

Welttheater

»SCHÖN MUSS ES SEIN!«

Ein Gespräch¹⁰ mit Ariane Mnouchkine, Paris, 8. Mai 2013

Von Yvonne Griesel

Das Theaterkollektiv »Théâtre du Soleil« wurde 1964 von Ariane Mnouchkine gegründet. Es ist seit seiner Gründung interkulturell, das Ensemble in der Cartoucherie, der alten Munitionsfabrik in Paris, setzt sich aus mehr als dreißig Nationalitäten zusammen und bezieht Einflüsse vieler Kulturen und Theaterpraktiken ein. Als politisches Theater setzt es sich dafür ein, Veränderungen herbeizuführen. Das Publikum wird immer aktiv in einen Lernprozess einbezogen, um den Wunsch nach Veränderung zu wecken. Es wird persönlich von Ariane Mnouchkine empfangen, die die Karten selbst abreißt. Da ist es kein Wunder, dass sie sich auch bezüglich der Sprachübertragung besonders in den Zuschauer hineinversetzt. Sie ist eine der wenigen Künstlerinnen, die die Übertitel sowohl mit den Augen der Zuschauer wie auch mit denen der Künstlerin betrachtet und uns damit legendäre Übertitelungen auf die Bühne gezaubert hat – ein Vorbild.

Yvonne Griesel: Sie sind mit Ihrem Théâtre du Soleil eine der Begründerinnen des interkulturellen Theaters, Ihre Arbeiten werden auf der ganzen Welt gezeigt und bewundert, aber Sie wissen wahrscheinlich nicht, dass Sie beinahe ebenso bekannt für Ihre Übertitel sind, für Ihren Sprachtransfer auf der Bühne. Die Übertitel, die bei Le Dernier Caravansérail¹¹ langsam mit der

¹⁰ Übersetzung: Yvonne Griesel.

¹¹ Kollektivarbeit für das Festival d'Avignon, Cartoucherie, 2003.

Hand geschrieben auf der Bühnenrückwand aufscheinen, waren für mich der entscheidende Moment in der kreativen Gestaltung von Übertiteln. Sie sind eine der wenigen Regisseurinnen, die auf kreative Art und Weise mit dem Sprachtransfer auf der Bühne arbeiten. Wie sind Sie dahin gekommen?

Ariane Mnouchkine: Ich habe mir wie alle gedacht: »Ach, diese Übertitel ...« Es hat mich ganz krank gemacht, ich dachte mir, man kann den Leuten doch nicht zumuten, die ganze Zeit nach oben zu starren – das ist doch unmöglich. Eigentlich war mir das schon vor *Le Dernier Caravansérail* klar. Das erste Stück, das wir technisch wirklich gut übertitelt haben, war *Et soudain, des nuits d'éveil*¹² in Russland. Und natürlich *Tambours sur la digue*,¹³ es gab einen großen Seidenvorhang im Hintergrund und keine Möglichkeit, auf die Seiten auszuweichen. Also habe ich angefangen, die Texte auf die Seide an der Rückwand zu projizieren, in die Sichtachse des Publikums. An einem bestimmten Punkt muss man sich sagen, ich will etwas hinzufügen und *Tambours sur la digue* war wirklich wundervoll mit japanischen Übertiteln. Sie haben die Inszenierung erst vollkommen gemacht. Von da an war mir klar, Übertitel sind ein Teil der Schönheit, ein tiefgründiges Element der Distanz, der Poesie. Ein neuer Sinn wird einbezogen, eine andere Vision, die Dimension des Lesens. Aber es ist natürlich nicht nur das. Es geht nicht nur darum, für jede Inszenierung zu entscheiden, wo der beste Platz für die Übertitel ist. Bei *Les Tambours* wurde auf die Seide projiziert, bei *Le Dernier Caravansérail* haben wir die Projektionsfläche immer wieder gewechselt. Entscheidend ist natürlich

¹² Premiere in der Cartoucherie, 26. 12. 1997.

¹³ Premiere in der Cartoucherie, 15. 9. 1999.

auch der Rhythmus. Charles-Henri (Bradier), mein Assistent und jetziger Kodirektor des Théâtre du Soleil, hat eine Art Übertitelkunst entwickelt. Er fährt den Übertitel, kurz nachdem der Schauspieler angefangen hat zu sprechen, genau in diesem kurzen Moment, wo das Publikum diesen kleinen Moment Zeit hat, ihn zu lesen.

Für mich sind Übertitel immer eine Frage des Rhythmus. Haben Sie am Théâtre du Soleil daran gearbeitet?

Bis auf einige wenige Ausnahmen sind wir dazu übergegangen, den Übertitel anzuzeigen, wenn die erste Hälfte des Wortes gesagt ist. Also bevor das Publikum sagen kann: »Ich versteh ja nichts ...«, aber nachdem es sieht, wer spricht. Das Publikum schaut, der Schauspieler spricht und dann wird projiziert – aber nicht irgendwo weit oben, sondern da, wo der Schauspieler spricht.

Heißt das, dass Sie die Übertitel von Anfang an mitdenken?

Nein, nicht von Anfang an. Eine Ausnahme war *Les Naufragés du Fol Espoir*,¹⁴ aber auch nur, weil die Übertitel wirklich Teil des Stücks sind. Normalerweise denken wir an sie, wenn wir wissen, dass wir im Ausland spielen. Dann fangen wir an, uns zu fragen: Gut, wo kommen sie hin?

Viele Theater, die auf Reisen gehen, bitten die Festivals um die Übersetzung und die Einrichtung der Übertitel. Dann wird dort alles angefertigt, und die Regisseure sehen es erst vor Ort.

Oh nein, das muss viel früher passieren! Aber es ist uns auch einmal ein Missgeschick passiert. Wir haben unsere eingerich-

¹⁴ Kollektivarbeit in der Cartoucherie, 2010.

teten Übertitel nach Chile geschickt. Sie sollten auf spezielle Bildschirme projiziert werden, die sich an unterschiedlichen Stellen befanden. Weil sie dort die Übersetzung selbst anfertigen wollten, haben wir gesagt: »Gut, Sie machen die Übersetzung, und wir überprüfen dann unsere Übertitel.« Die Übersetzerin hat alles genau nach unseren Maßgaben gemacht, also Folie für Folie. Und dann kam eine Frau vom Festival und hat gesagt: »Nein, es dürfen nie mehr als zwei Zeilen sein! Machen sie aus allem zwei Zeilen.« Wir sind vier Tage vor der Vorstellung angereist und haben gesehen, dass die Übertitel komplett umformatiert worden waren. Unsere Übertitlerin Judith hat vier Tage gebraucht, um alles wieder in die richtige Form zu bringen ... Sie und die Übersetzerin waren den Tränen nahe.

Also suchen Sie normalerweise Ihre Übersetzer selbst aus?

Ja, in der Regel schon. Sogar in Japan war es eine Freundin von uns, die übersetzt hat. Aber in Taiwan hatten wir einmal eine Übersetzerin, die wir nicht kannten, und nach der Vorstellung ist man auf uns zugekommen und hat gesagt, wie gut die Übersetzung gewesen sei. Das war ein Glücksfall.

Und wer entscheidet, wohin genau die Übertitel projiziert werden, zum Beispiel bei Le Dernier Caravansérail?

Das mache ich, es hängt von der jeweiligen Bühne ab.

Und das entscheiden Sie vor der Abreise?

Ja, wir müssen das ja vorher klären. Die Übertitelung fahren ja nicht die Leute von dort, allerdings bitten wir für Griechisch, Chinesisch oder Japanisch darum, dass jemand dabei ist, der helfen kann, Fehler zu vermeiden. Man braucht dann einen Dolmetscher aus dem anderen Sprachraum, damit man



Le Dernier Caravansérail (Odysées),
Théâtre du Soleil, Cartoucherie, 2002. Foto: Michèle Laurent

reagieren kann, wenn Sätze zum Beispiel vertauscht werden. Es ist eine unglaubliche Arbeit und eben auch ein Teil der Inszenierung, den man sehr ernst nehmen sollte. Ich bin immer sehr wütend, wenn ich mir hier in Frankreich Stücke ansehe, bei denen »unten« gespielt wird, und die Übertitel ganz oben sind. Ich weiß ja nicht, wie das in Deutschland ist, aber hier ist das häufig so.

In Deutschland ist es auch bei den meisten Stücken so.
Bei den meisten? Das ist doch schlicht Faulheit.

Ja, aber wenn man mit den Regisseuren diskutiert, sind sie meist ganz froh, dass die Übertitel außerhalb ihrer Inszenierung sind.

Aber der Blick des Publikums ist es damit auch!

Ganz genau, aber das ist sehr schwer zu erklären.

Dann müssten Sie sagen: »Ich weigere mich zu übertiteln, wenn es da oben ist.« Sie können Ihnen ja sagen, ich war im Théâtre du Soleil und Ariane Mnouchkine hat mir gesagt, ich solle streiken. *[Lacht.]* Im Ernst, dann wollen sie einfach keine Übertitel. Viele sagen: »Ich brauche keine Übertitel.« Meiner Meinung nach ist das extrem intellektualisiert. Man gibt den Leuten damit zu verstehen, dass es normal ist, dass sie nichts verstehen und sich langweilen. Das ist eine Haltung, die ich ablehne. Das einzige Problem, das ich habe, sind die Menschen, die nicht lesen können, zum Beispiel kleine Kinder.

Können Sie Ratschläge für eine gelungene Übertitelung geben?

Schön muss es sein! Die Projektionsfläche, die Typografie. Wenn möglich, sollte auch die Inszenierung schön sein. *[Lacht.]* Aber eines will ich wirklich nicht: Dass das Publikum den Blick von meiner Inszenierung abwendet, um irgendwo über das Bühnenbild zu schauen! Ein schöner Schriftzug oder ein schöner Satz in meiner Inszenierung stören mich hingegen überhaupt nicht.

Also arbeiten Sie auch an der Typografie der Übertitel?

Natürlich. In *Le Dernier Caravansérail* gab es diesen Brief, der in einem bestimmten Rhythmus verlesen wurde, nämlich im Rhythmus des Schreibens. Man muss natürlich aufpassen, dass es nicht dekorativ wird. Ich glaube, alles übersetzt sich durch die Schrift, die Syntax, aber auch die richtige Typografie. Wenn man etwas alarmierend sagen will, dann nutzt man

Großbuchstaben oder ein Ausrufungszeichen, man muss aber keine rote Schrift nehmen ... obwohl ... warum eigentlich nicht auch das? Wir arbeiten gerade am Nachspann meines Films, und ich war vollkommen verzweifelt, weil es nicht so funktionierte, wie ich es mir vorgestellt hatte. Alles hängt zusammen, die Größe der Buchstaben, die Schriftart, die man gewählt hat, und plötzlich sieht ein F wie ein I aus. Und man muss die ganze Schriftart ändern. Die Arbeit an der Typografie ist wirklich anspruchsvoll. Es ist eine Wissenschaft und sicher eine Form. Man muss akzeptieren, dass die Übertitel Teil dieser Form sind. Die Übertitel sind ein Verständigungsmittel, eine Hilfe für das Publikum, sie leisten Beistand und sind ein zusätzliches Vergnügen.

Sie sind also Teil der Ästhetik?

Ja, natürlich.

Das ist das Außergewöhnliche an Ihrem Ansatz. Ich frage mich, warum so wenige Regisseure und Regisseurinnen diese Chance nutzen?

Weil sie sich nicht in die Lage des Publikums versetzen. Das gilt immer! Für jemanden, der kein Englisch oder Französisch spricht, vielleicht mit der U-Bahn gekommen ist, bezahlt hat, einen guten Abend verbringen will und der sich nicht sagen will: »Schade, ich habe nichts verstanden«, muss man alles tun, damit er *versteht*. Das geht einher mit den Emotionen! Deshalb finde ich es befremdlich, wenn Regisseure sagen, das Publikum muss nicht verstehen. In Wirklichkeit heißt das, das Publikum muss nicht emotional berührt werden oder ganz einfach: »Ich bin so ein großartiger Regisseur, dass sie auch berührt sein werden, wenn sie nichts verstehen.«

Das glaube ich aber nicht, denn das Verständnis ist auch ein Vektor der Emotionen. Aber selbst da wird noch entgegnet: »Wenn du ein übersetztes japanisches Stück siehst, empfindest du nicht, was ein Japaner empfindet!« Vielleicht ist das so, aber ich nähere mich in dem Moment an! Es stimmt, ich empfinde nicht, was ein gebürtiger Japaner empfindet, wenn ich ein Nō-Stück sehe, weil es auf einer Menge Dinge aufbaut, die das Publikum kennt. Obwohl das Nō-Publikum auch in Japan einschläft. [*Lacht.*] Es wird viel geschlafen, weil man nicht versteht. Das Publikum ist meist zufrieden, eine übersetzte Fassung zu sehen, weil es Dinge gibt, die sie auf Japanisch nicht verstanden haben. Aber es ist doch auf jeden Fall besser, wenn das Publikum den Inhalt versteht. Wir können doch in aller Bescheidenheit einfach zugeben, wir haben Lust zu verstehen! Aber wenn man nicht versteht, dann schützt dich das natürlich auch in gewisser Weise.

Ja, manchmal ist es sogar angenehm, nicht zu verstehen. Aber um zu verstehen, kann man auch kulturelle Erklärungen im Programmheft liefern. Was halten Sie davon?

Wenn ein Stück aus einem vollkommen unbekanntem Land kommt, wo alles etwas ganz anderes heißt als bei uns, oder wenn die Inszenierung einen sehr eigenen Ursprung hat, eine eigene Geschichte, dann ist es richtig, dass das Publikum eine kleine Information über diesen merkwürdigen verrückten Stamm bekommt, der seit 4000 Jahren bei Vollmond dieses Stück spielt. Damit bin ich vollkommen einverstanden. Aber ich lehne es ab, wenn man anfängt, mir zu erklären, was ich denken soll. Das mag ich überhaupt nicht. Und meist geht das eine in das andere über. Man teilt mir im Programmheft mit, was ich über die Inszenierung denken soll.