischer und irischer Landschaft hat, sich durch diese vagen Schilderungen ein Bild machen kann von der Szenerie, darf nicht einfach als Voraussetzung angenommen werden. Der Wiener hat zu alten, keltischen Dörfern kaum eine Beziehung. Indem es sich aber um eine Geschichte handelt, hätte die Übersetzung in einer erweiterten Ausführung davon erzählen und damit eine Beziehung zwischen Publikum und Lokalität herstellen können. Da dies in der vorliegenden Version nicht der Fall ist, hat der Regisseur folgerichtig ganze Passagen gestrichen, wie „ganz oben im Norden von Sutherland“ aus dem obigen Beispiel.

²⁴⁹ Baratta, „Sprachstücke, Auftragsstücke“, S.172

²⁵⁰ Regiebuch, Der Wunderheiler, S. 15f.

Das Programmheft der Aufführung von 1994 liegt vor, welches erneut eine ausführliche Biografie des Autors beinhaltet. Zusätzlich enthält es ein Exzerpt aus *Wunderbares Tennessee*, mit der Betitelung „Die Insel“. Bot das Programmheft von *Lughnasa –Zeit des Tanzes* noch Hintergrundinformationen über irische Brauchtümer und die irische Kultur, so konzentriert sich dieses auf das Werk Friels, insbesondere auf seinen Stil. *Wunderbares Tennessee* wurde außerdem sechs Jahre später in den Spielplan des Volkstheaters aufgenommen und war demnach keine willkürliche Wahl, sondern bereits ein Vorgeschmack auf das noch Kommende (sofern man diese Entscheidung zu diesem Zeitpunkt bereits getroffen hat). Einen wichtigen Punkt hat die Direktion bei der Erstellung dieses Programmhefts jedoch meiner Meinung nach übersehen, nämlich die berühmte Kunst des „storytelling“, sprich des Geschichtenerzählens in Irland. Das Drama könnte in seiner Beschaffenheit nicht „irischer“ sein, darauf hätte hingewiesen werden sollen.

Geschichte mithilfe von Geschichten am Leben zu erhalten ist nichts Neues, was Beispiele wie die *Odyssee* oder *Beowulf* beweisen. In Irland hat diese Kunstform des Geschichtenerzählens einen eigenen Stellenwert. Immer wieder findet sie den Weg in alltägliche Gespräche, sei es zur Unterhaltung oder als Form der Kommunikation.²⁵¹ Die Iren, und damit meine ich nicht bloß die jüngste Generation, lauschen gerne einem Erzähler, der interessante Begebenheiten auf spannende Art und Weise mitteilen kann. Diese Vorliebe für das Geschichtenerzählen führt weit in die Geschichte Irlands zurück, in die Zeit der Kelten um genauer zu sein. Menschen konnten weder lesen noch schreiben, Neuigkeiten verbreiteten sich via Mundpropaganda. In Irland schätzt man die Gewitztheit und die Art einer mündlichen Erzählung, sprich die rhetorische Kunst des Vortrags. Bereits vor tausenden von Jahren fanden sich (hauptsächlich in der Winterzeit) Menschen aus der Umgebung zusammen und versammelten sich abends um eine Feuerstelle, um den Geschichten des „Seanchaí“ zu lauschen.²⁵² Diese sogenannten Seanchaís hatten nicht nur ein ausgezeichnetes Erinnerungsvermögen, sondern waren auch für das Erzählen von Geschichten speziell talentiert, das „storytelling“ machten sie deshalb zu ihrem Beruf. Sie reisten durch Irland und erzählten, wo immer sie hinkamen, eine ihrer Stories. Diese wandernden Erzählenden, die auf die Gunst der Menschen

²⁵¹ vgl. Trevor, *The Oxford Book of Irish Short Stories*, S. ix

²⁵² vgl. Kiberd, „Story-telling: the Gaelic tradition“, S. 16

angewiesen waren, schilderten selbst erlebte Begebenheiten, so auch „local tales and lore concerning familiar places, family genealogies, fairies and ghosts“.²⁵³ Dem Seanchaí ist es demnach zu verdanken, dass lokale Geschichte bewahrt geblieben ist. Folglich sind aber diese Erzählungen ohne gewisse Grundkenntnisse über das Gälische für andere Kulturen teilweise unverständlich.

Das Aufkommen moderner Literatur forderte diese orale Kultur natürlich heraus. Anfangs, als der Roman seinen Siegeszug durch Europa startete, war Irland schlichtweg nicht bereit für dieses neue Genre: Unzufriedenheit im Land, unterdrückte Religion, das Durcheinander aufgrund zwei konkurrierender Sprachen und die Hungersnot Ende des 19. Jahrhunderts waren die Hauptgründe für die Verweigerung dieser neuen Literatur.²⁵⁴ Dadurch erklärt sich zum Teil, warum die Tradition des „Storytelling“ bis heute erhalten geblieben ist, obwohl es die Seanchaís heute nicht mehr gibt. Auch in *The Faith Healer* ist diese Form erkennbar. Friel lässt drei Personen eine prinzipiell idente Geschichte mit starkem Lokalbezug erzählen. Eine bekannte Story immer und immer wieder zu hören, störte das Publikum der Seanchaí nicht, ganz im Gegenteil - sie liebten es, wobei vor allem die Erzählkunst sowie die Fertigkeiten des Seanchaís interessierten. „They became deeply involved in the plot, murmuring with apprehension or sighing with fear as the story progressed. The tellers were often shy, sensitive artists who had to be coaxed into a performance and who did not like to perform before a harsh or unfriendly audience.“²⁵⁵ Die drei sind völlig unterschiedliche Erzähler: Frank ist der sensible Künstler, Grace die gebrochene Frau des Künstlers, der sie nie so lieben wird wie seine Kunst und Teddy ein unbekümmerter Manager, der sich in auf die Kunst des Unterhaltens versteht und sich folglich vor Publikum am besten ‚verkaufen‘ kann. Die Aufgeschlossenheit des Publikums der Seanchaí zeichnete sich außerdem durch dessen Bereitschaft aus, etwas zu glauben, anstatt es zu anzuzweifeln. Geschichten beinhalten des weiteren Zauberformeln: „Stories [...] cast spells, and spells have been nurtured in Ireland for as long as imperial greed has been attempting to hammer ist peole into a subject class.“²⁵⁶ Wieder eine Überschneidung, denn das Aufsagen der gälischen Ortsnamen erinnert stark an das Ausrufen von Zaubersprüchen, als wolle man den

²⁵³ Kiberd, „Story-telling: the Gaelic tradition“, S.15

²⁵⁴ Trevor, *The Oxford Book of Irish Short Stories*, S. xiv

²⁵⁵ Kiberd, „Story-telling: the Gaelic tradition“, S. 16

²⁵⁶ Trevor, *The Oxford Book of Irish Short Stories*, S. xv

Zuschauer in seinen Bann ziehen. Das Publikum der Seanchais war kritisch und zögerte auch nicht, den Erzähler zu verbessern, sollte dieser in seiner Erzählung stocken oder falsche Information vermitteln. In *The Faith Healer* finden sich immer wieder Passagen, die auf Interaktion abzielen. Die Figuren stellen Fragen und fordern das Publikum auf, sie zu korrigieren (But I've told you all that, haven't I? (FH 370)). Vor allem Teddy stellt viele rhetorische Fragen, was seinen Teil sehr lebendig macht und ihn von den eher introvertierten und nachdenklichen Reden von Frank und Grace abgrenzt. Hätte das Programmheft auf diese traditionelle Form verwiesen, wären die Kritiker eventuell auch darauf eingegangen, so beziehen sich diese hauptsächlich auf das „Rashomon-Prinzip“, an dem sich der Autor ihrer Meinung nach orientiert hat:

Er hat – gespielt von Ernst Stankovski – den ersten und den vierten der großen Monologe, in denen Friel ein und dasselbe brutale Ereignis und vieles, was dazu geführt hat, von drei unterschiedlichen Beteiligten nacherzählen zu lässt. „Rashomon-Prinzip“ heißt diese Methode, man beruft sich damit auf den japanischen Film.²⁵⁷

Jeder erzählt seine Version von der Wirklichkeit. Die Ereignisse zeigen sich in jeweils anderem Licht. Was wirklich war, bleibt im vagen. Wir müssen uns auf Vermutungen beschränken. Regisseur Akira Kurosawa hat diese Methode in seinem Film „Rashomon“ praktiziert und damit Weltberühmtheit erlangt. „Der Wunderheiler“ geht ähnlich vor.²⁵⁸

Natürlich gibt es Parallelen, dass sich Friel aber stärker an der für Irland typischen Tradition als an japanischer Filmkunst orientiert hat, sollte mittlerweile klar sein.

In der 1994er Produktion am Volkstheater führte Wolfgang Hübsch Regie. Das Volkstheater gab dem Burg-Abgänger und langjährigem Volkstheaterschauspieler mit *Der Wunderheiler* erstmals die Möglichkeit, sich als Regisseur zu versuchen. In der darauffolgenden Spielzeit (1995/96) inszenierte er ein weiteres Stück: *Schwejk*. Positive und negative Kritiken halten sich die Waage, wenn auch mitunter unklar bleibt, ob es sich um Lob oder Kritik handelt. Generell wird in den Kritiken nur selten auf die Regie eingegangen. Man scheint sich nicht sicher zu sein, für welchen Teil der Regisseur zur Verantwortung zu ziehen ist, was aber folgerichtig ist, immerhin fordert dieser Text den Schauspielern alles ab, wohingegen der Regisseur nicht allzu viel herausholen kann:

Mit sicherer Hand verband er das fast Rezitatorische des Textes, und das Szenische schuf, unterstützt durch Walter Schmögners Bühnenbild, die

²⁵⁷ Pizzini, Die Presse, 27.09.1994.

²⁵⁸ Pfoser, Salzburger Nachrichten, 27.09.1994.

zweiichtige Atmosphäre in der sich solch ein einsamer Kette bewegt, zwischen Charisma und Suff, Fantasterei und Armseligkeit.²⁵⁹

Die Inszenierung von Wolfgang Hübisch holt Farbe aus den (...) Texten: von der humorvollen Helligkeit des Managers bis zur Düsternis des unheil drohenden Endes.²⁶⁰

Wolfgang Hübisch als Regisseur hat seine drei Schauspielerkollegen exzellent geführt. Ließ vergessen, dass „Der Wunderheiler“ nach den üblichen Regeln kein „Stück“ ist, dass immer nur erzählt und nie gehandelt wird.²⁶¹

Regie geführt hat Wolfgang Hübisch, was in diesem Fall wohl so zu verstehen ist, dass er bei den Proben anwesend war - wann immer diese stattgefunden haben mögen.²⁶²

Hauptsächlich konzentrieren sich die Kritiken auf die schauspielerischen Leistungen, von deren Leistung der Erfolg der Inszenierung hier verstärkt abhängt. Die drei Rollen verlangen aufgrund ihrer dramatischen Beschaffenheit hervorragende Darbietungen, mitunter weil das Publikum ansonsten bald die Geduld verlieren würde. Folgende Schauspieler wurden für die Besetzung in dieser Produktion ausgewählt:

Ernst Stankovski als Frank Hardy (der Heiler)

Vera Borek als Franks Frau Grace

Toni Böhm als Teddy (Agent)

Das Volkstheater konnte Ernst Stankovski, einen bedeutenden und bekannten Wiener Schauspieler, nur für diese eine Rolle gewinnen. Friel merkt im Nebentext über die Figur Frank Hardy an: „Er ist in mittleren Jahren, grau oder im Begriff zu ergrauen; blaß, tiefe Falten.“²⁶³ Stankovski war zum Zeitpunkt der Aufführung sechsundsechzig. Ein Bild von ihm bei der Aufführung 1994 zeigt, dass er eigentlich nicht mehr als ‚Mann mittleren Alters‘ gesehen werden kann:

²⁵⁹ Martin, Wiener Zeitung, 27.09.1994.

²⁶⁰ Kahl, Kurier, 27.09.1994

²⁶¹ Pizzini, Die Presse, 27.09.1994.

²⁶² Koberg, Österreichische Nachrichten, 27.09.1994.

²⁶³ vgl. Regiebuch, Der Wunderheiler, S. 3

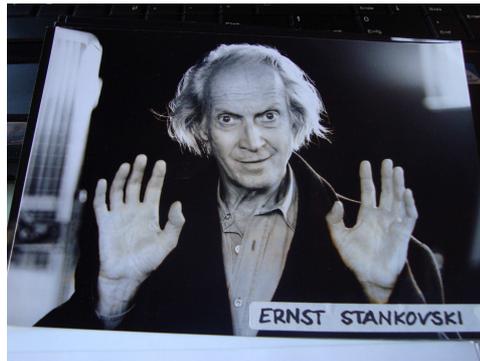


Abbildung 6: Ernst Stankovski als Frank Hardy in *Der Wunderheiler*²⁶⁴

Wie bereits erwähnt, wird schon bei der Uraufführung des Dramas am Broadway in New York das Alter des Protagonisten kritisiert: “Mason had been on a longlist for the part, but fairly well down that list, as he was considered at sixty-nine to be too old for Frank, whom Friel envisaged as a man at most in his forties.”²⁶⁵ Darum überrascht es nicht, dass auch die Kritiken primär schlecht ausfallen:

Wie eine nicht sonderlich animierte Gliederpuppe hampelt Stankovski durch Bühnenbildner Walter Schmögners öden Zimmer-Aufriss. Kaum bohrt und forscht der Frühvergreiste, was ihn beseelen mag, da zucken auch schon die Gelenke, tappt die leider nur gelegentlich begabte Hand – und reißt Löcher in die Luft. Diesen längst erloschenen Vulkan, so befürchtet man, durchpulste niemals Lava, niemals erhitztes Blut in selbstvergessener Raserei – [...] Dieser Francis Hardy müsste einen Schuss Theaterblut von Osbornes Entertainer sein eigen nennen, steppen und hochstapeln, die Sau rauslassen, zugleich den inneren Schweinehund bezähmen. Er müsste Garn spinnen, uns mit Thomas ‚Unter dem Milchwald‘ pflanzen wollen. Ach, wir gäben glatt ein Zauberreich für ein bisschen lebensvolle Bühnen-Schmiere.²⁶⁶

Ernst Stankovskis Realisierung ist leider etwas eindimensional, stereotyp und zu müde geraten; die Faszination dieser Person ist gedämpft, ihre Magie nicht ganz begreiflich.²⁶⁷

Es lässt sich feststellen, dass diese beiden Kritiker sich mehr „Action“ gewünscht hätten, nur ist die Figur des Frank Hardy nicht so gestaltet, vielmehr handelt es sich um einen sehr introvertierten Menschen, der hauptsächlich über seine Person und die ihm unkontrollierbare Gabe sinniert. Dass Stankovski zumindest versucht hat, diese Introversion zu vermitteln, lässt Kahls Kritik vermuten:

²⁶⁴ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2715.

²⁶⁵ Grene, „Irish theatre in America“, S. 141

²⁶⁶ Pohl, Der Standard, 27.09.1994.

²⁶⁷ Pfoser, Salzburger Nachrichten, 27.09.1994.

Ernst Stankovski bringt die Irritationen des Heilers zum Ausdruck, das schäbige Charisma, das er der Figur gibt, tut seine Wirkung, wie er dem gewaltsamen Schluss zustrebt, das hat geballte Verlorenheit.²⁶⁸

Als Franks Frau Grace feiert Vera Borek einen gelungenen Auftritt. Sie war dem Publikum bereits aus diversen Filmengagements bekannt und im Haus vor allem für ihre Darbietung der Jenny in der „Dreigroschenoper“ berühmt.²⁶⁹ Im Original steht geschrieben, dass sie „early middle-age“ ist, ergo jünger als Frank. In der Übersetzung von Rencher wird sie als Anfang/Mitte Vierzig beschrieben. Vera Borek war 54, als sie die Rolle der Grace spielte.



Abbildung 7: Vera Borek als Grace Hardy in *Der Wunderheiler*²⁷⁰

In ihrer Rolle der gebrochenen Frau des Wunderheiler wird sie von den Kritiken hoch gelobt

Vera Borek, besser als je zuvor, bringt das Kunststück fertig, ein Hörigkeitsverhältnis von tragischer Dimension mit der Nüchternheit der Juristin aufzublättern.²⁷¹

Den Gipfel der Darstellung erreicht Vera Borek, die auf einem Sessel an der Rampe festgenagelt ist: Ihre Stimme, ihre Blicke reichen aus, um die Tragödie dieser Frau, einer Juristin, zu erfahren.²⁷²

Teddys Teil ist der mit Abstand heiterste. Das *New York Magazine* schreibt gar: „No one has ever stated the case against the brainpower of actors more wickedly, wittily, and, I fear, compellingly than Friel through Teddy’s mouth”.²⁷³ Toni Böhm hat bereits in komischen Rollen auf sich aufmerksam gemacht und zählt generell zu den Entdeckungen des Hauses, denn erst am Volkstheater wurde er zu einem

²⁶⁸ Kahl, Kurier, 27.09.1994.

²⁶⁹ vgl. Moritz, „Der eigene Blick“, S. 243

²⁷⁰ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2715.

²⁷¹ Pizzini, Die Presse, 27.09.1994.

²⁷² Kahl, Kurier, 27.09.1994.

²⁷³ Simon, New York Magazine, 23.04.1979

Charakterschauspieler von Rang.²⁷⁴ Die von ihm verkörperte Figur ist „wahrscheinlich über fünfzig aber es wäre schwierig, sein Alter genau anzugeben, denn er hat den Verve und die Lebhaftigkeit des Showman, und das lässt ihn jünger wirken“.²⁷⁵ Böhm ist der Jüngste im 1994er Ensemble und damals erst 45 Jahre alt, obwohl Teddy laut Textanweisungen eigentlich der Älteste des Dreiergespanns ist. Wenn man es genau betrachtet, hätten die beiden männlichen Darsteller demnach die jeweils andere Rolle spielen müssen. Im Vergleich mit den beiden anderen Monologen ist dieser Monolog der heiterste, vor allem aufgrund von Teddys Wesen. Böhms Darbietung wird von den Kritikern hoch gelobt:

Er hat nicht nur die meisten Pointen, er macht auch (wenngleich mit nicht ganz mühelosem Kraftaufwand) das meiste aus seiner Szene.²⁷⁶

Böhms an sich hinreißende Studie eines abgewetzt-gewitzigten Schmalspur-Impresarios verpufft im Geknatter und Geknalle eines von der Regie verwaist gebliebenen Schauspielers [Ernst Stankovski].²⁷⁷

[E]ine gewohnt brillante Kunstfigur von Toni Böhm.²⁷⁸

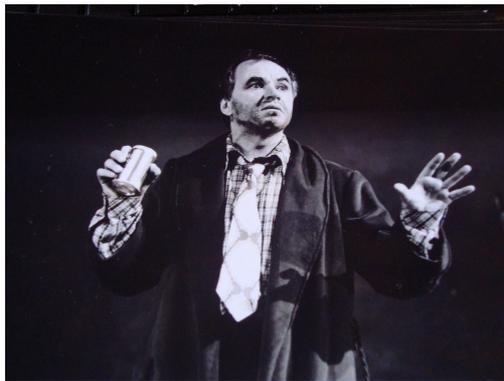


Abbildung 8: Toni Böhm als Teddy in *Der Wunderheiler*²⁷⁹

Für das Bühnenbild wurde der renommierte Maler Walter Schmögner engagiert. Vorgaben hatte er nicht viele, mehr als die notwendigen Requisiten werden im Nebentext nicht erwähnt. Außerdem verweist Friel selbst auf die hier angebotene Freiheit der Bühnengestaltung: “Note: Stage directions have been kept to a minimum. In all four parts the director will decide when and where the monologists sits, walks, stands, etc.” (FH 331) Trotzdem gab es einige Anweisungen, nicht alle sind jedoch

²⁷⁴ vgl. Moritz, „Der eigene Blick“, S. 243

²⁷⁵ Regiebuch, *Der Wunderheiler*, S. 25

²⁷⁶ Wagner, Neues Volksblatt, 27.09.1994.

²⁷⁷ Pohl, Der Standard, 27.09.1994.

²⁷⁸ Sichrovski, Krone, 27.09.1994.

²⁷⁹ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2715.

umgesetzt worden: „Three rows of chairs -not more that fifteen seats in all – occupy one third of the acting area stage left. These seats are at right-angles to the audience. On the back drop is a large poster: ‘The Fantastic Francis Hardy// Faith Healer// One Night Only’.”(FH331) Dies ist die Beschreibung des Bühnenbilds vor Franks Monolog. Bevor Graces Monolog beginnt, sollen die Stühle entfernt werden, der Rest jedoch gleich bleiben, ebenso bei Teddy. Einzig die Stühle, auf denen die Darsteller sitzen, wechseln: Frank steht, Grace sitzt auf einem hölzernen Stuhl, Teddy sitzt ebenfalls, jedoch in einem etwas bequemeren Sessel. Einzig im vierten Monolog (Franks zweiter und letzter Auftritt) soll die Bühne völlig leer sein, mit Ausnahme von einem Stuhl, über den Frank im ersten Teil seinen Mantel gehängt hat. Friels Vorstellung vom Bühnenbild korreliert klarerweise mit dem Inhalt des Dramas. Das Plakat zeugt von der Omnipräsenz der Gabe, mit der alle drei - in welcher Form auch immer - verbunden sind. Für Frank ist es ein Geschenk, gleichzeitig aber auch ein Fluch. Grace ist den Einflüssen dieser Kraft ausgeliefert. Teddy betont, dass es sich um eine rein geschäftliche Beziehung handelt, obwohl lange klar ist, dass auch er von der Macht besessen ist - dass er das Plakat, wie er erzählt, vor der Entsorgung rettet, bestätigt diese Annahme: „And do you know, dear heart, it was almost thrown out! Well, I mean it was thrown out - I just happend to spot it in this pile of stuff that Gracie’s landlord had dumped outside for the dustmen“ (FH 366). Die leeren Stühle auf der Bühne im ersten Teil deuten auf das Aussterben einer alten Kultur hin, für die sich heutzutage keiner mehr interessiert. Frank berichtet uns von seinen Erlebnissen als Wunderheiler, von dem Business sozusagen, von seinen Erfolgen und Enttäuschungen. Mit dem Auftritt von Grace sind die Stühle verschwunden, Franks Publikum ist für sie nicht von Interesse. Sie ist einem Mann verfallen, der sie ausbeutet, sich vielmehr für sich selbst und seine Gabe als um sie kümmert. Und doch kommt sie nicht von ihm los, wie manch anderer nicht von Lastern, wie dem Rauchen oder Alkohol loskommt: symbolisch trinkt und raucht sie auf der Bühne (Aschenbecher, Zigarettenspackungen und eine fast geleerte Whiskeyflasche werden als Requisiten genannt). Hier ist interessant, dass sowohl Grace als auch Teddy von Franks schlimmer Alkoholsucht sprechen, auf der Bühne jedoch nur die beiden trinken, und das nicht unbedingt in Maßen: Teddy leert laut Regieanweisungen sechs Flaschen Bier während seines Monologs, Grace beginnt ihren Teil bereits mit einer fast geleerten Flasche Whiskey, wovon sie dann noch zwei weitere Gläser trinkt. Warum Grace auf diesem Stuhl neben einem Tisch sitzt, wird in ihrem Monolog begründet. All

die Jahre, die sie Frank von Ortschaft zu Ortschaft begleitet hatte, war dies ihr Teil der Show: „As soon as we'd open the doors, that's where I'd take my seat, at a table if there was one [...]. And that's where I'd sit all through the performance and collect whatever they'd leave on the way out.” (FH 350) Grace hat die Gabe als Teil von Frank akzeptiert und mit ihr auch deren Auswirkungen auf ihn und auf ihre Beziehung. Auf gewisse Weise verkörpert dieser Akt der Hingabe auch ihre Aufopferungsbereitschaft für diesen Mann.

Schmögner hat sich beim Bühnenbild zum Teil an die Anweisungen gehalten, zum Beispiel stehen im ersten Teil tatsächlich acht Stühle auf der Bühne. Das berüchtigte Poster fehlt jedoch in allen vier Monologen:

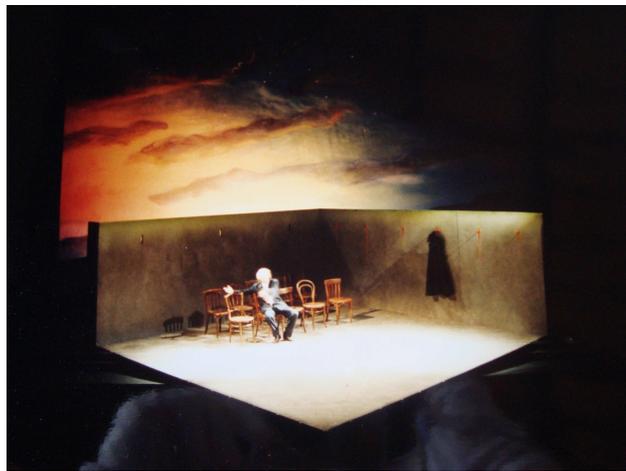


Abbildung 9: Bühnenbild von *Der Wunderheiler*²⁸⁰

Der Raum, in dem sich die Schauspieler bewegen, wird von zwei Wänden ohne Tür begrenzt und schafft eine beengende Atmosphäre - die Figuren müssen sich ihren Erinnerungen stellen. Auf Dekoration wird fast zur Gänze verzichtet, was die Einsamkeit und Isoliertheit der drei unterstreicht. Grace und Teddy sitzen auf Stühlen, nur Frank bevorzugt es zu stehen. Dass sich Schmögner bei Frank und Graces Monolog für einen wechselnden Himmelshorizont im Hintergrund entschieden hat, ist eine doch etwas banale Art zu sagen, dass die beiden aus dem Jenseits zum Publikum sprechen. Eine ausgesprochen detaillierte Beschreibung des Bühnenbilds bietet Alfred Pfoser von den Salzburger Nachrichten:

(...) Das Bühnenbild Walter Schmögners tut alles, um ihre Vereinzelung noch wirkungskräftiger zur Schau zu stellen. Vor gespenstischen Farbkleckszen auf der Leinwand im Hintergrund hat er auf die große Bühne des Volkstheaters eine raffinierte Zimmerecke gebaut, links mit kleinen Schlitzfenstern, rechts mit Wandhaken, von denen rostrote Farbe heruntergeronnen ist. Bedrängt von dieser

²⁸⁰ Quelle: Teilarchiv Volkstheater, Wienbibliothek im Rathaus: Box 2715.

kahlen Enge, haben die Personen ihren Auftritt: Ein bisschen verlegenes Showbusiness ist dabei, aber es riecht auch stark nach einem Verhör: Rechtfertigen Sie sich.²⁸¹

Generell hält sich die Begeisterung der Kritiker über die Gestaltung der Bühne jedoch in Grenzen:

Viel ist nicht los auf der Bühne des Volkstheaters: zwei graue Wände, darüber ein Wolkenhimmel, der zeitweise ins Violette changiert (...) und immer nur ein Schauspieler.²⁸²

Das Bühnenbild von Walter Schmögner ist eine runde, farbkraftige Sache und stellt die Schauspieler in ein gewittrig UFOeskes Umfeld, dem allerdings jede inszenatorische Beglaubigung fehlt.²⁸³

Das Stück wurde neun Mal aufgeführt (zuletzt am 30. Oktober 1994), außerdem einmal, am 09. Oktober, abgesagt. Es finden sich sehr detaillierte Regieanweisungen im Regiebuch von 1994, was interessant ist, denn in eben diesem verzichtet Friel bewusst auf seine sonst so ausführlichen Inszenierungsanweisungen. In sprachlicher Hinsicht wurde das Stück stark abgeändert, sind doch einige der in der Übersetzung irisch gehaltenen Strophen gestrichen worden.

4.4.5. Außenbezirke: *Molly Sweeney* // *Wunderbares Tennessee*

Molly Sweeney als auch *Wunderbares Tennessee* waren österreichische Erstaufführungen und wurden während der Direktion Emmy Werners produziert.

Molly Sweeney wurde am 18. Jänner 1998 in Österreich erstaufgeführt und insgesamt 23 Mal auf die Bühnen der Wiener Bezirke gebracht. Im Gegensatz zu den anderen deutschen Übersetzungen von Friel ist dieses Stück in den letzten Jahren auch in anderen Bundesländern zur Aufführung gebracht worden, zum Beispiel in der Steiermark (Schauspielhaus Graz, Probebühne, 2001/02) und in Vorarlberg (im Rahmen der Österreichischen Theatertage in Bregenz 1998). Im Oktober dieses Jahres bekommt man es außerdem in Niederösterreich (Waldviertler Hoftheater) zu sehen.

Als Titelheldin unterscheidet sich Molly Sweeney nicht von ihren berühmten Vorgängerinnen Iphigenie, Antigone, Medea, Johanna oder Emilia Galotti. All diese Geschichten enden tragisch, mit dem Scheitern der Protagonistinnen. Molly Sweeney vermittelt uns kein anderes Bild, auch sie scheitert, nämlich an männlicher

²⁸¹ Pfoser, Salzburger Nachrichten, 27.09.1994.

²⁸² Kahl, Kurier, 27.09.1994.

²⁸³ Koberg, Österreichische Nachrichten, 27.09.1994.

Machtbesessenheit. Das Streben der Männer nach deren persönlichem Glück zerstört die Frau. Ihre eigentlich starke Persönlichkeit bricht unter der Erfahrung neuer Sinneseindrücke, einer neuen Realität, zusammen. Molly Sweeney ist ergo keine Heldin, sie lässt sich in das ‚Frau als Opfer‘-Bild zwingen und wird dadurch zu einem wehrlosen, gebrochenen und jeder Selbstbestimmung beraubten weiblichen Geschöpf. Das Programmheft von 1998 ist vorliegend, welches neben der Besetzung (in der Titelrolle bekam man Roswitha Meyer zu sehen), einer kurzen Inhaltsangabe und Informationen über den Autor auch Kurztexte über das Sehen unter der Betitelung ‚Fenster und Gefängnis für die Seele‘ von bekannten Autoren, wie Ingeborg Bachmann enthält. Außerdem werden Teile aus der Fallstudie von Oliver Sacks ‚Sehen oder nicht Sehen‘, der Vorlage für das Drama, zitiert:

Zu Beginn war Virgil sicher von Verwunderung erfüllt und manchmal auch von Glück... Doch dann kamen die Probleme, die Konflikte – zu sehen und zugleich nicht zu sehen, nicht fähig zum Aufbau einer visuellen Welt und gleichzeitig zur Aufgabe einer vertrauten Welt gezwungen zu sein. So war Virgil zwischen zwei Welten verloren und in keiner zu Hause – eine Qual, aus der es keinen Ausweg zu geben schien.²⁸⁴

Es wird demnach versucht, in den erkenntnistheoretischen und kritischen Hintergrund des Dramas einzuführen, was den eigentlichen Zielen der Direktion für die Außenbezirke entspricht: ‚Bildung, Information, Aufklärung, Sensibilisierung gegen Manipulation und Demagogie waren die Ziele, Unterhaltung gegebenenfalls das Mittel, mit dem sie erreicht werden sollten.‘²⁸⁵

Wunderbares Tennessee ist am 22. März 2000 von Erhard Pauer inszeniert worden. Interessanterweise wurde es zuerst auf den Bühnen der Wiener Außenbezirke sechszwanzig Mal gespielt und dann im Mai 2000 vom Haupthaus für neun Aufführungen in den Spielplan aufgenommen. Leider finden sich zu dieser Inszenierung kaum Unterlagen. Als Nachfolger von *Dancing at Lughnasa* war das Drama ein Riesenflop am Broadway, wo es nach nur neun Aufführungen wieder abgesetzt wurde. Friel reagiert auf positive Kritik, vor allem wenn der tiefere Sinn seiner Dramen, wie er glaubt, durch diesen ‚process of simplification‘ verloren gehen sollte. Für den Dramatiker ist Erfolg eben nur der Aufschub von Misserfolg.²⁸⁶ Darum sucht er immer

²⁸⁴ Programmheft, Molly Sweeney.

²⁸⁵ Moritz, ‚Das mobile Theater‘, S. 77

²⁸⁶ vgl. Roche, *The Cambridge Companion to Brian Friel*, S. 3

wieder die Herausforderung und hat nicht nur in diesem Fall, sondern auch bereits mit *The Communication Cord* auf den Erfolg von *Translations* und mit *The Loves of Cass McGuire* auf seinen Durchbruchstext *Philadelphia, here I come* reagiert. Dass die Iren eine gewisse Tendenz zum Sarkasmus vorweisen, ist bekannt, bei Friel drückt sie sich in Form der Satire aus. Hinsichtlich *Wunderbares Tennessee* beschäftigt sich Friel noch intensiver mit den in *Lughnasa* behandelten, philosophischen Fragen und Thematiken beziehungsweise überzeichnet sie in ihrer Bedeutsamkeit. Drei Ehepaare, die vergeblich auf ein Schiff warten, welches sie zu einer mystischen Insel bringen soll, die etwas mehr Aufregung als ihr eigenes Leben verspricht. Erreicht werden kann diese mystische Insel nur mithilfe des Schiffers Carlin (sprich: Charon, interessanterweise trägt er denselben Namen wie der Fährmann der Toten aus der griechischen Mythologie). Eine Nacht verbringen die sechs mit Warten und erfahren so beim Singen und Geschichtenerzählen von der gemeinsamen Tristesse, die ihrer aller Leben überschattet. Die Idee von diesem außergewöhnlichen und magischen Ort, an dem uns plötzlich alle Möglichkeiten offen stehen würden, und der offensichtlich ein verlorenes Irland widerspiegelt, kritisiert auch gleichzeitig eine Gesellschaft, die am Leben scheitert.

Außergewöhnlich ist in diesem Stück die Einheit des Ortes. Durch die Semantisierung des Raumes lässt sich der fiktive Raum vom realen unterscheiden.²⁸⁷ Das Bühnenbild erinnert in seiner Form an das griechische Skenegebäude und dient der Festlegung des Schauplatzes. Spielstätte ist ein alter Pier, der eine eigene Geschichte erzählt und folglich eine Art von eigener Persönlichkeit besitzt. Dieser Ort strahlt eine sakrale Atmosphäre aus, die mit der Abreise der drei Paare, als schließlich wieder „silence and complete stillness“ eintritt, wiedererlangt wird. Zwar setzen sie nie einen Fuß auf die heilige Insel, in gewisser Weise kommt die Insel aber zu ihnen und lässt sie als veränderte Menschen nach Hause gehen; der Pier erlangt seine „divine presence“ wieder. Christopher Murray verweist in seinem Vorwort diesbezüglich auf Peter Brooks „heiliges Theater“: der Sieg der Stille über menschliche Laute kann das Unsichtbare sichtbar lassen werden.²⁸⁸ In diesem Sinne zählt *Wunderbares Tennessee* sicherlich zur Theaterliteratur von morgen, auch wenn die Besonderheit dieses Textes oftmals nicht die Anerkennung fand, die ihm eigentlich zustände, allem voran bei den Kritikern. Die

²⁸⁷ vgl. Pfister, Das Drama, S. 339

²⁸⁸ Murray, Brian Friel: Plays Two, S. xx

Vielzahl an Aufführungen und das Aufnehmen in den Spielplan des Haupthauses bestätigt den Erfolg der Wiener Produktion.

Zusammenfassend weisen beide Theatertexte einen sozialkritischen Hintergrund auf und ordnen sich dadurch gut in den Spielplan der Außenbezirke ein. Die angestrebte Balance zwischen „kritisch-vergnügli[m] und geistig anspruchsvolle[m] Theater“²⁸⁹ ist gegeben.

5. Die Kunst des Verbindens – „Übersetzen“

*[E]s ist mittlerweile allgemein anerkannt, dass eine Übersetzung nicht nur ein [sic!] Wechsel zwischen zwei Sprachen betrifft, sondern auch zwischen zwei Kulturen – oder zwei Enzyklopädien. Ein Übersetzer muss nicht nur sprachliche Regeln beachten, sondern auch kulturelle Elemente im weitesten Sinn.*²⁹⁰

Zwar haben sich bereits zahlreiche Theoretiker mit der Translation von narrativen Texten auseinandergesetzt, die „Übersetzung für das Theater“ zählt jedoch noch immer zu den vernachlässigten Gegenständen der Forschung.²⁹¹ Aus diesem Grund wird hier ein besonderes Augenmerk auf Problemstellungen gerichtet, mit denen sich insbesondere – wenn auch nicht ausschließlich - Bühnenübersetzer konfrontiert sehen. Die Erarbeitung einer theoretischen Grundlage soll auf die drei Theatertexte *The Freedom of the City*, *The Faith Healer* und *Dancing at Luhgnasa* angewandt und deren Übersetzungsleistung zur Veranschaulichung der Problemstellung beurteilt werden. In allen drei Fällen wurden zur Untersuchung die Regiebücher der Wiener Inszenierungen am Volkstheater aus dem Teilarchiv der Wienbibliothek im Rathaus herangezogen.

5.1. Dialog der Kulturen

„Die Anfänge des Übersetzens reichen bis zur Erfindung der Schrift zurück. [...] Obgleich das Übersetzen oft als eine der ältesten Tätigkeiten der Menschheit bezeichnet wird, ist die Geschichte der Translation [...] eine eher junge Forschungsströmung.“²⁹² Vor dem Hintergrund der Globalisierung und des damit verbundenen Bedeutungszuwachses internationaler Kommunikation, ist es nur folgerichtig, dass auch

²⁸⁹ Kofler, „Volkstheater in den Außenbezirken“, S. 255

²⁹⁰ Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 191

²⁹¹ Turk, „Soziale und theatralische Konventionen als Probleme der Dramenübersetzung“, S. 9

²⁹² Woodsworth, „Geschichte des Übersetzens“, S. 39

der Stellenwert des Übersetzers eine immer zentralere Rolle einnimmt. Dabei sehen sich die Übersetzer vor die Aufgabe gestellt, zwischen zwei Sprachen und gleichzeitig zwischen zwei Kulturen zu vermitteln. Den Beginn des Übersetzungsprozesses macht deshalb das Verstehen des Textes aus. Dabei gilt es zu beachten, dass jede Sprache ein ihr zugrunde liegendes Kultursystem verkörpert und ergo eine andere Weltanschauung ausdrückt. Der Übersetzer muss folglich über die sozio-kulturellen Hintergründe des Ausgangstextes Bescheid wissen und mit den kulturellen Mustern der Ausgangskultur vertraut sein. Erich Prunč beschreibt die Problematik wie folgt:

Translation im engeren Sinne ist das mündliche oder schriftliche „Übertragen“ eines Ausgangstextes in einen anderssprachigen Zieltext, während Translation im weiteren Sinne offensichtlich auch andere, vor allem gesellschaftlich bedingte Elemente der zweisprachigen Kommunikation enthält.²⁹³

In der Literatur spricht man – wie aus dem obigen Zitat erkennbar - von einem sogenannten „Ausgangstext“ und seiner übertragenen Form, dem „Zieltext“, wobei der Vermittler völlig in den Hintergrund tritt. Die Übersetzung kann entweder zielsprachlich/-kulturell (target orientated) oder quellsprachlich/-kulturell (source orientated) orientiert sein. Es wird aufgrund dessen unterschieden, „ob eine Übersetzung den Leser dazu bringen soll, sich in eine bestimmte Epoche und ein bestimmtes kulturelles Milieu – das des Originaltextes – hineinzusetzen, oder ob sie Epoche und Milieu dem Leser der Zielsprache und dessen Kultur nahebringen soll“.²⁹⁴ Anders ausgedrückt: eine Übersetzung, die ‚target orientated‘ ist, will für den Leser der Zielsprache akzeptabel sein, sprich in der Zielkultur nicht als ‚fremd‘ auffallen. ‚Source orientated‘ hingegen meint, dass dem Leser charakteristische Eigenschaften der Ausgangskultur oder –sprache nahegebracht werden und er folglich durch die Übersetzung befähigt wird, die sprachliche und kulturelle Welt des Originaltextes zu verstehen?²⁹⁵

Bühnenübersetzungen können diesbezüglich über eine bereichernde Funktion verfügen, beispielsweise indem sie das Bewusstsein für eine fremde Kultur, deren Sprache das Zielpublikum nicht beherrscht, erweitern. Übersetzungen für das Theater nehmen eine vermittelnde Position ein, denn sie kommunizieren über sprachliche und kulturelle

²⁹³ Prunč, Einführung in die Translationswissenschaft, S. 10

²⁹⁴ Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 200

²⁹⁵ vgl. ebd. S. 202

Grenzen hinweg. *The Faith Healer* macht etwa Friel's Faszination und Liebe für Ortsnamen deutlich, er lässt sie wiederholt vortragen und zeichnet somit ein sprachliches Bild von dieser sterbenden gälischen Kultur. Ingrid Rencher hat versucht, diese Empfindung in der deutschen Übersetzung beizubehalten, vielleicht arbeitet sie gerade deswegen quellsprachlich orientiert. Die Rezitativ-Passagen dürfte Rencher entweder als Ganzes als unübersetzbar oder aber für den Text und dessen Wirkung von zentraler Bedeutung befunden haben, weshalb sie diese wiederkehrenden Absätze unverändert in die Übersetzung mitübernommen hat:

Aberarder, Aberayron,
Llangranog, Llangurig,
Abergorlech, Abergynolwyn,
Llandefeilog, Llanerchymedd,
Aberhosan, Aberporth...

Kinlochbervie, Inverbervie,
Inverdrue, Invergordon,
Badachroo, Kinlochewe,
Ballantrae, Inverkeithing,
Cawdor, Kirkconnel,
Plaidy, Kirkinner...

Penllech, Pencader,
Dunvegan, Dunblane
Ben Lawers, Ben Rinnes,
Kirkliston, Bennane...

Badrallach, Kilmore,
Llanfaethlu, Llanfechell,
Kincardine, Kinross,
Loughcarron, Loughgelly...

Offensichtlich konzentriert sich der Dramatiker hier stark auf das Spiel mit Lauten. In der ersten Strophe setzt Friel als Stilmittel etwa Alliterationen und Anaphern ein, spielt mit den Buchstaben und ihrer verbalen Ausführung. Die „Formeln“ haben auf den Wunderheiler und seine Frau eine besondere Wirkung, für die beiden ist ihr Aufsagen eine Art Meditation. Frank Hardy scheint die verschwindenden Ortschaften mit seiner Erinnerung zu retten versuchen. Vor seinen Auftritten versetzen ihn die Sprüche in eine Art Trancezustand, helfen ihm Distanz zu schaffen. Grace greift auf die Sprüche in Momenten höchster Emotionalität zurück. Diese Namen sind die einzige Verbindung zu Frank, die ihr geblieben ist; ihr Wachrufen im Gedenken an ihn beruhigt sie. Dass Teddy die Namen nicht einmal auszusprechen vermag, zeugt von der Vergänglichkeit

der gälischen Kultur, um nicht zu sagen von deren Aussterben (diese Thematik verarbeitet der Dramatiker in *Translation* (1980) weiter). Teddys Unverständnis bezeugt, dass diese Kultur und damit auch Frank längst der Vergangenheit angehören. Mittels der Strophen wird außerdem eine Verbindung mit dem Tod hergestellt, denn „Kinlochbervie“ ist der Ort, an dem Frank und Graces Baby begraben liegt. Es ist klar erkennbar, dass diesen Namen eine größere Bedeutung zukommt, als bloße Wortspielerei - sie schaffen eine Brücke zwischen den Figuren sowie der Handlung.

Dass zum kulturellen Verständnis mehr gehört als bloß die Übersetzung von Text, illustriert folgende Tatsache, die zwar im Prinzip offensichtlich, gleichzeitig aber ebenso leicht übersehen wird: Sprachbarrieren existieren nicht nur innerhalb der menschlichen Kommunikation, auch Tiere „sprechen“ verschiedene Sprachen. Der Tierlaut selbst bleibt natürlich unverändert, die menschliche Wiedergabe desselben Lauts variiert jedoch kulturabhängig. So lockt Maggie in der Originalfassung von *Dancing at Lughnasa* die Hühner mit „Tchook-tchook-tchook-tchook-tchook-tchook-tchook-tchookeeeee...“ (DaL 14) während Clemens folgerichtig den im deutschen Sprachraum üblichen „Hühnerruf“ wählte: „Puutt-putt-putt-putt-putt!“²⁹⁶ Es mag vielleicht trivial klingen, doch würde einem Übersetzer dieses kulturelle Spezifikum nicht auffallen, könnte – wie in diesem Fall - der Zuseher im Theater wahrscheinlich nicht nachvollziehen, was die Figur mit dieser Aussage oder eben Handlung bezwecken will und die Wirkung wäre verfehlt.

Dass die Übersetzer teilweise vor schier unlösbare Aufgaben gestellt werden, verdeutlicht die Wiener Inszenierung von *Die Freiheit der Stadt* (1976/77). Diesbezüglich hat nicht nur das Theatermagazin *Bühne* seine Zweifel hinsichtlich der Übersetzbarkeit geäußert,²⁹⁷ es stellt sich in diesem Fall generell die Frage, ob ein derart lokal gebundener Theatertext überhaupt in eine andere Umgebung übersetzt werden kann, ohne an Originalität zu verlieren. Insbesondere dieser Text weist starke Bezüge zur irischen Kultur auf, was der folgende Ausschnitt demonstrieren soll. Um einen

²⁹⁶ Regiebuch, Lughnasa- Zeit des Tanzes, S. 9

²⁹⁷ vgl. Kapitel 4.4.2., S. 62

direkten Vergleich zu haben wird links die Originalfassung und rechts die deutsche Übersetzung von Horst H. Vollmer²⁹⁸ angeführt:

LILY: What do they call you, young fella? MICHAEL: Michael. LILY: Michael what? MICHAEL: Michael Hegarty. LILY: What Hegarty are you? MICHAEL: I'm from the Brandywell.	LILY: Wie nennen Sie dich, junger Mann? MICHAEL: Michael? LILY: Michael was? MICHAEL: Michael Hegarty. LILY: Was für ein Hegarty bist du? MICHAEL: Ich komme aus dem Brandywell-Viertel. LILY: Der Sohn von Jack Hegarty? MICHAEL: Tommy Hegarty. Mein Vater hat früher im Schlachthaus gearbeitet – bevor die zugemacht haben.
--	--

Das irische Namenssystem ist im Vergleich zum deutschen weitaus komplexer und steht in starkem Zusammenhang mit irischem Identitätsgefühl. Es ist üblich, dass dem Familiennamen eine Vorsilbe voransteht, welche Enkel des (Ó), Sohn des (Mac) respektive Tochter des Mac/Ó (Ni) oder Frau des Mac/Ó (Bean Uí) meint (Frauen ändern ihren Namen aber für gewöhnlich nicht aufgrund von Eheschließung).²⁹⁹ Dass die Frau in diesem Fall über den Hausherrn definiert wird, sei an dieser Stelle nur angemerkt. Bezüglich des Nachnamens „Hegarty“ wird zwar auf die Vorsilbe verzichtet, rückverfolgt man aber dessen Entwicklung, so werden die irischen Wurzeln deutlich erkennbar: Hegarty ist die Abwandlung von Haggerty, was wiederum als anglisierte Bezeichnung für den gälischen Namen „Ó hÉigceartaigh“ eingesetzt und als Beiname gebraucht worden ist. Übersetzt bedeutet der Name etwa „ungerecht“.³⁰⁰ Das heißt, wir haben es hier nicht nur mit irischer Kultur, sondern auch mit einem sprechenden Namen zu tun, jedoch nicht auf Michaels Charakter bezogen, sondern auf seine Handlungen – er will der Ungerechtigkeit ein Ende bereiten. Weiters hat auch der genannte Ort eine größere Bedeutung. Brandywell liegt im Südwesten der Stadt Derry, im Bogside-Gebiet. Heute meint es vor allem das dortige Brandywell-Fußballstadion. Dort fand nicht nur der Ausbruch der „Troubles“ statt, sondern auch die gewaltsamsten Auseinandersetzungen während der Unruhen in den 1960er und 1970er Jahren.³⁰¹ Der Bloody Sunday wird beispielsweise auch das ‚Bogside Massacre‘ genannte. Diese Situierung stellt folglich einen weiteren wichtigen lokalen und historischen Bezug für

²⁹⁸ Regiebuch, Die Freiheit der Stadt, S. 41

²⁹⁹ vgl. Stenson, Basic Irish, S. 53-55

³⁰⁰ Dictionary of American Family Names, Zugriff am 01.06.2011 unter <http://www.ancestry.com/facts/Haggerty-name-meaning.ashx>

³⁰¹ vgl. Cronin, „Catholics and Sport in Northern Ireland“, S.31

das nordirische Publikum her, der dem österreichischen verwehrt bleibt. Auch die Übersetzungsleistung per se muss sich in diesem Beispiel der Kritik stellen, denn die Übersetzung von „young fella“ auf „junger Mann“ verändert nicht bloß die Beziehung zwischen den Figuren, sondern vermittelt auch in Bezug auf Lokalkolorit ein anderes Bild, denn „junger Mann“ ist eindeutig eine weitaus höflichere Anrede wie auch Ausdrucksweise. Des Weiteren geht der fließende Rhythmus der englischen Frage verloren, wenn „Jack Hegarty’s son?“ etwa mit dem Siebensilber „Der Sohn von Jack Hegarty?“ übersetzt wird.

Horst Vollmer hat hauptsächlich quellsprachlich orientiert gearbeitet. Er belässt Eigennamen wie das Einkaufsgeschäft „Woolworth“ bei ihrem Namen,³⁰² versucht durch die Nennung von Zahlen und Daten (beispielsweise die Zahl der Arbeitslosen in Irland 1970)³⁰³ noch weiter in die Kultur einzuführen. In der Originalfassung wird des Öfteren von Geld gesprochen, die Währung aber meist nur mit umgangssprachlichen Ausdrücken bezeichnet, wie: „it’s yours for TEN BOB a week“ (FotC 130) oder „would you put HALF-A-NOTE on Bunny Rabbit?“ (FotC 120). Vollmer wählte in diesen beiden Fällen „10 Schilling“ beziehungsweise „50 Schilling“ als Übersetzung. In Großbritannien wurde der „Shilling“ als Teil des Pfund Sterling Währungssystems bis 1971 verwendet, dabei machten 20 Shilling ein Pfund aus. „Half-a-note“ kann in diesem Fall nicht mit „50 Schilling“ übersetzt werden, denn Banknoten gab es nur im Wert von 5, 10, 20, 50 und 100 Pfund. Ergo bezieht sich Vollmer hier auf das österreichische Währungssystem, war doch der Schilling auch in Österreich bis 1999 die offizielle Währung und wurde außerdem in Banknoten zu 50 Schilling gedruckt. Vollmer wechselt hier demnach seine Übersetzungsstrategie; ob es dem Publikum auffällt oder nicht, er arbeitet nicht konsequent. Das Gesamtbild, das er dadurch vermittelt, ist unklar. Als dann gegen Ende des Textes die Vermögensverteilung diskutiert wird, nennt Vollmer gar Zahlen für Österreich, was ebenfalls gegen eine quellorientierte Übersetzung spricht. Walter Zeleny vom *Salzburger Volksblatt* bekrittelt Vollmers Arbeitsweise gar als Propaganda:

Wenn von der Bühne herab ein Soziologe verkündet, wie ungerecht das Nationalprodukt verteilt wird, so gehört das eben nicht in den Bereich der Dichtung, sondern ins Gebiet der Propaganda, und wenn der Wissenschaftler dann auch noch Zahlen für Österreich (!) nennt, ärgert man sich doppelt.³⁰⁴

³⁰² Regiebuch, Die Freiheit der Stadt, S.56

³⁰³ ebd. S. 127

³⁰⁴ Zeleny, Salzburger Volksblatt, 29.03.1977.

Durch den Wechsel zwischen Verfremdung und Annäherung ist Verwirrung im Publikum vorprogrammiert. Der Zuseher kann sich nicht sicher sein, ob er nun Informationen über die Ausgangskultur erhält, oder ob die Übersetzung an die Zielkultur angepasst wurde - folglich bleibt eine Identifikation mit Handlung und/oder Figuren verwehrt.

Es hat sich gezeigt, dass der Einfluss des kulturellen Umfelds eine wesentliche Rolle bei der Übersetzung für die Bühne spielt. Diese Form der Übersetzung verlangt nach Feingefühl und stellt den Übersetzer vor eine Reihe von zusätzlichen Aufgaben. Nebst sprachlichem Geschick sollte der Übersetzer auch über ein gewisses, dramaturgisches Verständnis verfügen. Auf jeden Fall muss er sich darüber im Klaren sein, dass die Übersetzung des Dramas jede spätere Inszenierung beeinflussen wird, vor allem bei der Übertragung von Textelementen, „die sich auf spezifische theatralische oder soziale Konventionen der Ausgangskultur beziehen“.³⁰⁵

5.2. Zwischen Text und Spiel

*Dramatische Texte sind im Unterschied zu epischen und lyrischen durch das Kriterium der Aufführbarkeit definiert.*³⁰⁶

Durch seine Bestimmung über das Attribut der Aufführbarkeit ist der Bühnentext sozusagen eine „Partitur, die erst in der leibhaftigen Realisierung auf der Bühne ihre eigentliche Form gewinnt und erst in ihrer Wirkung auf das Publikum zur vollen Bedeutung gelangt“.³⁰⁷ Der Bühnentext wird eben nicht für den individuellen Leser, sondern für eine Gruppe von Personen übersetzt. Diesbezüglich muss die Rolle des Publikums bei der Übertragung mit berücksichtigt werden, das eine gewisse Erwartungen an den Theaterabend stellt, Empathie mit den Figuren empfinden will und die Handlung nachvollziehen können soll. Die Absicht des Dramatikers ist es, eine Wirkung auf das Publikum zu erzielen, dazu müssen die Figuren auf der Bühne authentisch und glaubwürdig wirken. Der Theatertext wird dabei als verbindende Komponente eingesetzt, die nicht nur zwischen Zuschauerraum und Bühne sondern auch zwischen Schauspielern und Figuren vermittelt.

³⁰⁵ Fischer-Lichte, „Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation“, S. 129

³⁰⁶ Turk, „Soziale und theatralische Konventionen als Probleme der Dramenübersetzung“, S. 18

³⁰⁷ Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 104

Leider ist zu beklagen, dass die Bühnenübersetzung als eigenes Forschungsgebiet immer noch zu den vernachlässigten Gegenständen der Wissenschaft zählt.³⁰⁸ Im Gegensatz zur Literaturwissenschaft und Linguistik muss eben nicht nur der Text an sich, sondern auch seine Realisierung durch Schauspieler auf der Bühne, sowie diverse andere Faktoren, wie Regieanweisungen, Bühnenbild, Mimik und Gestik, soziale Handlungen, Publikum etc. in die Untersuchung miteinbezogen werden, wobei diese Faktoren je nach Sprache und Kultur unterschiedlich bewertet sein können.

Für Susanne Zajic ist eine Übersetzung, „die die Funktion hat zu unterhalten, das Publikum direkt, geistig und emotional anzusprechen“ misslungen, „sobald sich das Theaterpublikum bewusst wird, dass es sich um eine Übersetzung handelt, weil etwa die Syntax der Originalsprache beibehalten wurde“.³⁰⁹ Dem würde ich widersprechen, kann doch auch direkt im Text darauf hingewiesen werden, dass es sich um eine Übersetzung handelt, wenn zum Beispiel die kulturelle Verwurzelung zu tief ist, ohne dass die Inszenierung dadurch automatisch zum Scheitern bestimmt ist. Was Zajic meinen könnte und womit sie natürlich recht hat, ist, wenn der Zuseher aufgrund der sprachlichen Struktur erkennt, dass es sich um einen übersetzten Text handelt. Tatsache ist, dass die englische Sprache eine völlig andere Struktur aufweist als die deutsche. Die englische Sprache vermeidet beispielsweise lange, komplizierte Sätze, wohingegen - wenn dies auch in der gesprochenen Sprache nicht so stark zum Tragen kommt - im Deutschen doch eine gewisse Neigung zur verschachtelten Satzbildung erkennbar ist. Gegebenheiten wie diese sollten dem Publikum jedoch nicht auffallen. Allem voran soll eine Übersetzung „die gleiche Wirkung erzeugen, die das Original angestrebt hat“.³¹⁰ Diese Annahme bezieht sich auf die von Übersetzern teils geschätzte, teils verurteilte Skopostheorie, die für die Interpretationsleistung des Übersetzers plädiert und den heiligen Stand des Originals untergräbt.³¹¹

Der Leser nimmt feine Unterschiede wie eine unglückliche Wortwahl oder einen für seine Sprache untypischen Satz vielleicht nicht bewusst wahr, auf der Bühne haben solcherlei Auffälligkeiten jedoch eine besondere Wirkung auf den Rezipienten. Auch Textveränderungen wie Streichungen, Ergänzungen etc. üben Einfluss auf die Aufnahme im Publikum. Nachfolgend soll deshalb am Beispiel von *Dancing at*

³⁰⁸ vgl. Turk, „Soziale und theatrale Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung“, S. 9 & Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache - Spielbare Texte“, S. 101 f.

³⁰⁹ Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 27

³¹⁰ Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 94

³¹¹ vgl. Siever, Übersetzen und Interpretation, S. 152

Lughnasa untersucht werden, inwiefern sich textliche Änderungen auf das Stückverständnis auswirken.

5.2.1. Änderungen im Text als Veränderung von Figuren?

Wie eben bereits ausgeführt worden ist, möchte der dramatische Text im Unterschied zum narrativen nicht den individuellen Leser, sondern ein Publikum im Theater unterhalten. Das heißt, der Übersetzer muss sich den performativen Aspekt des Textes ständig vor Augen halten und darf ihn keineswegs unterschätzen, denn leider tritt nach wie vor der Fall ein, wie Mary Snell-Hornby bedauert, dass Bühnenstücke zwar wortgetreu, jedoch in ein unspielbares Ganzes übertragen werden.³¹²

Auch Susanne Zajic betont, dass „der Unterhaltungswert des Theaters darin liegt, dass man auf der Bühne etwas sieht, das man im Text nicht lesen kann. Der Schauspieler benützt den Text, indem er seinen Körper einbringt. Spielen mit Gestik und Mimik – die besondere Verkörperung der Rolle macht das Theater spannend. Der gesprochene Text an sich ist sekundär, kann er doch ohnedies im Buch nachgelesen werden.“³¹³ Das bedeutet auch, dass bestimmte Phrasen oder Sätze in der Übersetzung weggelassen werden können, wenn zum Beispiel der Regisseur die Nachricht des Textes lieber vorstellen als erzählen lassen möchte. Oft ist die Wirkung die gleiche, wenn nicht sogar eine ausdrucksstärkere. Zwar hat sich Diderot in seinem Text über das Theater nicht auf Übersetzungen bezogen, trotzdem sah er sich mit ähnlichen Problemen konfrontiert. Wie Friel betrachtete er seine Theatertexte als fertige Partituren, die das Szenische mitliefern. Dazu sagte er selbst, dass es für ihn ganze Szenen gäbe, „wo es unendlich natürlicher ist, dass sich die Personen bewegen, als dass sie reden“.³¹⁴ Schauspiel besteht eben nicht nur aus dem gesprochenen Wort, sondern, wie es der Ausdruck bereits vorweg nimmt, aus Spiel. Beim Spiel ist nicht nur das Gesagte, sondern auch das Nicht-Gesagte von größter Wichtigkeit; dabei sind stumme Pausen genauso wichtig, wie Bewegungsabläufe und Textpassagen, denn auch Schweigen ist Text und ergo muss auch Schweigen richtig übersetzt werden. Diese Überlegungen werden in der gegenwärtigen Wissenschaft allen voran von Mary Snell-Hornby unterstrichen, die in ihren Überlegungen zur Problematik der Bühnenübersetzung meint: „nicht nur der Informationsgehalt ist maßgebend im Bühnentext, sondern vor allem das Gewebe der

³¹² vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 102

³¹³ Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S.18

³¹⁴ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S.382

Bezüge, die nicht fehlen aber auch nicht überbetont werden sollten [...]“.³¹⁵ Diesbezüglich liefern szenische Bemerkungen für das pragmatische Verständnis des Theatertextes durchaus wertvolle Informationen, welche sich bei Abweichungen in der Übersetzung auf das Verstehen des Rezipienten auswirken können.³¹⁶ Der Dramendichter ist sich bewusst, dass die Schauspieler mit der Relation zwischen Körpersprache und Sprache, zwischen Gestik und Akustik zu spielen vermögen. Einige Dramatiker überlassen diese Kunst dem Schauspieler oder Regisseur; wie bereits festgestellt worden ist, zählt Friel nicht zu diesen. Der irische Dramatiker bevorzugt es, seinen Figuren genaue szenische Anweisungen zu geben, um die von ihm intendierte Wirkung auf der Bühne so gut wie möglich umgesetzt zu sehen. Bereits Diderot war sich des Zusammenhangs zwischen Sprache und Gestik und der damit verbundenen Bedeutsamkeit für die Bühne bewusst und suchte einen vermittelnden Weg zwischen Text und Schauspieler:

Warum haben wir Dinge getrennt, welche die Natur verbunden hatte? Begleitet nicht die Gebärde die Rede alle Augenblicke? [...] Ich suchte das, was ich gesagt hatte, das, was man mir geantwortet hatte, und weil ich nichts als Bewegungen fand, so schrieb ich die Namen der Personen hin, und ihre Aktion darunter.³¹⁷

Zur Veranschaulichung des eben Gesagten sollen ausgewählte Passagen aus *Lughnasa-Zeit des Tanzes* (übersetzt von Andrea Clemen – das Regiebuch ist übrigens mit *Leben ein Tanz* betitelt) untersucht werden. Die in Klammer angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf das Regiebuch.

Im ersten Akt lernt das Publikum die Schwestern kennen, ihre Beziehung zueinander. Kate ist die Älteste, sie fühlt sich für die anderen verantwortlich und hat ihre Hoffnung auf ein eigenes, erfülltes Leben bereits aufgegeben. Ihre Schwestern sind sich dieser Opferbereitschaft bewusst, nur Rose, ein etwas naiver und zurückgebliebener Charakter, nicht. In der nachfolgenden Szene neckt sie ihre Schwester Kate, weil diese in „Morgan’s Arcade“ einkaufen war, wo auch ein alleinstehender Mann – Austin Morgan – arbeitet. Rose vermutet, dass Kate Gefühle für diesen Herrn empfindet und zieht sie damit auf. Die szenische Bemerkung gibt Preis, dass Chris betont ignoriert, was Rose

³¹⁵ Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache – Spielbarer Text“, S. 105

³¹⁶ Wetzig, „Komteß Julie“, S. 109

³¹⁷ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S. 108

von sich gibt. Sie scheint Roses betont provokantes Verhalten unterbinden zu wollen und versucht es mit einem Ablenkungsmanöver:

ROSE: Weil du verliebt bist in den blöden Austin Morgan.
KATE: Es wird eine gute Ernte geben, so wie es aussieht.
ROSE: Ich habe es doch gewusst. Sie wird rot: Schau: wie sie rot wird.
(Chris hält einen Rock, den sie gerade bügelt, hoch.)
CHRIS: Du musst den Saum nähen, Rosie.
(14)

Der Nebentext ist im Regiebuch gestrichen worden, der Versuch von Chris, Rose durch eine Geste vom Reden abzuhalten, geht verloren. In diesem Fall greift sie sofort auf eine Aufforderung mit befehlendem Unterton zurück, wobei dieser Teil ihrer umsichtigen Art verloren geht.

ROSE: (zu KATE) Aber, was du nicht weißt, ist, dass er mit einem kleinen Mädchen aus Carrickfad geht.
KATE: Rose, was Austin Morgan tut oder nicht tut mit –
ROSE: Warum wirst du dann rot? Sie wird doch rot, oder nicht? Warum-warum-warum, Kate?
KATE: (plötzlicher Ärger) Um Gottes Willen, Rose, halt den Mund, ja?
ROSE: Jedenfalls wissen wir alle, dass du schon immer verl...
AGNES: Rosie, (gib mir die Stahlnadeln da – bitte!)
(PAUSE) (14)

In dieser Passage zeichnet sich ab, dass die Schwestern um Kates Gefühle Bescheid wissen, sie aber nicht in Verlegenheit bringen wollen - ihr Verhältnis beruht folglich auf Respekt. Rose fehlt es anscheinend an Feingefühl, vielleicht versteht sie auch nur nicht, warum die Schwestern nicht darüber sprechen wollen und hakt deshalb nach. Agnes, die sich für Rose verantwortlich fühlt, greift ein und bittet sie um die Nadeln (die Betonung der Bitte wird durch die Pause (angemerkt durch den Gedankenstrich) unterstrichen), um Roses Redeschwall zu unterbrechen. Im Regiebuch wurde der Satz „Gib mir die Stahlnadeln da – bitte.“ gestrichen. Ein weiterer Grund für die Streichung mag wohl auch an der unglücklichen Wortwahl von „Stahlnadeln“ liegen, die im deutschen Wortgebrauch eher unüblich ist. Was in diesem Fall bleibt, ist die Mahnung „ROSE!“ - ein appellatorischer Befehl zum Mundhalten; das lieb gemeinte Manöver von Agnes geht verloren.

In einer anderen Szene spielt Maggie mit dem Jungen. Sie will ihm etwas zeigen, das er unbedingt sehen will, weil sie ihn sehr neugierig gemacht hat, woraufhin sie sagt:

MAGGIE: All right. Ready? Get back a | MAGGIE: Gut. Bist du bereit? Geh ein

bit. Bit further. Right? (DaL 26)	bisschen zurück. Ein bisschen weiter. Gut so? (19)
--------------------------------------	---

Die Originalversion wurde als Vergleich mit angeführt. Das „Bist du bereit?“ wurde im Regiebuch gestrichen. Verständlich, da es viel länger ist als „Ready?“, was sich auch einfach durch „Bereit?“ übersetzen hätte lassen. Außerdem ist es für das Verständnis nicht unbedingt notwendig, lässt sich dieses Manöver der Spannungserzeugung doch ebenso gut über das Schauspiel darstellen.

Das Eintreffen von Gerry Evans, dem leiblichen Vater von Michael (dem Erzähler), macht die Schwestern sichtlich nervös. Insbesondere Agnes scheint sich selbst beruhigen zu wollen. Wenn auch im gesamten Stück nichts von einer Beziehung zwischen ihr und Gerry erwähnt wird, so suggeriert ihr Verhalten tiefere Gefühle. Vor allem aufgrund der szenischen Bemerkungen wird klar, dass sie wohl mehr für den Mann empfindet, als sie zugeben würde:

KATE: Pater Jack könnte Herrn Evans vielleicht etwas zu sagen haben. Agnes, tu die Kleider (<i>bügelnd</i>) weg. (<i>Agnes hört sie nicht, so vertieft ist sie offenbar in ihr Stricken.</i>) [...] KATE: Benehmt euch ganz normal. Seid sehr ruhig und sehr zurückhaltend. Hör auf rauszuschauen, Rose! ROSE: (<i>am Fenster</i>) Da kommt überhaupt niemand. (<i>Stille. Dann legt Agnes ihre Strickerei nieder, eilt ans Fenster, schiebt Rose zur Seite und schaut hinaus.</i>) (32-33)

Die Streichung all dieser szenischen Anweisungen von der Regie reduziert Agnes' Rolle um den Teil der Liebenden.

Als letztes Beispiel soll noch eine der gewichtigeren textlichen Änderungen angeführt werden, nämlich am Ende des Dramas. Die Regie hat hierbei fast den gesamten Nebentext streichen lassen, sowohl welche Position die Figuren einnehmen als auch die Lichtkulisse:

Maggie geht in die Küche. Michael tritt auf. Die Personen stehen und sitzen nun in ähnlichen Positionen wie am Anfang des Stückes – mit einigen Veränderungen: [...]Wenn Michael zu sprechen beginnt, ist die Bühne in sehr weiches, goldenes Licht gehüllt, so dass das Tableau, das wir sehen, beinahe, aber nicht ganz, in einem Dunstschleier liegt. (91)

Auch der am Schluss folgende kollektive Tanz ist gestrichen worden:

Jetzt wird sehr sachte, kaum hörbar die Musik von „Dancing in the Dark“ eingespielt – nicht vom Radiolautsprecher.
--

Und während Michael fortfährt, wiegen sich alle sanft - auch die grinsenden Drachen. Die Bewegung ist so leicht, dass wir nicht ganz sicher sein können, ob sie tatsächlich geschieht oder nur in unserer Einbildung existiert. (91)

Diese Kürzungen wirken sich stark auf den Text aus: die Umsetzung dieser Anweisungen hat in der Originalfassung die Funktion, das Dargestellte als Erinnerung aufzulösen. „Dancing in the Dark“ ist das Lied, das der Junge gehört hat, als er seine Eltern erstmals als Paar erlebte, nämlich beim Tanzen; das goldene Licht erinnert an Herbst, an die Verfärbung der Blätter, wärmende Sonne – eben an die zeitliche Situierung der Erinnerung. Für das Drama ist diese Schlusszene zentral, in der 1994er Produktion dürfte der Sprecher Michael alleine auf der Bühne gestanden und seinen Monolog aufgesagt haben. Folglich überrascht es nicht, dass auch der letzte Abschnitt fast zur Gänze gestrichen worden ist (die Kürzungen werden in Klammern geschrieben. Für den sprachlichen Vergleich wird links auch die englische Originalversion angegeben):

When I remember it, I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement – as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary... (DaL 107f.)

(Ich sehe diese Erinnerung wie ein Tanzen...) Tanzen mit halbgeschlossenen Augen (, denn die Augen öffnen würden den Zauber brechen). Tanzen, als hätte die Sprache sich aufgelöst (in der Bewegung – als sei dieses Ritual, diese wortlose Zeremonie die Weise jetzt zu sprechen, vertrauliche und geheiligte Sachen zu wispern, in Berührung zu sein mit einer Andersartigkeit). Tanzen, als (könne man den) Herzschlag des Lebens (und alle seine Hoffnungen finden in diesen besänftigenden Tönen, diesen beruhigenden Rhythmen, diesen weichen, hypnotischen Bewegungen). Tanzen, als gäbe es keine Sprache mehr, weil es keiner Worte mehr bedarf.... TANZEN. (92)

Der Vergleich zeigt, dass die deutsche Version etwas länger ausfällt als die englische. In diesem Fall muss die generelle Übersetzungsleistung untersucht werden, denn bei dieser Streichung spielen verschiedene Faktoren eine Rolle. Bereits der zweite Satz wird von Andrea Clemen in zwei Atembögen geteilt. Friel hingegen verzichtet auf den Beistrich, was im Englischen bedeutet, dass der Gedanke an diesem Punkt noch nicht zu Ende gedacht ist. Auch der nächste Satz – „Tanzen, als hätte die Sprache sich aufgelöst in Bewegung“ - ist etwas holprig übersetzt; was sich im Englischen fast gleitend artikulieren lässt, stockt im Deutschen; die Phrase „surrendered to movement“ ist einfach und ohne viel Anstrengung auszusprechen, „sich aufgelöst in der Bewegung“

dagegen länger und unflüssiger. Außerdem ist die Übersetzung an sich nicht besonders treffend gewählt. Sprache kann sich nicht in der Bewegung auflösen. Was Friel hier meint, ist, dass sich die Sprache einer anderen Form von Kommunikation übergibt, dass die Sprache kapituliert.

Die generell lang gehaltenen Atembögen bei Friel macht Clemen zu vielen kurzen, unterbrochenen Phrasen. Alleine, dass sie nach „Tanzen“ jedes Mal einen Beistrich setzt, lässt den Schauspieler beim Sprechen Pausen machen, eine derartig fließende Bewegung wie in der Originalversion kann folglich nicht erreicht werden.

Es lässt sich wahrscheinlich darüber streiten, ob dieses von Friel vorgeschlagene Schluss-Tableau für das allgemeine Verständnis im Zuschauerraum notwendig ist. Die Kürzungen sind an dieser Stelle meiner Meinung nach berechtigt, da der fließende Rhythmus ohnehin nicht erreicht worden ist und die Passage die zentralsten Punkte der Aussage enthält. Aufgrund beider Streichungen (der des Erinnerungsbildes und im Text) bezweifle ich jedoch, dass die Schlussworte „Tanzen, als gäbe es keine Sprache mehr, weil es keiner Worte mehr bedarf“ für das Publikum zur Gänze nachvollziehbar waren.

5.3. Sprache ≠ Sprache

Die Bühnensprache ist eine Kunstsprache, zwar zum Sprechen geschrieben, jedoch nicht mit der normalen gesprochenen Sprache gleichzusetzen.³¹⁸ Zajic hat sich in ihrer Diplomarbeit näher mit der Atembarkeit und Sprechbarkeit von Texten auseinandergesetzt und dabei festgestellt, dass es beim Übersetzungsprozess für Theatertexte andere Attribute zu berücksichtigen gilt, als in narrativen Texten: Den Schauspieler betreffend muss das Kriterium der Spielbarkeit, das die Sprech-, und Atembarkeit des Textes voraussetzt, berücksichtigt werden.³¹⁹ Prinzipiell müsste diesbezüglich auch die Physis des Schauspielers berücksichtigt werden, denn allein mit der Kraft und Ausdrucksmöglichkeit seiner Stimme sollte er in der Lage sein, den Theaterraum zu füllen. Außerdem soll der Rhythmus des Ausgangstextes beibehalten werden. Werden diese Kriterien voneinander unabhängig berücksichtigt, gehen womöglich wunderbare Effekte verloren, die sie in ihrem Zusammenwirken hätten erzielen können – das beweist das echte Leben. Schon Diderot verweist auf die

³¹⁸ vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache - Spielbarer Text“, S. 104

³¹⁹ vgl. Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 17

dringende Notwendigkeit einer Echtheit des Spiels, die sich nur über die Nachahmung von natürlichem, menschlichem Verhalten erreichen lässt:

Du entfärbst dich – du zitterst – du hintergehest mich. – Spricht man im gemeinen Leben mit jemand, so merkt man genau auf ihn und sucht aus seinen Augen, aus seiner Bewegung, aus seinen Zügen, aus seiner Stimme, was in dem Innersten seines Herzens vorgehet, zu erraten. Aber selten geschieht das auf dem Theater. Und warum? Ohne Zweifel, weil wir noch weit von der Wahrheit entfernt sind.³²⁰

So kann etwa die Kombination von Rhythmus und Sprechtempo Empfindungen Ausdruck verleihen.³²¹ Diesbezüglich sollte sich der Text „nach den dargestellten Emotionen richten, im Einklang mit den seelischen Gefühlen, die der Schauspieler glaubhaft machen muss, stehen. Dann ist dieser Text spielbar.“³²² Demgemäß kommt dem Bühnentext per se eine der angestrebten Wirkung untergeordnete Rolle zu. Der Übersetzer muss dafür Sorge tragen, dass die Figur sowie die dargestellte Handlung authentisch wirken, dass auch diese Bühnensprache den gespielten Emotionen folgt.

5.3.1. Szenisches Sprechen anstelle von dramatischem Lesen

Um an das Gesagte anzuschließen, soll ein wichtiger Grundsatz für Bühnenübersetzer nach Snell-Hornby zitiert werden: „der Satz im Bühnentext [muss] mit dem Naturrhythmus des Atems im Einklang sein.“³²³ Aber nicht nur Snell-Hornby, auch Umberto Eco räumt dem Beibehalt des Rhythmus eine zentrale Bedeutung ein, wenn er meint: „Um die rhythmische Ebene zu bewahren, muss der Übersetzer sich von übertriebener Ehrfurcht vor dem Wortlaut des Ausgangstextes befreien.“³²⁴ Beide können ergo als Vertreter der Skopostheorie gesehen werden, denn das Bewahren der Wirkung steht für sie über dem Text. Dieser Faktor spielt bei Bühnenübersetzungen eine ausgesprochen wichtige Rolle. Nicht nur der natürliche Rhythmus, der aufgrund des Betonungsmusters sprachlicher Äußerungen entsteht, sondern vor allem auch das Sprechtempo, das sich infolge von Wortwahl und Satzbau ergibt, sind ausschlaggebend. Wenn Satzrhythmus und Wortlänge auf bestimmte Empfindungen abgestimmt werden, so können diese über die Atmung transportiert werden, denn „die Emotion kommt über

³²⁰ Diderot, Das Theater des Herrn Diderot, S. 359

³²¹ vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache - Spielbarer Text“, S. 106f.

³²² Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 17

³²³ Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache - Spielbarer Text“, S. 107

³²⁴ Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 81

den Atem, nicht über das Wort.“³²⁵ Diesbezüglich kann sich der Übersetzer den Satzbau zunutze machen, um verschiedene emotionale Zustände auf der Bühne zu präsentieren. Snell-Hornby schlägt beispielsweise eine Reihe von kurzen parataktischen Sätzen als Ausdrucksmittel für hektische oder rastlose Zustände vor.³²⁶ Zajic hat des Weiteren festgestellt, dass ein Schauspieler je nach emotionaler Stimmung dazu imstande ist 10, 20 respektive 30 Wörter im Extremfall zu sprechen, bevor er Luft holen muss. Logischerweise reden die Menschen umso schneller, je aufgebracht sie sind: „Je größer die Emotion, je größer z.B. die Wut, desto schneller und abgehackter reden die Menschen.“³²⁷

Emotionen können in jeder Art von Kommunikation auftreten, das beweisen alltägliche Gesprächsbeschreibungen à la: Das Thema schien ihm unangenehm zu sein, denn er wich ständig aus; Seine Stimme zitterte vor Wut; etc. Reinhard Fiehler verweist in diesem Zusammenhang auf die Verben, die diesbezüglich besonders aufschlussreich sind, da viele von ihnen eine Bedeutungskomponente haben, „die die emotionale Affizierung des kommunikativen Verhaltens deutlich anzeigt, z.B. jemanden anfauchen, keifen, jauchzen, murren, grollen, feixen, explodieren, brüllen“.³²⁸ Emotionen haben aber auch Auswirkungen auf andere stimmliche Ausdrucksformen, wie auf die Lautstärke (flüstern, schreien) oder die Stimmhöhe. Diesbezüglich muss sich der Dramatiker auf die Fähigkeit des Schauspielers verlassen, sich mit der emotionalen Gemütslage der Figur identifizieren zu können. Denn auch wenn sich in der Vorgabe Wörter wie zürnen, grollen, etc. finden, so ist es doch der Affekt des Moments, der sie belebt.

Vokale tragen ebenfalls ihren Teil zur Charakterisierung der Rolle bei. Ein A, ein O oder ein U sind länger zu sprechen als beispielsweise das E oder das I. Des Weiteren erzeugen sie auch einen anderen Klang, so bezeichnet man die erste Gruppe generell als Gruppe der „dunklen Vokale“, die zweite als die der „hellen Vokale“. Außerdem ist ihre Anzahl von Bedeutung, wie Zajic eruierte: „Ein knappes Wort mit 3 oder 4 Vokalen ist oft ergiebiger als ein langes, zusammengefügtes Wort, das für den Schauspieler

³²⁵ Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 19

³²⁶ vgl. Snell-Hornby, „Sprechbare Sprache - Spielbarer Text“, S. 108

³²⁷ Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 18

³²⁸ Fiehler, Kommunikation und Emotion, S. 169

bezüglich des Atems ein Problem darstellt. Mit vielen kurzen Worten ist ganz anders zu spielen als mit einem langen Wort. Beides kann der Schauspieler sprechen, aber in Emotionen wird etwas anderes zum Ausdruck gebracht.³²⁹ Nicht nur der sprachliche Ausdruck, auch die Mimik und folglich auch der Charakter der Figur werden von Konsonanten und Vokalen mitbestimmt: „Wenn jemand gut gelaunt wirken soll, und er immer nur Ps sprechen muss, wo er im Original ein weiches R rollt, dann scheint er gehemmt und verkrampft, weil er die Lippen zusammenpressen muss.“³³⁰ Affektlaute wie Lachen, Stöhnen, Zischen treten häufig gemeinsam mit nonverbaler Körpersprache (Gestik, Mimik, Haltung) auf und insbesondere für den Bühnentext ist es wichtig, zwischen den Emotionen unterscheiden zu können, denn alleine das Lachen kann verschiedenste Empfindungen ausdrücken (da gibt es etwa ein herzliches, hämisches, verkniffenes oder verlegenes Lachen).³³¹ Das bedeutet, der Übersetzer muss versuchen, die Figurenrede in einer für die Zielsprache charakteristischen Form nachzudichten, die die inneren Tendenzen und Veranlagungen der Rolle darstellt.³³²

Zur Veranschaulichung dieser Ausführungen habe ich fünf Passagen aus *The Faith Healer* gewählt und mit der Übersetzung von Ingrid Rencher³³³ verglichen (die Seitenzahlen werden jeweils in Klammern am Ende des Abschnittes angegeben), genauer gesagt werden drei Abschnitte aus Franks Monolog und jeweils einer aus den Monologen von Frank und Grace untersucht. Damit soll gezeigt werden, wie sich emotionale Bindung über die Sprache ausdrücken lässt. Zuerst erzählt Frank von Teddy seinem Manager, dann von seiner „Mätresse“ Grace und in einer dritten Passage über sein „Publikum“. Im Anschluss beschreibt Grace ihre Erinnerung an Frank und schlussendlich berichtet auch noch Teddy über seine Eindrücke vom Wunderheiler. (Klammern innerhalb der deutschen Version bedeuten, dass der jeweilige Teil im Regiebuch gestrichen worden ist.)

Teddy. Yes, let me tell you about Teddy, my manager. Cockney. Buoyant. Cheerful. Tiny nimble feet. Dressed in cord jacket,	Teddy. Ja, lassen Sie mich von Teddy erzählen, meinem Manager. Londoner. Lebhaft. Fröhlich. (Winzig kleine Füße.
--	--

³²⁹ Zajic, Atembarkeit, Spielbarkeit, Sprechbarkeit, S. 18

³³⁰ ebd. S. 19

³³¹ vgl. Fiehler, Kommunikation und Emotion, S. 169f.

³³² vgl. Weber, „Sprechtheater“, S. 256

³³³ zit. aus Regiebuch, Der Wunderheiler.

bow-tie, greasy velour hat. (FH 334)	Cordjacke, Fliege, speckiger Velourshut.) (6)
--------------------------------------	--

Frank beschreibt Teddy vorrangig mit kurzen, prägnanten Adjektiven. Dadurch, dass diese nicht durch Beistriche, sondern Punkte voneinander getrennt sind, muss der Schauspieler längere Pausen machen, was einen sehr rhythmischen, fast schon militärischen Klang hervorbringen. Cockney meint eigentlich einen bestimmten Londoner Dialekt, auf den sich Frank später bezieht, als er Teddy nachahmt – „Londoner“ ist in diesem Fall eine sehr viel vagere Bezeichnung. Auch die beiden letzten Aussagen sind sehr kurz gefasst, abgehackt. Generell vermittelt die Passage wenig Gefühl, eher eine trockene Beschreibung. Die Beziehung zwischen Teddy und Frank beruht jedoch nicht auf Herzlichkeit, sondern auf Geschäftemacherei, zumindest aus Franks Perspektive.

Franks Beziehung zu Grace ist empfindlich und doch kontrolliert. Sie stand ihm stets zur Seite, auch wenn es an ihn kein Herankommen gab. Das weiß er durchaus zu schätzen, wie diese Passage veranschaulicht. Gleichzeitig wird erkennbar, dass er klar im Mittelpunkt der Beziehung stand.

<p>And there was Grace, my mistress. A Yorkshire woman. Controlled, correct, methodical, orderly. Who fed me, washed and ironed for me, nursed me, humoured me. Saved me, I'm sure, from drinking myself to death. Would have attempted to reform me because that was her nature, but didn't because her instincts were wiser than her impulses. (FH 335)</p>	<p>Und da war Grac(i)e, meine Geliebte. Kam aus Yorkshire. Kontrolliert, korrekt, methodisch, ordentlich. Die mich nährte, die für mich wusch und bügelte, mich pflegte, mich ertrug. Mich sicherlich davor bewahrte, mich zu Tode zu trinken. Die gerne versucht hätte, mich zu ändern, zu bessern, weil das ihrer Natur entsprochen hätte, es aber nicht versucht hat, weil ihr Instinkt klüger war als ihr eingeborener Drang. (6)</p>
---	---

Gleich zu Beginn des Absatzes wird Grace in der deutschen Version von der Regie durch „Gracie“ ersetzt, was dem Namen einen lieblichen Unterton verleiht, als wäre es ein Kosenamen. Doch das ist eine Verfehlung von Franks Charakter, denn die Beziehung der zwei ist alles andere als unbeschwert und liebevoll. Die deutsche Version zeichnet ein verklärtes romantisches Bild von Frank und Graces Beziehung, das nicht zutreffend ist und die Passage somit abändert. „A Yorkshire woman“ steht überdies nicht bloß kennzeichnend für Graces Herkunft, sondern verrät auch etwas über ihre Person, aus Franks Perspektive natürlich. Yorkshire ist die größte Grafschaft des Vereinten

Königreichs und wird hier offensichtlich als Adjektiv verwendet, „Kam aus Yorkshire“ hingegen nimmt den beschreibenden Charakter; diese Aussage reduziert sich auf die Herkunft der Frau. Anschließend folgt Franks Beschreibung von Grace - wie bereits bei Teddy - beginnend mit Adjektiven. Dieses Mal sind sie aber nur durch Beistriche voneinander getrennt, was den Atembogen verrät, denn der Schauspieler wird sie ohne längere Pause aufsagen und somit ein sehr ruheloses Ergebnis präsentieren. Gleichzeitig lässt sich diese Reihenfolge auf Graces Charakter zurückführen, denn der Ablauf „controlled, correct, methodical, orderly“ erzeugt durch die Alliteration des dunklen O-Vokals in Kombination mit dem harten Konsonanten K eine unangenehme Stimmung, ein gewisses Gefühl der Klage und Trauer. Die deutsche Übersetzung ist in diesem Fall sehr gut gelungen. Der Atembogen und Klang ist derselbe, die Aufzählung beginnt ebenfalls mit der Alliteration von /k/. Darauf folgt eine Zäsur zur Spannungserzeugung für das Publikum sowie als Moment der Besinnung für Frank. Jetzt bringt er ihre Beziehung ins Spiel und zählt auf, was sie für ihn getan hat. Dabei verrät er weniger über ihre Person als über sich selbst, denn das „me“ betont er Mal für Mal. Rencher erweitert diese zwölf-Wörter-Passage einzig um den bestimmten Artikel „die“, wodurch sie ihre Atembarkeit jedoch nicht verliert. Der Atembogen bleibt somit gleich und die Spannung bleibt bestehen. Weniger gut gelungen ist der letzte Absatz, der bei Friel aus einundzwanzig Wörtern besteht und sich daher bereits an der Grenze zur Atembarkeit bewegt, denn - wie bereits festgestellt worden ist - zwischen 20 und 30 Wörtern liegt das Limit. Durch diesen Zwang zum schnellen Sprechen muss Frank in diesem Augenblick sehr aufgeregt wirken. Rencher macht aus dem einem Bogen in der deutschen Version zwei, da sich diese Passage mit 29 Wörtern keinesfalls in einem Atemzug sprechen lässt. Spätestens nach „es aber nicht versucht hat“ muss der Schauspieler Luft holen. Dadurch verliert die Sequenz an Spannung und Fieberigkeit. Der dritte Abschnitt aus Franks Monolog beschreibt die Beziehung zu seinen ‚Klienten‘. Generell hat der Wunderheiler keine gute Meinung von der Menschheit. Das mag daran liegen, dass ihn nur Kranke und Verkrüppelte aufsuchten, die ihn daran erinnern, dass nicht er der Herr seiner Gabe ist, sondern dass diese Macht vielmehr ihn beherrscht. Deshalb ist die Passage über sein Publikum eine sehr unruhige, es bricht förmlich aus ihm heraus, Spannung wird aufgebaut und gipfelt in der englischen Version im entscheidenden Adverb „incurable“:

<p>And the people who came – what is there to say about them? They were a despairing people. That they came to me, a mountebank, was a measure of their despair. They seldom spoke. Sometimes didn't even raise their eyes. They just sat there, very still, assuming that I divined their complaints. Abject. Abased. Tight. Longing to open themselves and at the same time fearfully herding the anguish they contained against disturbance. And they hated me – oh, yes, yes, yes, they hated me. Because by coming to me they exposed, publicly acknowledged, their desperation. And even though they told themselves they were here because of the remote possibility of a cure, they knew in their hearts they had come not to be cured but for confirmation that they were incurable; (FH 336f.)</p>	<p>Und die Leute, die kamen – was soll man über die sagen? Es waren verzweifelte Menschen. Dass sie zu mir kamen, einem Quacksalber, ließ das Maß ihrer Verzweiflung erkennen. Sie sprachen selten. Hoben oft nicht einmal die Augen. Sie saßen da, sehr still, und nahmen an, dass ich ihre Leiden kenne. Verworfen. Verachtet. Verschlossen. Voller Sehnsucht sich zu öffnen und zugleich ängstlich die Qual in ihnen behütend gegen jede Störung. Und sie hassten mich – oh, doch, doch, doch, sie hassten mich. Denn dass sie zu mir kamen, gab ihre Verzweiflung preis, machte sie öffentlich kund. Und obwohl sie sich sagten, dass sie wegen der ungewissen Chance auf Heilung gekommen waren, wussten sie tief im Herzen, dass sie nicht gekommen waren um geheilt zu werden, sondern um die Gewissheit ihrer Unheilbarkeit zu erlangen. (8)</p>
--	--

Die Originalpassage beginnt ruhig, die Sätze sind von durchschnittlicher Länge. Frank versinkt in seiner Erinnerung, nur Bruchstücke dringen langsam an die Oberfläche: „Abject. Abased. Tight.“ Rencher übersetzt diese mit „Verworfen. Verachtet. Verschlossen.“, was den kurzen Abschnitt aufgrund der zusätzlichen Alliteration bereichert. Dann werden die Sätze länger und damit auch die Atembögen. Dass Rencher „yes, yes, yes“ mit „doch, doch, doch“ übersetzt, unterstreicht die Intention des Dramatikers, meint er doch kein beiläufiges „jaja“, sondern einen Antwortpartikel, als ob ihm das Publikum nicht glauben und er den verneinten Sachverhalt bejahen wollte. Die länger werdenden Sätze unterstreichen seine Stimmung. Er scheint sich immer mehr aufzuregen, die Luft wird knapper, das Sprechen anstrengender, bis er im letzten Wort „incurable“ endlich den Höhepunkt seiner Rede erreicht und eine erlösende Atempause findet. Einzig der letzte, gleichzeitig aber auch der wichtigste Satz wurde in der Übersetzung stark abgeändert: den in nur zwei Atembögen geteilte Originalsatz, der von seinem Sprecher einen sehr langen Atem verlangt und ihn dadurch zu schnellem Sprechen treibt, unterteilt Rencher in drei bis fünf Atembögen und lässt ihn nicht auf dem letzten Wort kulminieren, was im Original gerade dieses Gefühl der Aufregung erzeugt. Dadurch verliert der Abschnitt an Gedrängtheit, Franks Wut auf die Menschen und sich selbst wird in diesem Fall auf Unverständnis reduziert.

Bezüglich Grace und Teddy habe ich nur deren jeweilige Darlegung von Frank als Beispiele gewählt, da diese Beziehung im Mittelpunkt der Geschichte steht.

Grace hat eine sehr emotionale Bindung zu Frank. Trotz seiner gleichgültigen und teilweise niederträchtigen Haltung ihr gegenüber, blieb sie Jahre lang treu an seiner Seite. In ihrer Beschreibung lassen sich die Frustration über seine emotionale Unzugänglichkeit, aber auch starke Gefühle für diesen Mann erkennen:

And then, for him, I didn't exist. Many, many, many times I didn't exist for him. But before a performance this exclusion – no, it wasn't an exclusion, it was an erasion – this erasion was absolute: he obliterated me. Me who tended him, humoured him, nursed him, sustained him – who debauched myself for him. Yes. That's the most persistent memory. Yes. And when I remember him like that in the back of the van, God how I hate him again – Kinlochbervie, Inverbervie, Inverdrue, Invergordon, Badachroo, Kinlochewe, Cawdor, Kirkconnel, Plaidy, Kirkinner... (FH 344)	Und dann existierte ich nicht für ihn. Oft und oft und oft habe ich nicht für ihn existiert. Aber vor einem Auftritt war ich völlig ausgeschlossen, - nein, nicht ausgeschlossen, ausradiert, absolut ausradiert: er löschte mich aus. Mich, die ihn umsorgte, bei Laune hielt, ihn pflegte, ihn nährte – mich, die sich für ihn wegwarf. Ja. Das ist die hartnäckigste Erinnerung. (Ja.). Und wenn ich mich <u>so</u> an ihn erinnere, hinten im Wagen, Gott wie ich ihn dann wieder hasse – Kinlochbervie, Inverbervie, Inverdrue, Invergordon, (Inverdrue, Invergordon,) Badachroo, Kinlochewe, (Cawdor, Kirkconnel,) Plaidy, Kirkinner... (15)
---	--

Sie spricht in sehr kurzen, manchmal durch Einschübe unterbrochenen Sätzen, was ihren aufgelösten Zustand unterstreicht. Rencher hat gleich zu Beginn die im Original angestrebte Wirkung gut umgesetzt. Dadurch, dass sie das „UND“ zwischen das wiederholte „oft“ einschiebt, erreicht sie denselben Sprechrhythmus - in beiden Fällen handelt es sich um einen dreihebigen Jambus. Anschließend ist angesichts der fortlaufenden Aufzählung der Opfer, die sie für Frank erbracht hat, ihre Frustration deutlich erkennbar, vor allem aufgrund der Wiederholung des Personalpronomens „him“. Durch das „Yes“ scheint sich Grace selbst bestätigen zu wollen, dass der Vorwurf gerechtfertigt ist, obwohl die Zäsur und die daraus resultierende Pause einen Moment des Nachdenkens und Zögern vermitteln. Es hat den Anschein, als sei sie immer noch nicht von ihm losgekommen. In der Zeile: „Und wenn ich mich so an ihn erinnere, hinten im Wagen, Gott wie ich ihn dann wieder hasse [...]“ trennt Rencher einen Gedanken in zwei auf, verlangt doch der Beistrich zwischen Wagen und Gott nach einer kurzen Pause, um die zwei Gedankengänge zu vermitteln. Dadurch nimmt

sie aber einem wichtigen Augenblick an Spannung, denn Friel lässt Grace in diesem Moment höchster Emotionalität, die von Frank so oft rezitierten Ortsnamen aufsagen, was eine beruhigende Wirkung auf sie zu haben scheint. Warum sie gerade in diesem Moment damit anfängt, eben genau diese Erklärung, geht in Renchers Version verloren. im Verlauf ihres Monologs wiederholt sie diese Vorgehensweise des Rezitierens in zwei weiteren ebenso stimmungsgeladenen Situationen. Die damit verbundene Erinnerung an Frank versetzt sie in einen tranceartigen Zustand, gibt ihr Ruhe.

Teddy hat eine völlig andere Beziehung zu Frank. Er kann ihn schlecht einschätzen, das frustriert ihn. Außerdem stört ihn Franks Umgang mit Grace. Er versteht Frank nicht und diese Unsicherheit beziehungsweise Verwirrtheit lässt sich in seiner Beschreibung erkennen:

<p>Him? No, he was no great artist. Course he was no great artist. Never anything more than a mediocre artist. At best. Believe me. I should know, shouldn't I? Sure he had talent. Talent? He had more talent – listen to me – he had more talent than – and brains? – brains! – that's all the stupid bastard had was brains! For Christ's sake, brains! And what did they do for him, I ask you, all those bloody brains? They bloody castrated him – that's what they done for him – bloody knackered him! So what do you end up handling? A bloody fantastic talent that hasn't one ounce of ambition because his bloody brains has him bloody castrated. Tell me – go ahead – you tell me –you tell me – I genuinely want to know – what sort of act is that to work with, to spend your life with? How do you handle an act like that? You tell <i>me</i>. I never knew! I never learned! Oh for God's sake, no wonder I have ulcers! (FH 357-8)</p>	<p>Frank? Nein, er war kein großer Künstler. (Natürlich war er kein großer Künstler). Wirklich nicht. Nie mehr als mittelmäßig. Bestenfalls. (Das könnt ihr mir glauben. Ich muss es schließlich wissen. Klar hatte er Talent.) Talent? Er hatte mehr Talent, das kann ich euch sagen – er hatte mehr Talent, als – (und Verstand?) – Verstand! – das war alles, was der verdammte Hurensohn hatte, Verstand! Großer Gott, Verstand! Und was hat er ihm genützt? Ich frage euch? Was hat ihm sein ganzer verdammter Verstand genützt? Kastriert hat er ihn – das hat sein Verstand für ihn getan –schrottreif gemacht hat er ihn! Und was hatte ich? Ein verdammt fantastisches Talent ohne einen Funken Ehrgeiz, weil sein Verstand ihn kastriert hat! Ich frage euch (-na los) – sagts mir – (ich frage euch – ich will es wissen -) was ist das für eine Nummer? Kann man damit arbeiten, damit leben? Wie soll man so eine Nummer verkaufen? Sagt ihr's mir doch. Ich weiß es nicht! Ich bin nie dahinter gekommen! Oh (gütiger Himmel) Gott, kein Wunder dass ich ein Magengeschwür habe. (28)</p>
---	---

Franks Monolog ist als Ganzes sehr lebendig, vor allem aufgrund seiner kurzen Sätze, seiner Zwischenfragen. Andererseits könnte das auch ein Ausdruck von Nervosität sein, was schlussendlich auf die Ausdrucksweise des Schauspielers ankommt. Seine Art zu sprechen unterscheidet sich vor allem auf linguistischer Ebene von den beiden anderen,

denn Friel baut hier eine intralinguale Variation des Englischen ein. Frank spricht Cockney, ist demnach Engländer, und benutzt auch für das britische Englisch typische Wörter und Phrasen (for Christ's sake, bloody etc.), die auf seine Londoner Abstammung hinweisen. Vor allem ist hier der Dialekt, die Aussprache ausschlaggebend. In der Übersetzung geht diese Abgrenzung verloren, da Rencher auf diese Variation verzichtet, obwohl sie auch im Deutschen zu finden wäre. Ob sich Toni Böhm in sprachlicher Ebene von seinen Kollegen distanzierte, lässt sich anhand des vorliegenden Materials leider nicht feststellen, in den Kritiken wird diesbezüglich jedoch nichts erwähnt. Im direkten Vergleich ist zudem ersichtlich, dass die Passage im Deutschen um einiges länger geworden ist. In diesem Ausschnitt ist besonders gut erkennbar, wie sehr sich starke Emotionen auf das menschliche Kommunikationsverhalten auswirken. Je größer etwa die Wut, desto stärker beeinflusst sie die Kommunikationsfähigkeit. Dass Menschen umso abgehackter sprechen, je wütender sie sind, lässt sich in Franks Passage gut beobachten. Seine Sätze sind sehr kurz, bestehen oft nur aus zwei Wörtern. Er unterbricht sich mitunter selbst. Seine Schilderung von Frank scheint starke Gefühle an die Oberfläche zu bringen, das veranschaulicht sein Text, mitunter könnte man meinen, er führe einen inneren Monolog nach außen: er sagt etwas, stellt sich rhetorische Fragen, beantwortet sie. Er ist sehr emotionsgeladen und verbraucht viel Atem beim Sprechen, vielleicht auch um die aufkeimende Wut zu unterdrücken.

Renchers Übersetzung ist etwas länger geraten, wenn auch von der Regie Streichungen vorgenommen wurden. Die Selbstverständlichkeit der Aussage „Natürlich war er kein großer Künstler“ kann der Schauspieler allein mit dem Ausdruck seiner Stimme im vorangehenden Satz deutlich machen, ist ergo in dieser Situation nicht unbedingt vonnöten. Die nächste Streichung dürfte auf eine etwas holprige Übersetzung zurückzuführen sein. Dadurch, dass „und Verstand?“ mitsamt den Atempausen gestrichen wurde, lautet der Satz plötzlich: „[...] er hatte mehr Talent als Verstand! [...]“. Das Zögern und diese Einsicht, zu der er in der Originalversion noch während der Artikulation kommt („he had more talent than – and brains? – brains!“), gehen in der deutschen Fassung verloren. „the stupid bastard“ ist im Englischen eine geläufige, wenn auch nicht nette Beschimpfung. Renchers Übersetzung wirkt nicht ganz nachvollziehbar – ein Mensch, der jemanden als „verdammten Hurensohn“ beschimpft, würde nicht im darauffolgenden Satz den „großen Gott“ anrufen, möchte man meinen. „For Christ's

sake“ ist ebenfalls ein geläufiger Ausdruck im britischen Englisch, der entweder in einem Moment der Überraschung oder in einer lästigen, ärgerlichen Situation gebraucht wird. Rencher unterteilt die darauf folgende Frage in drei einzelne und unterbricht damit den Atembogen. Im weiteren Verlauf behält sie den Rhythmus bei. Einzig die Betonung des Personalpronomens in „you tell ME“ und die damit verbundene Akzentuierung seiner eigenen Person verlieren durch die Übersetzung „Sagt’s mir doch“ an Intensität. Der Wutausbruch am Ende der Passage (“You tell *me*. I never knew! I never learned! Oh for God’s sake, no wonder I have ulcers!“) umfasst in der englischen Version 18 Wörter und 22 Silben, die deutsche besteht jedoch aus 22 Wörtern und 31 Silben („Sagt ihr’s mir doch. Ich weiß es nicht! Ich bin nie dahinter gekommen! Oh Gott, kein Wunder dass ich ein Magengeschwür habe.“). Diese Erweiterung um ganze neun Silben verändert die Emotion der Aussage. Die Knappheit und Kürze der Ausrufe im Original unterstreichen den gefühlten Ärger Teddys, wohingegen die etwas länger geratenen deutschen Sätze auf Teddys Verständnislosigkeit gegenüber Frank schließen lassen.

5.4. Bedeutungszuwachs im Bühnendialog

Bei Übersetzungen vom Englischen ins Deutsche müssen gewisse Dinge beachtet werden, insbesondere in Bezug auf Texte, die für das Theater geschrieben werden. Das Englische etwa führt kein Anredesystem, welches mit dem Deutschen vergleichbar wäre: „*You* gilt für alle, man muss also nicht nach bestimmten Kriterien zwischen zwei Pronomen wählen“, ergo hat es den „Ruf der Einfachheit“.³³⁴ Des Weiteren ist Friel berühmt für sein sprachliches Talent. Er verwendet nicht nur britische Standardsprache, sondern bedient sich, wie andere Dramatiker auch, der englischen Sprachvarietäten, setzt sie als Stilmittel ein. Sprachliche Variation – in diesem Fall irisches Englisch - dient der Charakterisierung der Figuren, der Markierung des soziokulturellen Hintergrunds und der Stärkung des Lokalkolorits,³³⁵ bereichert demnach den natürlichen Gehalt des Textes.

Welches Anredepronomen zu wählen ist und wie sich intralinguale Varietät am besten in eine andere Kultur übertragen lassen, sind beides schwierige Fragen. Welche Lösung Horst Vollmer für seine Übersetzung von *The Freedom of the City* gewählt hat und ob

³³⁴ Besch, Duzen, Siezen, Titulieren, S. 126

³³⁵ vgl. Kolb, „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“, S. 279

diese gut getroffen ist, soll festgestellt werden. Ich werde des Öfteren Abkürzungen verwenden. StE bezieht sich dabei auf Standardenglisch (nach den Regeln des britischen Englisch), IE meint Irisches Englisch.

5.4.1. Machtverhältnis und Anredepronomina

Das englische Anredesystem kennt zwar keine Unterscheidung zwischen Duzen und Siezen, andere Formen zur Errichtung interpersoneller Relationen existieren aber durchaus. Die Wahl der Anredepronomina sagt viel über zwischenmenschliche Beziehungen aus und vor allem in dramatischen Texten spielt die Vertrautheit zwischen den Figuren eine wichtige Rolle, was den Übersetzer vor gewisse Probleme stellt, wie Karl-Ludwig Wetzig argumentiert: „Ein auffälliges und für die Übersetzungspraxis häufig schwieriges Problem im Feld der Konvention in der Figurenrede bilden die sogenannten Benennungsfälle, also Anreden, Titel u. dgl.“³³⁶ Generell unterscheidet die Pragmatik der Anrede zwischen der vertikalen und horizontalen Dimension, der Semantik der Macht und Solidarität, sprich *power* und *solidarity*.³³⁷ *Power* bezieht sich auf die vertikale Ebene, insbesondere auf die Rangordnung: „Redet also ein im Rang niedriger Stehender eine höherrangige Person an, so wird gesiezt, während ein Ranghöherer den Rangniedereren duzt.“³³⁸ *Solidarity* meint den Anredegebrauch auf gleicher Ebene, beschreibt demnach die horizontale Dimension und beruht auf dem Grad der Vertrautheit. Beide Dimensionen können aber auch in Konflikt miteinander treten, „dann nämlich, wenn Überordnung V [Respekt] verlangt und Solidarität T [Vertrautheit] oder Unterordnung T und Nichtsolidarität V“.³³⁹ (In der Wissenschaft werden für die Anredepronomina die beiden Symbole T und V als Entsprechung für das einfache Du und das höfliche und distanzierende Sie gebraucht.) Die Thematik ist durchwegs komplex, wie sich auch in den folgenden Beispielen zeigen soll.

Da nur in *The Freedom of the City* drei einander Unbekannte aufeinandertreffen und somit die Unterscheidung der Anrede eine Rolle spielt, wird hier vorrangig ebendieser Text untersucht. Links ist die englische Fassung zu lesen, während rechts die deutsche

³³⁶ Wetzig, „Komteß Julie“, S. 100

³³⁷ vgl. Huntemann, „Anredepronomina als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters *The Caretaker*“, S. 82

³³⁸ Reinhardt & Neubauer, *Zu Veränderungen im Sprachgebrauch: Die Anrede im Deutschen*, S. 18

³³⁹ Huntemann, „Anredepronomina als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters *The Caretaker*“, S. 83

Übersetzung von Horst H. Vollmer angegeben ist.³⁴⁰ Die Seitenzahlen werden jeweils am Ende der Passage in Klammern angeführt.

Alle am Prozess Beteiligten reden in einer stabilen, höflichen Anredeform miteinander. Folgerichtig siezt der rangniedere Polizeiwachtmeister den ihm übergeordneten Richter. Interessanterweise lässt Vollmer gleichzeitig auch den eigentlich ranghöheren Richter den ihm Unterstellten siezen. Dadurch hebt er den Polizisten auf gleiche Ebene mit sich selbst. In der deutschen Version wird dadurch angedeutet, dass der Richter speziell in diesem Fall nicht die alleinige Verantwortung übernehmen will. Auf sprachlicher Ebene lässt sich im Originaltext allerdings sehr wohl die Ausdrucksweise der beiden Parteien unterscheiden, welche Auskunft über ihr Verhältnis gibt:

JUDGE: Age? POLICEMAN: Twenty-two years, my lord.	RICHTER: Alter? POLIZEIWACHTMEISTER: 22 Jahre, Euer Gnaden.
JUDGE: Was the deceased known to you personally, Constable B? POLICEMAN: No, my lord.	RICHTER: War der Verstorbene Ihnen persönlich bekannt, Wachtmeister B? POLIZEIWACHTMEISTER: Nein, Euer Gnaden.
JUDGE: And when you arrived at the body, did you discover any firearms on his person or adjacent to his person?	RICHTER: Und als Sie zu seiner Leiche kamen, entdeckten Sie da irgendwelche Feuerwaffen an seiner Person oder neben seiner Person?
POLICEMAN: I wasn't the first to get there, my lord. JUDGE: Would you answer my question?	POLIZEIWACHTMEISTER: Ich war nicht als erster dort, Euer Gnaden. RICHTER: Würden Sie meine Frage beantworten?
POLICEMAN: I personally saw no arms, my lord. (FotC 108)	POLIZEIWACHTMEISTER: Ich persönlich sah keine Waffe, Euer Gnaden. (8-9)

Im Original gebraucht der Richter eine sehr komplexe Sprache, die auf den juristischen Jargon verweist, was in der Übersetzung nicht unbedingt aufgegriffen wird. „Would you“ im letzten Satz des Richters betont außerdem das Machtverhältnis expliziter, als das im Deutschen doch ausgesprochen formelle „Würden Sie“, denn der in der deutschen Fassung gebrauchte zweite Konjunktiv bringt in einer Fragestellung eine besonders höfliche Art der Bitte zum Ausdruck. Dass der Satz vielmehr als Aufforderung und weniger als höflicher Appell zu verstehen ist, wird von Friel auch durch das Weglassen der allgemeinen Höflichkeitsformel „please“ unterstrichen. Diese Passage macht deutlich, dass Vollmer durch die Wahl der Anredepronomen zwar

³⁴⁰ zit. aus Regiebuch, Die Freiheit der Stadt.

Distanz schafft, die Machtverhältnisse jedoch dadurch zu ähnlich werden. Im Original wird klar, dass sich der Richter durchaus seiner übergeordneten Rolle bewusst ist und auch keine Scheu zeigt, diese zum Ausdruck zu bringen. Vollmers Richter ist folglich etwas zu höflich geraten.

Der nächste von den Figuren auf der Bühne geführte Dialog findet kurz darauf in der ersten Szene im Rathaus statt, als die Demonstranten erstmals aufeinandertreffen.

SKINNER: Did you get a dose of the CS gas? LILY: D’you think I’m playing blind-man’s-bluff? God, you’re a rough young-fella, too. SKINNER: In here. Quick. Watch the step. LILY: My good coat. Mother of God, will you watch my good coat. (FotC 112)	SKINNER: Haben Sie eine Ladung Tränengas abgekriegt? LILY: Glaubst du ich spiele Blinde Kuh? Gott, du bist aber ein grober Kerl. SKINNER: Vorsicht! LILY: Mein guter Mantel! – Heilige Mutter Gottes, willst du wohl auf meinen guten Mantel achtgeben? (18)
--	---

Was sich hier schön abzeichnet ist das Machtverhältnis, vorgeführt als Respekt gegenüber Älteren. Lily ist ganze 20 Jahre älter als Skinner, die T/V- Verteilung wäre damit eigentlich gerechtfertigt. Andererseits entspricht Skinners höfliches Verhalten so gar nicht seinem Charakter. Zudem lassen sich im Original keinerlei höfliche Umgangsfloskeln erkennen. Michael wird von Skinner von Anfang an geduzt, was auf die Gleichgestellttheit der beiden hinweist, im Fall Michaels aber eher als herablassendes „Du“ gesehen werden könnte, was der der Kontext zumindest vermuten lässt:

SKINNER: Are you hurt? Did you get a rubber bullet? [...] MICHAEL: Leave me. (FotC 113)	SKINNER: Bist du verletzt? Hat dich eine Gummikugel erwischt? [...] MICHAEL: Lass mich! Ich halte es nicht mehr aus! (19)
--	--

Mit der Veränderung von Pronomina werden auch Beziehungen umdefiniert, weshalb ihnen für die Interpretation des Dramas und vor allem dessen Übersetzung eine Schlüsselrolle zukommt.³⁴¹ Bei Lily kann generell festgestellt werden, dass sie „fella“ als nominale Anrede in Bezug auf beide Männer gebraucht und dadurch dem Übersetzer das Pronomen quasi vorgibt. Michael adressiert Lily erst sehr spät direkt, kurz vor dem zweiten Akt. Zuvor vermeidet er die Verwendung von direkten Anredepronomen,

³⁴¹ vgl. Hunte mann, „Anredepronomen als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters The Caretaker“, S. 83

beteiligt sich aber auch nicht an Lilys und Skinners Gesprächen. In dieser Situation wird Lily von Michael geduzt:

MICHAEL: They'll never learn, you know; never. (FotC 127)	MICHAEL: Die lernen's nie, weißt du; nie. (52)
---	--

Im Englischen ist „you know“ eine typische Floskel der gesprochenen Sprache. Die Äußerung hat keinen informativen Wert, sondern dient lediglich dazu, einen freundlichen Kontakt mit dem Gegenüber aufzubauen oder zu erhalten.³⁴² In der Übersetzung betont Michael mit „weißt du“ noch einmal das Gesagte und konstituiert gleichzeitig ein Verhältnis, indem er Lily duzt. Unverständlicherweise verlegt er sich wenig später auf das distanziertere „Sie“, als er mit Lily über die Demonstrationen zu sprechen beginnt:

MICHAEL: Do you go on all the marches, Lily?	MICHAEL: Laufen Sie bei allen Märschen mit, Lily?
LILY: Most of them. It's the only exercise I get.	LILY: Den meisten. Einzige Gelegenheit, mal an die frische Luft zu kommen.
MICHAEL: Do you have the feeling they're not as – I don't know – as dignified as they used to be? (FotC 129)	MICHAEL: Finden Sie nicht, dass diese Märsche nicht mehr so würdevoll sind wie früher? [...] (56f)

In diesem Fall ist der Widerspruch durch die Nutzung des Vornamens noch größer, hat Lily den beiden Männern ihren Nachnamen doch bereits genannt („Mrs. Lily Doherty“ – FotC 120). Im deutschen Sprachgebrauch würde Michael sie in diesem Fall bei ihrem Nachnamen nennen, der Vorname verlangt eigentlich nach dem vertrauten Anredepronomen „du“.

Skinner ändert noch vor dem zweiten Akt die bereits bestehenden Verhältnisse beziehungsweise dreht er sie um, indem er gegenüber Lily auf das vertrauliche „du“ und gegenüber Michael auf das distanzierende „Sie“ wechselt, was eine sehr komische Wirkung hat und den Inhalt der Szene gut unterstreicht, immerhin ahmt er dabei den Ratsvorsitzenden nach.

SKINNER: Lily, this day I confer on you the freedom of the City of Derry. God bless you, my child. And now, MR. Hegarty, I think we'll make you a life peer. Arise Lord Michael – of Gas. (FotC 136)	SKINNER: Lily, ich verleihe dir hiermit die Freiheit der Stadt Londonderry. Gott segne dich, mein Kind. Und nun erheben wir Sie, Mr. Hegarty in den Adel auf Lebzeiten. Stehen Sie auf – Lord Michael – von und zu Gas. (74)
--	--

Eine weitere Auffälligkeit ist in diesem Fall Vollmers Entscheidung für die britische Bezeichnung des Ortes (Londonderry), was einer mehr oder minder aussagekräftigen

³⁴² vgl. Prunc, Entwicklungslinien der Translationswissenschaft, S. 84

Stellungnahme gleichkommt, wenn er sie vielleicht auch nicht bewusst gewählt hat. Mit der obigen Amtsrede leitet Vollmer also allein aufgrund der Anredepronomina eine Szene der reziproken Beziehungen ein:

SKINNER: Nice of you to turn up. LILY: My husband and I. SKINNER: Carry on with the good work. LILY: Thank you. Thank you. SKINNER: Splendid job you're doing. (FotC 136-7)	SKINNER: Nett, dass Sie erschienen sind. LILY: Mein Gatte und ich - SKINNER: Nur weiter so mit den guten Werken. LILY: Danke Ihnen. Danke Ihnen. SKINNER: Vorzügliche Arbeit, die Sie da leisten. (75)
--	--

Die dadurch erzeugte Ironie räumt einer offenbaren Ablehnung des Systems Platz ein und bereichert die deutsche Version um dieses Stilelement.

Diese kleine Einlage scheint Vollmer als verbindendes Element zwischen Lily und Skinner zu sehen, denn von da an duzen sich die beiden gegenseitig, necken sich gar:

LILY: The chairman was powerful at it. Give us your hand! Come on! SKINNER: I think you're concussed. (FotC 137)	LILY: Der Vorsitzende hatte da schwer was los. Gib mir deine Hand! Na komm schon! SKINNER: Ich glaube, du hast 'ne Schraube locker. (Im Regiebuch abgeändert zu: Lily, nimm dich in Acht, ich warne dich!) (76)
---	---

Michael hingegen bleibt auf Distanz, was in seinem Fall wohl auf Respekt gegenüber der älteren Lady zurückzuführen ist.

MICHAEL: You know what you're campaigning for, Missus. You want a decent home. And you want a better life for your children than the life you had. (FotC 138)	MICHAEL: Sie wissen, warum Sie auf die Straße gehen, Missis. Sie wollen eine anständige Wohnung. Und Sie wollen für Ihre Kinder ein besseres Leben, als Sie es hatten. [...] (78).
--	--

Durch die Wahl des höflichen Pronomens wirkt Michael in der deutschen Version als Figur leider etwas reserviert, wenn auch nicht anmaßend, wohingegen der Michael aus der Originalfassung gern die Sachen auf den Punkt bringt und zwar in einer glaubwürdigen Art und Weise. Ein weiterer Vorteil dieses Absatzes im Original besteht in der Referenz des Pronomens „you“. Das „generic you“ bezieht sich nicht auf die zweite Person Singular, es richtet sich vielmehr an keinen bestimmten oder eben alle, was insbesondere in dieser Aussage der Bestrebung von Brian Friel nahe kommen dürfte.

Wie zu Beginn des Kapitels bereits ausgeführt, ist eine Analyse im Fall *Lughnasa* nicht notwendig, da die Handlung ausschließlich im Kreis der Familie spielt. In *The Faith Healer* gibt es zwar keine Interaktion auf der Bühne, wohl aber zwischen Darstellern und Publikum. Zumindest die beiden Männer interagieren mit den Zusehern, was mit dem Inhalt der Monologe korreliert. Frank und Teddy stehen während ihrer gemeinsamen Wanderschaft auf der Bühne, Grace sitzt an einem Tisch und nimmt die Spenden entgegen. In Kontakt tritt sie dabei mit niemandem. Sie ist auch die Einzige, die im Theatertext nie den Kontakt mit dem Publikum herstellt, es nie direkt adressiert.

Ingrid Rencher wählt für Franks Monolog die höfliche Anredeform, was seinen Charakter gut unterstreicht. Der Zuseher erfährt aus seiner Erzählung, dass Frank zwar oft vor Publikum gestanden, den Zugang zu diesen Menschen jedoch nie gefunden hat, was die Wahl des Anredepronomens begründet. Indem er das Publikum im Theater sitzt, schafft er Distanz - eine seiner Eigenschaften, an der auch Grace zerbricht.

FRANK: Meine Initialen waren ein Glücksfall. F.H. – Fantastischer Heiler. Oder, wenn Sie an die Vorsehung glauben wollen, können Sie natürlich auch sagen, mein Lebenslauf war seit dem Tag meiner Taufe vorherbestimmt.³⁴³

Teddy ist das komplette Gegenteil von Frank, er spielt den Entertainer der Gruppe. Auf seiner Tour mit dem Wunderheiler ist es seine Aufgabe, Menschen für Franks Vorstellung zu mobilisieren. Folglich sucht er den Kontakt mit der Bevölkerung und will eine kommunikative Basis schaffen. Dass er mit dem Publikum in einem vertrauten Ton spricht, macht ihn sympathisch, nahbar. In seinem Monolog steht die Interaktion mit dem Zuseher im Mittelpunkt:

TEDDY: Ich sag euch was: Falls ihr vorhabt ins Showbusiness einzusteigen, kann ich euch eins sagen – und das ist der beste Rat, den ihr je bekommen werdet und ich geb ihn euch gratis [...]. Wenn du mit großen Künstlern zu tun hast - und ich weiß wovon ich rede, das könnt ihr mir glauben – dann musst du auf rein geschäftlicher Basis mit ihnen verkehren.³⁴⁴

Es ist schwierig, die gewählte Form der Anredepronomina als richtig oder falsch einzustufen. Die Analyse ergibt, dass ihre Anwendung in einigen Fällen nicht völlig nachvollziehbar ist respektive eine andere Wirkung auf den Zuschauer erzielt, welche

³⁴³ Regiebuch, Der Wunderheiler, S. 4

³⁴⁴ ebd. S. 28

wiederum nicht der Intention des Zietextes entspricht. Deshalb muss sich speziell der Bühnenübersetzer über die Konsequenz seiner Wahl im Klaren sein, denn die Beziehung der Figuren steht sehr oft im Mittelpunkt der Handlung.

5.4.2. Stilmittel Sprachvarietät

Die Freiheit der Stadt steht beispielhaft für ein schwieriges Problem, mit dem sich Übersetzer konfrontiert sehen: wie können Sprachvarietäten als besondere literarische Stilelemente in einen anderen Kulturraum übertragen werden, ohne dass bei der Transformation etwas verloren geht? In dem vorliegenden Text ist die sprachliche Komponente von wesentlicher Bedeutung, in der Übersetzung wird sie jedoch fatalerweise vernachlässigt. Warum, ist schwer nachvollziehbar, sind doch das Englische wie auch das Deutsche plurizentrische Sprachen, was bedeutet, dass beide in mehr als einem Land Amtssprache sind und sie diesbezüglich standardsprachliche Unterschiede aufweisen. Irisches Englisch ist etwa eine Sprachvarietät der englischen Sprache, hat eigene grammatikalische und phonetische Regeln und hebt sich dadurch bereits im geschriebenen Text vom StE ab. Natürlich komplizieren Sprachvarietäten wie diese den Prozess des Übersetzens, sind sie doch fest mit der jeweiligen Kultur verbunden. Vor allem aber im Theater grenzen sich Figuren durch sprachliche Eigenheiten voneinander ab, sie dienen gleichsam als Etiketten. Jede Form von Sprachvarietät vermittelt dem Publikum nicht nur eine sprachliche Abweichung, sondern präsentiert gleichzeitig eine andere Kultur. Sprachvarietäten legen folglich die Unterschiede der Rollen dar und betonen die Kluft zwischen den Welten, in denen die Figuren leben. Deutsch ist in Österreich zwar die staatliche Amtssprache, trotzdem existiert ein eigener Sprachgebrauch:

Die sprachliche Situation in Österreich ist ähnlich beschaffen wie im angrenzenden Süddeutschland, dennoch gibt es österreichische Spezifika [...]. Die spezifischen Lexeme nennt man Austriazismen, die es sowohl in den Dialekten als auch in der Standardvarietät (standardsprachliche Austriazismen) gibt. [...]³⁴⁵

Die Behauptung, in Österreich würde nur „Dialekt“ gesprochen, ist eine ungerechtfertigte Abwertung. Tatsache ist, dass sich auch im Österreichischen zahlreiche Eigennamen finden, die eben nur da gebräuchlich sind, wie zum Beispiel „Marille“ oder „Exekution“. Außerdem weist das österreichische Deutsch im Vergleich

³⁴⁵ Römer & Matzke, Lexikologie des Deutschen, S. 46

mit der deutschen Standardsprache grammatikalische Eigenheiten auf,³⁴⁶ etwa in Bezug auf Wortbildung (beispielsweise die Einschlebung von Fugelaute), Konjugation, Gebrauch des Konjunktivs etc. und verfügt zudem über eigene Schreibweisen wie auch Eigenheiten in der Aussprache, was bei Übersetzungen vom IE ins ÖD prinzipiell als Vorteil und Chance gesehen werden könnte.³⁴⁷ Generell gibt es keine einheitliche Strategie der Übersetzer in puncto Sprachvarietäten. Waltraud Kolb kritisiert beispielsweise das in älteren Übersetzungen übliche Austauschen von Dialekten in der Ausgangssprache durch Dialekte in der Zielsprache, da „der sozio-kulturelle Hintergrund [in der Übersetzung] in krassem Widerspruch zur sprachlichen Zuordnung der Protagonisten steht“.³⁴⁸ Die Wahl eines bestimmten Dialektes wird immer auch mit gewissen Stereotypen verbunden sein, nämlich mit denen lokaler Gruppen. Wie in Kapitel 4.1. bereits behandelt, versuchen sich Kulturen über die Unterscheidung von Fremdgruppen zu definieren. Der Dialekt als Mittel der Abgrenzung dient diesem Zwecke. Folglich ist die kulturelle Verankerung des Ausgangstextes sehr oft ausschlaggebend und muss deshalb immer erst überprüft werden, bevor sie in ein anderes Umfeld übersetzt werden kann. Ist der Hintergrund unspezifisch, so kann sich diese von Kolb bemängelte Vorgangsweise durchaus eignen. Eine weitaus häufigere Strategie ist allerdings laut Kolb die Übertragung in einen Soziolekt.³⁴⁹ Der Zieltext fügt sich dabei unauffällig in die Zielkultur ein und löst das kulturell Andere in eine dem Zielsprachenpublikum vertraute Sprachvarietät auf. In diesem Fall beschränkt sich die Übersetzung nicht einzig auf gesprochene Sprache, sondern versucht den Text als Ganzes in eine der Zielgruppe vertraute Sprachvarietät zu übertragen.

Ein weiteres Dilemma tut sich in Anbetracht der Wörter per se auf, denn aufgrund ihrer Kontext-Gebundenheit nehmen sie je nach textuellem Umfeld oftmals eine andere Bedeutung an. Den Sinngehalt eines Wortes festzulegen erweist sich daher in vielen Fällen als schwierig, vor allem wenn einzig ein Wörterbuch als Hilfestellung herangezogen werden kann. Das Englische ist wie das Deutsche reich an Wortspielen -

³⁴⁶ siehe Muhr & Schrod & Wiesinger, Österreichisches Deutsch. Linguistische, sozialpsychologische und sprachpolitische Aspekte einer nationalen Variante des Deutschen.

³⁴⁷ Sigrid Illek setzt sich in ihrer Diplomarbeit „Plurizentrische Sprachen und translatorische Praxis“ näher mit dieser Thematik auseinander und vergleicht des Weiteren die Sprachenpolitik in Österreich mit Irland.

³⁴⁸ Kolb, „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“, S. 278

³⁴⁹ ebd. S. 279

Homonyme, Polyseme und Homophone sind keine Seltenheit. Auch Umberto Eco betont die Signifikanz des Kontextes, denn

eine perfekte Äquivalenz oder glatte intersprachliche Synonymie gibt es nicht, außer vielleicht in Grenzfällen wie *husband/Gatte/marito/mari*. Aber selbst hier gäbe es noch einiges zu diskutieren, denn im älteren Englisch kann *husband* auch der gute Haushälter sein, in der Seemannssprache ist es ein Schiffsinspektor, und man sagt es auch, wenngleich nur selten, von männlichen Zuchttieren.³⁵⁰

Ergo ist eine Eins-zu-eins-Übersetzung oftmals problematisch, wird das textliche Umfeld außer Acht gelassen.

5.4.2.1. Vom Finden der eigenen Stimme

Englisch wurde mit der britischen Ansiedelungen ab dem 12. Jahrhundert und insbesondere ab 1600 in Irland eingeführt.³⁵¹ Bis zu diesem Zeitpunkt hatte Irland eine eigene Sprache, das gälische Irisch, die es während des sogenannten „Irish language shifts“ verlor. Als Gründe für diesen Verlust führt etwa Dörte Eliass folgende an:

„successive British invasions, the repressive legislation enacted by the British including the infamous Penal Laws in the eighteenth century, [...] the growth of the railway network [...], the establishment of unofficial ‘hedge-schools’ and the National School System in 1831 in both of which the use of Irish was not encouraged, the Great Famine of the 1840’s and the resultant emigration and death toll [...]”³⁵²

Wie in Kapitel 2.4.2. besprochen, stand die Sprache ab dem 19. Jahrhundert im Zentrum der irischen Literaturbewegung, bei Brian Friel tut sie das noch heute. Das irische Englisch unterscheidet sich vom Standardenglischen in diversen Punkten: Satzbau (Tendenz zu rhetorischen Fragen am Satzende, abweichende Nutzung des Perfekts, etc.), Vokabular (irische Lehnwörter), Redewendungen, Sprachgebrauch und natürlich in der Aussprache.³⁵³ Die Sprache der überwiegend katholischen Bevölkerung ist aber auch von einer anderen Richtung her beeinflusst worden - der heiligen Messe. Stoßseufzer, biblische Ausrufer und Flüche sind schon lange in der Alltagssprache verankert. Das tägliche Leben der überwiegend ländlichen Bevölkerung wird häufig in Metaphern und Gleichnissen angesprochen.³⁵⁴

³⁵⁰ Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 40f.

³⁵¹ siehe McCafferty, „Northern Irish English“, S.123 & Hickey, „Southern Irish English“, S. 135

³⁵² Eliass, Irish English in the works of Brian Friel, S. 10

³⁵³ vgl. ebd. S. 16-20

³⁵⁴ vgl. ebd. S. 24f.

Brian Friel versucht die Sprache seiner Figuren so realistisch wie nur möglich zu gestalten, damit sich sein Zielpublikum mit den Charakteren und der Handlung identifizieren kann. Seine Figuren stammen aus der gesellschaftlichen Unterschicht, ihre Sprache ist dadurch viel einfacher, dafür umso lebhafter und ausdrucksvoller. Zudem ist das Englisch der Iren stark von ihrer einstig gälischen Muttersprache beeinflusst. Um diese Aussage zu beweisen und den Verlust dieses Stilelements anzuführen, soll die regionalen Variante der englischen Sprache in Irland, das Hiberno-Englisch (auch bekannt als Irisches Englisch), beleuchtet und veranschaulicht werden. Als Beispiel für meine Untersuchung habe ich einmal mehr *The Freedom of the City* und Horst Vollmers Übertragung ins Deutsche³⁵⁵ gewählt, denn in diesem Text ist der Kontrast zwischen StE und IE am ausgeprägtesten (die Seitenzahlen für die Übersetzung werden erneut jeweils am Ende des Beispiels angeführt). Die Phonetik als Unterscheidungsfaktor wird an dieser Stelle ausgelassen. Ausgewählte Beispiele sollen in Bezug auf Vokabular, Grammatik und Kontext aus der zweiten und dritten Szene im Rathaus Friels sprachliche Anliegen erkennbar machen.

5.4.2.2. Kulturspezifisches Vokabular und Ausdrucksweise

Gleich zu Beginn finden sich christliche Aufrufe, einmal etwa als Ausruf des Erstaunens:

MICHAEL: Christ Almighty – the Mayor’s parlour! (FotC 119)	MICHAEL: Gott im Himmel! - das Empfangszimmer des Bürgermeisters! (34)
---	--

Etwas später als Ausruf der Bestürzung, gleichzeitig aber auch zur Betonung des darauf Folgenden:

MICHAEL: Honest to God , this is mad, really mad – sitting in the Mayor’s parlour on a Saturday afternoon – bloody mad! (FotC 121)	MICHAEL: Bei Gott, ehrlich, das ist verrückt, wirklich verrückt - an einem Samstagnachmittag im Empfangszimmer des Bürgermeisters sitzen – total verrückt. (40f.)
---	---

Interessanterweise benutzt Michael an dieser Stelle ein typisch englisches Wort (bloody), obwohl der Grundton in Irland generell eher „anti-britisch“ ist,³⁵⁶ und Anwender dieser betont britischen Ausdrücke oft zu Opfern des Spotts werden. Friel setzt dieses Wort vermutlich nicht ohne Grund ein, vielleicht will er damit auf Michaels Vertrauen in die (britische) Regierung hinweisen, welches dieser auch unter der bemühten Einflussnahme Skinners nicht zu hinterfragen beginnt. Leider geht dieser

³⁵⁵ Regiebuch, Die Freiheit der Stadt.

³⁵⁶ siehe auch Eliass, Irish English in the works of Brian Friel, S. 26

Aspekt in der Übersetzung verloren. Darüber hinaus taucht in diesen Szenen ein freudiger Ausruf der Erleichterung auf:

LILY: [...] Every one of them sound of mind and limb, thanks be to God . [...] (FotC 123)	LILY: Alle sind sie gesund an Geist und Körper, Gott sei Dank. (43)
--	---

Als überwiegend katholisches Land finden sich christliche Ausrufe dieser Art ebenso in der österreichischen Standardsprache zu Genüge, und Vollmer weiß diese auch einzusetzen.

Um die Dialoge authentisch zu gestalten, verwendet Friel des Weiteren irische Lehnwörter sowie umgangssprachliche Ausdrücke, wie zum Beispiel „fellow“, was in diesem Fall wohl soviel meint wie „Bürschchen“ und im irischen als „fella“ ausgesprochen wird:

LILY: Lookat, young fella [...] (FotC 121)	LILY: Schau her, junger Mann [...] (40)
--	---

Hier zeichnet sich die angesprochene Lebhaftigkeit der sprachlichen Ausdrucksweise der Figuren ab, welche in der Übertragung ins Deutsche an Authentizität verliert.

„Aul“ bezieht sich ebenfalls auf die IE-Aussprache und bedeutet - wie Vollmer richtig übersetzt – zwar „alt“, ist aber als typisches Charakteristikum für die irische Sprache zu sehen, wohingegen das Deutsche keine derartige mundartsprachliche Abwandlung kennt und diese kulturelle Markierung erneut in der Übersetzung verschwindet:

LILY: Will you take one drink and don't be such an aul woman. (FotC 123)	LILY: Willst du wohl einen Drink nehmen und dich nicht aufführen wie ein altes Weib! (43)
---	---

Gerade weil der Satz von Lily, der einzigen Damen und Ältesten in der Runde, kommt, ist die Aussage eine ironische und meint, der Junge solle aufhören nach Ausreden zu suchen und einfach einen trinken. Die hier gewählte, wörtliche Übertragung ist etwas verwirrend, schließlich gibt es diese Redewendung im Deutschen nicht. Eine verständlichere Wahl wäre etwa „zier dich nicht so“ oder „du führst dich ja auf wie im Kindergarten“ gewesen.

Auch das nächste Beispiel bietet eine Fülle an umgangssprachlichem und dadurch kulturtypischem Vokabular im Text, an dessen Übersetzung Vollmer scheitert. „Wan whiff“ meint etwa „one sniff“ (eine Eins-zu-eins-Übersetzung für „sniff“ gibt es nicht, es bedeutet in etwa ‚einmal an etwas schnüffeln‘), mit „the day“ meint Lily heute

(today) und der letzte Abschnitt könnte als „before you know it he would be dead“ ins Standardenglische übertragen werden:

LILY: [...] And give him just wan whiff of the stuff we got the day and before you'd blink he'd be life everlasting . (FotC 123)	LILY: Und lass ihn nur mal an dem Zeugs hier schnuppern, eh du dich's versiehst, ist er hinüber. (44).
---	--

Der Gebrauch von „wee“ anstelle von „little“ ist in Irland zwar sehr gebräuchlich, jedoch nicht als kulturtypisch zu bezeichnen, da das Adjektiv auch in anderen englischsprachigen Regionen, beispielsweise England und Schottland, zu finden ist.³⁵⁷

LILY: [...] If I had have made a dozen, it would have been a wee girl, wouldn't it? (FotC 123)	LILY: Wenn ich ein Dutzend geschafft hätte, wär's ein kleines Mädchen geworden. (44)
---	--

Im folgenden Beispiel wird diesbezüglich noch eine weitere Eigenschaft des IE deutlich - den im Vergleich zum SE abweichenden Gebrauch von Verbformen, wie hier „is“ anstelle von „are“.

LILY: Sure it's well known that all wee orphans is always musical. (FotC 131)	LILY: Na, es ist doch bekannt, dass Waisen immer musikalisch sind. (61)
---	---

In Bezug auf „wee“ findet sich nur wenige Zeilen später noch ein weiteres, als Kulturmarker fungierendes Wort, nämlich „wanes“, was in Irland als Umschreibung für „the wee ones“, sprich Kinder, verwendet wird:

LILY: D'you think he likes sitting at the fire all day, reading the wanes' comics? (FotC 132)	LILY: Glaubst du, er sitzt gern den ganzen Tag am Feuer und liest diesen blöden Comic? (64)
--	---

Es folgt ein Beispiel für Friel's durchaus heiteres, teilweise zum Sarkasmus tendierendes Gemüt. Lily berichtet von ihren elf Kindern. Ihr zwölftes hätte sie gerne Jasmine genannt. Wie sich aber herausstellte, war ihr lieber Mann nach dem elften Kind (Mark Antony) dazu nicht mehr imstande („he hadn't a puff left in him“):

LILY: But after Mark Antony the chairman hadn't a puff left in him . (FotC 123)	LILY: Aber nach Mark Anthony hatte der Vorsitzende kein bisschen Puste mehr in sich (im Regiebuch geändert worden: Aber nach Mark Anthony ist dem Vorsitzenden die Luft ausgegangen.). (44)
--	---

Friel benutzt gerne Sprichwörter, Gleichnisse und Metaphern, besonders solche, die sich auf das irische (Land)Leben beziehen, wie folgende zwei Sprüche:

LILY: Wet feet or a wet chemise/The sure	LILY: Nasse Füße, nasses Hemd, sicheres
--	---

³⁵⁷ Eliass, Irish English in the works of Brian Friel, S. 59

way to an early demise. (FotC 124)	und frühes End. (im Regiebuch gestrichen) (45)
------------------------------------	--

LILY: Life is not a bed of roses. Sorrow is our daily lot. (FotC 131)	LILY: Das Leben ist kein Rosenbett und Kummer unser täglich Los. (61)
---	---

Lily hat mehrere dieser Lebensweisheiten auf Lager, was auch bezeichnend für die irische Kultur ist, denn Sprichwörter sind in Irland Teil der Alltagssprache. Gerade für Personen aus der ärmsten Bevölkerungsschicht mit niedrigem Bildungsstandard, wie Lily, sind diese Sprichwörter und Weisheiten wichtig, denn „[e]s stehen bestimmte Muster dahinter, die als Merksatz eine wichtige Funktion haben. Zudem kann man sie sich gut einprägen, sie lassen sich ernsthaft oder mit einem Schmunzeln weitergeben und sorgen damit gleichzeitig für Gesprächsstoff, Trost, Rat und geben Zuversicht“.³⁵⁸ Da auch im deutschen Sprachgebrauch einige Sprichwörter dieser Art existieren, hätte Vollmer gut daran getan, einen dem österreichischen Publikum geläufigen Merksatz zu verwenden. Durch diese Umformulierung würde die Übersetzung zwar vom wörtlichen Sprachgebrauch her abweichen, die Intention aber erhalten bleiben.

Die nachfolgende Aussage betont geradezu die raue Ausdrucksweise der überwiegend ländlichen Bevölkerung und sozialen Unterschicht Irlands. Im Standardenglischen würde der Satz in etwa so lauten: *Despite the fact that he got no education, he's significantly smarter than this other guy.*

LILY: But for all he got no education he's a damn-sight smarter nor that buck. (FotC 132)	LILY: Aber dafür, dass er keine Schulbildung hat, ist er sehr viel klüger als diese ganzen Draufgänger. (65)
---	--

Auch das nächste Beispiel führt noch einmal Friels klare Distanzierung von der gepflegten englischen Sprache vor Augen. Lily nimmt sich hier wahrlich kein Blatt vor den Mund, leider bringt die deutsche Übersetzung diese Natürlichkeit nicht zur Geltung und nimmt der Figur damit etwas an Persönlichkeit:

LILY: Cheeky young brat, that Skinner! Easy seen he never had no mother to tan his backside. (FotC 132)	LILY: Frecher junger Hund, dieser Skinner! Man merkt, dass er nie eine Mutter hatte, die ihm auch mal den Hintern versohlte. (im Regiebuch geändert: [...] den Hintern ausgehaut hatte.) (64)
---	---

³⁵⁸ Deiters, *Irische Weisheiten*, S. 12

5.4.2.3. Grammatikalische Unterschiede

Nicht nur in Bezug auf das Vokabular grenzen sich die Iren von ihren britischen Nachbarn ab, auch das der irischen Sprache zugrunde liegende Regelsystem wird als Mittel der Unterscheidbarkeit angewandt. Für den Übersetzer ist dieser übersetzungsspezifische Aspekt des Dialekts ebenso, wenn nicht sogar noch problematischer wie spezifisches Vokabular. Würde der Übersetzer hier von der Norm abweichende, grammatikalische Konstrukte übernehmen, so wäre das Publikum geneigt, der Figur das Attribut „ungebildet“ zuzuschreiben, was der Absicht des Dramatikers in diesem Fall jedoch keineswegs entspricht. So wählt Vollmer etwa eine Übersetzung ins Standarddeutsche und lässt diese grammatikalischen Charakteristika unberücksichtigt – ein weiterer Verlust, der beim Übersetzungsprozess hingenommen werden muss.

Doppelte Verneinungen sind beispielsweise im StE heute unüblich, waren jedoch im Zeitalter des Mittelenglischen (ca. 11.-15. Jh.) durchaus in Gebrauch, gegenwärtig sind sie nur mehr Dialekten, wie dem irischen, vorbehalten. Außerdem gibt es im IE keine Unterscheidung zwischen „nothing“ und „anything“ genauso wenig wie zwischen „somebody“ und „nobody“.³⁵⁹ Wie im folgenden Beispiel ersichtlich, differenziert man in der gesprochenen Sprache auch nicht zwischen „no“ und „any“.

MICHAEL: [...] There wouldn' t be no trouble of any kind. [...] (FotC 127)	MICHAEL: Und es hätte nicht die Spur von Ärger gegeben. (52)
---	--

Eine falsche Verbform anzuwenden ist ebenfalls typisch für das irische Englisch; im StE wäre im folgenden Fall „were“ die korrekte Form der Anwendung:

MICHAEL: (To SKINNER) How many would you say was there today? (FotC 128)	MICHAEL: Wieviele, würd'st du sagen, waren heute da? (55)
---	---

Da das Gälische keine „Present Perfect Tense“ kennt, wird diese Zeitform auch im IE vermieden, wie etwa Markku Filppula ausführt:

In comparison with many other dialects of English, HE [Hiberno English] perfects present a rather curious mixture of simplification and complication. On the one hand, HE makes prominent use of the present and the past tense for perfect aspect meanings which are in other dialects expressed by distinct forms such as *have*-periphrasis. On the other hand, HE has developed, or preserves

³⁵⁹ vgl. Eliass, Irish English in the works of Brian Friel, S. 40

from earlier English, separate forms for some temporal and aspectual meanings, forms which are either not found or no longer used in other varieties [...]. Consequently, the overall coding of tense – aspect distinctions in HE looks more complex than in StE, for example.³⁶⁰

Im folgenden Beispiel wird das Adverb „never a day“ als Indikator benutzt (der Satz würde im StE heißen: „I have never been content a day since I got them“). Des Weiteren wird das Personalpronomen „them“ anstatt des Demonstrativpronomens „those“ verwendet, ebenso ein typisches Kennzeichen der gesprochenen irischen Sprache:³⁶¹

LILY: D’you see them shoes? Five pounds in Woolworth’s and never a day’s content since I got them. (FotC 129)	LILY: Sieh mal die Schuhe hier. Fünf Pfund bei Woolworth und nichts wie Ärger, seit ich sie habe. (56)
---	--

Auch das nachfolgende Beispiel demonstriert die Vermeidung der Present Perfect Tense. Die standardmäßige Form würde “What have you done ever since?” heißen:

LILY: What did you ever do since? (FotC 131)	LILY: Was hast du denn seither nur getrieben? (63)
--	--

5.4.2.4. Kontextverständnis

Im nachfolgenden Zitat erzählt Michael von seiner bevorstehenden Hochzeit mit Norah und dass sich die beiden daraufhin eine eigenes Zuhause suchen wollen, woraufhin eine aufgeregte Lily das Gesagte noch einmal wiederholt, als hätte Skinner nicht aufgepasst (LILY: To SKINNER: A place of their own!). Skinner antwortet ihr in einer Sprachvariante, die im Englischen als ‚fractured English‘ und in unserem Kulturkreis generell als ‚gebrochenes Deutsch‘ bezeichnet wird:³⁶²

SKINNER: Leely, the language I speak a leetle too – yes? (FotC 128)	SKINNER: Lily, ich auch englische Sprache ein bisschen verstehen. (im Regiebuch geändert: Lily, ich bin nicht taub) (55)
---	--

Friel verschiebt die Satzteile in eine untypische Reihenfolge (O-S-V-A) und benutzt eine andere Schreibweise, um auf die Aussprache aufmerksam zu machen (zwei ee bedeuten wahrscheinlich ein langes i [i:/]). Vollmer hat den Sprachwitz zwar verstanden, ihn aber unglücklich ins Deutsche transportiert. Wie soll der österreichische Zuseher verstehen, warum sich Skinner auf die „englische Sprache“ bezieht, wenn doch

³⁶⁰ Filppula, *The Grammar of Irish English*, S. 90

³⁶¹ Hickey, „Irish English in the context of previous research“, S. 28

³⁶² Kolb, „Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt)“, S. 279

auf der Bühne deutsch gesprochen wird. Etwas in der Art dürfte sich auch Regisseur Jürgen Wilke gedacht haben, als er den Text umschreiben ließ.

„I play the ...“ bezieht sich normalerweise auf ein Instrument, das man beherrscht, wie beispielsweise “I play the piano“. In folgendem Fall meint Skinner jedoch, dass er gerne wettet, ein überaus weitverbreitetes und beliebtes Hobby in vielen europäischen Staaten, ebenso in Irland:

SKINNER: And I play the horses and the dogs. (FotC 131)	SKINNER: Und ich spiele bei Pferde- und Hunderennen. (62)
---	---

Vollmer scheint diese Aussage falsch verstanden zu haben, denn seine Übersetzung ist nicht wirklich begreiflich.

All diese Beispiele sollen nicht Friels Fähigkeiten in Bezug auf die englische Standardsprache anzweifeln, denn ohne Zweifel ist er dieser mächtig, darüber hinaus auch diverser Fachjargons. Ihr Einsatz ist allerdings auf bestimmte Zwecke reduziert, wie in diesem Fall die Differenzierung von Figuren. Der folgende Ausschnitt aus dem Monolog des Richters demonstriert, dass Friel auch den juristischen Jargon geschickt einzusetzen weiß:

JUDGE: I should explain that I have permitted soldiers and policemen to give evidence under pseudonym so that they may not expose themselves to the danger of reprisal. And before we adjourn for lunch, may I repeat once more and make abundantly clear once more my words of the first day: that this tribunal of inquiry, appointed by her Majesty's Government, is in no sense a court of justice. Our only function is to form an objective view of the events which occurred in the City of Londonderry, Northern Ireland, on the tenth day of February 1970, when after a civil rights meeting British troops opened fire and three civilians lost their lives. (FotC 109)	RICHTER: Ich sollte vielleicht erklären, dass ich Soldaten und Polizisten erlaubt habe, ihre Zeugenaussage unter Pseudonym zu machen, damit sie sich nicht der Gefahr von Repressalien aussetzen. Und darf ich nochmals, bevor wir für das Mittagessen unterbrechen, meine Worte vom ersten Tag wiederholen, nochmals hinreichend klar machen: dass dieser Untersuchungsausschuss, eingesetzt von der Regierung Ihrer Majestät, in keiner Weise eine Gerichtshof ist. Unsere einzige Aufgabe ist es, uns eine objektive Meinung zu bilden über jene Ereignisse, die sich am 10. Februar 1970 in der Stadt Londonderry, in Nordirland, zutrugen, als nach einer Bürgerrechtsversammlung britische Truppen das Feuer eröffneten und drei Zivilisten ihr Leben verloren. (12)
--	--

Klar ist, hat man den direkten Vergleich vor Augen, dass die deutsche Übersetzung zum einen der Lebendigkeit, zum anderen der Funktionalität der Originaldialoge nicht gerecht wird. Kritiker, wie Eleonore Thun, beziehen sich nach Besuch der Produktion

auf das Problem Sprachvariation, befinden diesen Text jedoch als Ganzes für „unübersetzbar“:

[Der Abend] leidet freilich an sehr Entscheidendem: daran nämlich, dass das Stück unübersetzbar ist. Denn wie soll der irische Dialekt wiedergegeben werden, auf dessen Witz die Szenen im Rathaus beruhen? Übersetzer Horst H. Vollmer kapituliert mit Recht. Es wird also hochdeutsch gesprochen.³⁶³

Offensichtlich ist dieser Theatertext stark in der irischen Kultur verwurzelt, und die Vorgehensweise kann an dieser Stelle nur eine quellsprachlich orientierte sein. Der Versuch, einer Zielkultur dieses Stück Geschichte aus Irlands dunklen Stunden näher zu bringen, kann sehr wohl unternommen werden. Es in diese einzugliedern ist in diesem Fall schwierig bis nicht machbar, zumindest nicht ohne Verluste. Der Übersetzer sollte sich deshalb zu Beginn des Translationsprozesses die Intention des Autors vor Augen führen. Offensichtlich will Friel in diesem Text den Kontrast zwischen öffentlichem Diskurs und Privatmenschen betonen. Wenn auch der Wiener Dialekt vielleicht als unpassend befunden wurde, so sollte die Diskrepanz trotzdem unbedingt bestehen bleiben. Friel verwendet kulturtypisches Vokabular, auch das Österreichische ist reich an Austriazismen, die hier zu neuer Bedeutung hätten finden können. Eine Abgrenzung hätte auch durch die Überzeichnung der „Stimmen von außen“ geschehen können. Richter, Priester, Soziologe, Pressesprecher – allesamt Vertreter bekannter Jargons. Durch die Anwendung dieser Stereotype hätten sie sich nicht nur gut voneinander, sondern auch von der Alltagssprache der Mittel- und Unterschicht abgrenzen lassen. In diesem Punkt arbeitet Vollmer zu inkonsequent, die strenge Trennung zwischen Rathausinnerem und Außenwelt löst sich teilweise auf, was sich wiederum auf die Rezeption auswirkt, denn, um es noch einmal zu betonen, die Diskrepanz zwischen Gesellschaft und Individuum ist in *The Freedom of the City* ausschlaggebend; ihr Nichtvorhandensein beraubt den gesamten Theatertext seiner Natürlichkeit und Authentizität. Ergo ist es nicht verwunderlich, dass dem österreichischen Publikum – nicht nur, aber auch aufgrund dessen - der Zugang zu dieser Inszenierung verwehrt blieb.

³⁶³ Thun, Wochenpresse, 30.03.1977.

5.4.3. Übersetzungsmethoden und ihre Wirkung

Im Theater bestimmt die Intention, sprich was im Zielpublikum erreicht werden soll, die Strategien für die Textproduktion, welche dann wiederum die Rezeption beeinflusst.³⁶⁴ Der Übersetzer sollte deshalb im Vorfeld entscheiden, wie stark der Ausgangstext (sozio-) kulturell verwurzelt ist, ob eine zielsprachlich orientierte Übersetzung Sinn macht und wenn ja, wie sich die translatorischen Problemstellungen lösen lassen, denn ist eine Handlung universell nachvollziehbar, können etwa kulturspezifische Eigennamen oder geografischen Fakten, die in der Übersetzung beibehalten werden, eine verfremdende Wirkung auf den Zuseher haben. Umberto Eco hat bereits in Bezug auf literarische Texte festgestellt, dass eine Übersetzung in erster Linie die gleiche Wirkung erzielen soll.³⁶⁵ Damit dies geschehen kann, muss sich der Übersetzer erst von einer übertriebenen Ehrfurcht vor der Wortwahl im Ausgangstext befreien.³⁶⁶ Wenn nun aber eine gut in die Zielkultur eingegliederte Übersetzung aufgrund der Nennung von ‚exotischen‘ Speisen oder Namen einen Verfremdungseffekt im Publikum erwirkt, ist die Übersetzungsleistung eigentlich als fehlgeschlagen zu bezeichnen. *The Freedom of the City* ist beispielsweise sehr tief in der soziokulturellen Geschichte Irlands verwurzelt, weshalb sich eine quellsprachlich orientierte Vorgehensweise anbietet. Der Übersetzer kann versuchen, das Publikum in diese Kultur einzuführen und dem Zuseher die Hintergründe und Vorgänge im Text erkenntlich zu machen. Er darf dabei aber nicht, wie Vollmer, in seiner Vorgehensweise wechseln. Dadurch, dass Horst Vollmer versucht, eine andere Kultur zu präsentieren, sie gleichzeitig aber auch in die österreichische einbetten will, schaffte er Verwirrung und stört somit die Rezeption. *Dancing at Lughnasa* auf der anderen Seite bietet sich für eine zielsprachlich orientierte Übersetzung an. Der Inhalt ist nicht als kulturspezifisch zu bezeichnen, ebenso wenig die Figuren. Hier geht es nicht um bestimmte Namen oder historische Ereignisse, sondern einzig und allein um die Erinnerungen eines Mannes an einen Sommer seiner Kindheit. In diesem Fall erlebt das Publikum aber des Öfteren verfremdende Momente, wenn zum Beispiel von Ballybeg die Rede ist. Diese fiktive, irische Örtlichkeit hätte durch eine ländliche Region in Österreich ersetzt werden können. Gewisse Aspekte erklärt der Dramatiker im Text selbst, weshalb beispielsweise in Bezug auf das Radio

³⁶⁴ Nord, „Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext“, S. 145

³⁶⁵ vgl. Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, S. 94

³⁶⁶ vgl. ebd. S. 81

und das Herbstfest Lughnasa in der übersetzten Version keine Änderungen notwendig waren. So erläutert Friel etwa, was es mit diesem Fest auf sich hat, was die namentliche Herkunft des Radios betrifft, etc. Das Publikum hat folglich keinen Bedarf an einer ‚eigenen‘ Übersetzung. Aus dem Radio könnte österreichische Musik der 30er Jahre erklingen. In Bezug auf die Namen hätte eine typische gälische Bezeichnung wie Vera McLaughlin durch einen deutschen Namen ersetzt werden können. Englische Vornamen sind dem Publikum der Gegenwart durch die Vielzahl amerikanischer Fernsehsendungen geläufig, heute würden sie keine verfremdende Wirkung mehr erzielen. Die Inszenierung von „Lughnasa“ am Wiener Volkstheater fand jedoch in der Spielzeit 1994/95 statt, in einer Zeit, als der große Boom erst begann. Deshalb hätte man das jeweils deutsche Äquivalent der Vornamen wählen können, beziehungsweise - sollte eine Übersetzung in einen österreichischen Regionaldialekt vorgenommen werden - die österreichische Form des Kosenamens. *The Faith Healer* wiederum wäre schwierig in den österreichischen Kulturraum einzufügen, in sprachlicher Hinsicht gar unmöglich, denn die walisischen Namen müssten in dem Fall gestrichen werden. Eine zielsprachlich orientierte Übersetzung ist hier demnach nicht empfehlenswert, aber auch nicht notwendig. Auf der Bühne werden drei Erzähler präsentiert, die dem Publikum ihre Geschichte erzählen. Da die Figuren einzig und allein mit dem Zuseher und nicht miteinander interagieren, ist die übliche Bühnenillusion nicht gegeben und das Publikum kann sich auf diese erzählende Situation einstellen. Der Mensch hat eine Schwäche für gute Geschichten, dabei spielen Lieder, Namen etc. eine untergeordnete Rolle. Natürlich muss dem Publikum ein Zugang zur Story eröffnet werden. Rencher kann etwa nicht voraussetzen, dass das österreichische Publikum mit gälischen Örtlichkeiten vertraut ist, wie dies Friel wahrscheinlich kann. In der im Kapitel 4.4.4 angeführten Passage hätte sie die Übersetzung beispielsweise um eine Erläuterung erweitern sollen, damit eine örtliche Zuordnung stattfinden kann. In diesem Fall hätte der Absatz nicht von der Regie gekürzt werden müssen und der Zuseher eine bessere Vorstellung von den Umständen der Erzählung bekommen. Generell liegt in diesem Text der Schwerpunkt auf dem erzählten Geschehen. Diesbezüglich kann die gut übersetzte Version vielleicht sogar von Vorteil sein, eben weil die Geschichte für das Publikum einer fremden Kultur noch spannender ist.

6. Epilog

Keiner von Brian Friels Theatertexten ist zufällig entstanden, sondern war immer auch Reaktion auf persönliche Erfahrungen oder sozialpolitische Umstände. Eine grobe Skizzierung der jüngeren Geschichte Irlands zu Beginn dieser Arbeit hat Gründe für die Beschaffenheit der Theatertexte des irischen Dramatikers geliefert. Dass die Sprache ein wichtiger Bestandteil von Friels Arbeit ist, beruht auf diesen historischen und politischen Entwicklungen. Brian Friels freier Umgang mit theatralen Konventionen wurde im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls erörtert. Monologstücke wie *The Faith Healer* sind in Österreich zwar untypisch, auf Irlands Bühnen jedoch keine Seltenheit. Einerseits ist diese Dramenform dem dortigen Publikum von der langen Tradition des „storytellings“ her bekannt, andererseits wird sie auch von anderen Dramatikern verwendet, beispielsweise Conor McPherson. Bei der Bearbeitung von Friels Texten ist man aufgrund der geringen Anzahl an Interviews auf Sekundärliteratur angewiesen. Die dabei vorliegenden Interpretationsansätze beschränken sich bedauerlicherweise oftmals auf nationalistische. Wie sich gezeigt hat, wird diese eingeschränkte Sichtweise seinen Dramen jedoch nicht gerecht.

Drama und Theater sind Brennpunkte der Darstellung und der Selbstdarstellung von Kulturen.[...]. Auch Konventionen, seien es soziale oder theatralische, sind Bestandteile sozial-kultureller Inszenierungspraktiken, die das alltägliche Handeln in den Erfahrungsbereich symbolischer und kultureller Bedeutung rücken.³⁶⁷

Das Theater ist ein Ort der Selbsterfahrung, das Drama ein Akt der kulturellen und persönlichen Selbstreflexion und seine Übersetzung ein Moment der interkulturellen Vermittlung. Mein primäres Forschungsinteresse in Bezug auf die vorliegende Arbeit galt nicht der Auseinandersetzung mit dem irischen Dramatiker per se, die fraglos ausreichend Material für eine weitere theaterwissenschaftliche Analyse bieten würde. Im Kernstück dieser Arbeit wurde vielmehr das Phänomen des kulturellen Transfers behandelt und am Beispiel von Brian Friels Dramen veranschaulicht, da seine Theatertexte durch ihre regionale, kulturelle und sprachliche Verwurzelung als

³⁶⁷ Bachmann-Medick, „Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung“, S. 153

Prototypen der oben erwähnten Selbstrepräsentation von Kultur bezeichnet werden können.

Zu Beginn dieser Arbeit wurde festgestellt, dass in Wien ausschließlich das Volkstheater, in einer Zeitspanne von etwas mehr als 30 Jahren, fünf übersetzte Versionen der Theatertexte von Brian Friel in seinen Spielplan aufnahm. Aus diesem Grund wurde vorab die Institution Volkstheater, dessen Bühne, Spielplan und Direktion untersucht. Es kann behauptet werden, dass sich alle fünf Dramen sehr gut in den intendierten Spielplan der jeweiligen Direktion einordnen lassen - als Gesellschaftskritiker fand Friel nicht nur bei Gustav Manker Anklang, es war vor allem in der Direktionszeit von Emmy Werner, in welcher man den irischen Dramatiker auf der Bühne des Volkstheaters zu sehen bekam.

Anschließend konnte im Rahmen einer exemplarischen Analyse aufgezeigt werden, dass sich nicht nur der Übersetzer als Vermittlerfigur, sondern auch andere an der Produktion Beteiligte wie etwa der Regisseur, Schauspieler oder Bühnenbildner mit der Textvorlage auseinandersetzen und jegliche auf die Rezeption Einfluss nehmenden Faktoren darauf abstimmen sollten. Ein missglückter Transfer basiert gelegentlich auf einer Reihe von Fehlentscheidungen. Bei der Produktion von *Die Freiheit der Stadt* wurde etwa die Übersetzungsleistung der Regie in Frage gestellt, die das gesellschaftliche Drama in ein Märtyrertum umzuwandeln versuchte. Die Hervorhebung des keltischen Festes in dem Programmheft von *Lughnasa – Zeit des Tanzes* war insofern irreführend, als dieses Ereignis den Text nicht dominiert. Bei der Produktion von *Der Wunderheiler* wurde wiederum die Tradition des „storytellings“, als wichtiges Element des Dramas, im Programmheft nicht erwähnt. Für das Wiener Publikum wäre eine diesbezügliche Erläuterung hilfreich gewesen. Ebenfalls untersucht wurden die schauspielerischen Leistungen, da die Erscheinung und das Auftreten einer Figur bereits einen Großteil ihres Charakters verraten und in weiterer Folge auf die Rezeption Einfluss nehmen. Diesbezüglich korrespondiert Friels Misstrauen gegenüber der heutigen Freiheit der Regie mit den Kritiken, etwa im Fall des *Wunderheilers*. Dass man die Figur des Frank Hardy mit einem betagten Schauspieler besetzt, wird nicht nur im Rahmen der Uraufführung 1979 in New York bemängelt, sondern findet auch unter den Wiener Kritikern kaum Zuspruch.

Der letzte Teil der Arbeit und sogleich ihr Schwerpunkt war die Gegenüberstellung der drei Theatertexte, *The Freedom of the City*, *Dancing at Lughnasa*, *The Faith Healer* mit deren deutschen Übersetzungen. Abschließend soll noch einmal auf die speziell theaterspezifischen Übersetzungsprobleme hingewiesen werden.

Es wurde deutlich gemacht, dass szenische Bemerkungen für das pragmatische Textverständnis mitunter unabkömmlich sind und bereits kleinste Änderungen auf die Rezeption Einfluss nehmen können, teilweise sogar die Rolle einer Figur abzuändern vermögen. Dies manifestiert sich in Friels Texten etwa in Zusammenhang mit der beinahe kompletten Streichung des Nebentextes am Schluss von *Lughnasa – Zeit des Tanzes*, welche den eigentliche Zweck dieser Szene, das Drama als Erinnerung aufzulösen, vereitelt.

Weiters wurde erwähnt, dass Gefühle in jeder Form der Kommunikation zum Ausdruck gebracht werden, sowohl sprachlich als auch gestisch. Die Erörterung der Auswirkungen der Wortwahl auf die Emotionen und die damit verbundene Figurencharakterisierung zeigte, dass beispielsweise ein einzelner Buchstabe eine etablierte zwischenmenschliche Beziehung ändern kann. So lässt das beigefügte „i“ bei „Grace“ etwa ihr Verhältnis zu Frank schlagartig um einen Grad verklärter erscheinen. Weiters konnte eruiert werden, dass auch Silben- und Wortanzahl auf das Auftreten der Figur Einfluss nehmen und Emotionen vermitteln. Ein Satz mit einer Wortanzahl von 30 verlangt etwa nach langem Atem und schnellem Sprechtempo und vermittelt dadurch einen emotional aufgebrauchten Zustand. Anhand des exemplarischen Vergleichs zwischen *The Faith Healer* und der Übersetzung von Ingrid Rencher wurde deutlich, dass eben jene Aspekte der Dramenübersetzung durchaus übertragen werden können, wenn auch andere, in dieser Arbeit behandelten Aspekte in Renchers Version unberücksichtigt blieben.

In Bezug auf den Gebrauch von Anredepronomen ist zu bemerken, dass ihre Wahl eine Verschiebung der Machtverhältnisse bewirken kann. Gerade Übersetzungen vom Englischen ins Deutsche sind diffizil, da die vom Dramatiker angestrebte Wirkung teilweise nur schwer erkennbar ist, mitunter aufgrund des Gebrauchs des „generic you“ im Englischen.

Abschließend wurden der Einsatz von Sprachvariationen und die potenzielle Möglichkeit ihrer Übersetzung zur Diskussion gestellt. Friel benutzt Intralingualität, um etwa Dialoge lebendiger zu gestalten oder Figuren voneinander abzugrenzen. Der Einsatz von dialektalen Ausdrücken, landestypischen Eigennamen, Wortspielen, etc. verwandelt seine Dramen in komplexe Konstrukte, die eine große Herausforderung an die Vermittlerfigur darstellen. Diesbezüglich wurde das „österreichische Deutsch“ als äquivalenter Sprachgebrauch vorgestellt. Die Untersuchungen zeigten, dass Horst Vollmer den österreichischen Sprachgebrauch in die Übersetzung nicht miteinbezog und ergo die Natürlichkeit der Dialoge zu einem Großteil verloren ging.

Die Übersetzungsanalyse machte weiters deutlich, dass der ausbleibende Erfolg von Brian Friel in Wien maßgeblich auf die Übersetzungsleistungen der Vermittlerfiguren zurückzuführen ist: Horst Vollmer arbeitete inkonsequent und bemerkte auch nicht die speziell in *Die Freiheit der Stadt* wesentlichen sprachlichen Abgrenzungen; Andrea Clement gelang es nicht, die Lebendigkeit der Dialoge ins Deutsche zu transportieren, weshalb die Regie ganze Passagen streichen ließ und das Drama dadurch an vielen Stellen inhaltlich abgeändert wurde, beispielsweise die Schlusszene. Dass *Lughnasa – Zeit des Tanzes* bisweilen als Friels größter Erfolg am Volkstheater gilt, liegt demgemäß weniger an der Übersetzungsleistung, sondern vielmehr an der Beschaffenheit des Dramas an sich. Nicht ohne Grund ist es auch weltweit sein bisher größter Erfolg. Einzig Ingrid Rencher erkannte die Bedeutsamkeit der richtigen Wortwahl, wobei sich vermutlich ihre Erfahrungen als Dramaturgin bezahlt machten. Trotzdem finden sich auch in ihrer Übersetzung von *Der Wunderheiler* Unstimmigkeiten, die im Publikum möglicherweise Irritation und Ablehnung hervorriefen, bezeichnenderweise wurde das Drama nur elf Mal aufgeführt.

Interessanterweise beschäftigte sich Brian Friel selbst mit Übersetzungen, nachdem er sich mit George Steiners Überlegungen zur Translation auseinandergesetzt hatte.³⁶⁸ 1981 präsentierte er seine Version von Tschechows *Drei Schwestern*. Da der Dramatiker kein Russisch spricht und er deshalb mit sechs englischen Vorlagen arbeitete, kann seine Version eher als Adaption denn als Übersetzung an sich bezeichnet

³⁶⁸ siehe: After Babel. Aspects of language and translation.

werden.³⁶⁹ Trotzdem ist es ihm gelungen, aus der ursprünglich russischen und durch die Übersetzungen englischen Geschichte eine irische zu machen. Das Besondere an Friels Adaption der *Drei Schwestern* ist die erzielte Wirkung. Indem er sich auf irische Lokalisationen und typische irische Mahlzeiten bezieht und die Figuren außerdem irisches Englisch auf der Bühne sprechen, akzeptiert das Publikum dieses Drama plötzlich als irische Geschichte, die Zugang schafft: „This fitted in with the Field Day aspiration to provide Irish people with forms of theatre with which they could identify, that weren't imported from elsewhere.“³⁷⁰ Ob die von Brian Friel angesprochene Abneigung gegen die Freiheit der Regie sich gleichermaßen auf den Übersetzer bezieht, konnte nicht festgestellt werden, da seine Agentur bisher nicht auf meine Anfragen reagierte. Weil aber Friel selbst versucht, Theatertexte aus einer fremden Kultur in die eigene einzufügen, kann gewissermaßen davon ausgegangen werden, dass er ähnliche Bemühungen mit seinen eigenen Texten begrüßen würde. Hinsichtlich *Lughnasa – Zeit des Tanzes* hätte meiner Meinung nach durchaus versucht werden können, diesen Text für das österreichische Publikum zugänglich zu machen und ihn sozusagen in dessen Kultur einzuschreiben. *Die Freiheit der Stadt* weist wie erwähnt einen starken sozialpolitischen Kontext auf und ist schwer in eine fremde Kultur einzubetten, ebenso wie *Der Wunderheiler*, der aber wie gesagt, in seiner Form nicht nach einer Eingliederung verlangt.

Wie aus den Untersuchungen geschlossen werden kann, verlangt die Analyse des Kulturtransfers nach einer interdisziplinären Auseinandersetzung, in diesem Fall mit den Bereichen Theaterwissenschaft, Translationswissenschaft, Komparatistik und Anglistik. Eine ausgedehntere Analyse, speziell eine auf die theaterspezifischen Übersetzungsproblematiken bezogene, hätte den Rahmen einer Diplomarbeit gesprengt, eine Grundlage für weitere Untersuchungen ist jedenfalls gegeben.

³⁶⁹ vgl. O'Donnell, „Friel and a Tale of Three Sisters“, S. 150

³⁷⁰ Grene, „Friel and his 'Sisters'“, S. 101

7. Literaturverzeichnis

7.1. Selbstständige Literatur

- Aristoteles & Fuhrmann, M. (Übers.). (1994). *Poetik*. Hg. Fuhrmann, M. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.
- Arnold, M. (1869). *Culture and Anarchy*. London: Smith, Elder & Co.
- Balme, C. (2001). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 2. Aufl. Berlin: E.Schmidt.
- Barker, C. (2000). *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences. A theory of production and reception*. 2. Aufl. London: Routledge.
- Besch, W. (1998). *Duzen, Siezen, Titulieren. Zur Anrede im Deutschen heutz und gestern*. 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Breitenecker, K. (1991). Es muss gewagt werden. Die Direktion Leon Epp am Volkstheater 1952-1968. Dipl.Universität Wien.
- Brück, F. (2002). *Interkulturelles Management. Kulturvergleich Österreich – Deutschland – Schweiz*. Frankfurt am Main: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.
- Brunner, O. (Hg.). (1978). *Geschichtliche Grundbegriffe. Band 7. Verw-Z*. Studienausg. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Colum, P. (1989). *A treasury of Irish folklore*. 2. Aufl. New York: Kilkenny Press.
- Coult, T. (2003). *About Friel. The Playwright and the work*. London: Faber and Faber.
- Deane, S. & Friel, B. (1996). *Brian Friel: Plays One. Philadelphia, here I come!, The Freedom of the City, Living Quarters, Faith Healer, Translations*. London: Faber and Faber
- Deiters, J. (2011). *Irische Weisheiten*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Delaney, P. (Hg.). (2000). *Brian Friel in Conversation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Deutsch-Schreiner, E. & Birbaumer, U. (Hg.). (1989). *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Diderot, D. & Lessing, G.E. (Übers.). (1986). *Das Theater des Herrn Diderot*. Stuttgart: Reclam.

- Eco, U. & Kroeber, B. (Übers.). (2010). *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Eliass, D. (1993). Irish English in the works of Brian Friel. Dipl. Universität Wien.
- Fiehler, R. (1990). *Kommunikation und Emotion*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Filppula, M. (1999). *The Grammar of Irish English. Language in Hibernian style*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (1998). *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. 4. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Gouaffo, A. (2007). *Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext. Das Beispiel Kamerun-Deutschland (1884-1919)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gruber-Hauk, S. (2008). Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987 im gesellschaftlichen Kontext. Dipl. Universität Wien.
- Hepp, A. (2010). *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH.
- Huizinga, J. (1987). *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Illek, S. (2009). Plurizentrische Sprachen und translatorische Praxis. Dipl. Universität Wien.
- Jordan, E. (Hg.). (2009). *Theatre stuff: critical essays on contemporary Irish theatre*. Dublin: Carysfort Press.
- Kant, I. (1838). *Immanuel Kant's sämtliche Werke*. Hg. K. Rosenkranz, & F.Schubert. 7 Bde. Leipzig: Leopold Voss.
- Konschill, M. (1999). Gustav Manker und das Wiener Volkstheater. Dipl. Universität Wien.
- Krans, H.S. (1966). *William Butler Yeats and the Irish Literary Revival*. New York: Haskell House.
- Lüsebrink, H.-J. (2005). *Interkulturelle Kommunikation: Interaktion, Fremdwahrnehmung, Kulturtransfer*. Stuttgart: Metzler.
- MacGrath, F.C. (1999). *Brian Friel's (Post) Colonial Drama: Language, Illusion and Politics*. Syracuse: Syracuse Univ. Press.
- McDonnel, B. (2008). *Theatres of the Troubles: Theatre, Resistance and Liberation in Ireland*. Exeter: University of Exeter Press.

- Mengel, E. & Schnauder, L. & Weiss, R. (Hg.). (2010). *Weltbühne Wien Vol.1. Approaches to Cultural Transfer*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Mengel, E. & Schnauder, L. & Weiss, R. (Hg.). (2010). *Weltbühne Wien Vol.2. Die Rezeption anglophoner Dramen auf Wiener Bühnen des 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Moody, T. (Hg.). (2001). *The course of Irish History*. Dublin: Mercier Press.
- Moritz, R. (Hg.). (2005). *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Muhr, R. & Schrodtr, R & Wiesinger, P. (Hg.). (1995). *Österreichisches Deutsch. Linguistische, sozialpsychologische und sprachpolitische Aspekte einer nationalen Variante des Deutschen*. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.
Zugriff am 15.07.2011 unter <http://www-oedt.kfunigraz.ac.at/OEDTBIB/120-1995-OEDTSBd2.pdf>.
- Murray, C. & Friel, B. (1999). *Brian Friel: Plays Two. Dancing at Lughnasa, Fathers and Sons, Making History, Wonderful Tennessee, Molly Sweeney*. London: Faber and Faber.
- Paseta, S. (2003). *Modern Ireland. A very short introduction*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Pfister, M. (2001). *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Pelaschiar, L. (1998). *Writing the North. The contemporary novel in Northern Ireland*. Trieste: Ed. Parnaso.
- Pine, R. (1999). *The Diviner. The Art of Brian Friel*. 2. Aufl. Dublin: Univ. College Dublin Press.
- Prunč, E. (2002). *Einführung in die Translationswissenschaft*. 2. Aufl. Graz: Selbstverlag Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- Prunč, E. (2007). *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht*. Berlin: Frank & Timme GmbH.
- Reinhardt, N. & Neubauer, N. (2008). *Zu Veränderungen im Sprachgebrauch: Die Anrede im Deutschen*. Norderstedt: GRIN Verlag.
- Richards, S. (Hg.). (2004). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roche, A. (Hg.). (2006). *The Cambridge Companion to Brian Friel*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Römer, C. & Matzke, B. (2005). *Lexikologie des Deutschen: eine Einführung*. 2. Aufl. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Schlögl, G. (1994). *Der Theaterkritiker Paul Blaha als Direktor des Wiener Volkstheaters 1979/80-1987*. Diss. Universität Wien.
- Sidiropoulou, M. (2004). *Linguistic identities through translation*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V.
- Siever, H. (2010). *Übersetzen und Interpretation. Die Herausbildung der Übersetzungswissenschaft als eigenständige wissenschaftliche Disziplin im deutschen Sprachraum von 1960 bis 2000*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
- Steiner, G. (1998). *After Babel. Aspects of language and translation*. 3. Aufl. Oxford: Oxford University Press.
- Stenson, N. (2008). *Basic Irish. A Grammar and Workbook*. Oxon: Routledge.
- Trevor, W. (Hg.). (1989). *The Oxford book of Irish short stories*. Oxford: Oxford University Press.
- Trompenaars, F. & Woolliams, P. (2004). *Business Weltweit. Der Weg zum interkulturellen Management*. Hamburg: Murmann Verlag.
- Williams, R. (1983). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. überarbeitete Aufl. Oxford: Oxford University Press.
- Winkler, M. (2010). *Beckett ≠ Beckett. Samuel Becketts Methode der Selbstübersetzung am Beispiel von „En attend Godot“ / „Waiting for Godot“*. Dipl. Universität Wien.

7.2. Unselbstständige Literatur

- Anonym: Kultur. (1990). In: *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 12. Band KIR-LAG*. 19. völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: Brockhaus.
- Anonym: Kultur. (1963). In: *Duden-Etymologie in 12 Bänden. 7. Band*. Mannheim: Dudenverlag.
- Bachmann-Medick, D. (1988). *Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung*. In: E. Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (S. 153-177). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Baratta, K. (2005). *Sprachstücke, Auftragsstücke*. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. (S. 172-174). Salzburg, Wien: Jung und Jung.

- Bertha, C. (2006). Brian Friel as postcolonial playwright. In A. Roche (Hg.). *The Cambridge Companion to Brian Friel*. (S. 155-165). Cambridge: Cambridge University Press.
- Birbaumer, U. (2005). Eine Frage der Wirkung. Aus einem Gespräch mit Emmy Werners mit Ulf Birbaumer. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. (S.43-50). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Boland, E. (1973). Brian Friel: Derry's Playwright. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 138-143). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Boyd, J. (1970). Soundings. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 89-97). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Burke, P. (2006). Friel and performance history. In A. Roche (Hg.). *The Cambridge Companion to Brian Friel*. (S. 117-128). Cambridge: Cambridge University Press.
- Carty, C. (1980). Finding Voice in a Language Not Our Own. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 138-143). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Cronin, M. (2002). Catholics and Sport in Northern Ireland. Exclusiveness or inclusiveness?. In T. Magdalinski & T. Chandler (Hg.), *With God on their Side. Sport in the service of religion*. (S. 20-36). London: Routledge.
- Dalinger, B. (2010). Interkulturalität, Kulturtransfer und Theaterwissenschaft. In E. Mengel & L. Schnauder & R. Weiss (Hg.), *Weltbühne Wien Vol.1. Approaches to Cultural Transfer*. (S. 105-115). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Dixon, S. (1980). Mapping Cultural Imperialism. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 135-137). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Ernst, G. (2005). Die Sprache ist das Wichtigste. Aus einem Gespräch Emmy Werners mit Gustav Ernst. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. (S.159-163). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Fairleigh, J. (1966). After Philadelphia. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 47-50). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Farren, R. (1980). Broadway? Who Cares!. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 123-126). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Fischer-Lichte, E. (1988). Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation. In E. Fischer-Lichte (Hg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (S. 129-144). Tübingen: Narr.

- Friel, B. (1971). Self-Portrait: Brian Friel Talks about His Life and Work. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 98-108). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Fuchs, D. (2010). Austro-Amerikanischer Kulturtransfer im Zeichen Max Reinhardts: Das Theater in der Josefstadt 1945-60. In E. Mengel & L. Schnauder & R. Weiss (Hg.), *Weltbühne Wien Vol.2. Die Rezeption anglophoner Dramen auf Wiener Bühnen des 20. Jahrhunderts*. (S. 181-220). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Funke, L. (1968). Interview with Brian Friel. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S.51-71). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Gleitman, C. (2004). Reconstructing history in the Irish history plays. In S. Richards (Hg.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. (S. 218-230). Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, N. (2006). Five ways of looking at Faith Healer. In A. Roche (Hg.), *The Cambridge Companion to Brian Friel*. (S. 53-65). Cambridge: Cambridge University Press.
- Greene, N. (2009). Faith Healer in New York and Dublin. In J.P. Harrington (Hg.), *Irish theatre in America. Essays on Irish theatrical diaspora*. (S. 138-147). Syracuse, New York: Syracuse University Press.
- Gussow, M. (1991). From Ballybeg to Broadway. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 202-212). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Hahnl, H. (1989). Direktion Paul Blaha. Ein "Theater der Gesinnung", das mit einer politischen Parteirichtung identifiziert wurde. In E. Deutsch-Schreiner & U. Birbaumer (Hg.), *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. (S. 332-354). Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Hickey, R. (2007). Southern Irish English. In D. Britain (Hg.), *Language in the British Isles*. (S. 135-151). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hickey, R. (2005). Irish English in the context of previous research. In A. Barron & K. Schneider (Hg.), *Trends in Linguistics. The pragmatics of Irish English*. (S.17-44). Berlin: Walter de Gruyter.
- Holzer-Kernbichler, M. (2003). Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht. In F. Celestini (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. (S.137-149). Tübingen: Stauffenburg.
- Huntemann, W. (1988). Anredepronomina als bedeutungsschaffender Faktor in der deutschen Übersetzung von Harold Pinters *The Caretaker*. In E. Fischer-Lichte (Hg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (S.81-93). Tübingen: Narr.

- Hüttner, J. (1989). Das Theater als Austragungsort kulturpolitischer Konflikte. In E. Deutsch-Schreiner & U. Birbaumer (Hg.). *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. (S. 10-15). Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Hüttner, J. (1989). 1889-1918. Zwischen Stadttheater und Volkstheater. In E. Deutsch-Schreiner & U. Birbaumer (Hg.). *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. (S. 16-31). Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Kiberd, D. (1979). Story telling: the Gaelic tradition. In P. Raftery & T. Brown (Hg.), *The Irish Story*. (S. 13-23). Gerrards Cross, Bucks: Colin Smythe.
- Kofler, G. (1989). Volkstheater in den Außenbezirken. Die Suche nach einer „Ästhetik der Peripherie“. In E. Deutsch-Schreiner & U. Birbaumer (Hg.), *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. (S. 254-527). Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Kolb, W. (1998). Sprachvarietäten (Dialekt/Soziolekt). In M. Snell-Hornby (Hg.), *Handbuch Translation*. (S. 278-280). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Kracauer, S. (1960). Die Errettung der physischen Realität. In F.J. Albersmeier (Hg.), *Texte zu Theorie des Films*. (S. 242-255). Stuttgart: Reclam. 5. Aufl. 2003.
- Lahr, J. (1991). In Dancing at Lughnasa, Due on Broadway this Month, Brian Friel Celebrates Life's Pagan Joys. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 213-217). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Lojek, H. (2004). Brian Friel's sense of place. In S. Richards (Hg.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. (S. 177-190). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lojek, H. (2006). Dancing at Lughnasa and the unfinished revolution. In A. Roche (Hg.), *The Cambridge Companion to Brian Friel*. (S. 78-90). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lüsebrink, H.-J. (2010). Kulturtransfer und Übersetzung: Theoretische Konfiguration und Fallbeispiele (aus dem Bereich des Theaters). In E. Mengel & L. Schnauder & R. Weiss (Hg.), *Weltbühne Wien Vol.1. Approaches to Cultural Transfer*. (S. 21-35). Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- McCafferty, K. (2007). Northern Irish English. In D. Britain (Hg.), *Language in the British Isles*. (S. 122-134). Cambridge: Cambridge University Press.
- Morinson, G (1965). An Ulster Writer: Brian Friel. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation*. (S. 24-34). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Moritz, R. (2005). Das mobile Theater. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. (S. 77). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Moritz, R. (2005). Entdeckt. Geholt. Geschätzt. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene*

- Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005.* (S. 239-252). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Moritz, R. (2005). Protagonistinnen. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005.* (S. 124-128). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Moritz, R. (2005). Schau.Spiel.Zeiten. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005.* (S. 7-11). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Nord, C. (1998). Das Verhältnis des Zieltexts zum Ausgangstext. In M. Snell-Hornby (Hg.), *Handbuch Translation.* (S. 141-144). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Nord, C. (1998). Ausrichtung an der zielkulturellen Situation. In M. Snell-Hornby (Hg.), *Handbuch Translation.* (S. 144-147). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- O'Donnell, D.(1981). Friel and a Tale of Three Sisters. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation.* (S. 149-152). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- O'Kelly, F. (1975). Can the Critics Kill a Play? In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation.* (S. 117-119). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Petsch, B. (2005). Vom Wesen der Frauen. Aus einem Gespräch Emmy Werners mit Barbara Petsch. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005.* (S.101-106). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Quilligan, P. (1984). Field Day's New Double Bill. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation.* (S. 192-194). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Radio Telefís Éireann. (1983). Brian Friel and Field Day. In P. Delaney (Hg.), *Brian Friel in Conversation.* (S.178-191). Ann Arbor: The University of Michigan Press 2000.
- Rencher, I. (2005). Heldinnen, Mörderinnen, Prophetinnen. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005.* (S.107-108). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Richards, S. (Hg.). (2004). Plays of ever changing Ireland. In *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama.* (S. 1-15). Cambridge: Cambridge University Press
- Rubik, M. (2010). Die Rezeption amerikanischer Dramen der klassischen Moderne. In E. Mengel & L. Schnauder & R. Weiss (Hg.), *Weltbühne Wien Vol.2. Die Rezeption anglophoner Dramen auf Wiener Bühnen des 20. Jahrhunderts.* (S.221-257). Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Ryan, J.J. (1995). Nationalism and Irish Music. In G. Gillen (Hg.), *Music and Irish cultural history.* (S. 101-115). Dublin: Irish Acad. Pr.

- Schreiber, M. (1998). Übersetzungstypen und Übersetzungsverfahren. In M. Snell-Hornby (Hg.), *Handbuch Translation*. (S. 151-154). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Snell-Hornby, M. (1984). Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In R. Watts (Hg.), *Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th birthday*. (S. 101-116). Tübingen: Narr.
- Suppanz, W. (2003). Transfer, Zirkulation, Blockierung. Überlegungen zum kulturellen Transfer als Überschreiter signifikantischer Grenzen. In F. Celestini (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. (S. 21-33). Tübingen: Stauffenburg.
- Suppanz, W. (2003). Die Konstruktion „österreichischer Kultur“ als Resultante von Zirkulation und Blockierung. In F. Celestini (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. (S. 229-250). Tübingen: Stauffenburg.
- Turk, H. (1988). Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung. In E. Fischer-Lichte (Hg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (S. 9-53). Tübingen: Narr.
- Uí Ógáin, R. (1995). Traditional Music and Irish Cultural History. In G. Gillen (Hg.), *Music and Irish cultural history*. (S. 77-100). Dublin: Irish Acad. Pr.
- Vom Hove, O. (2005). Politische Anlässe und Motive zur Spielplangestaltung. In R. Moritz (Hg.), *Der eigene Blick. Das Volkstheater Wien 1988-2005*. (S. 65-69). Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Wagner, R. (1989). 1969-1979. Ein durch und durch österreichisches Theater. In E. Deutsch-Schreiner & U. Birbaumer (Hg.), *100 Jahre Volkstheater. Theater Zeit Geschichte*. (S. 292-311). Wien: Jugend-und-Volk-Verlag.
- Watt, S. (2006). Friel and the Northern Ireland “Troubles” play. In A. Roche (Hg.), *The Cambridge Companion to Brian Friel*. (S. 30-40). Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, M. (1998). Sprechtheater. In M. Snell-Hornby (Hg.), *Handbuch Translation*. (S. 253-258). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Wetzig, K.L. (1988). Komteß Julie. In E. Fischer-Lichte (Hg.), *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. (S. 95-115). Tübingen: Narr.
- Wolf, M. (2003). Cultures do not hold still for their portraits. Kultureller Transfer als Übersetzen zwischen Kulturen. In F. Celestini (Hg.), *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. (S. 85-97). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Woodsworth, J. (1998). Geschichte des Übersetzens. In M. Snell-Hornby (Hg.),

Handbuch Translation. (S. 39-43). Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

Yeats, W.B. (1994). The Man and the Echo. In *The collected Poems of W. B. Yeats.* (S. 298-299). London: Wordsworth Editions Limited.

7.3. Zeitschriften-/Zeitungsartikel

Eugen, F. (1977, 29. März). Im Wiener Volkstheater: Eine klare kritische Stoßrichtung. *Volkswille.*

Grene, N. (2010). Friel and his "Sisters". Abbey theatre talk. *Ilha do Desterro*, 58, S. 99-111. Zugriff am 13.09.2011 unter <http://www.tara.tcd.ie/bitstream/2262/41260/1/Friel%20and%20his%20%2522sisters%2522.pdf>.

Greisenegger, W. (1977, 30. März). Die nordirische Tragödie als Posse. *Salzburger Nachrichten.*

Grimme, K. (1977, 01. April). Nordirlands Wirklichkeit war ärger. *Die Furche.*

Hahnl, H. (1977, 1. April). Märtyrer aus Irland. *Kärntner Tageszeitung.*

Haider, H. (1994, 18. Jänner). Bei den Überlebensfrauen. *Presse.*

Hampel, R. (1977, 29. März). Unfertiger Brei. *Öberösterreichische Nachrichten.*

Ignée, W. (1992, 14. September). Poesie mit Whiskey. Brian Friels "Wunderheiler" im Stuttgarter Kammertheater. *Stuttgarter Zeitung.*

Jeppesen, H. (2008, 24. Februar). Sprache ist Identität. *Deutsche Welle.* Zugriff am 24.05.2011 unter <http://forum.vds-ev.de/viewtopic.php?TopicID=3432>

Kahl, K. (1977, 29. März). Das Sonderabonnement im Volkstheater. Zum Bürgerkrieg der Kommentar. *Kurier.*

Kahl, K. (1994, 17. Jänner). Irland liegt jetzt am Weghuberpark. Brian Friels Volksstück „Lughnasa – Zeit des Tanzes“ am Volkstheater. *Kurier.*

Kahl, K. (1994, 18. Jänner). Fünf Schwestern in Irland. Das Volkstheater spielt Brian Friels wehmütiges Volksstück „Lughnasa – Zeit des Tanzes“. *Kurier.*

Kahl, K. (1994, 27. September). Eine Biographie mal drei. *Kurier.*

Koberg, R. (1994, 27. September). Fragen über Fragen. *Österreichische Nachrichten.*

Konrad, F. (1977, 02. April). Bürgerkrieg mit Kommentar. Ein neues Stück über Irland. *Neue Zeit.*

- Lohs, L. (1994, Jänner). Die Entfesselung der Sinne. *Bühne*.
- Lohs, L. (1994, Jänner). Die Kunst der Verwandlung. *Bühne*.
- Martin, G. (1994, 27. September). Kelte zwischen Suff und Charisma. *Wiener Zeitung*.
- Ogris, H. (1977, 30. März). Vom Problem zur Beiläufigkeit. Österreichische Erstaufführung eines Irland-Stückes in Wien. *Kleine Zeitung*.
- o.V. (1977, 29. März). Schauplatz Nordirland. *Profil*.
- Pizzini, D. (1994, 27. September). Weh dem, der nicht lügt. *Die Presse*.
- Pfoser, A. (1994, 27. September). Die Eskapaden eines größtenwahnsinnigen Doktor. *Salzburger Nachrichten*.
- Pfoser, A. (1994, 18. Jänner). Ein lebenspralles Milieustück ohne Arme-Leute-Pathos. *Salzburger Nachrichten*.
- Pohl, R. (1994, 27. September). Ein Schmalspur-Entertainer von der traurigen Gestalt. *Der Standard*.
- Reimann, V. (1977, 29. März). Kampf, Gewalt, Elend. *Neue Kronenzeitung*.
- Rismondo, P. (1977, 29. März). Opfer aus Nordirland. *Die Presse*.
- Sebestyén, G. (1977, 29. März). Blutarme Szenen aus blutigem Kampf. „Die Freiheit der Stadt“ von Brian Friel als Erstaufführung im Volkstheater. *Wiener Zeitung*.
- Sichrovsky, H. (1994, 18. Jänner). „Ungelebtes“ Leben. *Kronenzeitung*.
- Sichrovsky, H. (1994, 27. September). Heiliger oder Scharlatan? *Krone*.
- Simon, J. (1979, 23. April). Reaching. „...Faith Healer is food for the life of the mind, while Carmelina, full of goody-goody intentions, is eager to leap backward...”. *New York Magazine*, S. 70-72.
- Thun, E. (1977, 30. März). Tragischer Irrtum. *Wochenpresse*.
- Wagner, R. (1977, 29. März). Nur ein politisches Lehrstück. *Neues Volksblatt*.
- Wagner, R. (1994, 27. September). Mehr Novelle als Drama. *Neues Volksblatt*.
- Zeleny, W. (1977, 29. März). Konfrontation mit Agitation. *Salzburger Volksblatt*.

7.4. Archivalien / Originalquellen

- Friel, B. & Vollmer, H. (Übers.). (Spielzeit 1976/77). *Die Freiheit der Stadt*.

Regiebuch. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2369. (Orig.: Friel, B. *The Freedom of the City*, 1973).

Friel, B. & Clemens, A. (Übers.). (Spielzeit 1993/94). *Lughnasa – Zeit des Tanzes*. Regiebuch. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2706. (Orig.: Friel, B. *Dancing at Lughnasa*, 1990).

Friel, B. & Rencher, I. (Übers.). (Spielzeit 1994/95). *Der Wunderheiler*. Regiebuch. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2715. (Orig.: Friel, B. *The Faith Healer*, 1979).

Volkstheater Wien. (Spielzeit 1976/77). Programmheft von *Die Freiheit der Stadt*. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2369.

Volkstheater Wien. (Spielzeit 1993/94). Programmheft von *Lughnasa – Zeit des Tanzens*. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2706.

Volkstheater Wien. (Spielzeit 1994/95). Programmheft von *Der Wunderheiler*. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2369.

Volkstheater Wien. (Spielzeit 1997/98). Programmheft von *Molly Sweeney*. Wienbibliothek im Rathaus, Teilarchiv Volkstheater Wien 1952-1999: Box 2785.

8. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bühnenbild <i>Die Freiheit der Stadt</i>	- 59 -
Abbildung 2: Manfred Jaksch (Skinner), Marianne Gerzner (Lily) und Karl Schmidt-Werter (Michael) in.....	- 61 -
Abbildung 3: Bühnenbild von <i>Lughnasa – Zeit des Tanzes</i> ,.....	- 67 -
Abbildung 4: Gundula Rapsch (Rose), Isabel Weicken (Kate) und Doris Weiner (Agnes) in <i>Lughnasa – Zeit des Tanzes</i>	- 69 -
Abbildung 5: Fritz Hammel (Gerry) und Franziska Sztavjanik (Chris).....	- 69 -
Abbildung 6: Ernst Stankovski als Frank Hardy in <i>Der Wunderheiler</i>	- 76 -
Abbildung 7: Vera Borek als Grace Hardy in <i>Der Wunderheiler</i>	- 77 -
Abbildung 8: Toni Böhm als Teddy in <i>Der Wunderheiler</i>	- 78 -
Abbildung 9: Bühnenbild von <i>Der Wunderheiler</i>	- 80 -

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

9. Anhang

9.1. Kurzzusammenfassung

Der irische Dramatiker Brian Friel hat sich in den letzten Jahrzehnten zu einem Protagonisten der englischen Gegenwartsliteratur entwickelt. Im deutschsprachigen Raum blieb ihm dieser Erfolg bisher verwehrt und auch in Wien wird er nur selten gespielt. Im Rahmen dieser Diplomarbeit werden die Hintergründe für den ausbleibenden Erfolg mittels einer exemplarischen Analyse des Kulturtransfers beleuchtet, wobei sich der Hauptteil der Untersuchung auf theaterspezifische Übersetzungsproblematiken konzentriert. Am Volkstheater Wien wurden bisher fünf Übersetzungen verschiedener Theatertexte von Friel zur Aufführung gebracht, weshalb dieses Theaterhaus als Mittlerfigur im Zentrum des Interesses steht. Die Analyse der an den Produktionen beteiligten Übersetzungsleistungen, die Vergleiche zwischen Originaltext und Übersetzung sowie beispielhafte Textpassagen versuchen über den Transformationsvorgang und das von den Dramen geforderte, interkulturelle Wissen Auskunft zu geben.

Diese Arbeit soll die vom Theater geforderte Präzision im Umgang mit dem Transfer kultureller Güter betonen sowie als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen in diesem Forschungsfeld fungieren.

9.2. Abstract

Over the last decades, the Irish dramatist Brian Friel has become one of the most prolific representatives of contemporary Irish drama. Although his work is in the realm of the English-language stage, his plays are rarely staged in the German-speaking world, including Vienna. Up until today, only five plays of Brian Friel have been produced in Vienna. All of them were staged at the Volkstheater, but not all of them were received favourably. Thus, this paper aims to highlight the problematic aspects of cultural transfer and is illustrated with examples drawn from a translation analysis. In this context, the approach to transitional problems in general and to theatre-specific issues in particular will be assessed in more detail.

With respect to cultural transfer, the paper seeks to illuminate the absolute necessity of accuracy. It may also function as a basis for further investigations in this particular area of interest.

9.3. Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name: Gabriele Detschmann
Geburtsdatum: 20.03.1987
Geburtsort: Ried i.L.
Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

2011	Abschluss des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2010	Leistungsstipendium der Universität Wien
ab 2009	Studium English and American Studies
ab 2006	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Schwerpunkte im Rahmen der freien Wahlfächer: Anglistik, Psychologie
2001-2005	Bundesoberstufenrealgymnasium Grieskirchen, Oberösterreich

Praktika / Berufserfahrung

Mai - Oktober 2011	Volontariat am Ludwig Boltzmann Institut für Menschenrechte in Wien
Februar 2010	Assistenz der Leitung des musikalischen Wettbewerbs Prima la Musica in Wien
Februar – Mai 2009	Praktikum am österreichischen Kulturforum in Brüssel

Fremdsprachenkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
English	fließend in Wort und Schrift
Französisch	Grundkenntnisse