



"Freuden und Leiden des Übersetzens"

Irène Cagneau

► To cite this version:

Irène Cagneau. "Freuden und Leiden des Übersetzens": Hilde Spiel als Übersetzerin britischer Dramatiker. Stephanie Baumann; Irène Cagneau; Nadine Rentel. Übersetzungsprozesse im Kontext von Exil und Postmigration, 61, Frank & Timme, pp.113-136, 2023, Transkulturalität – Translation – Transfer, 978-3-7329-0856-1. hal-04166470

HAL Id: hal-04166470

<https://uphf.hal.science/hal-04166470>

Submitted on 9 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

„Freuden und Leiden des Übersetzens“: Hilde Spiel als Übersetzerin britischer Dramatiker

Das subjektive Element der Spielschen Theaterkritiken, ihre Eigenart liegt in der kulturellen Erfahrung des Exils begründet. Endlich kann – im interkulturellen Dialog – das Wissen um das Leben in der Fremde weitergegeben, für die Heimat nutzbar gemacht werden. Hier avanciert die Kritikerin zur ‚Übersetzerin‘, gleichsam führt die Spiel ihre Exil-Welt im Reisegepäck mit sich und breitet sie – ganz dezent, unangestrengt pädagogisch – in ihrer alten, zerstörten Welt aus.¹

Die österreichische Schriftstellerin, Essayistin und Übersetzerin Hilde Spiel (1911-1990) gehört zu jenen kosmopolitischen Intellektuellen aus dem jüdischen Wiener Bürgertum, die Mitte der 1930er Jahre ins Exil gehen mussten. Im Oktober 1936 emigrierte sie nach London, wo sie den Schriftsteller und Journalisten Peter de Mendelssohn heiratete. Ihre Integration in das britische Intellektuellenmilieu erfolgte rasch. 1937 wurde sie Mitglied des P.E.N.-Clubs. 1941 erhielt sie die britische Staatsbürgerschaft und arbeitete ab 1944 als Essayistin für die linksliberale Zeitschrift *New Statesman*. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde sie von derselben Zeitschrift als Korrespondentin nach Wien entsandt und folgte dann ihrem Mann für zwei Jahre nach Berlin, der dort im Dienst der britischen Besatzungsarmee arbeitete. 1948 kehrte sie nach London zurück und ließ sich in Wimbledon nieder, bis sie 1963 endgültig nach Wien zurückkehrte, wo sie bis zu ihrem Tod lebte.²

Im Gegensatz zu den meisten deutschsprachigen Schriftstellern im Exil, die sich aus unterschiedlichen Gründen dafür entschieden hatten, weiterhin in ihrer Muttersprache zu schreiben (z.B. Lion Feuchtwanger, Hermann Broch oder Heinrich Mann),³ bemühte sich Spiel nach ihrer Ankunft in London, sich an die Sprache des Gastlandes zu gewöhnen und in der englischen Kultur und Literatur „heimisch zu werden“,⁴ wie sie in ihrer Autobiografie immer wieder betont. Es ging der Autorin tatsächlich darum, den „Eintritt in die englische Sprache“⁵ zu schaffen, den sie als eine Art Eintauchen „ins geschriebene Wort, schließlich in eine Gemeinschaft von Schriftstellern in diesem Lande“⁶ verstand.

Im Vortrag „The Pleasures and Problems of Translating“, der wohl Mitte der 1970er Jahre vor einem englischen Publikum gehalten wurde,⁷ erwähnt Spiel gleich zu Beginn ihr Exil in England und ihre langjährige Erfahrung der Zweisprachigkeit:

My only qualification for doing so, as for acting as a mediator between English authors and German readers or audiences, are twenty-seven years of continuous residence in England - not

¹ Siebenhaar 1999: 94.

² Vgl. Schramm 1999: 14-16.

³ Siehe Azuélos 2008: 683-687; Bischoff/Gabriel/Kilchmann 9-25.

⁴ „Nun gut, wir wurden langsam heimisch im Bereich der englischen Literatur“. Spiel 1989: 157.

⁵ Ebd.: 154.

⁶ Ebd.

⁷ Hilde Spiel: „The Pleasures and Problems of Translating“. Typoskript, 16 Seiten, o. D. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT). ÖLA 15/91. Nachlass Hilde Spiel. Sign. 15/S24. [Im Folgenden mit PPT abgekürzt]. Dieser Text ist in der Originalfassung im vorliegenden Band abgedruckt. Wir danken dem Österreichischen Literaturarchiv für die Anfertigung der Reproduktion. Und wir danken Anna Mendelssohn, der Enkelin von Hilde Spiel, für die freundliche Abdruckgenehmigung. Der Text erschien 1977 in einer gekürzten Fassung auf Deutsch in der Zeitschrift *Maske und Kothurn*. Vgl. Spiel 1977.

quite half my life but long enough to cause a split mind, if not a split personality or even a split loyalty.⁸

Spiel hebt hier die innere Zerrissenheit der Exilanten deutlich hervor, die zwischen zwei Sprachen und Kulturen leben und oft zwischen Gewinn und Verlust, Vertrauen und Zweifel, Integration und Ausgrenzung schwanken.⁹ Diese Gefühle hat die Schriftstellerin wohl am intensivsten in ihren Romanen dargestellt. Besonders lesenswert sind *Lisas Zimmer* (1965) und *Anna und Anna* (1989), zwei Romane über Frauenfiguren, die mit Emigration und Identitätskrisen konfrontiert sind. Diese Zerbrechlichkeit spiegelt sich auch in Spiels metaphorischer Definition des Übersetzens wider. Um ihre Arbeit zu charakterisieren, verwendet sie das Bild eines Jongleurs, der alle ihm zur Verfügung stehenden Instrumente perfekt beherrschen muss, um hochkomplizierte Kunststücke zu vollbringen.¹⁰ Dieser Vergleich erinnert an die Situation von Migranten, die wie Seiltänzer oder Akrobaten ständig mit ihrer Sprache, ihrer Identität und ihrem Zugehörigkeitsgefühl zum Aufnahme- oder Herkunftsland zurechtkommen müssen. Wie wir sehen werden, zieht sich diese Frage durch Spiels gesamte Überlegungen zur Übersetzungsarbeit, insbesondere in ihrer Korrespondenz mit Verlegern und Autoren.

Im obigen Zitat bezeichnet sich Spiel außerdem als „Vermittlerin zwischen englischen Autoren und deutschen Lesern und Zuhörern“. In dieser Zeit (1960er-1970er Jahre) sind tatsächlich ihre Übersetzungen britischer Dramatiker am zahlreichsten und regelmäßigsten. Auf den ersten Blick könnte man meinen, die Entdeckung und Etablierung von Dramatikern wie James Saunders¹¹ oder Tom Stoppard¹² im deutschsprachigen Raum sei allein Spiel zu verdanken. Die Realität ist jedoch komplexer: Ihre Übersetzungen sind Teil eines großen kommerziellen Netzwerks des Literaturimports, in dem Verlagsleiter sowie Dramaturgen, Regisseure und Theaterintendanten eine wichtige bzw. zentrale Rolle spielten. In unserem Zusammenhang ist vor allem der 1957 gegründete Rowohlt Theater Verlag zu nennen, der sich auf das Theater der europäischen Avantgarde spezialisierte und – was Großbritannien betrifft – Autoren wie Harold Pinter, Joe Orton, Tom Stoppard und Alan Ayckbourn verlegte.

Die Durchsicht des Nachlasses von Hilde Spiel im Österreichischen Literaturarchiv, verbunden mit der Lektüre ihrer autobiografischen Schriften und literarischen Essays, ermöglicht einen

⁸ Spiel: PPT, 1.

⁹ Im Essay „Psychologie des Exils“ (1975) analysiert Spiel gründlich jene innere Gespaltenheit: „Schlimmer als körperliche Entbehrungen oder selbst Existenzsorgen waren, so meine ich, das gespaltene Bewußtsein, die schizophrene Geistes- und Gemüthaltung, unter denen, vor allem nachdem die Feindseligkeiten ausgebrochen waren, nahezu jeder der Emigranten litt.“ Spiel 1991: 435.

¹⁰ „Don’t you think you should know your own language better than most other people - as well as a juggler knows his rings or plates or little plastic balls with which to perform his tricks, his highly complicated feats of prestidigitation? These are questions everybody set on doing translations ought to ask himself.“ Spiel: PPT, 4.

¹¹ James Saunders (1925-2004) gehört zu der Welle neuer britischer Dramatiker der späten 1950er und frühen 1960er Jahre. Im Drama spielte er besonders mit Philosophie, Psychologie, Geschichte und Sprache. Wie Tom Stoppard liebte er Wortspiele und Paradoxa und schrieb Dialoge, die gelehrt, skurril und scharfsinnig sind. Während seine Stücke in England eher mäßig erfolgreich waren, wurden sie im deutschsprachigen Raum, ganz besonders in Deutschland, sehr geschätzt. Zu den großen Erfolgen gehören u. a. *Ein Duft von Blumen* (1965), *Ein Eremit wird entdeckt* (1963), *Spiele* (1971) und *Leib und Seele* (1978). Vgl. Jim Irvin, „James Saunders“. In: *The Guardian*, 05.02.2004; Olsson 2010, 341-343.

¹² Tom Stoppard (*1937) ist ein britischer Dramatiker und Drehbuchautor tschechischer Herkunft, dessen Werk sich durch sprachliche Brillanz, Ironie und strukturelle Geschicklichkeit auszeichnet. Stoppards Stück *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1964-65) wurde 1966 beim Edinburgh Festival uraufgeführt. Es war ein großer Erfolg und erlangte schnell internationale Bekanntheit. Zu den erfolgreichsten Stücken Stoppards gehören auch *The Real Inspector Hound* (1968), *Jumpers* (1972), *Travesties* (1974), *Every Good Boy Deserves Favour* (1978), *Night and Day* (1978), *Undiscovered Country* (1980) und *On the Razzle* (1981). Vgl. *Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Tom-Stoppard> (letzter Zugriff: 14.12.2022). Über Spiels Übersetzungen von Stoppard vgl. Lakner 2007.

relativ umfassenden Einblick in ihre übersetzerische Tätigkeit, besonders nach dem Exil in England.¹³ Um diesen Zeitraum zu beleuchten, werde ich zunächst die im Österreichischen Literaturarchiv vorhandenen Dokumente vorstellen, die für das Verständnis von Spiels Übersetzungstätigkeit wesentlich sind. Anschließend werde ich auf drei Themen eingehen, die sich aus der Lektüre dieser Dokumente ergeben haben: die zentrale Bedeutung der Vertrautheit der Übersetzerin mit dem britischen Intellektuellenmilieu, die ständige Suche nach Anpassung und Authentizität und die Frage der Inszenierung des übersetzten Textes, die bei Spiel viel Bitterkeit hervorrief.

1. Der Nachlass Hilde Spiels im Österreichischen Literaturarchiv

Im Nachlass von Hilde Spiel werden die Dokumente zum Thema Übersetzung in insgesamt acht Schachteln zusammengefasst. In den ersten fünf befinden sich die englischen Originaltexte und Übersetzungen, von A bis Z nach den Namen der Autoren und Autorinnen geordnet. So kann man beispielsweise vierzehn Gedichte von W. H. Auden lesen („Eine Begegnung“, „Circe“, „Einsamkeit“ usw.) sowie John Ardens Theaterstück *Live Like Pigs*, das unter dem Titel *Leben und leben lassen* (1966) übersetzt wurde. Die deutschen Fassungen von Emlyn Williams' Stück *The Light of Heart* (*Die leichten Herzen sind*, 1952) und Edna O'Briens Dreipersonenstück *Virginia* (1981) befinden sich ebenfalls in diesen Schachteln.

Die meisten Übersetzungen betreffen Texte der beiden Dramatiker James Saunders und Tom Stoppard. Sie sind das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit zwischen Spiel und dem Rowohlt Theater Verlag. Der Verlagsleiter Klaus Juncker begeisterte sich Anfang der 1960er Jahre für Saunders' Werk und schlug Spiel vor, die Saunders persönlich kannte,¹⁴ dessen Stücke ins Deutsche zu übersetzen. Insgesamt übersetzte sie zweiundzwanzig Stücke, darunter das im deutschen Sprachraum sehr erfolgreiche *A Scent of Flowers – Ein Duft von Blumen*, 1965. Saunders' frühe Bühnenwerke wurden regelmäßig in Berlin und Hamburg aufgeführt. In Wien war das Theater in der Josefstadt Schauplatz des Großteils seiner Produktionen. Auch in der Schweiz gab es zahlreiche Aufführungen, unter anderem in Zürich.¹⁵ Mit seinem absurden existentialistischen Theater traf Saunders den Nerv der Zeit, vor allem in Deutschland, wo er in der Nachfolge berühmter Dramatiker wie Eugène Ionesco und Samuel Beckett stand.

Juncker übertrug Spiel auch fast ausschließlich die Übersetzung von Tom Stoppards Stücken. Sie übersetzte insgesamt sechs Theaterstücke und zwei Hörspiele, von denen *Jumpers* (*Akrobaten*, 1973) und *Travesties* (*Travesties*, 1976) besonders zu erwähnen sind. In ihrem Nachlass sind die Materialien zu Stoppard wohl am interessantesten, da sie mehrere Fassungen von *Travesties* enthalten, das sie als das schwierigste Stück bezeichnete, das sie je übersetzt hatte.¹⁶ So findet sich im Nachlass nicht nur die deutsche Übersetzung, sondern auch ein Konvolut von Notizen, nachträglichen Korrekturen und weiteren Fassungen.

In den letzten drei Schachteln befinden sich weitere Materialien zu den Übersetzungen von Saunders und Stoppard, die im Rahmen dieses Beitrags aufschlussreich sind. Sie enthalten Zeitungskritiken in englischer und deutscher Sprache, Theaterprogramme, Briefe von Autoren an Spiel, erläuternde Texte der Übersetzerin zu den einzelnen Stücken und nicht zuletzt das bereits zitierte englische Typoskript über die Freuden und Probleme des Übersetzens. Dieser Text ist wesentlich, um zu verstehen, wie Spiel ihre Tätigkeit als Übersetzerin verstand.

¹³ Zu Hildes Spiels Nachlass siehe Neunzig 1999: 5-8. Zu Hilde Spiels Übersetzungstätigkeit vgl. Rauchbauer/Wittmann 1999, Lakner 2007, Olsson 2010, Lakner/Snell-Hornby 2012, Cagneau 2022.

¹⁴ Vgl. Olsson 2010: 341 f. Spiel ist außerdem die Autorin eines ausführlichen Essays über Saunders („Im Strom des Absurden. James Saunders: Ein Porträt“), der 1975 in *Die Zeit* erschien. Vgl. Spiel 1992: 65-73.

¹⁵ Vgl. Rauchbauer/Wittmann 1999: 115 f.; Olsson 2010: 341 f.

¹⁶ „As I have found with ‘Travesties’, the most difficult translation job I have ever done, everyone in the theatre feels free to tamper with the text even if it’s already printed and published in German [...]“. Spiel: PPT, 14.

Im Nachlass befinden sich schließlich sechs Mappen mit der Korrespondenz von Spiel mit dem Rowohlt Theater Verlag. Diese Dokumente, insbesondere der Briefwechsel der Übersetzerin mit Klaus Juncker, lesen sich wie eine spannende Geschichte mit vielen Wendungen, die die verschiedenen Aspekte des professionellen Übersetzens veranschaulichen.¹⁷

2. Vertrautheit mit dem soziokulturellen Umfeld Großbritanniens: Expertise und Kulturvermittlung

In ihrem Briefwechsel mit Juncker betont Spiel mehrfach, wie sehr ihr langjähriger Aufenthalt in England zu einer genauen Kenntnis der Gesellschaft und Kultur des Landes, insbesondere des soziokulturellen Milieus des britischen Establishments beigetragen hat. Die Vertrautheit mit diesem Milieu ist entscheidend für das Verständnis und die Umsetzung der vielfältigen kulturellen Anspielungen in britischen Bühnenwerken. In Bezug auf John Mortimers Stück *The Judge* (1966) erklärt sie beispielsweise, dass das Stück nicht auf das deutschsprachige Theater übertragbar sei: „Um es ehrlich zu sagen: ich glaube nicht an das Stück, zumindest nicht für das deutsche Theater. [...] Kennte ich das Milieu und die soziale Klasse, in denen es spielt, nicht so gut, ich hielte eine Übertragung eher für möglich.“¹⁸ Während der juristische Bereich, so Spiel, bis zu einem gewissen Grad für das deutsche Publikum übertragbar sei, gelte dies nicht für die typische Atmosphäre der kleinbürgerlichen englischen *Cathedral Town*, in der das Stück spielt. Darüber hinaus kritisiert sie die Stereotypen und Ungenauigkeiten des Stücks. Serena, eine der Hauptfiguren, sei zum Beispiel „das Inbild aller falschen Vorstellungen, die sich auch gebildete Engländer von der Bohème auf dem Festland machen.“¹⁹ Der Dialog selbst sei „unsagbar englisch“²⁰ und unübersetzbar. Am Ende ihrer Argumentation betont Spiel noch einmal wie unerlässlich die Kenntnis aller Besonderheiten der britischen Kultur und Gesellschaft sei, um die Übertragbarkeit eines Theaterstücks auf den deutschen Sprachraum beurteilen zu können:

[...] und gerade weil ich jeden der verhüllten Hinweise auf englische Zustände verstehe, alle Unterschwelligkeiten, mit alten Nursery rhymes und Music Hall-Schlägern, sehe ich nicht, wie man das adäquat ins Deutsche transponieren kann.²¹

Der Hinweis auf die „alten Nursery rhymes“ und die „Music Hall-Schlager“ erinnert an Spiels Überlegungen zu ihrem eigenen kulturellen Anpassungsprozess, als sie nach England kam. In ihrer Autobiografie erklärt sie, dass ihr anfangs eine ganze Reihe literarischer und kultureller Referenzen, besonders im Bereich der Kinderliteratur, gefehlt hätten. Erst als sie und ihr Mann Peter de Mendelssohn Kinder bekamen (einen Jungen und ein Mädchen, die in England aufwuchsen), holten sie gewissermaßen nach, was sie beim Erlernen der englischen Sprache versäumt hatten:

[wir] gewannen aus den Reimen und Liedern, den skurrilen und spaßigen Geschichten und Gedichten von Lewis Carroll und Edward Lear, von A.A. Milne und Beatrix Potter jene Kenntnis,

¹⁷ In „The Pleasures and Problems of Translating“ unterscheidet Spiel fünf Hauptaspekte im Bereich des professionellen Übersetzens, den individuellen, kommerziellen, linguistischen, psychologischen und praktischen Aspekt: „As I see it, there is an individual, a commercial, a linguistic, a psychological and a practical aspect, and I am sure you will think of a few more.“ Ebd.: 4.

¹⁸ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 11.01.1966. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/104.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

an der es uns gemangelt hatte, um all die Hinweise und Anspielungen, die den Inselbewohnern, aber nicht uns einsichtig waren, zu verstehen.²²

Auch im Vortrag „The Pleasures and Problems of Translating“ hebt Spiel hervor, wie sie allmählich jene eigenartige Welt der englischen „Reime und Lieder“ mit ihren Kindern kennen lernte und wie sie dann auch mit dem Universitätsmilieu vertraut wurde: „And then prep-school humour and boarding-school slang, and university customs and usages: in short, I was able, or even forced to work into my present-day life those experiences of an English-born child and adolescent which I myself had missed.“²³

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass Spiel zur bevorzugten Übersetzerin von James Saunders und Tom Stoppard im Rowohlt Theater Verlag wurde. Sie gehörte zu den wenigen Übersetzern, die fähig waren, die oft stark verschlüsselte Sprache der beiden Autoren zu entziffern und die Schwierigkeiten bei der Umsetzung ins Deutsche vorauszusehen. Das wohl auffälligste Beispiel in diesem Zusammenhang ist ihr Brief an Juncker vom 6. Dezember 1971, in dem sie erklärt, dass es unmöglich sei, Stoppards Komödie *Jumpers* zu übersetzen. Sie liefert Juncker eine gründliche Analyse des Stücks, die nicht nur von ihrer genauen Kenntnis des englischen Theaters zeugt, sondern auch von ihrer Fähigkeit, sich in die Lage des deutschsprachigen Publikums hineinzuversetzen:

Die Mischung aus Krimi und Denkspiel, aus kruder Groteske und den delikatesten, witzigsten, humorvollsten und poetischsten Überlegungen zur Theologie, Logik und Ethik ist meiner Meinung nach nicht geglückt. Ich hatte meine reine Freude – als gelernte logische Positivistin – an den brillanten Exkursen des George. Aber die Handlungsprämissen sind doch so abstrus, so an den Haaren herbeigezogen, dass man schwer mit ihnen zurechtkommt. Und dann auch noch das Milieu des englischen akademischen Betriebes, diese hierorts unbekannte Hierarchie, dazu die zahllosen Anspielungen auf zeitgenössische Philosophen, vom verstorbenen Russell abgesehen, die versteckten Hinweise auf Buchtitel von F. A. Ayer und Stuart Hampshire, auf englische Publikationen wie den *Good Food Guide* oder das *Meccano Magazine*, Dinge, die in Deutschland keiner kennt – all das ist einem Publikum in der Übersetzung nicht einsichtig zu machen. Das Stück ist ja beinahe in einer Geheimsprache geschrieben, die ich nach dreissig Jahren in England enträtseln kann, aber die langer Erläuterungen bedürfte, wollte man sie übertragen.²⁴

Spiel weist hier auf Schwierigkeiten hin, die Stoppard selbst durchaus bewusst waren. So hatte er für *Jumpers* den Übersetzern sehr ausführliche Aufzeichnungen (*Translator's notes*)²⁵ zur Verfügung gestellt, in denen er von den ersten Zeilen an betonte, dass die vielen Witze und Anspielungen des Stücks nicht mit „obsessiver Treue“ („*obsessive fidelity*“)²⁶ übersetzt werden könnten – und sollten. Trotz ihrer Vorbehalte gegenüber Stoppards Komödie erklärte sich Spiel schließlich bereit, sie ins Deutsche zu übersetzen. *Jumpers* wurde im Oktober 1973 im Wiener Akademietheater unter dem Titel *Akrobaten* mit großem Erfolg uraufgeführt. Das Stück blieb in Wien jahrelang ein Publikumserfolg.²⁷

²² Spiel 1989: 157.

²³ Spiel: PPT, 2.

²⁴ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 06.12.1971. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/263. Der Brief wird auch in Lakner/Snell-Hornby 2012: 205 f. zitiert.

²⁵ Tom Stoppard: *Jumpers. Translator's notes*. Typoskript, 8 Seiten, o. D. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/S24.

²⁶ Ebd.

²⁷ „[D]as Stück war ständig ausverkauft, wurde 1976 anlässlich des 200-jährigen Bestehens des Burgtheaters in die Zyklen besonders erfolgreicher Produktionen aufgenommen und sogar als Programm für Staatsbesuche herangezogen.“ Lakner/Snell-Hornby 2012: 207.

Auch wenn der Rowohlt Theater Verlag nicht immer der Meinung der Übersetzerin folgte, wurde sie doch systematisch zu den Übersetzungs- und Placierungsmöglichkeiten²⁸ jedes neuen Theaterstücks befragt. Dies gilt insbesondere für die zahlreichen Stücke von Saunders. Während Spiel das Talent des britischen Dramatikers oft lobte und Bühnenwerke wie *Ein Eremit wird entdeckt* (1963) oder *Ein Duft von Blumen* (1965) begeistert übersetzte, erschienen ihr manche Stücke als unpassend für deutschsprachige Bühnen. Im Fall von *The Girl in Melanie Klein* (1980) bemängelte sie zum Beispiel die „allzu unverständlichen englischen Chiffren“²⁹ und die stereotypen Protagonisten: „[...] die Figur des Dr. Lipschitz zum Beispiel ist mir peinlich. Die Tatsache, dass er und Mrs. Baverstock-Cohen dem Klischee des deutschjüdischen Psychiaters entsprechen, macht das Stück für die deutsche Bühne nicht geeignet.“³⁰ In dieser Hinsicht ist auch der Fall des irischen Dramatikers Thomas Kilroy aufschlussreich. Ein Brief von Spiel an Juncker über das Hörspiel *Die Tür* (1971) macht deutlich, dass ihre Kenntnis des angelsächsischen Kulturraums nicht an den Grenzen Englands endete. In dem Brief geht sie auf die irischen Besonderheiten des Stücks ein und hat bereits die (schwierige) Übertragung in den deutschsprachigen Raum im Blick:

Freilich lebt es ganz vom irischen Idiom, und das ist eine beträchtliche Schwierigkeit für den Übersetzer. Weit mehr als in ‚Mr Roche‘³¹ spielen die charakteristischen Wendungen eine Rolle, die ‚Irish brogue‘, von denen alle Volkskomödien ihre Wirkungen auf englischsprechende Zuschauer beziehen. Ich muss sehen, ob davon etwas ins Deutsche herüberzuretten ist, aber es ist ja immer gefährlich, nun einen spezifischen deutschen Dialekt einzusetzen. Jedenfalls mache ich die Übertragung gern bis zum 25. Sept.³²

So wie der Wiener Dialekt charakteristisch für österreichische Volksstücke ist, bezeichnet hier die „*Irish brogue*“ eine typische Redeweise in den irischen Volkskomödien. Auch hier beweist Spiel, dass ihre Kenntnis des angelsächsischen Theaters mit all seinen lokalen Eigenheiten für das Verständnis und die Expertise der ins Deutsche zu übersetzenden Stücke von großem Vorteil ist. Sie tritt sowohl als Expertin als auch als Vermittlerin zwischen den beiden Theaterwelten auf. Trotz einiger Spannungen mit dem Rowohlt Theater Verlag, auf die wir im letzten Teil eingehen werden, betont Juncker dies mehrfach in seinen Briefen. Anlässlich des 60. Geburtstags der Übersetzerin lobt er ihre Arbeit für den Verlag und bezeichnet sie als „wichtige Brückenbauerin ‚von Sprache zu Sprache‘“,³³ die es hervorragend verstanden habe, englische und irische Autoren auf den deutschsprachigen Bühnen heimisch werden zu lassen.

3. Auf der Suche nach dem passenden Wort und Rhythmus – Anpassung und Authentizität

²⁸ Von ‚Placierung‘ und ‚Placierungsmöglichkeiten‘ der einzelnen Stücke ist in der Korrespondenz von Spiel mit dem Rowohlt Theater Verlag häufig die Rede. Dieser theaterspezifische Begriff bezeichnet die Arbeit der Verleger mit den Theaterintendanten und Dramaturgen. Es ging darum, letztere von der Inszenierbarkeit und dem Erfolgspotential der Stücke zu überzeugen. Dies erklärt auch einen gewissen Druck auf die Übersetzer, der sich im Briefwechsel zwischen Spiel und Juncker widerspiegelt. Da die meisten Regisseure des Englischen nicht mächtig waren, geschweige denn aller Feinheiten des britischen Theatermilieus, war es wichtig, ihnen schnell den kulturellen Hintergrund des Stücks zu erläutern und das deutsche Manuskript zu liefern. Vgl. Klaus Juncker: Brief an Hilde Spiel vom 18.01.1967. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/137.

²⁹ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 04.10.1970. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/234.

³⁰ Ebd. Das Stück wurde schließlich von Dietmar Dombrowski und Hartmut Hansen für den Rowohlt Theater Verlag übersetzt. Es wurde 1991 im Orpheum Graz uraufgeführt. Vgl. <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/theaterstueck/das-maedchen-in-melanie-klein-2277> (letzter Zugriff: 14.12.2022).

³¹ Spiel hatte bereits das Stück *The Death and Resurrection of Mr Roche* (*Tod und Auferstehung des Herrn Roche in Dublin*, 1971) für den Rowohlt Theater Verlag übersetzt.

³² Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 03.08.1970. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/230.

³³ Klaus Juncker: Brief an Hilde Spiel vom 02.11.1971. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/260.

Sowohl in ihrem englischen Vortrag über die Freuden und Leiden des Übersetzens als auch in der gekürzten deutschen Fassung von 1977 spricht Spiel offen über ihre Erfahrungen mit der Zweisprachigkeit in England und das zunehmende Ungleichgewicht zwischen den beiden Sprachen nach ihrer endgültigen Rückkehr nach Österreich:

About this time [1958], but only for a few months, a precarious balance perhaps existed between my two means of expression, and the pretence of my being bi-lingual could be upheld temporarily. After that: decline of my command of English, then my final return to Austria, and thus an end to the illusion that you could be, as it were, in two places at once.³⁴

In der deutschen Fassung des Vortrags bezieht sich Spiel auch auf jene „*two places*“, indem sie betont, dass „die ideale Situation für den Übersetzer, wenn schon nicht Doppelsprachigkeit, so doch ein Doppelwohnsitz [wäre].“³⁵ Die endgültige „Rückkehr nach Wien“³⁶ erklärt zumindest teilweise ihre Schwierigkeiten, in ihren Übersetzungen die richtigen Worte und den richtigen Rhythmus zu finden, vor allem was die Alltagssprache der britischen Bühnendialoge betrifft. Was ihr nämlich am meisten fehlte, war die englische Sprache in ihrer ‚Aktualität‘, mit ihren Variationen und Neuerungen, um die alltäglichsten Wörter in deutscher Sprache erfassen und wiedergeben zu können. Als Beispiel nennt sie Saunders’ Stück *Ein Duft von Blumen*, bei dem es ihr viel leichter gefallen sei, die poetischen bzw. hermetischen Passagen zu übersetzen als die trivialen Dialoge:

I have been commended for rendering the poetic part of a play called ‚The Scent of Flowers‘ by James Saunders into equally beautiful German, but this came to me so easily that I always felt a cheat when it was singled out for praise. It was far more difficult getting the rhythm right in translating the wan little exclamations, the sparse utterances of Zoë, the sad heroine of that play, when she addresses her lover whom she must leave.³⁷

Neben der Schwierigkeit, Alltagssprache zu übersetzen, analysiert Spiel weitere Hindernisse, auf die sie bei der Übersetzung britischer Theaterstücke gestoßen ist, insbesondere im Fall von Stoppard. Die Metapher des Übersetzers als Jongleur kommt wohl am deutlichsten in der Komödie *Travesties* zum Ausdruck. Spiel bezeichnet Stoppards Werk als „verbales Feuerwerk“ und vergleicht sein Schreiben mit dem eines Stickers oder Mosaikkünstlers, bei dem jedes Wort, jedes Element eine besondere Bedeutung habe, die sich in das Gesamtwerk einfüge:

In Stoppard’s ‚Travesties‘, a verbal fireworks display which made translation an agonizing task, it was not merely the puns, the limericks, the quotations, the many hiddens to purely English facts and quips and jests, that caused all the trouble, but practically every word of the dialogue, since Stoppard uses language as someone might do an embroidery or lay a mosaic where every stitch, every stone has a particular shade of meaning within the picture he wants to convey.³⁸

Angesichts dieser Schwierigkeiten nimmt hier der Übersetzer eine Doppelrolle als Handwerker und Schöpfer ein: „der Übersetzer [hat] auf die vorgegebenen sprachlichen Probleme individuell kreativ, aber adäquat im Hinblick auf das Original zu reagieren; seine Lösungen oszillieren notwendigerweise zwischen kongenialen und mißglückten Realisierungen.“³⁹

³⁴ Spiel: PPT, 2.

³⁵ Spiel 1977: 224.

³⁶ *Rückkehr nach Wien* (1968) ist der Titel des Tagebuchs von Hilde Spiel. Vgl. Spiel 2009.

³⁷ Spiel: PPT, 8.

³⁸ Ebd.: 9.

³⁹ Rauchbauer/Wittmann 1999: 122.

Dieses ständige ‚Jonglieren‘ zwischen handwerklicher Präzision und literarischer Gestaltungsfreiheit zeigt sich besonders deutlich bei der Übersetzung der verschiedenen poetischen Kurzformen, die *Travesties* durchziehen. Stoppards Stück enthält in der Tat zahlreiche poetische Passagen: Einige sind typisch für die britische Literatur (vor allem die Limericks, aber auch ein patriotisches irisches Lied oder die Parodie eines Shakespeare-Sonetts), andere bestehen aus Imitationen, etwa eines dadaistischen Gedichts, das von einer der Hauptfiguren des Stücks, Tristan Tzara, deklamiert wird.⁴⁰ In ihrer Korrespondenz spricht Spiel mehrfach von den Schwierigkeiten, die sie bei der Übersetzung hatte und kommentiert ihre Übertragung des Gedichts wie folgt: „Die Tzara-Wörter habe ich in einem echten Tzara-Gedicht entnommen, da ich unmöglich auf deutsch eine versteckte Anspielung auf einen englischen Text dichten kann und trotzdem Tzara treu bleiben, wie Stoppard das tat. Aber ich glaube, die Zeilen sind gut ausgewählt.“⁴¹ Im selben Brief fällt auf, wie gründlich Spiel ihre Übersetzungen vorbereitete. Bei der Übersetzung von Zitaten englischsprachiger Autoren stützte sie sich auf anerkannte deutsche Ausgaben (sie nennt z.B. die Übersetzung von Georg Goyert für Joyces *Ulysses* oder die von Franz Blei für Zitate von Oscar Wilde). Im Nachlass befindet sich auch ein umfangreiches Dossier, das sie für die Übersetzung von *Travesties* benutzte, mit Unterlagen über Lenin, den Marxismus-Leninismus, den Dadaismus usw.⁴² Diese Fragen der Intertextualität und der Übertragung literarischer und poetischer Formen von einem Sprachraum in einen anderen werden von Spiel in ihrer Korrespondenz mit Stoppard immer wieder betont. So ist das Hörspiel *Artist Descending a Staircase* (*Der Treppensturz*, 1972) Gegenstand eines regen Briefwechsels zwischen der Übersetzerin und dem Dramatiker. Spiel bittet Stoppard beispielsweise darum, einige Namen britischer Schriftsteller und Künstler durch andere zu ersetzen. Diese seien dem deutschsprachigen Publikum bekannter: Sie schlägt Virginia Woolf statt Edith Sitwell, Henry James statt Augustus John, D. H. Lawrence statt Wyndham Lewis, Corot statt Landseer und Mary Pickford statt Clara Bow vor.⁴³ Dieses Streben nach Genauigkeit und erfolgreicher Anpassung an die Zielsprache spiegelt sich auch in Spiels Aufmerksamkeit für die Aufführungsorte der Stücke wider. Sie ging davon aus, dass das Publikum in Wien das Stück anders aufnehmen würde als in Berlin oder Zürich. In einem Brief an Hermann Kutscher, einen Regisseur des Theaters in der Josefstadt, geht sie zum Beispiel auf einige heikle Punkte ihrer Übersetzung von Saunders' *A Slight Accident* (*Ein unglücklicher Zufall*, 1965) ein und erläutert ihre Entscheidungen wie folgt:

Der zweite Punkt. Seite 20. Ich habe den Namen der Stadt auf „Hurst“ geändert, ausgesprochen ‚Hörst‘. Daraus entsteht ebenfalls ein Wortspiel, das nur in dem Satz ‚Hörst die Stadt was?‘ nicht stimmt, aber wenn das Ganze rasch gesprochen wird, kommt es auf den Ausfall einer einzigen Doppelsinnigkeit nicht an. Ich glaube wirklich, dass das für Wien die richtige Lösung ist.⁴⁴

Wie sehr Spiel mit ihrer Heimatstadt Wien und dem Wiener Theater verbunden war, geht aus ihren Briefen an Juncker deutlich hervor. In ihrem Kommentar zur Inszenierung der *Akrobaten* (*Jumpers*) im Akademietheater bedauert sie beispielsweise, dass Stoppards Hausregisseur Peter Wood die Schauspieler dazu gedrängt habe, genau die gleichen komischen Effekte wie in London zu erzielen, ohne auf die kulturellen Unterschiede zwischen dem Londoner und dem Wiener Publikum Rücksicht zu nehmen:

Woods Besessenheit mit den Lachern an eben den Stellen, wo in London die Pointen ankamen, hatte die Schauspieler in Wien, die ihn im übrigen reizend fanden, während der Proben verärgert.

⁴⁰ Vgl. ebd.: 122 f.

⁴¹ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 07.12.1974. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/339. Vgl. ebd.: 123.

⁴² Vgl. LIT. ÖLA 15/91. Sign. 15/S24.

⁴³ Spiel 1995: 355.

⁴⁴ Hilde Spiel: Brief an Hermann Kutscher vom 11.01.1965. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/S23.

So zumindest wurde mir's schon vor der Premiere zugetragen. Er wollte und konnte nicht einsehen, dass der Humor und Intelligenzgrad eines Wiener Publikums, wenn auch nicht unbedingt schwächer, doch durchaus anders ist als der von Londoner Zuschauern, und bestand darauf, dass haargenau dieselben Effekte erzielt werden sollten wie in England, – obwohl ein bisschen auch – auf Grund der Übersetzung, sondern vor allem der gänzlichen anderen Aufnahmequalität des hiesigen Publikums einfach nicht möglich war. Wenn darum eine Passage in Wien nicht ganz so ankam wie drüben, war daran nicht unbedingt die deutsche Fassung schuld.⁴⁵

Hier stellt sich nicht nur die Frage nach dem Transfer von Humor von einem Kulturraum in einen anderen, sondern auch allgemein die Frage nach dem Übergang vom übersetzten Text zu dessen Inszenierung.

4. Von der Übersetzung zur Bühne – Spannungen

Hilde Spiel musste sich bei ihrer Übersetzungstätigkeit immer wieder mit kulturell unterschiedlichen Theaterpraktiken auseinandersetzen, insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung bzw. Priorität, die dem Text in der Inszenierung beigemessen wurde. So war die Übersetzerin zutiefst irritiert über die zahlreichen Änderungen, die beispielsweise Tom Stoppard und vor allem Peter Wood während der Inszenierung am deutschen Text vornahmen.⁴⁶ In „The Pleasures and Problems of Translating“ geht sie mehrfach auf diese Situation ein. Sie bedauert, dass ein Text, an dem sie akribisch gearbeitet hat, um ihn gerade für das deutschsprachige Publikum hörbar und zugänglich zu machen, je nach Inszenierung und Aufführungsort vom Regisseur, seinen Assistenten oder den Schauspielern verändert werden kann:

Yet what is never considered by these correctors is the question of rhythm, of unity of style, of a harmonious vocabulary, which can only be achieved if there is one mind at work, or perhaps two collaborators of long standing who have evolved a kind of common mind. For rhythm, or else a melodious flow of language, can be as important to the success of a translation as its malleability when spoken on stage. [...]

As I have found with 'Travesties', the most difficult translation job I have ever done, everyone in the theatre feels free to tamper with the text even if it's already printed and published in German, and tries to add to, or omit, as well as to alter lines that have been pondered over and thought out carefully over a very long time.⁴⁷

Hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen einem modernen englischen Theater, in dem Kreativität, Spontaneität und „malleability“ wichtiger sind als der Text selbst, und einer eher traditionellen Auffassung innerhalb des deutschsprachigen Theaters, die dazu neigt, den Text zu sakralisieren, sei es in der Originalsprache oder in einer übersetzten Version.⁴⁸ In einem Brief an den Schweizer Regisseur Leopold Lindtberg drückt Spiel ihre Verwirrung darüber aus und zeigt, dass sie sich der Unterschiede zwischen den beiden Theaterauffassungen durchaus bewusst ist:

Diesem Regisseur wie dem Autor selbst kommt es in aller erster Linie auf Pointen an, auf „laughs“ und der von Stoppard so listig ersonnene Text wird – zu meiner großen Überraschung – immer wieder der theatralischen Wirkung, die eine rein gestische oder musikalische sein kann, zum Opfer gebracht. Ich meine, dass dies bei einer deutschsprachigen Aufführung weniger häufig der

⁴⁵ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 13.11.1973. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/324.

⁴⁶ Vgl. Rauchbauer/Wittmann 1999: 119; Lakner/Snell-Hornby 2012: 215 ff.

⁴⁷ Spiel: PPT, 10 und 14.

⁴⁸ Vgl. Strickhausen 1999: 99; Lakner/Snell-Hornby 2012: 215 ff.; Cagneau 2022: 57 f.

Fall ist, weil Mitteleuropäer weit mehr Geduld mit Ideendramen haben und nicht unaufhörlich, wie das in England geschieht, durch amüsante Bühnentricks in ihrem Prozess des Mitdenkens angeheizt – oder auch unterbrochen – werden müssen.⁴⁹

Spiel beklagt hier die Tatsache, dass der Text dem Bestreben nach Unterhaltung und „theatralischer Wirkung“ zum Opfer gefallen sei. Dies belastete sie während ihrer gesamten Übersetzerkarriere, insbesondere in ihrer Beziehung zu Stoppard. Wie sie in ihrer Korrespondenz mit Juncker betont, war es für sie besonders mühsam, ihre Übersetzungen ständig an die verschiedenen Inszenierungen anzupassen oder kurzfristig neue Fassungen vorlegen zu müssen, vor allem im Fall des Stückes *Travesties*. Zum Teil aufgrund dieser Anstrengungen, aber auch wegen Missverständnissen zwischen Juncker und Stoppards Agent Kenneth Ewing endete die Zusammenarbeit zwischen dem englischen Dramatiker und der Übersetzerin Mitte der 1980er Jahre.⁵⁰ In ihrem Briefwechsel mit Juncker bedauert Spiel mehrfach, dass der Übersetzer allzu oft als „quantité négligeable“⁵¹ innerhalb des Import- und Produktionsnetzwerks ausländischer Theaterstücke betrachtet wird. Das bringt sie in ihrem Vortrag über die Freuden und Leiden des Übersetzens auch deutlich zur Geltung: „For the translator, even though is called upon to perform a labour of love and to produce a work of art, in fact is a quantité négligeable, if not a qualité négligeable.“⁵²

Spiels Verbitterung über Änderungen oder Streichungen ihres Textes während der Theaterproben, die sie als Missachtung ihrer Arbeit empfand,⁵³ dürfte auch mit ihrer eigenen Erfahrung des Sprachwechsels im Exil zusammenhängen. In ihrem Essay „Psychologie des Exils“ (1975) beschreibt sie, wie sie in England den „Verlust“⁵⁴ der deutschen Sprache erlebte, d.h. das Bewusstsein, eines „mit großer Mühe selbstgeschmiedeten und brauchbaren Werkzeugs“⁵⁵ beraubt worden zu sein, das sie erst nach ihrer Rückkehr nach Wien wieder vollständig zurückgewann. Die Gleichgültigkeit mancher Regisseure gegenüber Spiels Übersetzungen könnte hier als ein zweiter „Verlust“ interpretiert werden, verstanden als eine Form des ‚Auslöschens‘ von Spiels schöpferischer Arbeit an der Sprache. In dieser Verbitterung drückt sich vielleicht auch ein gewisser Überdruß an der Übersetzungsarbeit aus, der bei der Lektüre von Spiels privater Korrespondenz spürbar wird. In diesem Sinne ist auch ihr Brief an Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zu verstehen, den sie in einem Moment besonderer Spannungen mit dem Rowohlt Theater Verlag schrieb, als ihre Übersetzung eines Stückes von Thomas Kilroy⁵⁶ als qualitativ minderwertig im Vergleich zu den vorherigen beurteilt wurde:

Ich war, das muss ich sagen, in meinem Stolz gekränkt, denn ich habe mir immerhin einen gewissen Namen in zwei Literaturen gemacht und bin nicht gewöhnt, in sprachlichen Dingen dauernd belehrt zu werden. [...] Im Übrigen kannst du Dir denken, wie schlimm es für mich ist, die ich mein halbes Leben in England und beiden Sprachen zugebracht habe, nun plötzlich hier

⁴⁹ Hilde Spiel: Brief an Leopold Lindtberg o. D. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2340/9. Zitiert in Lakner/Snell-Hornby 2012: 216.

⁵⁰ Vgl. Lakner/Snell-Hornby 2012: 213.

⁵¹ Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 26.01.1967. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2132/139.

⁵² Spiel: PPT, 14. Vgl. auch Spiel 1977: 227.

⁵³ Vgl. etwa Hilde Spiel: Brief an Klaus Juncker vom 13.11.1973. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2312/324: „Die während der Proben gemachten Änderungen hätte ich gern noch einmal gesehen, bevor sie in die neuen Bühnenmanuskripte eingehen – natürlich habe ich nicht das letzte Wort, aber dieser oder jener Ausdruck ging mir sehr contre cœur [...] und ich möchte doch die Möglichkeit haben, eine Bühnenfassung, die schliesslich unter meinem Übersetzernamen läuft, selbst noch einmal überprüfen zu dürfen.“ Vgl. auch Olsson 2010: 340 f.

⁵⁴ Spiel 1991: 433.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Thomas Kilroy: *The Death and Resurrection of Mr Roche* (*Tod und Auferstehung des Herrn Roche in Dublin*, 1971).

wie dort inkompetent genannt zu werden. Als stiesse man mich wieder einmal, in diesem Fall aus meinen beiden Sprachheimaten, aus.⁵⁷

Hier drückt sich nicht nur Kränkung und Unverständnis über den Umfang der vom Verlag geforderten Korrekturen aus (der Lektor Hans Georg Heepe hatte Spiel um ein „generelles ‚Überpolieren‘“ der Übersetzung gebeten),⁵⁸ sondern auch ein großes Selbstvertrauen in die eigene Kompetenz, das in der privaten Korrespondenz der Übersetzerin häufig zum Ausdruck kommt. Manche mögen darin eine gewisse Überheblichkeit sehen, aber uns scheint es sich vor allem um ein Bedürfnis nach Anerkennung ihrer stilistischen und literarischen Qualitäten zu handeln.⁵⁹ Das heißt jedoch nicht, dass Spiel sich systematisch gegen jede Korrektur ihrer Arbeit gewehrt hätte. In ihrem Brief an Heinrich Maria Ledig-Rowohlt zieht sie in diesem Zusammenhang einen erhellenden Vergleich:

Übersetzungen gleichen ja jenen Akten von Parterreakrobaten, bei denen menschliche Pyramiden gebaut werden. Es ist leicht, auf den Schultern Anderer höher hinaufzugelangen als von der Erde aus. Das heisst, jede Übersetzung ist korrigierbar, weil jemand Anderem auf Grund eines bereits vorhandenen Textes immer eine noch bessere, geschmeidigere Wendung einfällt. Darin sind die Lektoren im Vorteil. Der Übersetzer haftet an seinem Text und findet nicht so einfach aus ihm hinaus.⁶⁰

Der Vergleich des Übersetzens mit einer akrobatischen Nummer nimmt die Metapher des Jongleurs vorweg, mit der Spiel einige Jahre später die Arbeit des Übersetzers charakterisierte. Trotz aller Spannungen und Enttäuschungen, die sie dabei erlebte, war ihr der linguistische Aspekt der Übersetzung, „dieses Jonglieren, dieses Kajolieren, dieses Polieren der Sprache, dieses Bemühen, ein Sprachkunstwerk nachzuerschaffen mit den Mitteln unserer eigenen verbalen Ausdrucksfähigkeit“⁶¹ das Wichtigste. Denn in diesem Kernbereich konnte sie sowohl die minutiöse Arbeit einer Handwerkerin leisten als auch ihrer eigenen literarischen Kreativität freien Lauf lassen. Das hat sie nicht nur in ihren Saunders-Übersetzungen bewiesen, sondern auch in ihrem Verständnis und ihrer Umsetzung von Stoppards Werk.

Bibliografie

Materialien aus dem Nachlass Hilde Spiel ÖLA 15/91 Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT)

Übersetzungen A-R – LIT. ÖLA/91. Sign. 15/W509 bis 15/W514a

Übersetzungen James Saunders – LIT. ÖLA/91. Sign. 15/W515/1-30

Übersetzungen Tom Stoppard und V-W – LIT. ÖLA/91. Sign. 15/W516 bis 15/W517b

Materialien zu Übersetzungen James Saunders – LIT. ÖLA/91. Sign. 15/S23

Materialien zu Übersetzungen Tom Stoppard – LIT. ÖLA/91. Sign. 15/S24

[Darunter Spiel, Hilde: „The Pleasures and Problems of Translating“. Typoskript, 16 Seiten, o. J. Im Beitrag mit PPT abgekürzt.]

Mit dem Rowohlt Theater Verlag – ÖLA/91. LIT. Sign. 15/B2132/1-588

⁵⁷ Hilde Spiel: Brief an Heinrich Maria Ledig-Rowohlt vom 27.03.1970. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2312/225.

⁵⁸ Hans Georg Heepe: Brief an Hilde Spiel vom 19.01.1970. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2312/220.

⁵⁹ Siehe auch Olsson 2010: 341.

⁶⁰ Hilde Spiel: Brief an Heinrich Maria Ledig-Rowohlt vom 27.03.1970. LIT. ÖLA 15/91. Sign.: 15/B2312/225.

⁶¹ Spiel 1977: 225. Auch in Spiel, PPT: 7. „[...] this juggling, this fondling, this polishing, this trying to recreate a written work of art with our own verbal means“.

Primärliteratur

Hilde Spiels Schriften

- Spiel, Hilde (1977): „Freuden und Leiden des Übersetzens“. In: *Maske und Kothurn* 23, 224-228.
- Spiel, Hilde (1989): *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911-1946*. München: List.
- Spiel, Hilde (1991): *In meinem Garten schlendernd*. Berlin: Ullstein.
- Spiel, Hilde (1992): *Das Haus des Dichters*. München: List.
- Spiel, Hilde (1995): *Briefwechsel*, hrsg. von Hans A. Neunzig. München: List.
- Spiel, Hilde (2009): *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, mit einem Vorwort von Daniela Strigl. Wien: Milena Verlag.

Hilde Spiels Übersetzungen britischer Dramatiker

Die in Englisch und Deutsch angegebenen Jahreszahlen entsprechen den Uraufführungen der Stücke in England und im deutschsprachigen Raum.

- Arden, John: *Live Like Pigs (Leben und leben lassen)* – Eng. 1961, Dt. 1966.
- Kilroy, Thomas: *The Door (Die Tür)* – Eng. 1967, Dt. 1971.
- Kilroy, Thomas: *The Death and Resurrection of Mr Roche (Tod und Auferstehung des Herrn Roche in Dublin)* – Eng. 1968, Dt. 1971.
- Leonard, Hugh: *The Au Pair Man (Der Mann für alles)* – Eng. 1968, Dt. 1968.
- O'Brien, Edna: *Virginia (Virginia)* – Eng. 1981, Dt. 1982.
- Orton, Joe: *Entertaining Mr Sloane (Seid nett zu Mr. Sloane)* – Eng. 1964, Dt. 1964.
- Saunders, James: *Alas, Poor Fred (Wirklich schade um Fred)* – Eng. 1959, Dt. 1965.
- Saunders, James: *Barnstable (Bessermann)* – Eng. 1960, Dt. 1967.
- Saunders, James: *A Slight Accident (Ein unglücklicher Zufall)* – Eng. 1961, Dt. 1965.
- Saunders, James: *Next Time I'll Sing to You (Ein Eremit wird entdeckt)* – Eng. 1963, Dt. 1963.
- Saunders, James: *The Pedagogue (Der Schulmeister)* – Eng. 1963, Dt. 1963.
- Saunders, James: *Who was Hilary Maconochie? (Wer war Mr. Hilary?)* – Eng. 1963, Dt. 1963.
- Saunders, James: *A Scent of Flowers (Ein Duft von Blumen)* – Eng. 1964, Dt. 1965.
- Saunders, James: *Neighbours (Nachbarn)* – Eng. 1964, Dt. 1965.
- Saunders, James: *Triangle (Triangel)* – Eng. 1965, Dt. 1968.
- Saunders, James: *Opus (Opus)* – Dt. 1968.
- Saunders, James: *The Travails of Sancho Panza (Die Leiden des Sancho Pansa)* – Eng. 1969, Dt. 1970.
- Saunders, James: *After Liverpool (... und was kommt danach?)* – Eng. 1971, Dt. 1971.
- Saunders, James: *Games (Spiele)* – Eng. 1971, Dt. 1971.
- Saunders, James: *Bye Bye Blues (Abschiedskanon)* – Eng. 1973, Dt. 1974.
- Saunders, James: *Hans Kohlhaas (Michael Kohlhaas)* – Eng. 1973, Dt. 1974.
- Saunders, James: *The Island (Irre, alte Welt)* – Eng. 1975, Dt. 1976.
- Saunders, James: *Bodies (Leib und Seele)* – Eng. 1978, Dt. 1978.
- Saunders, James: *Birdsong (Vogelgezwitscher)* – Eng. 1979, Dt. 1982.
- Saunders, James: *Fall (Herbst)* – Eng. 1981, Dt. 1982.
- Saunders, James: *Making it Better (Bessere Zeiten)* – Eng. 1992, Dt. 1991.
- Stoppard, Tom: *Jumpers (Akrobaten)* – Eng. 1972, Dt. 1973.
- Stoppard, Tom: *Artist Descending a Staircase (Der Treppensturz)* – Eng. 1972, Dt. 1972.
- Stoppard, Tom: *Travesties (Travesties)* – Eng. 1974, Dt. 1976.
- Stoppard, Tom: *Dirty Linen (Schmutzige Wäsche)* – Eng. 1976, Dt. 1978.

Stoppard, Tom: *Every Good Boy Deserves Favour* (*Es geht hurtig durch Fleiß*) – Eng. 1977, Dt. 1981.
 Stoppard, Tom: *Night and Day* (*Night and Day*) – Eng. 1978, Dt. 1981.
 Stoppard, Tom: *The Real Thing* (*Das Einzig Wahre*) – Eng. 1982, Dt. 1983.
 Stoppard, Tom: *The Dog It Was That Died* (*Es war der Hund, der starb*) – Eng. 1982, Dt. 1983.
 White, Jack: *Today the Bullfinch* (*Wer fragt nach Finken?*) – Eng. 1971, Dt. 1976.
 Williams, Emllyn: *The Light of Heart* (*Die leichten Herzens sind*) – Eng. 1940, Dt. 1949.

Sekundärliteratur

Azuélos, Daniel (Hg.) (2008): *Habiter ou ignorer l'autre. Les écrivains de l'exil. Études germaniques*, Bd. 4, Nr. 252.
 Bischoff, Doerte/Gabriel, Christoph/Kilchmann, Esther (Hg.) (2014): *Sprache(n) im Exil*, „Exilforschung“, Bd. 32, München: edition text + kritik.
 Cagneau, Irène (2022): „‘Entrer dans la langue’: Hilde Spiel, traductrice entre deux mondes“. In: Rentel, Nadine/Schwerter, Stephanie/Amselle, Frédérique (Hg.): *Traduire l'expérience migratoire. Perspectives littéraires*. Berlin: Peter Lang, 47-60.
 Hansel, Michael/Schramm, Ingrid (Hg.) (2013): *Hilde Spiel und der Literarische Salon*. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag.
 Lakner, Antonina Cordelia (2007): *Die Rezeption der Bühnenwerke Tom Stoppards – zur Untersuchung der deutschen Übersetzungen Hilde Spiels*. Univ. Wien: Diplomarbeit.
 Lakner, Antonina Cordelia/Snell-Hornby, Mary (2012): „Weshalb Tom Stoppard auf deutschsprachigen Bühnen nur eine Zeiterscheinung blieb“. In: Cercel, Larisa/Stamley, John (Hg.): *Unterwegs zu einer hermeneutischen Übersetzungswissenschaft. Radegundis Stolze zu ihrem 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 202-223.
 Olsson, Barbara (2010): „Die Kulturvermittlerin Hilde Spiel. Journalistische Theaterkritik und Übersetzungsarbeit in den Wiener Jahren 1963-1982“. In: Mengel, Ewald/ Schnauder, Ludwig/Weiss, Rudolf (Hg.): *Weltbühne Wien. Die Rezeption anglophoner Dramen auf der Wiener Bühne des 20. Jahrhunderts*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 317-352.
 Neunzig, Hans A. (1999), „Was Hilde Spiels Nachlaß erzählt“. In: Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 5-8.
 Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.) (1999): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
 Rauchbauer, Otto/Wittmann, Monika (1999): „‘Mordio – Feurio – Diebio’. Hilde Spiels kreative Leistung als Übersetzerin englischer Dramatik“, In: Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 111-124.
 Schramm, Ingrid (1999): „Welche Welt war ihre Welt? Ein literarisches Leben zwischen hellen und finsternen Zeiten“, In: Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 9-22.
 Siebenhaar, Klaus (1999): „Ich in Klammern. Hilde Spiel als Theaterkritikerin der Welt im Nachkriegs-Berlin“, In: Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 87-95.
 Strickhausen, Waltraud (1999): „Das harte Brot des Freelance-Journalismus. Hilde Spiels publizistische Tätigkeit 1948 bis 1963“. In: Neunzig, Hans A./Schramm, Ingrid (Hg.): *Hilde Spiel, Weltbürgerin der Literatur*, Profile, Bd. 3. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 96-102.
 Wiesinger-Stock, Sandra (1996): *Hilde Spiel. Ein Leben ohne Heimat?* Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.