

MALGORZATA MARCINIAK

**KÜNSTLERISCHE KOMMUNIKATION ALS WEG
ZUM ERREICHEN EINER GRÖßEREN
WORTSCHATZPLASTIZITÄT BEIM ÜBERSETZEN
UND DOLMETSCHEN**

1. Einleitung

Dolmetschen und Übersetzen sind höchst spezifische Formen der zwischenmenschlichen Kommunikation. Sie verlangen nämlich von den Teilnehmern eine sehr große Flexibilität und ein ständiges Oszillieren zwischen unterschiedlichen Kodierungsweisen sprachlicher und außersprachlicher Informationen. Der zu übersetzende Text bildet kein hermetisch geschlossenes System von sprachlichen Zeichen, sondern ist integrierter Bestandteil eines vielschichtigen Interaktionsuniversums aus Sprache, Menschen und Kultur. Einen besonderen Platz in diesem komplizierten Beziehungsnetz nimmt die plastische Beschaffenheit des Textes ein. Um die größte Effizienz zu erreichen, muss der Translator zunächst mit möglichst vielen Erscheinungsformen der sprachlichen Einheiten in Berührung kommen, d.h. eine und dieselbe Entität unter vielen Aspekten empfangen. Nur dann wird Leichtigkeit im Umgang mit Texten ermöglicht. Unverzichtbar ist dabei eine intensiv erlebte

Mehrdimensionalität der lexikalischen und grammatischen Elemente, die dem übersetzten Text die nötige Dichte verleiht.

Die vorliegenden Untersuchungen stellen den Versuch dar, die Beschäftigung mit zwei Formen künstlerischer Kommunikation – Musik und Malerei – für die Übersetzungstätigkeit fruchtbar zu machen. Auf den ersten Blick scheinen diese zwei Bereiche weit voneinander entfernt, in Wirklichkeit aber sind sie nur andere Daseinsweisen eines und desselben inneren Drangs nach Dialog und Selbstdarstellung. Der Wunsch nach Mitteilung liegt ihnen zugrunde und verbindet sie auf einer höheren Ebene sprachlichen Denkens zu einer ganzheitlich erlebten Sprachwirklichkeit. Das Erkennen von Mechanismen, die in der musikalischen und malerischen Gestaltungswelt als Kommunikationselemente funktionieren, trägt wesentlich zur Verbesserung der Translationsqualität bei, denn es ermöglicht bessere Durchlässigkeit der einzelnen Sprachsektoren.

Wortschatzplastizität ist eine enorm wichtige Eigenschaft sprachlicher Formulierungen, die jedoch nur selten erreicht wird und im traditionellen Translationsunterricht nur isoliert geübt wird. Der Termin „plastisch“ bezeichnet allgemein die dreidimensionale Beschaffenheit einer Figur. In Bezug auf sprachliche Texte weist er auf eine spezifische räumliche Ausdehnung des gebrauchten Wortschatzes in mehrere Sinnesrichtungen. Plastizität wird erreicht, wenn die Wörter und Wendungen aus mehreren Erlebniswelten kommen und sich nicht in engen Rahmen eines isolierten Fachbereiches erschöpfen. Plastische Texte besitzen eine große Sinnesdichte. Die Wörter kommen aus verschiedenen Erfahrungsbereichen, auch wenn der gegebene Text nur ein kleines isoliertes Feld der umgebenden Wirklichkeit beschreibt. Es sind reizintegrierende Texte, die alle Grenzen zwischen den visuellen, auditiven, taktilen und olfaktorischen Einwirkungen sprengen. Zahlreiche Beispiele dafür finden wir in der kunsttheoretischen Literatur, wo optische Reize mit Vorliebe auch anthropomorphe und akustische Eigenschaften annehmen. Da können z.B. Lichtpartikel „den Schatten des Baumstammes anknabbern“, die Äste einer Eiche „gähnen ihre Hohlformen in den Himmel“, da zaubert ein Maler eine „lichte Farbberieselung der Blätter“.¹ Diese Beispiele zeichnen sich durch eine große Reizdichte aus und scheinen sich dadurch besser ins Gedächtnis einzuprägen und anschließend reichere Assoziationen hervorzurufen. Die intensivere Beteiligung der Reize an der Textgestaltung steigert die quantitative Belastung der Nervenzellen, die im Denkprozess verwickelt sind, was wiederum die mentale Verarbeitung der Texte um sinnliche Aspekte bereichert und im Endeffekt zur Verbesserung der Übersetzungsqualität führt.

Im Folgenden werden zunächst die neuropsychologischen Grundlagen plastischen Verhaltens kurz erwähnt, dann wird genauer auf das künstlerische Verhalten hingewiesen, dessen Untersuchung viel zum Erreichen von Plastizität beim Dolmetschen und Übersetzen beisteuern kann. Besonders berücksichtigt wird dabei die interpretatorische Tätigkeit eines ausführenden Musikers, weil sie im breiteren Sinne ein perfektes Modell translatorischer Praxis darstellt. Am Ende wird eine lexikalische Übung präsentiert, die im Rahmen von Einführungsveranstaltungen

¹ Buderath, B., Makowski, H.: Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. München 1986, S. 76, 118, 221

in die Translatologie eingesetzt werden könnte, um die Studenten auf die Textplastizität aufmerksam zu machen.

2. Plastizität und Homogenität im Gehirn

Plastisches Denken hat seine Entsprechung in der Beschaffenheit des menschlichen Gehirns. Das Phänomen der Plastizität spielt zunächst eine entscheidende Rolle bei der Entfaltung komplizierter neuronaler Funktionen. Die größte Plastizität besitzt das Gehirn in den ersten Lebensjahren, wo wissenschaftliche Beobachtungen seit langem seine enorme Anpassungsfähigkeit beweisen: „Kinder, ... denen eine Hemisphäre operativ entfernt worden war, vereinigten verbale und nonverbale Funktionen in der intakten Hemisphäre. Kompensatorisch können also Gehirnbereiche die Funktionen ausgefallener Areale übernehmen.“² Flexibilität und Plastizität gehören somit zu den ursprünglichsten Eigenschaften des zentralen Nervensystems, was übrigens mit zunehmendem Alter erhalten bleibt: „Auch dem ausgereiften Gehirn bleibt auf der Mikroebene der neuronalen Strukturen noch ein relativ breiter Spielraum. Zwar werden keine neuen Nervenzellen gebildet, aber es können neue Verschaltungen zwischen Neuronen ... entstehen.“³ Das Gehirn zeichnet sich also durch große Vitalität aus, die es zu einem ständigen Ausprobieren neuer Kommunikationsmöglichkeiten anregt. Es werden immer neuere Wege gesucht, um aktiv zu bleiben, damit die Kommunikation nicht aufhört. Diese kommunikationsfreudige Beschaffenheit neuronaler Verbindungen sollte dem Übersetzer als Beispiel dienen bei seinen traslatorischen Bemühungen. Das ewige Suchen nach immer neueren Übertragungskanälen, nach unendlich neuen Erscheinungsformen der Sprache führt zur Herausbildung einer solchen Wortschatzdichte, die sonst in der Regel nur für einen Muttersprachler charakteristisch ist.

Ein weiterer entscheidender Aspekt der neuronalen Flexibilität ist die Homogenität der Wahrnehmungskodierung: „Obgleich wir Informationen aus unserer Umgebung über viele verschiedene Sinneskanäle aufnehmen und demzufolge in verschiedenen Sinneswelten leben könnten, werden die vielfältigen Sinneseindrücke kohärent zu einer Erlebniswelt zusammengefügt. Alle Afferenzen werden zu einer intermodalen Wahrnehmung integriert.“⁴ Daraus resultiert die Notwendigkeit eines integrierenden Verhaltens bei allen menschlichen Tätigkeiten, und vor allem bei intensiven Denkprozessen, zu denen das Übersetzen und Dolmetschen ohne Zweifel gehört. Die Wissenschaftler erblicken die integrierende Kraft des Gehirns in seiner Arbeitsweise, und zwar im „Prinzip der undifferenzierten Kodierung: Die gesamte Vielfalt an sensorischen Reizen, die das Gehirn empfängt, wird in ein gemeinsames Medium

² Schwarz, M.: Kognitive Semantiktheorie und neuropsychologische Realität, Tübingen 1992, S. 52

³ Ebenda

⁴ Ebenda, S. 46

verwandelt.”⁵ Die unterschiedlichen Sinnesreize werden in homogene neuronale Erregungen umgewandelt. Die Unterschiede zwischen ihnen sind dann nicht mehr qualitativer, sondern nur quantitativer Natur. Der Translator kann dieses Prinzip für den Prozess der Wortschatzerweiterung übernehmen. Dabei muss er alle Sinnesreize als gleichberechtigt betrachten und im gleichen Maße in das Medium der Sprache überführen. Je differenzierter die Reize, desto dichter wird die Verflechtungsstruktur des gegebenen Textes, was seine Kohärenz zusätzlich steigert.

3. Translation als konstruktives Handeln

Die Tätigkeit eines Übersetzers ist kein passives oder mechanisches Transponieren eines Textes in ein anderes Sprachsystem. Wenn es so wäre, müsste man Translation als bloßes Fabrizieren von Textduplikaten ansehen und ihr jegliche Kreativität aberkennen. Bei den zu übersetzenden Texten handelt sich aber nicht um leblose Wortverbindungen, sondern um lebendige Kulturkleinwelten, die ihre Verknüpfung mit der umgebenden Realität nicht aufgeben haben. Die echte kulturelle Dimension eines Textes verbirgt sich zwischen den Zeilen. Der Übersetzer muss über eine hohe Kulturkompetenz verfügen, um alles, was nicht direkt gesagt wird, auszuloten und so den Text zu vervollständigen. Erst dann wird der Text kohärent, eben „durch die Arbeit des Lesers, der bei der Lektüre das Nichtgesagte durch sein kulturspezifisches Wissen ergänzt.“⁶ Hier kann der Translator seine ganze Schöpferkraft zum Ausdruck bringen, indem er eine bestimmte Gedankenwelt mit eigenen Wertvorstellungen und allen davon abhängigen Wortkonstellationen individuell anreichert.

Um das zu erreichen, ist der Translator gezwungen, sich in eine fremde Gedankenwelt einzufühlen und sich zwischen mindestens zwei Kulturwelten zu bewegen. Ob eine direkte Übertragung einer Gedankenwelt in eine andere überhaupt möglich ist, bleibt dahingestellt und bewegt viele Theoretiker dazu, sich mit dem „Problem des Fremdseelischen“ auseinander zu setzen und die Frage aufzuwerfen, „ob hinter dem Körperlichen überhaupt Bewusstsein stecke“.⁷ Nach dieser Ansicht kann ein Text nur in seiner körperlich wahrnehmbaren Dimension wirklich nachempfunden werden. Und das kann nur dann gelingen, wenn die im Text eingeschlossenen Wörter und Sätze alle unsere Sinne ansprechen. Wenn der Übersetzer die ursprüngliche Absicht des Textautors vermitteln will, muss er neben der direkten Übertragung der sprachlichen Formulierungen auch eine ganze Palette von sensorischen Assoziationen schöpferisch einsetzen. Der übersetzte Text kann in den Gedanken fast akustisch nachklingen, angetastet werden oder olfaktorisch beinahe gegenwärtig erscheinen. All das entsteht durch die aktive Beteiligung des Übersetzers am Schöpfungsprozess. Auf der Grundlage der ursprünglichen Schöpfung kreiert er einen eigenen, individuell eingefärbten Text.

⁵ von Foerster, Palm (zit. nach Schwarz) und Schwarz, a.a.O. S. 47

⁶ Ammann, M.: Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Frankfurt (Main), 1995, S. 90

⁷ vgl. Kripke, S. A.: Wittgenstein über Regeln und Privatsprache. Frankfurt (Main), 1987, S. 144

Der Übersetzer wird zum weiteren Verfasser des ursprünglichen Textes, weil er unter anderem über die endgültige Tongebung entscheidet. Die Wortsprache gelangt in die Gedanken- und Gefühlswelt des Empfängers am schnellsten auf dem Wege sensorischer Erregung. Den Satz „*His solo was rich in nuances of colour.*“ kann man „neutral“, d.h. Wort für Wort übersetzen, wie z.B. „*Sein Solo war reich an farblichen Nuancen.*“ Man könnte hier aber eine dichtere Sensorik evozieren und denselben Satz stärker optisch wahrnehmbar machen: „*Der Musiker ließ sein Solo mit facettenreicher Färbung aufleuchten.*“ Das Zurückgreifen auf solche Verstärkungseffekte ist nur eine der vielen Formen der schöpferischen Vorgehensweise beim Übersetzen. Die neu kreierte Welt stimmt meistens nicht hundertprozentig mit dem ursprünglichen Text überein, ist aber viel wertvoller als eine Wort-für-Wort-Übersetzung, weil sie durch einen schöpferischen Einsatz entsteht.

4. Musikalische Interpretation als Translation

Der Interpret steht als schöpferischer Mittler zwischen dem Komponisten des Musikwerkes und dem Hörer. Mit seiner Kunst erfüllt er die Aufgabe, einen schriftlich notierten Text in seine klangliche Realisierung zu übertragen. Er kann dabei dem Kunstwerk Eigenschaften abgewinnen, die vom Komponisten gar nicht mit einkalkuliert wurden. Eines der berühmtesten Beispiele für ein solches engagiertes Mitschöpfen war das Crossover-Projekt „*Inspired by Bach*“ von Yo Yo Ma, der für seine Einspielung der Bachschen Cellosuiten Künstler aus anderen Kunstrichtungen einbezogen hat und dem Melodieinstrument Cello durch die plastische Tongebung und die Einbeziehung visueller Komponenten eine polyphone Tiefe verleihen konnte. Yo Yo Ma sieht Musik als integrierten Teil aller anderen Künste: „Unsere moderne, komplexe Gesellschaft zwingt zur Spezialisierung. Wir verlieren dabei oft die Fähigkeit zum Dialog mit Menschen aus anderen Berufen und aus anderen künstlerischen Bereichen.“⁸ Die Einbeziehung choreographischer Elemente in die ursprünglich asketische Klangwelt der Solosuiten lässt die Instrumentalmusik Bachs rhetorischer und räumlicher aufklingen, was die barocke Vorliebe für das Spielerische mit verstärkter Intensität unterstreicht.

4.1. Klangfarbenreichtum einer musikalischen Interpretation als Grundlage der Plastizität

Die translatorische Tätigkeit eines Musikers kommt sehr deutlich im Bereich der Klangfarbe zum Ausdruck. Das von einem kreativen Interpreten hervorgebrachte Klanggeschehen zeigt sich als ein hervorragender Spiegel der Einstellung des Künstlers zu der vom Komponisten vorgeschlagenen Palette der Klangfarben. Der Hörer lernt eine Menge über das wechselvolle Verhältnis, das der interpretierende Musiker zu der musikalischen Vorlage entwickelt hat. Die unterschiedlichen Klangfarben übertragen entsprechende Seelenstimmungen und lassen die interpretatorische Freude an der

⁸ Yo Yo Ma: Das Unmögliche versuchen. Interview von N. Hornig, in: FONO FORUM 2/98, S. 23

Farbigkeit als Ausdruck einer engagierten Textarbeit erscheinen. Die plastische Gestaltung der farblichen Struktur der Klänge vollzieht die Intensität und Schönheit der kompositorischen Schöpfung nach, die in ihrer schriftlichen Vorlage nicht zur Geltung kommen kann. Die schriftliche Fixierung der Klänge besitzt eine deutlich sichtbare Architektonik, die jedoch im Vergleich mit den beim wirklichen Erklingen der Musik entstehenden Farbschichten weit in den Hintergrund zurückgedrängt bleibt. Die Intensität des Ausdrucks bleibt in den Noten nur angedeutet und erreicht ihren Höhepunkt erst im Zusammenfließen der von den verschiedenen Instrumenten oder Anschlagsmöglichkeiten hervorgerufenen Klangarrangements.

Alle den Noten abgeschauten Darstellungsmöglichkeiten werden vom Interpreten zu einem individuellen Farbgefüge arrangiert. Dabei wird die schriftliche Notation nicht nur direkt in die Klänge übertragen, sondern auch in ihrem Symbolgehalt abgebildet. Der intime Bezug des Musikers zu den symbolischen Inhalten der Klangfarben kommt in der Hervorhebung der mystischen Elemente der Musik zum Ausdruck. Die musikalische Interpretation wird von dem Drang beherrscht, alles zu hinterfragen und seine ideelle Stellung zu erschließen. Die Komposition erscheint ein halbfertiges Landschaftsbild, in das der Interpret seine eigenen Farben hineinarbeitet. Die vom Komponisten vorgeschriebene Farbpalette verschmilzt mit den tatsächlich eingesetzten Farbakzenten zu einem neuen Kolorit. Das individuell beherrschte Spiel der Farben und der subjektiv erlebte Ideengehalt rücken die Figur des Interpreten als gleichberechtigten Mitschöpfer in den Vordergrund, weil er über das akustisch wahrnehmbare Endresultat entscheidet. Indem der Interpret auf kompositorische Gestaltungsprinzipien zurückgreift, demonstriert er seine Befehlsgewalt an der Erstschöpfung. Seinem schöpferischen Willen hat sich die ursprüngliche Komposition zu fügen. Die vom Urheber vorgeschlagene Farbkonstellation muss beseitigt werden, damit die neue entstehen kann. Der Wunsch danach, der Komposition seinen Willen aufzuzwingen, stellt die schöpferische Kraft des Interpreten zur Schau. Die in ihren ursprünglichen Wechselbeziehungen erstarrten Noten werden mit neuem Leben erfüllt, durch die interpretatorische Arbeit am klanglichen Stoff erwachen sie zu einer neuen Existenz.

Die klangliche Farblandschaft ist ein individuell geprägtes Empfindungsreich des Interpreten. Die Klangfarben halten die vergänglichen Emotionen fest, die im gegebenen Moment den seelischen Zustand des Musikers einfärben. Die miteinander dialogisierenden Gefühle finden in der rhetorisch angelegten Musiklandschaft ihren Niederschlag. Im beinahe magischen Übergangsbereich zwischen Empfindung und Klangfarbe berührt die Stofflichkeit des musikalischen Materials die ätherische Gestaltlosigkeit der menschlichen Emotionen. Die Musik ermöglicht auf diese Weise eine perfekte Annäherung zweier getrennter Welten: der klingenden Materie mit dem schöpferischen Geist. Es kommt zu einer seltsamen Umkehrung der Erfahrungsbereiche: Die ätherische, bewegte Natur einer Gemütsregung wird für einen Moment festgehalten in Form eines Farbtupfers, und die sonst materielle Beschaffenheit der Farbe entflieht jeglicher Fixierung, indem sie durch wechselnde Beleuchtung und durch das Voranschreiten der Musik in Bewegung gerät. Dieser ideeller Reichtum der musikalischen Interpretation wird durch die Worte Furtwänglers bekräftigt: „Letzte Weisheit der Kunst ist immer noch ihre praktische Ausübung; Sinn der Musik immer

noch das Musizieren.“⁹ Wenn wir diese Wahrheit auch auf das Gebiet der Translatork übertragen, erscheint uns Translation als eine spezifische Form der Interpretation, die durch einen schöpferischen Einsatz von plastischer Sensorik zur vollen Geltung gelangt.

Durch die Anwendung differenzierter Farbintensitäten wird eine spezifische Tiefenwirkung erzeugt. Die Plastizität der facettenreichen Klangentwicklung kommt durch die gezielt eingesetzte Farbverteilung am besten zum Ausdruck. Eine ausgewogene Farbpalette schafft ein Klima der Zusammengehörigkeit: Die einzelnen Teile folgen einer einheitlichen Perspektive, was ihre Wesensverwandtschaft unterstreicht. Wenn die Klangfarbe dagegen in ihren vielfältigen Nuancen herausmodelliert wird, kann das auf alle möglichen Gegensätze hinweisen, die zwischen den Elementen der musikalischen Aussage eingefangen sind. Die bewusst vorgenommene Farbwahl gehört zu den wirksamsten Mitteln, mit denen der Musiker das Klanguniversum aufbaut. Sein Gestaltungswille entscheidet über die jeweilige Farbsättigung der Töne und erleichtert dadurch, dass das Klanggebilde in allen seinen Raumschichten zugänglicher wird. Farbgruppierungen, oft von fremden Farbpartikeln durchbrochen, tragen ihre eigenen Geschichten zur gesamten Farberzählung bei.

4.2. Lichtmalerei

Der farbenbewusste Musiker ist, ähnlich wie ein Maler, ein unermüdlicher Gesprächspartner mit der Farbenwelt der Natur. Er versucht den Variationsreichtum der natürlichen Klangfarben wiederzugeben, indem er jeweils eine neue Beleuchtung für die Klänge anwendet. Interessante Erklärungen für die malende Vorgehensweise finden wir zuerst in kunstgeschichtlichen Quellen. Zahlreiche Theoretiker weisen auf die unendlichen Verknüpfungen hin, die zwischen Beleuchtung und Leuchtkraft der Farben existieren und die die Unverzichtbarkeit einer Beschäftigung mit der Natur des Lichts auch auf dem Gebiet der Musik deutlich machen.

Bernhard Buderath zum Beispiel unterscheidet in seinen der impressionistischen Landschaftsmalerei gewidmeten Überlegungen zwischen „Lichtsuchern“ und „Lichtmalern“.¹⁰ Die ersteren kopieren das in der Natur vorgefundene Licht, die letzteren kreieren zusätzlich bewegendes Licht, das die Materie neu herstellt. Monet ist für ihn ein „Lichtmaler, kein Lichtsucher“, weil er „sein eigenes Sonnennetz“ schafft. Er erfindet eigene Lichtquellen, um die gemalte Pflanzenwelt zum Sprechen zu bringen. Das Licht ist ein aktives Element, das auch die Aktivität der empfangenden Natur erweckt: „Wie ein Transparent fängt der Seerosenteich ... das Licht ein und lässt sich von der Lebendigkeit des Lichts durchdringen.“¹¹ Die Materie ist ein lebender Organismus, der das Licht zum Atmen braucht. Das Licht ist für den Künstler der Ausgangspunkt des Wachstums. Es belebt die Natur und gibt ihr Vitalität: „Das Licht beleuchtet also die Pflanzen nicht nur, es erleuchtet sie auch. Die Vegetation reflektiert das Licht nicht nur, sie verarbeitet es auch zu neuen Wachstumskräften. Monets Seerosenteich ist die gemalte Photosynthese.“¹² Das Wasser ist auch kein bloßes Spiegelbild fremder

⁹ Furtwängler, W.: Aufzeichnungen 1924-1954. Wiesbaden 1980, S. 192

¹⁰ Buderath, B., Makowski, H.: Die Natur dem Menschen untertan. Ökologie im Spiegel der Landschaftsmalerei. München 1986, S. 35 - 37

¹¹ Buderath, Ebenda

¹² Buderath, Ebenda, S. 37 - 38

Aktivitäten. Der Maler zeigt uns mit Vorliebe die Stellen, „wo es sein Eigenleben entwickelt. Wo das Wasser seine größten Kräfte besitzt, da trinkt und verschluckt es das Licht, um es an anderer Stelle als Farbenspiel wieder freizulassen.“¹³ Buderath assoziiert dieses fast magische Farbenspiel mit den Urzuständen der Welt. Er erinnert an die „großen Schöpfungsmythen: die Geburt der Erde aus dem Wasser und die Geburt der Erde aus dem Licht.“¹⁴ Die Kunst ist für ihn vor allem ein aktivierender Akt, der den Empfänger in den Schöpfungsprozess einbezieht. Der Maler erblickt im Betrachter einen mitmachenden Partner, der „das Kraftfeld der Natur“ durch sein persönliches Engagement ergänzt. Der Betrachter analysiert die Bewegungen der Farbpartikel, begleitet das Licht auf seinem Weg in die Tiefe der Substanz und wechselt ständig seinen Standort, um das Gesehene aus verschiedenen Perspektiven zu erfassen. „In diesem Sich-Bewegen erfährt er die Wachstums- und Lebenskräfte der Natur in sich selbst.“¹⁵ Die betrachtete Kunst wird zum erneuten Anlass, den Schöpfungsdrang des Menschen immer neu zu erspüren.

Durch die unterschiedliche Beleuchtung entsteht die eigentliche Raumwirkung der musikalischen Schichten. Helligkeit und Dunkelheit geben Auskunft über alle Entfernungen, die in der musikalischen Architektur zu finden sind, die aber weit über die einfachen horizontalen oder vertikalen Abstände zwischen den Tönen ausgehen. Sie sind verantwortlich für die dritte Dimension des musikalischen Raumes, die erst in der klanglichen Realisierung erreicht werden kann. Die Schaffung eines entfernungsreichen Raumes erzeugt eine Sogwirkung auf den Hörer, der in eine imaginäre Tiefe hineingezogen wird. Damit erreicht der Interpret eine enorme Vielschichtigkeit der Tonverflechtungen, die vordergründig als zeitliche Entwicklung und als Harmonie flächenhaft erscheinen, die aber in der Tiefe zugleich als dreidimensionaler Raum existieren und das aufmerksame Ohr des Hörers in die Klanglandschaft hineingleiten lassen. Eine ausdrucksvolle Interpretation ist in der Lage den Hörer so in ihren Bann zu ziehen, dass diese Sogwirkung nicht aufzuhalten ist.

Die Musik gewinnt diese Suggestionskraft aus der Möglichkeit, den Klängen eine individuelle Leuchtkraft zu verleihen. Die dritte Dimension, die die Fläche in den Raum erweitert, ergibt sich aus dem Spannungsverhältnis zwischen dunkel und hell. Hell erleuchtende Töne können die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die dunkleren in ihrer Zurückgezogenheit ruhen lassen. Der Wechsel zwischen kräftig aufleuchtenden und matten Tönen verstärkt den Eindruck der Dreidimensionalität und gibt Auskunft über die Tiefe einer scheinbar dimensionslosen Welt der Noten. Optische Sinneseindrücke ergänzen die akustische Wiedergabe, womit der Interpret leichter in ein Gebiet transzendenter Wirklichkeit überwechselt. Der Hörer drängt in eine akustisch-visuelle Realität vor, in der sich über ein einseitiges Weltbild weit hinausgehende Sinnschichten zu Wort melden. Die Musik bewährt so ihren Abbildcharakter für mystisch eingefärbte Inhalte. Eine metaphernschwere Sprache taucht die Dinge in ein Labyrinth aus Sinnzusammenhängen und zwingt den Hörer, hinter allen Erscheinungen einen tieferen Sinn zu suchen und die Gesetzmäßigkeit der dargestellten Welt zu

¹³ Buderath, Ebenda, S. 38

¹⁴ Buderath, Ebenda

¹⁵ Buderath, Ebenda

entdecken. Die wechselnde Koloristik ist ein Sinnbild für vergehende Lebensphasen, Stimmungszustände und sich immer neu definierende Welteinstellungen.

Der natürlichste Weg, die Eigenheiten der Lichtgewinnung in Musik und Malerei aufzuspüren, scheint der Vergleich der beiden Künste im Impressionismus zu sein. In der impressionistischen Musik verfolgt das musikalische Auge am leichtesten den Weg des Lichts durch die Verästelungen der Klangzusammenhänge, die durch die Anwendung der Ganztöne und den Verzicht auf die spannungsreichen Halbtöne als diffus und schwerelos empfunden werden. Durchdrungen vom Licht der Ganztöne fließen die Klänge ineinander und bilden ein schimmerndes Netz aus lichtbeherrschten Klangreflexen, die sich in Unschärfe fast auflösen. So wird der Eindruck einer möglichen Räumlichkeit auf ein Minimum gesenkt und der Schein eines Universums aus Flecken und Punkten hervorgerufen. Die Klänge werden vom Licht durchtränkt und dadurch jeglicher Schwere enthoben.

Die Impressionisten gestalteten ihre Landschaften „unter dem Primat des Lichtes“, wobei „dadurch die Selbständigkeit des einzelnen verloren ging und alles dem Weltbild einer im Fluss begriffenen, endlosen Energie untergeordnet wurde.“¹⁶ Die Formen und ihre Konturen waren durch die intensive Lichteinwirkung mit der umgebenden Welt „bis zur Unkenntlichkeit verwachsen“.¹⁷ Die „Bedeutungsverluste des einzelnen zugunsten eines gesamten Bildeindrucks“¹⁸ schaffen eine Entgrenzung der Dinge, die in ihrem gemeinsamen Sinngehalt gezeigt werden. Der Sinngehalt eines einzelnen Farbtons wird in multiplizierten Tonvarianten auf eine ganze Tonreihe ausgedehnt. In der impressionistischen Musik kommt es zu einer ähnlichen Sinnübertragung, indem die einzelnen Klänge ihre scharf abgegrenzte Individualität zugunsten eines Gesamteindrucks aufgeben. Sie sind einerseits unabhängig, weil durch keine Auflösungsstendenzen präzisiert; andererseits bleiben sie in ihrer Unabhängigkeit auf das Gesamtkolorit angewiesen, das ihre Stellung im musikalischen Verlauf definiert.

Musikalisches Licht ist zwar schon in der durch den Komponisten vorgeschriebenen Instrumentenbesetzung eingefangen, wird jedoch erst in der Klangrealisierung in seiner Wirkung auf die Menschen gezeigt, die seine Gegenwart empfinden. Ein Bild ist für den Betrachter gänzlich da mit seiner Lichtfreude. Ein Musikstück muss zuerst von diesem inneren Licht durch die entsprechende Interpretation erhellt werden. Buderath nennt die Natur „materialisiertes Licht“.¹⁹ Die Farben wären ohne Licht gar nicht sichtbar. Es ist das Licht, das sie zu ihrer eigentlichen Existenz erweckt. Durch die Sichtbarmachung des Lichtes verschafft sich der Interpret den Zugang zur vollsten Gänzlichkeit der Klangfarbe und damit zum Bewusstwerden der Allgegenwart des Lichtes.

4.3. Sprachmöglichkeiten der Klangfarbe

Zur besonderen Bekräftigung des Sprachcharakters der Klangfarbe greift der Interpret zu unterschiedlichen Mitteln der Hervorhebung der Unterschiede zwischen den Farbnuancen. Wenn die Unterschiede gering sind, verblassen die gegebenen Phrasen zu monologisch betonten Aussagen. Bei einer rhetorisch orientierten und farbenfrohen

¹⁶ Buderath, S.189

¹⁷ Buderath, S. 189

¹⁸ Buderath, S. 190

¹⁹ Buderath, Ebenda, S. 85

Stimmenführung kann aus dem Klangbild eine intensive Gesprächsform erwachsen, die die dialogische Spannung hervorbringt, die zwischen den kleinsten Einzelteilen gefangen ist und nun an die Oberfläche befördert wird. Die Klangpalette des Werks wird vom Komponisten vorgeschlagen, doch in der Wahl der Artikulation, der Anschlagsweise oder sogar eines neuen Instruments übt der Interpret die konstruierende Gewalt über die Klangmaterie aus. Durch die subjektive Beleuchtung der einzelnen Motive verhält er sich wie ein malender Künstler, der eine unerschöpfliche Freude an den pulsierenden Lebenszeichen der Natur mit ihren Lichtreflexionen, Wasserspiegelungen und unendlichen Farbspielen empfindet. Der Beitrag des Interpreten wirkt beredt durch die Akzentuierung des vorgefundenen oder des selbst erschaffenen Spannungsreichtums der Farbabstufungen, der in den Klangverästelungen zu finden ist. So bekennt sich der Interpret zum dialogischen Prinzip der Kunst und zur rhetorischen Durchdringung von Mensch, Natur und Werk. Wenn die farblichen Verwandtschaften den formalen Ähnlichkeiten entsprechen, bekräftigen sie die Einheitlichkeit des Klanggebildes, das daraus seine Homogenität schöpft. Das gibt dem Ganzen einen fächerähnlichen Charakter, indem eine zentral vibrierende Farbe von unzähligen verwandten Tönen umkreist und somit unterstrichen wird.

Die Farben werden oft als Sprache eingesetzt, um die vergeistigte Einstellung des Musikers zum Werk und zum umgebenden Universum zu veranschaulichen. Die plastische Bewältigung der Farben und des Lichts hilft dem Künstler, die als metaphysisch empfundenen Inhaltsbereiche des Werkes zu unterstreichen. Ein kurzes Eintauchen der Töne ins Licht kann zum Beispiel die Vergänglichkeit des Lebens symbolisieren und „erinnert damit daran, dass auch das Leben zwischen Werden und Vergehen nur kurz aufleuchtet.“²⁰ Buderath analysiert die in Jawlenskys „Sommerabend in Murnau“ dargestellte Landschaft und nennt sie „Epiphanie“.²¹ Alle künstlerischen Mittel werden auf die Vermittlung der Erscheinung Gottes konzentriert. Die Dreigestalt der Farben und der Raumteilung soll an die Heilige Dreifaltigkeit erinnern. Durch diese religiöse Untermalung der Farben „gelingt es dem Maler, die Erscheinungen der Natur einem traditionellen Verständnis zu entreißen und ihre verschiedenen Sinnschichten neu vorzuführen.“²² Die farbige Visualität der akustisch wahrnehmbaren Töne kann eine ähnlich große Dynamik entwickeln, weil die stoffliche Plastizität eines Kunstbildes sich in der körperlich gefühlten Materialität der klanglichen Vibrationen wieder findet.

4.4. Erschaffung neuer Harmonien bei einer Improvisation

Auch die in der Komposition vorhandene harmonische Ordnung kann durch den Eingriff des Interpreten neu definiert werden. Das Geflecht der harmonischen Wechselbeziehungen verliert leicht seine Schranken und öffnet sich nach allen Seiten hin zu neuen Lösungen. Deswegen eignet es sich für alle Typen von Transponierungen und Umgestaltungen und lässt der interpretatorischen Invention freien Lauf. In der neuen harmonischen Landschaft werden die Bewegungskräfte der Akkordverbindungen neu gezeichnet. Die vorgesetzten Grenzen scheinen sich auszudehnen oder gar aufzulösen. Die gestalterischen Eingriffe verändern das Urbild und schaffen neue Klangereignisse,

²⁰ Buderath, Ebenda, S. 112

²¹ Buderath, S. 236

²² Buderath, S. 237

die mit den bewussten und unbewussten Schwingungen des interpretatorischen Geistes harmonieren. Das erklingende harmonische Universum wird als Produkt einer neuen schöpferischen Instanz empfunden, die im Bereich des Ursprünglichen neue Formen zu erreichen sucht. Das scheinbar unergründliche Wesen der bewegenden Kräfte der Akkordverknüpfungen wird durch die konstruktionsfreudige Reflexion wieder zugänglich gemacht. Wenn sich der ausführende Künstler von der passiven Haltung hinsichtlich der harmonischen Urgestalt des Werkes lossagt, lässt er die Werkharmonik neu erblühen. Das ursprüngliche Grundskelett der Harmonien ruht wie ein auswiegendes Bindeglied zwischen der als relativ statisch und vergangenheitsorientiert empfundenen kompositorischen Absicht und dem dynamischen und gegenwartsbezogenen Wirken des Interpreten.

Die frei erfundenen Akkordübergänge eines improvisierenden Musikers können manchmal die farbliche Palette der Klänge ganz verändern. Ein Werk, wo die Akkorde ohne weiteres nacheinander auftreten, hat ein Klangbild mit abgerundeten, klar abgegrenzten Farbzonen. Wenn der Interpret zwischen die Grundakkorde mehrere verwandte Akkordversionen hineinmodelliert, dann wird jeder Grundton nicht einfach aufgegeben, sondern durch die verwandten Töne ruhiger und weicher aufgenommen. Die Farbpalette erscheint dadurch viel dezenter und fragiler, die Akkordstruktur eher wie durch eine Netzhaut aus Lichtreflexen gefiltert. Die neue Farbpalette ist Resultat der Übertragung der im Kunstwerk vorgefundenen Klangwirklichkeit auf die eigene Gefühlswelt. Der Werkkomponist spricht mit der Sprache des Interpreten, der dem Werk seinen Stempel aufdrückt. Es gibt dabei nicht eine bessere oder eine schlechtere Übersetzung, sondern nur eine Vielzahl von individuell geprägten Translaten.

5. Translatorische Plastizität als Aktivierungsstütze

Der Interpret von musikalischen Texten und der Übersetzer von sprachlichen Äußerungen sind Organisatoren „interkultureller Kommunikation“.²³ Damit diese Kommunikation gelingt, müssen sie manchmal wie impressionistische Maler auf detaillierte und wortwörtliche Wiedergabe verzichten und sie durch eine „multimodale“²⁴ Inhaltsrepräsentation und eine plastische Hervorhebung von Sinnzusammenhängen ersetzen. Die Einbeziehung heterogener Reizerregungen erleichtert die lexikalische Aktivierung bei der Bedeutungserschließung und bei den späteren Prozessen der Übersetzungstätigkeit. Die neuropsychologischen Untersuchungen beweisen die Notwendigkeit einer großen Reizdichte für das Erhalten der lexikalischen Aktivierungsbereitschaft: „Wird die Aktivierung nicht durch eine erneute Reizung stabil gehalten, klingt der Aktivierungszustand ab.“²⁵

Plastizität der Texte ermöglicht ein intensives Wachsein aller Sinne und verbessert die Organisation semantischer oder syntaktischer Komponenten. Wir haben hier mit

²³ vgl. Amman, M.: a.a.O., S. 55ff.

²⁴ vgl. Schwarz, M.: a.a.O., S. 101ff.

²⁵ Schwarz, M.: a.a.O., S. 124

einem spezifischen Ansteckungsmechanismus zu tun: „Wie die neuronalen Netze bestehen mentale semantische Netze aus einer Menge von Einheiten, die Erregungszustände an andere Verbindungen dieser Menge weitergeben können“.²⁶ Wenn also semantische Felder nicht isoliert, sondern dank der Textplastizität an andere Felder fester angeknüpft werden, bleibt der Erregungszustand der lexikalischen Bereitschaft erhalten. Weitere Untersuchungen zeigen, wie wichtig es ist, dass semantische Felder ähnlicher Natur sind: „Je weniger Ähnlichkeit zwischen zwei semantischen Netzen besteht, desto höher ist die Schwelle für die Aktivierbarkeit und desto geringer die Wahrscheinlichkeit, dass beide Netze simultan voraktiviert werden.“²⁷ Gerade Plastizität ist hier der Faktor, der durch das Überschreiten der Grenzen zwischen den Feldern entscheidend zu ihrer Annäherung beiträgt. Es ist wie das aus dem Bereich der Physik bekannte Prinzip der kommunizierenden Röhren. Plastische Ausdrücke, die heterogene Reizerregungen hervorrufen, bilden die gemeinsame Grundlage, auf der sich lexikalische und translatorische Prozesse abspielen.

6. Lexikalische Übungen zur Entwicklung der Plastizität

Die hier präsentierte Übung eignet sich hervorragend für eine erste Einführung der Translatologiestudenten in das Verfassen von plastischen Texten. Sie entwickelt eine enorm flexible Einstellung zu allen Ausgangstexten und ermöglicht eine weit über die traditionellen Grenzen ausgehende Sichtweise von Wort und Satz. Normalerweise übersetzen die meisten Studenten Sätze und Texte, ohne die Satzstruktur zu ändern. Sie halten sich an das ursprüngliche Satzskelett und haben deswegen manchmal Schwierigkeiten mit einer adäquaten Translation. Die folgende Übung zeigt ihnen den Weg zu mehr Aufgeschlossenheit und Flexibilität in ihrer translatorischen Tätigkeit. Die Studenten sollen die folgenden Sätze in zwei Schritten übersetzen: zuerst wortwörtlich, d.h. ohne die Ausgangsstruktur der Sätze viel zu ändern, und dann noch einmal, aber diesmal mit den angegebenen obligatorischen Wörtern, die aus außermusikalischen Bereichen kommen und zu einer völlig neuen Sicht der Sätze führen:

His interpretation is not overloaded with extreme expression.

1. *Seine Interpretation ist nicht mit Ausdrucksextremen überladen.*
2. **(atmen, intim)**

Seine Interpretation atmet in ihrer intimen Zurückhaltung.

The orchestra played brilliantly.

1. *Das Orchester spielte bravourös.*
2. **(bestechen)**

Das Orchester bestach durch ein bravouröses Spiel.

The sweet tones lent warmth and cheerfulness to the song.

1. *Die süßen Töne verliehen dem Lied Wärme und Fröhlichkeit.*
2. **(umfärben)**

Die süßen Töne färbten das Lied fröhlich um.

²⁶ Ebenda, S. 125

²⁷ Ebenda

Man könnte hier unendlich weitere Beispiele anführen, um die Idee der plastischen Sichtweise zu demonstrieren. Die Übersetzungen „im zweiten Anlauf“ haben miteinander die räumliche Erweiterung der internen Satzstruktur gemeinsam. Durch die Einbeziehung unerwarteter Reizkomponenten wird das übliche einspurige Denken aufgegeben und die verborgenen Möglichkeiten aktiviert. Der Student wird gezwungen, nach neuen Übersetzungsalternativen zu suchen, was seine Flexibilität als Translator enorm steigert. Texte zu Musik, Kunst und Literatur zeichnen sich in der Regel durch die größte Plastizität, was uns jedoch daran nicht hindert, auch in außerkünstlerischen Bereichen nach diesem Prinzip zu suchen und es anzuwenden. Das plastische Prinzip beschränkt sich keineswegs auf poetische Texte. Es ist eher eine Art „Poetisierung“ im Sinne von wertlosem Dialog mit dem Sprachuniversum.