

Der Übersetzer



Herausgegeben vom Verband deutschsprachiger Übersetzer
literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. und der
Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Druck und Papier

Straelen
Sept./Okt. 1984
21. Jahrgang, Nr. 9/10

Klaus Reichert

Im Hinblick auf eine Geschichte des Übersetzens

Ein Vortrag

Seit der Renaissance wird praktiziert, was in einem einigermaßen strengen Sinn literarisches Übersetzen heißen kann. Und seit dem 17. Jahrhundert gibt es, zunächst in Frankreich und England, was man Theorien des Übersetzens im strengen Sinn noch kaum nennen kann, was aber als Selbstreflexion der Praktiker über ihr Tun sich doch dahin auf den Weg macht. Es werden – seit dem 17. Jahrhundert, soweit ich sehe – Typen des Übersetzens unterschieden als gleichmögliche, wenn auch verschieden zu wertende Formen der Reproduktion einer Vorlage. Damit wird zum einen das Übersetzen zu einem Gegenstand der Poetik, zum andern werden erstmals die Menschenrechte des Originals wahrgenommen und anerkannt, das ja bisher für hemmungslos ausbeutbar, für kolonisierbar in jeglicher Hinsicht, gegolten hatte.

Ein Beispiel: John Dryden unterscheidet in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Episteln Ovids (1680) drei Typen, die er Metaphrase, Paraphrase und Imitation nennt. Unter **Metaphrase** versteht er ein wortwörtliches Übersetzen, das er einem Seiltanz mit gefesselten Füßen vergleicht. Dryden sieht klar, welches Bündel von Parametern von dem wörtlichen Übersetzer gleichzeitig bedacht werden will und unterstellt, daß die Realisierung praktisch unmöglich sei: wörtlich *und* gut übersetzen schlossen sich aus.

Obwohl eine solche Einschätzung der Wörtlichkeit auch heute noch, zumal in den vorreflektorischen Erfahrungsberichten der Übersetzer, gängig ist, läßt sich auf Grund der an klassischen Texten der Moderne gemachten Erfahrungen doch sagen, daß die Nicht-Reproduktion potentiell aller Parameter eines hochkomplexen Textes dessen Intention hoffnungslos verfehlt, steckt doch der sogenannte Gedanke eines Textes ebensowohl etwa in der Abfolge seiner Wörter, in den verwendeten Lauten, Rhythmen usw. wie in dem, was damit referentiell bezeichnet wird. Für Dryden freilich ist solche Praxis servil und gründet in der Blindheit und Eiferei eines abergläubisch genannten Textverständnisses. Entnehmen kann man dieser Abwehr nun allerdings auch, welcher Stellenwert dem Übersetzer bei Dryden zukam: er war nicht Diener am fremden Werk, sondern selber Autor und Produzent. Solche Einschätzung des Übersetzers beginnt heute langsam wieder verständlich zu werden – das neue Urheberrecht hat das sozusagen einklagbar gemacht –, und zwar in dem Maße wie das Erbe der Originalschriftstellerei sich verbraucht hat.

Damit aber andererseits der Übersetzer qua Autor nicht ins Kraut schösse, hat Dryden zum Typus Metaphrase das andere Extrem der **Imitation** gezeichnet: wer imitiere, übersetze weder die Wörter eines Textes, noch überlasse er sich dem vom Autor Gemeinten, sondern er nehme den Text bloß als *pattern*, von dem aus er ein den eigenen historischen und nationalen Bedingungen entsprechendes Gebilde modele. Es ist die Rede vom ‚libertine way of rendering authors‘ mit dem unüberhörbaren Beiklang der Anstößigkeit. War für die Metaphrasisten kennzeichnend die Berührungsangst, so sind die Imitatoren solche, die sich frech vergreifen, an wehrlosen Objekten zumal. Dryden ist sehr deutlich:

die Imitation ist die beste Selbstdarstellung des Übersetzers und zugleich das größte Unrecht, das einem toten Autor angetan werden kann.

Daß Dryden die Dinge so sieht, verweist auf sein systematisches, auf allgemeingültige Normen gerichtetes Interesse. Dächte er nämlich historisch, müßte er zumindest vermerken, daß sein Imitation genanntes Verfahren bis zur Renaissance die Regel war. Erst mit dem Auftauchen des Textes *im* und *als* Original stellte sich die Frage nach seiner Intaktheit, seiner Richtigkeit, auch seiner Authentizität, und damit die nach der Adäquatheit seiner Übertragung.

Drydens Imitation wäre also ein Relikt aus einer „überwundenen“ Phase des Umgangs mit Texten, müßte man nicht von heute her die Fortschrittsgeschichte des Übersetzens durch eine Zykentheorie zumindest flankieren. Denn das Umdenken hinsichtlich der Wahrheitshaltigkeit von Texten ist natürlich auch für das Übersetzen nicht ohne Konsequenz geblieben. Was würde von jemandem erwartet, der heute den *Macbeth* übersetzte? Will er den Text uns wirklich „nahebringen“ – vor allem das wird ja vom heutigen Publikum erwartet –, muß er ihn dann nicht, außer der Verwendung unseres Vokabulars, unserer Syntax, unserer Laute, auch herüberholen in den Erfahrungsbereich unserer Zeit? Ist er unter dem Gesichtspunkt der Distanzaufhebung, der Mitreflexion der eigenen Situation, nicht näher am Text, wenn er sich von ihm entfernt als wenn er ihn bis in philologische Feinheiten zu reproduzieren versuchte? Ist eine Zeile wie „Mit dem Messer in das Messer ist die Laufbahn“ Shakespeare oder Heiner Müller oder vielleicht doch sowohl als auch?

Das sich das Nahebringen wünschende Publikum möchte allerdings von solchen Konsequenzen wenig wissen und hält sie wie Dryden für ein sich Vergreifen. Doch auch Dryden räumt ein, es gäbe Dichter, die ein imitierendes Übersetzen gestatteten – er nennt Pindar im Unterschied zu Virgil und Ovid –, Dichter nämlich, die dunkel und irregulär wären und denen der Zusammenhang fehle, dies letzte mit der wichtigen Einschränkung: „I mean as to our understanding.“ Daran zeigt sich zumindest der Ansatz eines historischen Verstehens auch bei Dryden, wenn gesehen wird, so etwas wie Bedeutung könne über die Jahrhunderte hinweg verlorengehen, sei den Texten nicht automatisch und notwendig immanent. Auf unser *Macbeth*-Beispiel bezogen heißt das: es ist imitierend zu übersetzen, weil der Zusammenhang nicht mehr verständlich ist.

(Dies ist, nebenbei, eine der Hauptschwierigkeiten der Shakespeare-Exegese überhaupt: von Zeile zu Zeile hinter unser Immer-schon-Verstehen zurückzugehen und herauszufinden, daß und warum wir in Wahrheit mißverstehen. Was als nächste Nähe erscheint – Hamlets „though“ als vermeintlicher bläßlicher Gedanke –, ist uns vielleicht am fernsten – „thought“ als der Trübsinn. Je näher wir den Stücken zu Leibe rücken, desto herrischer verbitten sie sich den Zugriff. Der Philologe als Tantalus. Und die Crux liegt in seiner, des Tantalus, Anrührigkeit. Denn was antiken Texten selbstverständlich konzidiert wird, gilt im Falle Shakespeares als bestenfalls antiquarische Belustigung. Wir sollen ihn unmittelbar verstehen können, da er Teil unserer eigenen Geschichte ist, und dabei verwechseln wir ihn mit bestimmten Zurichtungen des 19. Jahrhunderts. Daß wir nicht verstehen, ist also zu allererst herzustellen. Von daher holt der imitierende

Übersetzer sich das Recht, das gewiß größer ist bei einem Dramentext als bei einem Lesetext, das Recht, verständlich zu machen, gewissermaßen durch Mittransposition auch des außertextlichen Umfelds. Die Grenze zur schieren Aktualisierung oder zur Bearbeitung ist fließend, aber sie besteht. Ich sehe sie darin, daß der Imitator den Text fortdenkt, aber nicht ausschachtet.)

Zwischen die beiden Extreme der Metaphrase und der Imitation stellt Dryden das, was er **Paraphrase** nennt und die das dem Übersetzer zu erreichende Mögliche meint: weder exaltiert noch pedantisch, sondern mit der Erinnerung an das Gebot der Alten ein mittleres Maß, das zum Mittelmaß wohl erst ein paar Jahre später über die Rezeption im mittleren Bürgertum wurde, vertreten etwa, in anderem Zusammenhang, durch den Vater Robinson Crusoes. Die übersetzerische Maxime des mittleren Maßes – so wörtlich wie möglich, so frei wie nötig – hat sich gehalten, als handelte es sich dabei um ein Gesetz und nicht um ein Stück Geschichte.

Gehalten hat sich auch, was ich einmal Drydens Oben-Unten-Modell der Literatursprache nennen möchte: "The sense of an author, generally speaking, is to be sacred and inviolable." Ihm gegenüber sind die Wörter bloß "the image and ornament of that thought." Bei wahrheitsgemäßer Übertragung ("if it be translated truly") kann der Sinn in einer anderen Sprache nicht verlorengehen. Sinn, was immer das heißt, ist also übertragbar, was verlorengehen kann, ist höchstens der ihm eigene Glanz, "its native lustre", und um diesen zu restituieren, um den Verlust zu kompensieren, ist es geradezu geboten, die Wörter, gegebenenfalls sogar das Versmaß, zu ändern. Die Änderung steht allerdings nicht nur im Dienste einer Schönheitsoperation, das auch, sie ist zugleich pragmatisch gefordert in dem Maße wie die Ausdrucksweise des Originals von den genuinen Möglichkeiten der eigenen Sprache bestimmt wird: "what is beautiful in one, is often barbarous, nay sometimes nonsense, in another."

Hier kündigt sich, wie man sieht, bereits die Grunddichotomie an, die dem späteren Nachdenken über das Übersetzen und seiner Praxis zumeist zugrunde liegt. Goethe hat sie, soweit ich sehe als erster, anlässlich Wielands auf die bekannte Formel gebracht: „Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.“ Von Wieland heißt es, einigermaßen überraschend, er habe den Mittelweg gesucht und nur in Zweifelsfällen – „als Mann von Gefühl und Geschmack“ – sich der ersten Maxime bedient. Das wird noch zu bedenken sein. Mit den beiden Maximen jedenfalls sind überhistorische Positionen bezeichnet, deren Geltung allgemein sein soll und deren Anwendung zur freien Disposition steht.

Soweit ist Dryden freilich noch nicht. Zwar will er auch systematisieren oder wenigstens als möglich erkannte Positionen unterscheiden, aber seine Sätze tragen noch, im Unterschied zu denen Goethes, die Spuren ihrer Herkunft. Sein mittleres Maß schließt die Entscheidungsfreiheit zwischen zwei adäquaten Annäherungsweisen aus und unterstellt die Machbarkeit *einer*, typologisch *nur* einer, zureichenden Übersetzung. Das ist von heute her gesehen naiv, im Kontext der Zeit ist es kühn als einer der frühesten Versuche, die Rechte eines Textes zur Geltung zu bringen. Wenn dieses Recht als das Recht des Sinns erscheint, nicht der Sprachgestalt, die ja als Ornament, als *Accidens* gewertet wird, so wird man das, auch, als Erbe der rhetorischen Tradition verstehen dürfen. Wenn allerdings der Sinnprimat qua Referenzbezug heute noch als oberster Richtwert in übersetzerischer Praktik und Kritik fungiert, so kann man das getrost als eine Art Trägheitsprinzip verstehen, die Verwechslung von Geschichte und Natur. Man kann das nicht oft genug wiederholen, laufen doch Übersetzungsdiskussionen fast immer offen oder geheim auf die Annahme des Oben-Unten-Modells hinaus, Sinnbezug versus Ornament, Erhaltenswertes versus Ephemerer.

Das bisher Gesagte läßt sich zu folgender Beobachtung zusammenfassen: Übersetzungstheorien, oder was in diese Richtung zielt, haben die Eigentümlichkeit, auf Normen und Gebote hinauszuweisen, deren systematischer Geltungsanspruch behauptet oder unterstellt wird. Das gilt für Dryden und Goethe ebenso wie für Benjamin und Rosenzweig. Den Geltungsanspruch teilen Übersetzungstheorien mit Poetiken, deren Historizität den Kritikern allerdings in dem Maße geläufig war wie sie die der Übersetzungstheorien nicht einmal ahnten. Und während Literaturgeschichte als ein Nacheinander potentiell gleichwertiger, nur in ihren Interessenzusammenhängen unterschiedener Gegenstände gesehen werden kann, ist die – ungeschriebene – Geschichte des Übersetzens Fortschrittsgeschichte, ein Höherhinaus, samt der schon automatisierten zergewigen Geringschätzung für die allfälligen Riesen, auf deren Schultern man möglicherweise steht. Ausgenommenen sind von der Fortschrittsgeschichte nur diejenigen Werke, die bezeichnenderweise nicht mehr als Übersetzungen, sondern als Werke der eigenen Sprache gewertet werden. Aber viel mehr als Luthers Bibel und Schlegels Shakespeare gibt es hier kaum; jedenfalls schwerlich Voß oder Hölderlin, die sich ausblendeten, indem sie der zweiten der Goetheschen Maximen sich verschrieben. Es ist bemerkenswert, daß das Fremdmachen der eigenen Sprache nicht als Chance der Erweiterung der Möglichkeiten eben dieser Sprache gesehen wird, sondern daß ihm immer das Odium des Nichtheimischen, des Übersetzten, anhaftet.

Für die **Geschichte des Übersetzens als Fortschrittsgeschichte** lassen sich gute Gründe finden, die auch zu den Systematisierungsversuchen nicht in Widerspruch zu treten brauchen. So lassen sich Goethes zwei als gleichzeitig gedachte Maximen diachronisch auseinanderziehen: die anverwandelte Übersetzung, einem früheren, etwa dem mittelalterlichen Umgang mit Texten verbunden, ist historisch *noch* möglich, während die verfremdende, die den Eigenrechten des Textes sich anheimgebende, als die künftige *schon* möglich wird.

Eine solche Fortschrittsgeschichte würde bei uns mit Luther beginnen, in England mit Goldings Ovid, Marlowes Lukan, Chapmans Homer. Das sind erste Versuche, fremde Texte als Bestandteile der eigenen Tradition verfügbar zu machen, ohne ihnen die eigene Verfasserschaft aufzuprägen. Rosenzweig hat anlässlich seiner Jehuda Halevi-Übersetzung geschrieben, es sei „in der Geschichte des Übersetzens beinahe typisch, daß die Erstkommenden sich vor der poetischen Form des Originals scheuen“. So wäre es also ein sehr greifbarer Fortschritt, wenn im 18. Jahrhundert allmählich die Originalmaße auftauchen – der deutsche Hexameter bei Voß, der deutsche Blankvers bei Schlegel nach einem halben Jahrhundert der Prosaversionen.

Ein Fortschritt ist es gewiß auch, wenn der Übersetzer sich nicht länger Zensorrechte anmaßt: Dryden, dem die Erhaltung des Sinns heilig war, hatte gleichwohl seine Entstellung unter zwei Bedingungen nahegelegt, wenn er nämlich "notoriously trivial" oder wenn er "dishonest" wäre. Die Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzungen ist beispielhaft für Entwicklung und Transformation dieser Art Zensur. Bei Wieland und Eschenburg werden Anstößigkeiten noch als „unübersetzbar“, in einer heute verschwundenen Bedeutung dieses Wortes, ausgewiesen und fortgelassen. Bei Schlegel werden sie zuweilen stillschweigend fortgelassen, häufiger aber werden sie durch entsprechende Wortwahl derart entschärft, daß sie unauffällig bis unverständlich werden. Und heute sind die Übersetzer für diese Bedeutungsebene derart sensibilisiert, daß sie selbst dort Anstößigkeiten entdecken und ausgraben, wo vielleicht gar keine zu finden sind. Als Fortschritt ist vor allem die fortschreitende Ausdifferenzierung der einzelnen Textschichten zu sehen: Wörter, Metrum, Rhythmus sind nicht mehr Ornament und Aufputz eines Sinnes, der auch anders ausdrückbar wäre, sondern sie sind so unauflöslich miteinander verbunden wie die beiden Seiten des Saussureschen Blattes Papier. Es müssen durchaus nicht alle Schichten unisono an einer Bedeutung arbeiten, sie können in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen oder einander sogar wider-

sprechen, aber es ist wichtig, daß sie alle Bedeutungsträger sind (nicht nur der referentielle Sinnbezug) und daß sie potentiell alle übersetzt gehörten. Denken wir hinzu, daß auch die Syntax ein wichtiger Bedeutungsträger ist – es kann entscheidend für den „Sinn“ sein, in welcher Abfolge die Wörter gesetzt sind, weil, zumal in Shakespeares Sprechtexten, die „allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ mehr zur Charakterisierung einer Figur aussagt als ein gewissermaßen im voraus konstruierter Satz –, denken wir also die Syntax (oder auch die Idiomatik) hinzu, so wird klar, daß wir damit – wie etwa auch bei der strikten Reproduktion der Verwendungsart eines Metrums – an die Grenze der Übersetzbarkeit stoßen.

Ist diese zu respektieren oder ist sie es nicht? Es ist bekannt, wie die Mehrzahl auch der heutigen Übersetzer darauf antwortet, die immer dann hinter den sogenannten Möglichkeiten der eigenen Sprache – und schlimmer: hinter dem eigenen Sprachgefühl – sich verschanzte, wenn es gilt, die sprachimmanenten Schwierigkeiten eines Textes als Herausforderung zu verstehen. Aber im Sinne einer Fortschrittsgeschichte muß man sagen, daß hinter einmal gewonnene Positionen wenigstens theoretisch nicht mehr zurückgegangen werden kann. Genau die Eigenheiten einer Sprache, von denen Dryden noch sagen konnte, sie nähmen sich in der Zielsprache barbarisch oder unsinnig aus und denen darum gar nicht erst nachgesonnen zu werden brauche, gilt es zu erhalten und dadurch überhaupt erst dem Bewußtsein zugänglich zu machen.

Die Grenze der sogenannten Übersetzbarkeit wird verletzt, indem eben nicht sie, sondern die fremde Sprache respektiert wird. Ich bitte Sie, es nicht nur bildlich zu verstehen, wenn ich in dem Zusammenhang von einer Entkolonialisierung der übersetzerischen Intention spreche. Es gilt, das Fremde als Fremdes wahrnehmen zu lernen, nicht es sich einzuverleiben. Wenn seit der Renaissance von der Anerkennung der Menschenrechte des Textes gesprochen werden kann, die von Fall zu Fall gewissermaßen einklagbar waren, ohne das Selbstverständnis der eigenen Sprache wesentlich zu stören, ja es ließ sich durch Übersetzungen

sogar noch fördern, so ist jetzt, am Ende der durch die Renaissance eingeleiteten Epoche, davon zu sprechen, wie es möglich ist, und daß es möglich sein müßte, die Rechte der fremden Sprache in der eigenen zunächst einmal wenigstens formulierbar zu machen.

In der Praxis läuft das etwa auf das hinaus, was Benjamin mit einem Pannwitzschen Ausdruck eine Vergriechischung des Deutschen genannt hat. Durch derlei Distanzierung wird es erst möglich, die Eigenart und Eigengesetzlichkeit, ja und damit das Wesen, die *quidditas*, des Fremden zu fassen. Rosenzweig schreibt: „Nur die respektierte Distanz macht das Überspringen des Grabens möglich; wer ihn zu Anfang ausfüllt, lähmt die Sprüngekräfte der andern.“

Dadurch wird nun allerdings das Selbstverständnis der eigenen Sprache gestört, und die Sprachpfeiler, die unter Übersetzern vielleicht häufiger sind als unter Mitgliedern der Dudenredaktion, treten auf den Plan. Doch die objektiven Bedingungen der Sprachentwicklung scheinen sich bereits gegen sie gekehrt zu haben: die Hochsprache, gar das Hochdeutsche, ist längst nicht mehr das Maß der Literatur. Das steigende Ansehen, in dem die Dialekte stehen – eine Entwicklung, die etwa mit Thomas Hardy und Robert Walser einsetzt (nicht mit Fritz Reuter oder Gotthelf, weil diese ein exotisches Moment kultivieren, jene ein gegenläufiges, auch-präsenes rehabilitieren) –, liegt auf genau dieser Linie.

Daraus läßt sich der nicht weiter überraschende Schluß ziehen, daß es eine direkte oder osmotische Beziehung der Übersetzungen zu dem sie umgebenden literarischen Umfeld gibt. Pointiert gesagt: die Qualität einer Übersetzung hängt mit der literarischen Entwickeltheit dessen zusammen, der sie macht; wer in seinen literarischen Anschauungen über Somerset Maugham nicht hinausgekommen ist, sollte nicht Faulkner übersetzen. Das heißt nicht, daß die Übersetzung als abhängig vom Stand der literarischen Entwicklung gesehen wird. Sie kann ihr auch voraus sein, wie die Entwicklung des englischen Blankverses durch den Übersetzer Marlowe zeigt, oder sie kann parallel zu ihr verlaufen.

**Glossaire
j'y serre mes gloses**

ABÎME – vie secrète des amibes.
ACADÉMIE – macadam pour les mites.
AMEN – âme-mène.
ARCHEVÊQUE – rat revêche.
AURÉLIA, Or il y a.
BLEU – le blé des yeux, que le ciel passe au crible.
BOURREAU – beau rouge.
BOUTEILLE – il y bout un moût d'abeilles...

Französisches Original von
Michel Leiris

**Glossar,
die Glasrose**

Abgrund Grab und Bad
Akademie Mieder der Kader
Amen mahne, Name!
Aurelia Laura oder Elias
Blau Laub in den Augen
Erzbischof Froschwesir
Flasche Schallfaß
Henker ungeru

Deutsch von **Simon Werle**

**Glossar –
große Wortschar**

Abgrund Grabschlund;
Mundafter.
Akademie gemiedene Kader.
Amen am Ende nachahmen?
den Namen ahnen!
Aurelia rauhe Ahle, aua!
Blau Laub
(auf bleierner Au).
Erzbischof wisch er Zofe.
Flasche falsch! (laß...)
Henker der Herr lenkt
(verkehrt, verrenkt)
das Denken.

Deutsch von **Felix Philipp Ingold**

Zwischen 1926 und 1939 hat der Surrealist MICHEL LEIRIS sein GLOSSAIRE verfaßt. Ohne Rücksicht auf die Etymologie der Wörter und nur lose angeregt von der Wortbedeutung, assoziierte Leiris ins Blaue hinein, vor allem geleitet vom Wortklang. Die drei Textproben sollen neugierig machen auf die deutsche Ausgabe des „Glossaire“. Mit philologischem „Übersetzen“ ist hier natürlich nichts auszurichten, und Simon Werle, der Übersetzer, hat konsequenterweise Leiris' Verfahren übertragen. Er nahm die deutschen Äquivalente zu Leiris' Grundwörtern her, alphabetisierte sie neu und ließ ihnen deutsche Assoziationsketten folgen. Das Spiel animiert zur Fortsetzung, zum endlosen Weiterdichten, was die deutsche Ausgabe auch dadurch sinnfällig macht, daß parallel zu Werles Fassungen einige Glossar-Einträge in deutschen Versionen von Felix Philipp Ingold vorgestellt werden. Der Band enthält noch weitere Texte von Leiris, Nachbemerkungen von Simon Werle sowie einen Essay von Felix Philipp Ingold. (Michel Leiris, WÖRTER OHNE GEDÄCHTNIS. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Hans-Jürgen Heinrichs. Qumran Verlag, Frankfurt am Main und Paris 1984.)

Es ist eine merkwürdige Koinzidenz, daß im Erscheinungsjahr des *Ulysses*, der als erster Text unserer Literaturen die funktionale Bedeutungshaltigkeit jedes Parameters vorführt und damit das absolute Gebot einer Übersetzung *sämtlicher* Schichten einschließt, das zur Anstrengung viel fremderer Versionen hätte führen müssen als die beiden deutschen es sind, daß in eben diesem Jahr 1922 Franz Rosenzweig mit seiner Jehuda Halevi-Übersetzung beginnt, der Einübung in das große, von Buber fortgeführte Bibelwerk. Auf den ersten Blick haben beide, Joyce und Rosenzweig, *Ulysses* und Jehuda Halevi, nichts miteinander gemein. Auf den zweiten Blick fällt die Exilthematik auf, die den mittelalterlichen Dichter mit dem jüdischen Annoncenakquisiteur der Jahrhundertwende zunächst inhaltlich verbindet. Von da aus ergeben sich biographische Fundierungen und formale Konsequenzen, die hier nicht zu verfolgen sind. Beide aber benutzen nicht Sprache, sondern führen sie vor, zeigen auf sie hin. Beide zeigen, wie Sprache funktioniert, indem sie sozusagen ihre Nähte nach außen kehren. Eine solche Sprache ist nicht die eigene, sie ist nicht und nie einfühlbar, sie ist nicht Muttersprache – sie ist und bleibt fremd, man kann sich höchstens in sie einlesen, wenn man sich auf ihre Gesetzmäßigkeiten einläßt. Die Fremdheit kann bis an die Grenze der Unverständlichkeit gehen oder sogar über diese hinaus, wenn der Gegenstand – der zu übersetzende Text, die Wirklichkeitsform – es erfordert. Diesem Gegenstand gilt der Respekt und nicht, wie vordem, dem Leser.

Wenn wir nun die Eckdaten unserer Übersetzungsgeschichte als Fortschrittsgeschichte nennen wollten, müßten wir sagen: von Luther bis Rosenzweig und Buber; vom Herüberholen zum Indie-Fremde-Schicken, von der Vertrautheit zur Distanz, von der Unterwerfung zur Anerkennung der Eigenart des Anderen.

Übersetzungen im Zusammenhang eines Fortschrittskonzepts zu sehen ist belegbar und mehr oder weniger schlüssig. Es ist aber nur die eine Seite der Medaille. Die andere Seite will ich vorläufig so umschreiben: die Übersetzung ist zugleich Teil eines *Prozesses*, durch den sie in ein gesamtliterarisches *Ensemble* eingebunden ist. Sie ist ebensoviel von der Gleichzeitigkeit des Ensembles her zu beurteilen wie von der Aufeinanderfolge verschiedener Übersetzungen.

Bei dem angedeuteten Vergleich zwischen Joyce und Rosenzweig kündigte sich ein Ensemblegedanke schon an im Hinblick sozusagen auf vorgeschobene Posten der Entwicklung. Jetzt dagegen ist korrigierend davon auszugehen, daß übersetzerische Entwicklung auch retirierend sich bewegen kann, was kaum anders als durch ein Ensemblekonzept zu erklären ist. Erinnern wir uns an das Beispiel der Behandlung des Obszönen von Wieland und Eschenburg über Schlegel bis zu den Heutigen, so wird die heutige Trophäenjägeri kaum mehr fortschrittlich im Sinne von aufklärend, erhellend zu nennen sein, sondern sie ist, unabhängig von den Texten auf die sie sich bezieht, vor allem zu verstehen aus dem Zusammenhang eines bestimmten Literatur- und Theaterklimas.

Von dem Beispiel aus verallgemeinernd, läßt sich folgende fortschrittskritische Behauptung aufstellen: wir wissen nicht *besser*, sondern wir wissen *anders* als unsere Vorgänger.

Bei der ungläublichen Gelehrsamkeit früherer Übersetzer gemessen an den heutigen, ist es eigentlich erstaunlich, mit welcher dreister Selbstverständlichkeit die Nachgeborenen die Früheren der Kenntnislosigkeit, des Noch-nicht-gewußt-Habens oder Haben-Könnens usw. zeihen. Eine spätere Übersetzung, und rühre sie von einem noch so kompetenten Übersetzer, ist nicht notwendig besser als eine frühere – ich meine das nicht im ästhetischen Sinne sondern im Blick auf die forschungsgläubige Mehrung des Wissens –, sondern sie ist zunächst einmal nichts als anders. Was zu einer bestimmten Epoche interessierte, interessiert zu einer anderen nicht mehr; latent Gewesenes wird dominant, Dominantes latent.

Diese Beobachtung ist zwar trivial, ist aber innerhalb der Geschichte des Übersetzens dennoch nicht belanglos. Hier zeigt sich nämlich, daß die Übersetzungen es an sich haben, zählebiger zu sein als die Originalwerke, die in ständiger interpretatorischer

Auseinandersetzung stehen. Das einmal von einem Übersetzer an einem Text Wahrgenommene, für interessant Befundene und Herausgelegte, wird für die Wahrheit dieses Textes genommen, nicht, weil die Übersetzung notwendigerweise besonders kunstvoll wäre, sondern weil sie einen bestimmten Nerv getroffen zu haben scheint.

So wurde Friedrich Ludwig Schröders Hamburger Hamletprosafassung von 1776 noch in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gespielt, obwohl seit vier Jahrzehnten Schlegels Hamlet vorlag, nicht, wie ich meine, bloß aus Trägheit oder weil diese Prosa leichter herüberkommt als Schlegels komplizierte Verse, sondern weil Schröders Hamlet noch ein Stück bürgerliches Selbstbewußtsein verkörpert, das historisch immer mehr abhandelt und das zumals Schlegels brüchige Figur überhaupt nicht mehr vermittelt. Und wenn inzwischen und bis heute Schlegels Übersetzungen als die maßgeblichen gelten, so scheint mir, wiederum nicht oder nicht primär, aus Gründen ihrer sprachlichen Qualität, die sie zweifellos besitzen, denn sonst würde man zumindest Schlegelsche Glanzleistungen von Tieck/Baudissinschen Versionen zu unterscheiden wissen und nicht ebenso automatisch wie kenntnislos von der Schlegel/Tieck-Übersetzung sprechen. Die Maßgeblichkeit scheint vielmehr daher zu rühren, daß „der“ Schlegel/Tieck sich zu dem verfestigte, was man von den Weimarnern erwartet hatte: deutsches Theater. Das Wort vom „dritten deutschen Klassiker“ bezeichnet diesen Sachverhalt. Wer heute also Schlegel/Tieck spielt, sollte sich darüber im klaren sein, daß er nicht die bestmögliche Übersetzung spielt – die *kann* es prinzipiell nicht geben –, sondern einen deutschen Klassiker.

Unter bestimmten Bedingungen also wird, was ein Übersetzer an einem Text gesehen und für übertragungswert gehalten hat, verallgemeinert und zur verbindlichen Lesart erklärt. Dem gegenüber wäre es die Aufgabe des Übersetzungskritikers, die jeweiligen übersetzerischen Prämissen in ihrer historischen Bedingtheit zu analysieren und das Übersetzte zurückzubringen ins Spannungsfeld des gesamtliterarischen Ensembles, dem es entstammt. Durch solche Relativierung würde nicht nur der Sinn übersetzerischer Entscheidungen einsichtig gemacht und damit gelöst aus den bisweilen hämischen Vermutungen über den Kenntnisstand des Übersetzers, sondern die Übersetzung erhielte dadurch zugleich etwas von ihrer Dynamik, von ihrem einstigen polemischen Schwung zurück, der ihre Prämissen mitbestimmte.

Folgenreiche Übersetzungen sind nämlich in der Regel *gegen* herrschende literarische Tendenzen oder *gegen* konkurrierende Übersetzungen angetreten. Auf je eigene Weise versuchen sie sich in den Literaturprozeß einzuschalten, wie die sogenannten Primärwerke ja auch. Daß die Erstrezeption problematisch bis ablehnend verläuft, hängt damit zusammen, daß sie Lesegewohnheiten brechen oder zumindest in Frage stellen. Hierfür ist es dann auch im Prinzip gleichgültig, ob sie distanzierend oder ob sie integrierend verfahren, da auf den polemischen Zug nur aus dem Verhältnis zum Ensemble geschlossen werden kann. Dies wäre zugleich als ein Einwand gegen das vorher skizzierte Konzept einer Fortschrittsgeschichte zu verstehen, bei der von sich ablösenden Haltungen zum Text gesprochen wurde.

(Fortsetzung im nächsten „Übersetzer“)

Der französische Kafka

Die Pariser Korrespondentin der „Frankfurter Rundschau“, **Ruth Henry**, berichtet in der Ausgabe vom 11. August 1984 über die bis zum 1. Oktober 1984 im Pariser Centre Pompidou zu besichtigende Ausstellung „Das Jahrhundert Kafkas“. Es ist eine Mammutveranstaltung mit Diskussionen, Vorträgen, Filmvorführungen: „Kafka total“ in einem Land, das die überragende literarische Bedeutung dieses Autors schon recht früh, nämlich in den dreißiger Jahren erkannte und das die Floskel «c'est du Kafka», als verbale Bewältigung eines unbewältigbaren Alltagsdickichts, in seinen aktiven Sprachschatz aufgenommen hat.

So weit, so gut. Was aber, fragt Ruth Henry, „wenn man sich danach erkundigt, (...) wie es um den ins Französische übertragenen Kafka bestellt sei?

Da steht es, wie die Korrespondentin zu berichten weiß, gar nicht zum besten. Der erste französische Kafka-Übersetzer war Alexandre Vialatte, der seit den dreißiger Jahren für den Verlag Gallimard tätig war und sich um die Verbreitung des Autors in Frankreich nicht geringe Verdienste erworben hat. Er scheint den „Kafka-Ton“ recht gut getroffen zu haben, war aber offensichtlich nicht mit allen Feinheiten des Deutschen vertraut. Jedenfalls ist seine Arbeit, wie Ruth Henry berichtet, „mit einer erklecklichen Zahl von Fehlern, von Irrtümern behaftet“; es gibt sogar Auslassungen im Text.

Dies fiel freilich erst so richtig auf, als der Gallimardsche Kafka im Jahre 1976, in Leder gebunden und auf Dünndruckpapier, in die renommierte Klassikerreihe «La Pléiade» übernommen wurde. Als da die Mängel des Vialatteschen Texts zutage traten, beauftragte man flugs den Germanisten Claude David, zu der Übersetzung „Varianten und Korrekturen“ zu erarbeiten. Aber als diese mühsam zusammengestellten Verbesserungen in den Vialatteschen Text integriert werden sollte, stellte sich heraus, daß der (inzwischen verstorbene) französische Übersetzer sich „seinen“ Kafka sozusagen hatte patentieren lassen. Jedenfalls konnte sein Rechtsnachfolger die Veränderung des Wortlauts des Vialatteschen Kafka auf dem Prozeßwege verhindern. Die von Claude David gefundenen Verbesserungen erscheinen nun als Anhang, schamhaft versteckt unter den sogenannten „Varianten“...

Inzwischen sind die vom Urheberrecht gesetzten Fristen verstrichen, und so entstehen seit 1982 Neuübersetzungen Kafkas, und zwar gleich bei zwei französischen Verlagen. Für Flammarion ist als Übersetzer Bernard Lortholary tätig; seine Übertragung des „Prozesses“ wird von Ruth Henry ausdrücklich gerühmt: „Sie räumt endlich dem Komischen im ‚Prozeß‘ gebührenden Raum ein.“ Und bei der Presse de la Cité arbeitet Ernst Goldschmidt an einem neuen Kafka. Seine Version des „Prozesses“ ist weitverbreitet und „an jedem Bahnhofskiosk“ zu erwerben.

Aber diese neuen Bemühungen um einen authentischen französischen Kafka brauchen natürlich ihre Zeit, und so wird der interessierte Franzose noch manches Jahr auf den mangelhaften Pracht-Kafka der «Pléiade» angewiesen sein. HF

Fundsache

Sowohl gelernte Sprachwissenschaftler als auch Amateur-Sprachdetektive mußten sich geschlagen geben: Trotz ihrer intensiven Bemühungen bleibt die Herkunft der vermutlich schon aus den fünfziger Jahren stammenden, flapsigen Redensart „alles paletti“ (neudeutsch: „alles klar“) weiterhin rätselhaft. Ein Wettbewerb, den die in Wiesbaden ansässige Gesellschaft für deutsche Sprache im Februar 1984 ausgeschrieben hatte, förderte mancherlei Amüsantes, aber nichts Schlüssiges zutage.

Die rund zweihundert Teilnehmer am Wettbewerb – Professoren, Lehrer und Hausfrauen – teilten insgesamt rund fünfzig Erklärungsmöglichkeiten mit. „Wissenschaftlich nachprüfbare Belege“ konnten sie jedoch nicht beibringen. Verwiesen wurde u.a. auf die Redensart „leere Palette“ im Sinne von „alles glatt gegangen“; auf die „Palettenkriminalität“ von Fernfahrern, die auf Parkplätzen illegal Europaletten verkaufen; auf einen Gastarbeiter namens Antonio Palletti. Ein Einsender will sogar Zeuge der Entstehung dieser Redensart gewesen sein: 1974 soll ein aus Berlin stammender Lagerarbeiter einem italienischen Kollegen auf dessen Frage „Kollegen! Habt ihr Palette?“ die klassische Antwort gegeben haben: „Watt? Ja, ja! Ullet paletti!“ Und eine Einsenderin meinte, „alles paletti“ sei nichts weiter als die Abkürzung von „Prima Leute, alle nett“ – als Resümee einer gelungenen Party...

(Nach „Frankfurter Rundschau“ vom 23. Juli 1984)

Leopold Ahlens bairischer Kleist

Das Müncher Volkstheater gab in seiner Spielzeit 1983/84 Heinrich von Kleists Lustspiel „Der zerbrochene Krug“ in der bairischen Version des in München lebenden Schriftstellers Leopold Ahlsen. Wir möchten unseren Lesern dieses – wie Ahlsen sich in einem Brief an die Redaktion des „Übersetzers“ ausdrückt – „unalltäglich aparte Übersetzungsbeispiel und -problem“ nicht vorenthalten. Für den „Übersetzer“ hat der Autor freundlicherweise einen Abschnitt seiner bisher nicht im Druck veröffentlichten bairischen Kleistversion zum Abdruck ausgewählt. Wir bringen nachstehend eine Szene aus dem 7. Auftritt des „Zerbrochenen Krugs“: erst in Ahlens Fassung, dann im Kleistschen Original.

Zunächst einige einleitende Bemerkungen Leopold Ahlens, die an dieser Stelle ebenfalls erstmals vollständig erscheinen:

Literatur ist übersetzbar. Da das Bairische eine eigene Sprache ist, mit dem Deutschen innig verwandt aber keineswegs identisch (die Verhältnisse liegen nicht völlig unähnlich wie beim Niederländischen), liegt es nahe, reizvolle und geeignete literarische Texte aus dem einen in das andere Idiom zu übertragen. Daß der nahe Utrecht hausende Dorfrichter bei Kleist deutsch (und nicht holländisch) tönt, wirkt gewohnt und selbstverständlich. Hingegen möchte es irritierend sein, bairisch tönen zu hören, was auf nicht-bairischem Boden, in nicht-bairischem Kulturkreis spielt. Es hängt dies damit zusammen, daß das Deutsche eine Literatur- und Schriftsprache ist (ja, in gewisser Weise sogar beinahe eine „Kunstsprache“, die überhaupt nur geschrieben, aber tatsächlich nie und an keinem Ort wirklich gesprochen wird!), während die Dinge beim Bairischen gerade umgekehrt liegen – es ist eine reine Rede-Sprache. So war es geboten, zugleich mit der sprachlichen auch eine geographische Umsetzung des Kleistschen Lustspiels vorzunehmen, will sagen, von Utrecht nach Dachau zu gehen, wobei aus historischen Gründen das Geschehene aus den siebziger Jahren des 18. in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts verpflanzt werden mußte. (Kolonialkrieg = das bayerische Griechenlandengagement von 1832; Übergabe der niederländischen Provinz an den König Philipp, dargestellt auf dem Krug = Erhebung Bayerns zum Königreich durch Napoleon).

Da es um eine Nachdichtung gehen mußte, verbot sich die formale Versimpelung zu einem Prosaspiel, vielmehr galt es, den fünf Fußigen Jambus des Originals beizubehalten, also einen bairischen Blankvers zu kreieren. Dabei hat sich herausgestellt, daß die bairische Sprache sich den besonderen Erfordernissen der Metrik ganz überraschend geschmeidig anbequemt, viel selbstverständlicher und unverrenkter meist, als das Deutsche. Zur Illustration drei Zitate, alle aus der 1. Szene von Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM, in der Übertragung Schlegel-Tieck.

„...du stecktest Reim' ihr zu.“; „... das Gelübde led'gen Standes.“; „... 'ne Meile von der Stadt.“: die nötige Silbenzahl, welche der Vers für seine regelrechten Hebungen und Senkungen beansprucht, muß mit gelegentlichen Verrenkungen der Syntax, vor allem aber mittels mannigfacher Lautauslassungen herbeigequält werden. Im Bairischen, so zeigte sich überraschenderweise, ist derlei Gewaltsamkeit eigentlich niemals nötig, weil sehr viele bairische Wörter in silbig unterschiedlicher Form gleichwertig nebeneinander im Gebrauch sind. Einige Beispiele für hunderte *neambd* oder *neamad*; *Lem* oder *Lebn*; *soñg* oder *sogn*; *ned* oder *neda*; *mitnand* oder *mitnanda*; *bei ihr* oder *bei ihra*; *sie gehnd* oder *sie gengan*; *sie schauñg* oder *sie schaua* usw. usf.

Diese Sachlage erzwingt freilich eine rigoros phonetische Schreibweise, durch welche die glatte Lesbarkeit des Textes sehr erschwert wird. Aber da es sich um keinen Lese-, sondern um einen Hör- bzw. Spieltext handelt, ist dieser Schaden in der Praxis glücklicherweise gering.

Hören wir nun, wie bei Leopold Ahlsen der bayerische Richter Adam im Dorfe Hülsenhofen bei Dachau die Klägerin Martha Rull vernimmt:

Adam: Wea klong wui, dea dridd füa.
 Frau Martha: I klog, Hea Richda.
 Adam: Wea seids?
 Frau Martha: Wea? I??
 Adam: No freili Es! Wea seids? ---
 Frau Martha: Wiads hoafds, aa enkan Hausnam und so weida.
 Frau Martha: Geh, spinnds Enk aus! Etz moa i, daßds mi tratzds.
 Adam: I hogg im Nam von da Justiz do, Martl, und de muaß wissn, nedwoh, wiads Es hoafds.
 Frau Martha: Oi Sunndo loant dea an mein Gartnzau zun Hoagascht, und etz frogda noch mein Nam -!
 Walter: Kennt Ihr die Frau?
 Adam: Jo freili kenn i d'Martl.
 I ho iahn Mo no kennnd, a Wittib iss und Hebamm do bei uns in Huisnhofa.
 Walter: Dann sind dergleichen Fragen überflüssig. Setzt ihren Namen in das Protokoll und schreibt dazu: Dem Amte wohlbekannt.
 Adam: Es megds Foamalidäddn ned, i spann's. Geh weida, schreib so wiaras oschaffd, Liachd.
 Walter: Fragt endlich nach dem Gegenstand der Klage.
 Adam: I soiddad - ?
 Walter: Ja! Den Gegenstand ermitteln!
 Adam: Des is a Krugag. Nix wiara Krug. Schreibs eini, und schreib dazua: dem Amte wohlbekannt.
 Walter: Ihr wißt bereits?
 Adam: Ja freili. Oda, Martl?
 Frau Martha: Do is a.
 Adam: Sehgdses!
 Frau Martha: A dabledsda Krugag.
 Adam: Und wea hodn daschmissn? Gwies dea Keal.
 Frau Martha: Ja freili dea.
 Adam: Meah brauch i ned zu wissn.
 Rupert: Des lüagt de Mads, Hea Richda.
 Adam: Du hoidds Mai, und manndl di ned auf, vorschdehnd, sinschd los i di eischbarrn, hosd mi, Büaschei? Liachd, schreib auf: da Rupert, punktum, hod an Krugag daschmissn. Sehgdses, Hea Rad, mia hammd de Sach scho glei.
 Walter: Welch ein gewaltsames Verfahren!
 Adam: Mei, bei dene Bauanschädl brauchds des scho.
 Walter: Wollt Ihr nicht förmlich ---
 Adam: I und förmli? Nia ned!
 Adam: Wo i do woas, daß Es koa Föamlikeid ned megds.
 Walter: Es ist hier wirklich nicht der Ort, Euch über die Formalien des Prozeßrechts ein Schulkolleg zu lesen! Wenn Euch die gesetzten Regeln nicht geläufig sind, so tretet ab. Vielleicht kanns Euer Schreiber.
 Licht: (beflissen) Zu Diensdn ---
 Adam: I ho's gmachd, wias do da Brauch is.
 Walter: In Hülsenhofen wären die Gesetze, dacht ich, wie andernorts im Königreich!
 Adam: Ja, soweid kaams no, sowos müafds ned moana! daß mia vo Dachau, oda go vo Minga ins Weisung hoin. Mia handd in Huisnhofa scho aa, vorschdehndhosdghead, an Iewaliefarung, wias insre Voadan han ghoiddn, in da guadn Dradition. Nix gega die Gschdudiadn, awa 's Voigg is aa ned bläd, - bois aa nix Gschriems net is, ma kenns do guad, und i hon mi dro ghoiddn! - Ja no, bois Enk aso ned schmeggd, vo mia aus, no ko i's andaschd aa, wias übli is do drausd, meinsweng, im Kinireich vo Baian. I ko a so rum und aa andaschd richdn.

Im Original Heinrich von Kleists *liest sich die Stelle im siebenten Auftritt folgendermaßen:*
 Adam: - So nimm, Gerechtigkeit, denn deinen Lauf! Klägere trete vor.
 Frau Marthe: Hier, Herr Dorfrichter!
 Adam: Wer seid Ihr -?
 Frau Marthe: Wer -?
 Adam: Ihr.
 Frau Marthe: Wer ich -?
 Adam: Wer ihr seid!
 Frau Marthe: Weiß Namens, Standes, Wohnorts, und so weiter.
 Adam: Ich glaub', er spaßt, Herr Richter.
 Adam: Spaßen, was!
 Ich sitz' im Namen der Justiz, Frau Marthe. Und die Justiz muß wissen, wer ihr seid.
 Licht: (halblaut) Laßt doch die sonderbare Frag' -
 Frau Marthe: Ihr guckt
 Mir alle Sonntag' in die Fenster ja, Wenn ihr aufs Vorwerk geht!
 Walter: Kennt ihr die Frau?
 Adam: Sie wohnt hier um die Ecke, Euer Gnaden, Wenn man den Fußsteig durch die Hecken geht; Wittw' eines Kastellans, Hebamme jetzt, Sonst eine ehrliche Frau, von gutem Rufe.
 Walter: Wenn ihr so unterrichtet seid, Herr Richter, So sind dergleichen Fragen überflüssig. Setzt ihren Namen in das Protokoll, Und schreibt dabei: dem Amte wohlbekannt.
 Adam: Auch das. Ihr seid nicht für Formalitäten. Thut so, wie Seine Gnaden anbefohlen.
 Walter: Fragt nach dem Gegenstand der Klage jetzt.
 Adam: Jetzt soll ich -
 Walter: Ja, den Gegenstand ermitteln!
 Adam: Das ist gleichfalls ein Krug, verzeiht.
 Walter: Wie? gleichfalls?
 Adam: Ein Krug. Ein bloßer Krug. Setzt einen Krug, Und schreibt dabei: dem Amte wohlbekannt.
 Licht: Auf meine hingeworfene Vermutung Wollt ihr, Herr Richter -?
 Adam: Mein Seel', wenn ich's euch sage, So schreibt ihr's hin. Ist's nicht ein Krug, Frau Marthe?
 Frau Marthe: Ja, hier der Krug -
 Adam: Da habt ihr's.
 Frau Marthe: Der zerbrochne -
 Adam: Pedantische Bedenklichkeit -
 Licht: Ich bitt' euch -
 Adam: Und wer zerbrach den Krug? gewiß der Schlingel -
 Frau Marthe: Ja, er, der Schlingel dort -
 Adam: (für sich) Mehr brauch' ich nicht.
 Ruprecht: Das ist nicht wahr, Herr Richter.
 Adam: (für sich) Auf, aufgelebt, du alter Adam!
 Ruprecht: Das lügt sie in den Hals hinein -
 Adam: Schweig, Maulaffe!
 Du steckst den Hals noch früh genug ins Eisen. - Setzt einen Krug, Herr Schreiber, wie gesagt, Zusammt dem Namen dess', der ihn zerschlagen. Jetzt wird die Sache gleich ermittelt sein.
 Walter: Herr Richter! ei, welch ein gewaltsames Verfahren!
 Adam: Wie so?
 Licht: Wollt ihr nicht förmlich -
 Adam: Nein! sag' ich;
 Ihr' Gnaden lieben Förmlichkeiten nicht.
 Walter: Wenn ihr die Instruction, Herr Richter Adam, Nicht des Processes einzuleiten wißt, Ist hier Ort jetzt nicht, es euch zu lehren. Wenn ihr Recht anders nicht, als so, könnt geben,
 So tretet ab; vielleicht kann's euer Schreiber.

Adam: Erlaubt! ich gab's, wie's hier in Huisum üblich;
Eu'r Gnaden haben's also mir befohlen.

Walter: Ich hätt -

Adam: Auf meine Ehre!

Walter: Ich befahl euch,
Recht hier nach den Gesetzen zu ertheilen;
Und hier in Huisum glaubt' ich die Gesetze,
Wie anderswo in den vereinten Staaten.

Adam: Da muß submiß ich um Verzeihung bitten!
Wir haben hier, mit Eu'r Erlaubniß,
Statuten, eigenthümliche, in Huisum,
Nicht aufgeschriebene, muß ich gestehn, doch
durch
Bewährte Tradition uns überliefert.
Von dieser Form, getraut' ich mir zu hoffen,
Bin ich noch heut kein Jota abgewichen.
Doch auch in eurer andern Form bin ich,
Wie sie im Reich mag üblich sein, zu Hause.
Verlangt ihr den Beweis? wohlan, befiehlt!
Ich kann Recht so jetzt, jetzo so ertheilen.

Jean-Pierre Hammer

Die Parabel vom schlechten, erfolgreichen Übersetzer

Der Autor des folgenden Beitrags lehrt Germanistik in Paris und hat Autoren wie Nikolaus Lenau, Peter Handke und Christa Wolf in Frankreich durchzusetzen versucht. Zugleich gehört er selbst zur Zunft der Übersetzer. Es schreibt hier also kein Außenseiter, und als „typisch französisch“ läßt sich die Geschichte auch beim besten Willen nicht abstempeln...

(Die Parabel ist Hammers Aufsatz „Von den Schwierigkeiten der Vermittlung deutschsprachiger Literatur nach Frankreich“ entnommen, der erschienen ist in: „INTERFERENZEN. Deutschland und Frankreich. Literatur - Wissenschaft - Sprache“. Hrsg. von Lothar Jordan, Bernd Kortländer und Fritz Nies. Droste Verlag, Düsseldorf 1983.)

Es begab sich zu der Zeit, da waltete ein Übersetzer, der ebenso unbegabt wie auch vom Glück begünstigt war. Er übersetzte einmal - ob allein oder mit Hilfe einer besseren Feder, dieser Punkt befindet sich heute noch im Dunkeln - einmal übersetzte er also ein paar Probeseiten für einen weltbekannten Pariser Verlag, der für ein gutes deutsches Buch einen guten Übersetzer dringend suchte. Die Probeseiten, die er allein in einer seltenen Sternstunde oder bei Tageslicht mit unbekannter Hilfe fertigstellte, die Probeseiten fielen gut aus. Sie wurden von seiten des Verlags mit einem guten Vertrag belohnt. Das Ergebnis, die Übersetzung, war aber so miserabel, daß der Text unbedingt um- und neugeschrieben werden mußte. Es gibt, wie bekannt, in vielen Verlagen jene Textverbesserer, die man *rewriter* nennt. Vertragsgemäß erschien aber das Werk unter dem Namen des ersten schlechten Übersetzers. Nun war der bekannte Verlag um eine Erfahrung reicher. Der Übersetzer nicht nur um die Erfahrung. Durch die verbesserte Fassung seiner Übersetzung gelangte er nämlich zu einem guten Ruf. Er hatte doch schließlich und endlich bei einem guten Verlag ein schließlich und endlich relativ gut übersetztes Buch gebracht. Mit diesem Buch in der Tasche suchte er einige andere Verlage auf, und zwar Konkurrenten des ersten, die sich freuten, der Konkurrenz einen guten Übersetzer wegschnappen zu können. Und so bekam unser Mann ein paar schwierige Aufträge, die er natürlich zumindest genauso schlecht ausführte wie den ersten.

Auf dieser zweiten Etappe traf ich den besagten Mann, oder genauer ausgedrückt, seine neue Übersetzung, welche ich im Vorabdruck in eine Zeitschrift bringen wollte, da ich den deutschsprachigen Schriftsteller, einen Dichter und Theoretiker, sehr schätzte und mich für die Vermittlung seines Buches kräftig einsetzen wollte. Das Werk, dem ich zu einer Chance gelesen zu werden verhelfen wollte - es waren Memoiren -, war ein span-

nendes Buch, das in einer sehr lyrischen und präzisen Sprache geschrieben war. Der Vorabdruck war aber in der Übersetzung erbärmlich ausgefallen, die schöne dichterische Sprache zu einem furchtbar platten Text degradiert, der die erzählten Ereignisse nicht einmal immer getreu wiedergab, die Bilder und Satzmelodien sogar verleugnete. Ich war bestürzt und rief den verantwortlichen Verlagsleiter an und traf ein paar Tage später mit ihm zusammen. Auch er war betroffen. Aber seine Bestürzung blieb ohne Folgen. Er erklärte mir, er habe den Übersetzer schon bezahlt. Das Buch sollte übrigens planmäßig im nächsten Semester erscheinen. Da ich den Dichter kannte, schlug er mir vor, die Übersetzung selbst zu verbessern. Das Werk hatte einen Umfang von über sechshundert Seiten. Eine wirkliche Verbesserung fand ich undurchführbar. Ich warnte aber vor dem Druck des vorliegenden Textes. Gutwillige Bekannte versuchten noch zu retten, was nicht mehr zu retten war. Das Werk erschien - und fiel ins Nichts. Bis man in Frankreich dieses eine schöne Buch übersetzt, werden wohl hundert Jahre vergehen. Der schlechte Übersetzer hatte aber einen vollen Erfolg erzielt: Er war gut bezahlt worden, und da diese Übersetzung weder besprochen noch gelesen wurde, behält er weiter seine Chancen. Für ihn trägt der Verleger allein die Schuld: Er hätte sich doch einen anderen ... Schriftsteller aussuchen sollen!

Eric Korn

Maltesisch

Eric Korn ist Antiquar und schreibt von Zeit zu Zeit unter dem Titel „Remainders“ (Restbestände) eine Kolumne für die Times Literary Supplement, der wir seine Ausführungen leicht gekürzt entnehmen.

Wie stets auf der Jagd nach dem perfekten Buch hat es mich kürzlich nach Malta verschlagen. Ich fand es dort nicht, das perfekte Buch, statt dessen aber gab es, neben den megalithischen und barocken Glanzleistungen vergangener Epochen - maltesische Architektur blüht offenbar, wie ein verschlafener Kaktus, nur alle fünftausend Jahre - eine unverhoffte Begegnung mit einer sprachlichen und semiotischen Exotik.

Malta ist eines jener merkwürdig unübersichtlichen, gespaltenen Länder, wo eine hoch alphabetisierte Bevölkerung tagtäglich auf eine Welt mit einer fremdartigen Struktur trifft und wo das Idiom der dort angesiedelten Menschen nur selten von dem gedruckten, gesendeten oder sonstwie verbreiteten Wort repräsentiert wird. Selbstverständlich sprechen alle Malteser englisch, aber untereinander reden sie es nicht. Während der Besucher also den bezaubernden, aber unverständlichen Klängen eines semitisch-romanischen, mediterranean Potpourris lauscht, liest das Auge nur „Persil“, „Brillo“, „Achtung Hauptstraße“, „Diese Seite nach oben“ und „Bitte anklopfen“.

Ebenso selbstverständlich gibt es Gebiete, auf denen maltesisch dominiert: bei kirchlichen und politischen Bekanntmachungen (ausnahmsweise sind Kirche und Regierung im Einvernehmen; die Oppositionspresse weigert sich allerdings beharrlich, Rundfunk- und Fernsehprogramme von Xandir Malta zu veröffentlichen), in der Dichtung, der Folklore, in zahllosen Zeitungen, amtlichen Formularen, Polizei- und Gemeindeankündigungen, Grundschulbüchern, ja selbst im populärsten Comic-Strip (sein Titel: „Il-Komik: Klang! Heqq! Ayma! Jaqaw!“) und auf gelegentlich angebrachten, einsprachig-xenophobischen Warnungen wie „Frisch gestrichen“ (ABJAD FRISK, wenn ich es richtig gelesen habe).

Trotz der heutzutage weit verbreiteten preiswerten Vervielfältigungsmethoden bleiben jedoch Briefköpfe und Ladenschilder, Reklametafeln, Rechnungen, Straßenbezeichnungen, „bitte Füße abtreten“, „bitte die Kleidung vor dem Verlassen der Bedürfnisanstalt zu ordnen“, hartnäckig englisch. Weshalb konnte denn zum Beispiel die Firma Leyland, als ihre Fabrik jene beherrzten kleinen Autobusse ausstattete, die in alle Richtungen auf den maltesischen Inseln wie grüne Blutkörperchen pulsieren

(„Busse verkehren ab Hal Far im Studentakt“), keinen zweisprachigen Schildermaler auftreiben, der „Nur drei Stehplätze“ und „Für entwertete Fahrscheine“ in die Busse pinselt? Später kam ich darauf, daß es in einigen Bussen tatsächlich solche Gebrauchtfahrscheinbehälter gibt, und zwar tragen sie die Aufschrift KAXXA GHALL BILJETI WZATI – ein paar diakritische Punkte (übergesetzt) und Querstriche (durchgezogen) mehr oder weniger habe ich nicht vermerkt, und außerdem haben sie die Setzer der *Times Literary Supplement* sowieso nicht vorrätig. Auch findet man sie auf keiner Schreibmaschinentastatur. Das kommt davon, wenn man eine Minoritätensprache ist. Gesprochen ist sie verständlicher als gedruckt.

Alles dies ist natürlich die Reaktion eines Neulings: Die Malteser selbst betrachten sich in der Regel nicht als sprachlich kolonialisiert oder gar neokolonialisiert. Englisch ist unsere Sprache, versichern sie uns immer wieder. Im Kino läuft *Deathtrap*, nächste Woche spielt man Emlyn Williams' *Il-Lejl jasal Zgur*. Wenn die Buslenker tatsächlich ein- oder zweisprachige Aufschriften in ihren Fahrzeugen haben wollten, auf denen nichts weiter als KEINE STEHPLÄTZE stünde, hätten sie dies mit nur einem Bruchteil des Aufwands erledigen können, die sie verwenden, um die Schreine oder Madonnennischen in ihrer Fahrerkabinen zu installieren und auszuschmücken. Da liest man VERBUM CARO FACTUM EST in schön geschwungenen Lettern – einer Kombination aus *lettre bâtarde* und aufgeblähter, halbfetter Neuzeit-Grotesk. Ein paar ungläubige Busfahrer hatten HAPPY FOREVER oder MANCHESTER UNITED oder einfach nur LEYLAND in ähnlich kalligraphischer Ausführung in ihren Fahrerkabinen stehen. Auf einer Windschutzscheibe zählte ich sage und schreibe fünfundzwanzig Aufkleber mit klerikalen, kommerziellen oder sportlichen Ermahnungen auf englisch, deutsch, italienisch, lateinisch, sprachlos (ein Gruppenbild der Tottenham-Hotspur-Mannschaft) und sogar zwei auf maltesisch.

Zum Schutz und auch als Konversationsstarter hatte ich Joseph Aquilinas beeindruckenden, aber doch wohl visionären Sprachführer *Teach Yourself Maltese* (English Universities Press 1965 und viele spätere Auflagen) mitgebracht. Hat der Neuling Lektion Nr. 4 bewältigt, sollte er imstande sein, folgenden Satz zu sagen: „Dieser Mann ist grausam, aber seine Frau ist bescheiden und fleißig“ und Diminutive bilden zu können wie *zappuna*, eine kleine Breithacke. Ich muß gestehen, daß ich nur geringe Fortschritte gemacht habe.

Wie die Inselgruppe selbst bezieht auch die maltesische Sprache ihren Überbau von der Nordküste des Mittelmeeres, ihre Geologie jedoch vom Süden. Die felsige grammatische Basis ist semitisch (obwohl die großen überhängenden Tafelberge verbaler Paradigmen im Laufe der Jahrtausende zu abgerundeten Hügeln ausgewaschen wurde), während der Wortschatz unverkennbare Spuren eines jeden freibeuterischen europäischen Eroberers und durchreisenden katalanischen oder sizilianischen Handelsmannes aufweist, ganz zu schweigen von anderthalb Jahrhunderten britischer Oberhoheit und der jahrtausendealten Hinterlassenschaft der Römisch-Katholischen Kirche. Ein weitverbreiteter romantischer Glaube hält daran fest, daß der semitische Kern der Sprache älter sei: punisch oder proto-kanaanitisch oder irgendeine hamitische Zunge – altägyptisch oder libysch-berberisch. Schließlich habe die arabische Herrschaft nur von 870 bis 1090 gedauert, bis die Moslems vertrieben oder von Roger dem Normannen unterjocht wurden. (Übrigens, was hat wohl *der* gesprochen? Sizilianisch? Altfranzösisch? Altnordisch?)

Heute berufen sich die Libyer gegenüber skeptischen Maltesern gerne auf das arabische Erbe und betonen die „Arabizität“ Malτας. Europäer begegnen jedenfalls einer Mischung aus Vertrau-

tem und Unaussprechlichem. „Guten Abend“, „danke sehr“, „bitte schön“ heißen „bonswar“, „grazzi“ und „jekk joghbock“. Im Restaurant kann man Timbale, Ravjul und Ross-il-forn bestellen. Eine Posterkampagne verkündet „importanti suggetti: Il Budget“ der Assocjazzjoni tas Self-Employed.

Die Sprachkadenz ist zweifellos italienisch. Arabische Guttural-laute werden auf ein Minimum reduziert (außer auf Gozo), und all die qs und ghs (das h hat einen durchgezogenen Querstrich, den wir in unserem Falle nicht haben), die dem geschriebenen Maltesisch ein so grimmiges Aussehen verleihen, sind für das englische Ohr unhörbar und werden eigentlich nur spaßeshalber eingesetzt, wie Rosinen in ein Rosinenbrötchen. Deshalb ist *q'ghed* einfach nur Ed oder genauer gesagt: Stimmritzenverschlußlaut-Ed, und darauf lassen sich jede Menge lustiger Augen- und Nichtreime und Limericks dichten ...

Aber das stimmlose q hat mir tatsächlich einen magischen maltesischen Moment verschafft, als ich nämlich auf einer steil ansteigenden Landstraße von einem Lastwagen mitgenommen wurde. Im Wagen saßen zwei große einheimische Hunde. „Nette Hunde“, sagte ich und muß wohl nicht ganz überzeugend geklungen haben. „Ja, ich brauche sie zur Jagd“, kam die Antwort. „Was jagen Sie denn?“ fragte ich. „*Whales*“ (Wale). „???“ „Jawohl, *uails and duffs*“ (Wachteln und Enten).

Nachschrift: Das maltesische Erzbischöfliche Episkopat teilt ausländische Filme in drei Kategorien ein: bewundernswert, annehmbar und teilweise oder gänzlich verwerflich. Auf maltesisch heißt das dann: „skabroz“, „diskutibbli“ und „lingwagg volgari“. Gläubige werden auf maltesisch, Touristen in dem Idiom gemahnt, worunter man sich ihre Alltagssprache vorstellt: „*Personnes vetues de bacon correcte, evitando assolutamente indecenti, ebensowenig hot-pants.*“

Übersetzung: Eva Bornemann

Unterdrückung

Wenig Aussagen von Marx sind bekannter geworden als die meist zu einfach rauschgiftig aufgefaßte von der Religion als Opium des Volks. Die Einbettung

Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüt einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das Opium des Volks.

macht deutlich, daß die Bemerkung über die Religion ihr selbst entnommen ist, und zwar der christlichen. Unüberhörbar ist der Anklang an einen Paulus-Brief:

Denn wir alle wissen, daß alle Kreatur sehnt sich mit uns [oder eigentlich: seufzt, „*omnis creatura ingemiscit*“] und ängstigt sich noch immerdar.

(Römer 8,22)

Die durchaus kreatürliche Bedrängnis machte einem englischen Übersetzer offenbar zu schaffen; der darin enthaltene Drang oder Druck wurde so aufgefaßt, wie man sich das von Marx eben vorstellt. Und so heißt es in einer noch immer zitierten Version:

Religion is the sigh of the *oppressed* creature ...

“Oppressed” ist etwas, was Menschen Menschen antun – nicht Natur oder unerlöste Schöpfung. Die durch Übersetzung entstandene gesellschaftliche Begründung mag zutreffen, ist aber nicht, was Marx damals noch gemeint hatte.

Das Verfahren an sich ist legitim. Übersetzer sind oft genötigt, ihr Gesamtverständnis des Autors auf eine bestimmte Stelle anzuwenden. In diesem Fall wurde ein früher Marx voreilig gesellschaftlich marxisiert. Was zu zeigen war, ist nur, daß sich Gedanken in einem anderen Sprach-Milieu leicht verändern und, möglicherweise, verselbständigt unter das Volk geraten.

(*Der Rabe 5*)

Fritz Senn

DER ÜBERSETZER erscheint zweimonatlich. Einzelpreis DM 3,- zuzüglich Versandkosten, Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VDÜ) und Bundessparte Übersetzer der Berufsgruppe VS in der IG Druck und Papier. Verlag Druck und Papier. Verantwortlich: Klaus Birkenhauer, Soatspad 18, 4172 Straelen 1. Redaktion: Rosemarie Tietze, Implerstraße 28, 8000 München 70; Holger Fliessbach, Rieperdingstraße 11, 8018 Grafting bei München. Herstellung: Lothar Letsche. Postgirokonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 932 68-704 (Bankleitzahl 600 100 70). Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. – Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt (Bonlanden). 2/86