

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
Juli/August 1987
23. Jahrgang, Nr. 7/8

Der Übersetzer und sein Autor

Wir wollen das gängige Begriffspaar „Der Autor und sein Übersetzer“ einmal umdrehen, wollen uns anschauen, was passiert, wenn der Übersetzer sich an seinen Autor wendet, wenn er ihn um Aufschlüsse bittet über den Text.

Wie reagiert der Autor auf ein solches Ansinnen des Übersetzers? Läßt er sich in die Küche schauen, freut er sich womöglich gar über die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung mit seinem Werk? Oder weist er den Eindringling ab? Schützt sich und die Welt seines Textes vor zudringlichen Blicken? Vielleicht haben die Fragen des Übersetzers ja auch eine Rückwirkung auf den Autor...

Ein Thema mit vielen Facetten. Das durch die folgenden drei Beiträge gewiß noch nicht ausgeschöpft ist – wer läßt sich animieren?

Red.

Das Spiel des Autors mitspielen

Gebet, über meine Zusammenarbeit mit Autoren zu berichten, kann ich sagen: bei Eco war sie von Anfang an sehr intensiv (und auch nötig). Schon kurz nach Vertragsabschluß über den ‚Namen der Rose‘, als wir uns noch gar nicht kannten, bekam ich von ihm (über seinen Verlag) einen langen Brief, überschrieben „Appunti per la traduzione“, mit präzisen Hinweisen auf solche Dinge wie den allgemeinen Tonfall („inspiriert am Stil der mittelalterlichen Chroniken, mit Echos der lateinischen Originale, der Übersetzer sollte daher im Ohr haben, wie diese Chroniken gewöhnlich in seine Sprache übersetzt werden“) oder die lateinischen Einschübe („der Übersetzer kann sie nach Gutdünken in einigen Fällen stehenlassen, in anderen halb oder, wo es ihm nötig erscheint, auch ganz in seine Sprache übertragen – also ihre Zahl verringern – oder bisweilen auch, wenn es nicht schwerfällig klingt, sie stehenlassen und anschließend in seiner Sprache wiederholen; insgesamt sollte er auf das Latein je nach den Usancen und dem Stilgefühl der Leser in seinem Land reagieren“) sowie auf eine Reihe impliziter Zitate, Zitat-Collagen und Allusionen (z.B.: „Die Beschreibung des Kirchenportals orientiert sich an der Abteikirche von Moissac, es wäre gut, ein Foto von Moissac vor Augen zu haben, damit die Beschreibung lebendiger wird“).

Natürlich beantworteten diese „Appunti“, so nützlich sie waren, bei weitem nicht alle Fragen, sie dienten den Übersetzern eher als Ermunterung, sich vertrauensvoll an den Autor zu wenden, wenn ihnen etwas unklar war, was ich auch ausgiebig getan habe. So kamen z.B. die „Merseburger Zaubersprüche“ in den Roman (S. 545): Im Original wird dort das älteste Dokument der italienischen Sprache, das sogenannte „Indovinello Veronese“ aus dem 10. Jahrhundert zitiert („Sao ko kelle terre per kelle fini ke ki kontene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti“, ich mußte also ganz einfach das älteste Dokument des (Althoch-) Deutschen zitieren, das ja auch sehr schön paßte (der englische Übersetzer hat die Stelle einfach weggelassen, der französische hat sie aus dem Italienischen übersetzt!)).

Insgesamt legte Eco großen Wert darauf, daß die fremdsprachigen Versionen seines Romans wenn irgend möglich so klingen, wie sie ein Originalautor der jeweiligen Sprache geschrieben hätte (so ermunterte er mich z.B., in das Kauderwelsch von Salvatore – im Original ein Verschnitt aus romanischen Sprachen – ein paar mittelhochdeutsche Brocken einzufügen). Es ging also

darum, bei aller übersetzerischen Genauigkeit das Spiel des Autors, so gut es ging, mitzuspielen – kein Wunder also, wenn da und dort auch etwas „Eigenes“ hineinkam.

Ganz anders war es bei Calvino. Sachliche Fragen gab es nicht, der Originaltext war völlig klar, versteckte Zitate kommen nicht vor, nur „Tonfälle“, die verschiedene Schreibweisen anzitieren, sozusagen literarische „Familien“ (z.B. den Nouveau Roman, den französischen Gangster-Krimi, den russischen Revolutionsroman, die lateinamerikanische Erzähltradition etc.), aber auch das ergab sich klar aus dem Text, so daß ich keinen Anlaß hatte, mit dem Autor in Kontakt zu treten. Persönlich kennengelernt habe ich Calvino erst relativ kurz vor seinem Tod, und da sprachen wir „nur“ über solche Dinge wie etwa die Wichtigkeit, die er dem Rhythmus beimaß, dem ironisch-leichten („mozarteischen“) Ton seiner Prosa, an dem er immer sehr lange gefeilt hat. Hier ging es also um eine möglichst genaue Wiedergabe des originalen Wortlauts, manchmal sogar der Wortfolge. Sehr hilfreich waren (und sind) mir jedoch bei Calvino immer wieder die englischen Übersetzungen von William Weaver, die in engem Kontakt mit dem Autor entstanden sind. *Burkhard Kroeber*

Mit afrodeutscher Stimme

Audre Lorde ist schwarzamerikanische Dozentin, Schriftstellerin, Dichterin. Mein Verlag wollte ihre Essays und Gedichte von mir übersetzen lassen. Audre Lorde bestand zunächst auf einer afrodeutschen Übersetzerin; sie befürchtete, eine Weiße könnte ihr „Schwarzsein“, ihre Empfindungen als Schwarze, ihre Probleme nicht vermitteln. Nach der Zusicherung des Verlags, die übersetzten Texte von einer Afrodeutschen gegenlesen zu lassen, erklärte Audre Lorde sich mit mir als Übersetzerin einverstanden.

Es war ein Auftrag fast ohne Ende. Immer neue Essays kamen hinzu, schließlich hatte Audre Lorde die Idee, jedem Essay als Motto ein Gedicht voranzustellen. Ich übersetzte kleckerweise, hier ein Essay, da noch ein Gedicht, kam der Autorin dabei immer näher, Fragen und Änderungswünsche wurden aber über den Verlag abgewickelt. Die Gedichte führten dann zur persönlichen Begegnung. Ich erhielt die Einladung zu einer Lesung, zweisprachig, Audre Lorde wollte ihre Gedichte auf englisch, afrodeutsche Frauen sollten „meine“ Texte auf deutsch lesen, und ein Gedicht sollte ich vortragen; Audre Lorde hatte es ausgesucht, es ging um eine schwarze und eine weiße Frau, sie meinte, das könne von einer Weißen gelesen werden. Vor der Lesung warteten meine Verlegerin, viele Afrodeutsche und ich in einer Frankfurter Wohnung auf Audre Lorde. Ich war nervös, gespannt, freute mich aber auch auf die Begegnung. Ich hatte noch einige Fragen zu den Texten, insbesondere war mir eine vermeintliche idiomatische Wendung nicht klar.

Wir mochten und verstanden uns auf Anhieb. Das vermeintliche Idiom war keins, sondern wörtlich zu verstehen, aber Audre Lorde sagte, wenn sie den Text noch einmal schriebe, würde sie ihn an dieser Stelle gern abändern, und sie bat mich, dies bei der Übersetzung zu berücksichtigen. Ein seltener Fall: die Übersetzung authentischer als das Original.

Und dann die Lesung in der Buchhandlung. Mit ihrer Mahalia-Jackson-Stimme – natürlich war es nicht Mahalia Jacksons Stimme, aber man neigt nun mal dazu, bislang Ungehörtes mit

Bekanntem zu vergleichen (und es war Mahalia Jackson, die mich, nachdem ich das Schreiben dieses Artikels wochenlang vor mir hergeschoben hatte, schließlich inspirierte und zum Stift greifen ließ) – trug Audre Lorde vor, emotionsgeladen, sie verfiel in Singsang, geriet außer sich, war einmalig, mitreißend. Himmel, dachte ich, wie bring' ich das nur hin, was mach ich nur. Nichts natürlich. Ich las getragen, schlicht, die Emotionen hatte Audre vermittelt. Meine deutsche Version war nur mehr Verständigungshilfe für die, die den englischen Text nicht verstanden hatten. So sah ich das.

Andere sahen es wohl anders, auch Audre Lorde. Nach diesem Abend war nicht mehr die Rede davon, daß die von mir übersetzten Texte und Gedichte von einer Afrodeutschen gegenlesen werden müßten. Die Autorin war mit der Übersetzerin einverstanden.

Margarete Längsfeld

Über das gemeinsame Konturieren kubanischer Tigerstreifen

Cabrera Infante sei ein „schwieriger Mensch“, hatte man mir gesagt. Und so ließ es sich auch an. Der Brief, in dem ich ihm ein Treffen zur Beseitigung der letzten Farbverläufe auf dem deutschen Fell seiner drei traurigen Tiger vorschlug, blieb unbeantwortet. Sollte ihm an der deutschen Übersetzung weniger gelegen sein als an der englischen und französischen, an denen er bekanntlich kräftig mitgewirkt hat? Zierte er sich vielleicht, weil man bei uns anscheinend erst zwanzig Jahre nach Erscheinen des Originals von seinem Buch Notiz nahm? Oder ist die britische Post tatsächlich so unzuverlässig, wie er mir später versicherte?

Aber es gibt ja zum Glück das Telephon. Und in der Tat, er scheint zu jener Sorte Mensch zu gehören, die sich lieber fernmündlich als brieflich mitteilt. Das erste Gespräch ist freundlich-kooperativ, beim zweiten legen wir den Termin fest, und einige Wochen später stehe ich an einem kühlen, aber heiteren Märznachmittag vor der Haustür seiner Wohnung in der Londoner Gloucester Road.

Mein Anliegen ist klar: Ich will eine Woche lang mit ihm alle Details durchsprechen, die nach zwei Jahren zähen Ringens im 600-Seiten-Manuskript meiner Übersetzung immer noch mit Fragezeichen versehen sind. Und das sind nicht wenige in einem Text, der von literarischen und filmhistorischen Anspielungen nur so strotzt und sich namedropping durch das ganze Panorama des Showbiz im vorrevolutionären Havanna bewegt. Doch Cabrera dämpft meinen Elan: Auf Anweisung seines Arztes darf er nicht mehr als vier Stunden täglich arbeiten. Es scheint mir fast unmöglich, in so kurzer Zeit mit allem durchzukommen.

Dennoch machten wir uns hoffnungsfroh an die Arbeit. Ich jedenfalls. Cabreras anfängliche Verdrießlichkeit – er hatte offensichtlich zunächst keine allzu große Lust, sich noch einmal so intensiv mit einem Text zu befassen, der vor mehr als zwei Jahrzehnten entstanden war – wich allmählich dem Interesse daran, wie sich sein durch und durch kubanischer Roman in einer so exotischen Sprache wie dem Deutschen ausmachen würde. Vieles war schnell zu klären, insbesondere meine Fragen zu im Buch erwähnten Personen aus dem „richtigen Leben“, zu Filmzitate und Musiktiteln, bei denen meine Recherchen ergebnislos verlaufen waren. Die Aufhellung solcher Details machte selten Änderungen am deutschen Text notwendig, diente eher der Vergewisserung.

Wo es um eigentliche Übersetzungsprobleme ging, wirkten sich zwei Dinge auf unsere Zusammenarbeit besonders positiv aus: sein übersetzerischer Sachverstand und seine Einstellung zum eigenen Text. Als jemand, der seit über zwanzig Jahren in zwei Sprachen lebt – und mittlerweile auch schreibt –, weiß Cabrera um die vielfältigen Probleme des Übersetzens; er hat sie ja auch in seinem Buch zur Sprache gebracht, hält im Gegensatz zu den meisten Kritikern den Verrat (u. a. in der spezifischen Form des Übersetzens) für das Hauptthema seiner „Tiger“. Über Grundsätzliches war also nicht mehr zu diskutieren.

Obwohl ihm das Deutsche nur in Versatzstücken geläufig ist,

fragte er mich, wenn ich ihm z. B. eine für mich noch unbefriedigende Lösung für eines seiner zahllosen Wortspiele vorstellte und erläuterte, nach möglichen Alternativen und Assoziationen. Vom Klang der deutschen Wörter animiert, begann er dann in seiner überdimensionalen Schrift einen Spiralkblock vollzukritzeln, gab sich seiner manischen Sucht hin, mit der Sprache, mit den Sprachen zu spielen. Was dabei an Vorschlägen herauskam, war selten direkt verwendbar, doch der Vorgang als solcher machte mir noch einmal deutlich, was ich bereits aus seinen Äußerungen zur Arbeit an der englischen Übersetzung wußte: Es kam ihm weniger darauf an, daß sein Text in jeder Einzelheit unversehrt blieb, viel wichtiger war ihm, daß der Geist des Buches nicht verraten wurde. Gerade bei den Wortspielen, die ja nur in seltenen Glücksfällen direkt zu übertragen sind, konnte ich so ohne schlechtes Gewissen die Freiheit genießen, sein Spiel in der eigenen Sprache und von ihr angestiftet weiterzubetreiben und an anderer Stelle zu kompensieren, wenn etwas an seinem Ort partout nicht herüberzuretten war.

The Bitter Truth und andere Wahrheiten

Als Karin von Schweder-Schreiner ihrem Autor, dem Brasilianer Rubem Fonseca, einige Fehler und Ungenauigkeiten nachwies, reagierte er mit einem Zitat von Isaac Bashevis Singer:

My translators are my best critics. I can recognize by their expressions when they don't like a story of mine or any part of it. Also translation undresses a literary work, shows it in its true nakedness. An author can fool himself in his own language, but many of his shortcomings become clear to him in another language. Translation tells the bitter truth. Unveils all masks.

Was Rubem Fonseca allerdings nicht hinderte, seiner Übersetzerin eine Dankeshymne darzubringen – wieder anhand eines Singer-Zitats:

Since every language contains truths not to be found in any other language, translation is the very spirit of civilization. In my younger days I used to dream about a harem full of women, lately I'm dreaming of a harem full of translators. If those translators could be women in addition, this would be Paradise on earth.

Von Tag zu Tag wurden unsere Arbeitsphasen länger – natürlich unterbrochen von den unvermeidlichen englischen Teepausen. In einer wahren Mammut Sitzung versuchten wir am letzten Tag, das Unmögliche doch noch möglich zu machen. Daß wir es nicht schafften, konnte uns den Appetit an einem köstlichen „Arroz con pollo“ nicht verderben, den Cabreras Frau Miriam zur Belohnung für unsere Ausdauer servierte und der im inzwischen wieder schneeregnerischen London noch kubanischer schmeckte. Als ich mit der Erinnerung an die „dias de prosa y furúnculos“ – so die Widmung, die er mir in ein Buch schrieb – wieder im Flugzeug saß, blieb immer noch ein Rest von Fragen zu klären. Brieflich. Und diesmal bekam ich sogar eine ausführliche Antwort.

P.S.: Kurze Zeit später veröffentlichte Cabrera in einer spanischen Zeitung einen Artikel, in dem er unsere gemeinsame Arbeit erwähnt und mich als „meticuloso“ (gewissenhaft, peinlich genau bis pingelig) bezeichnet. In diesem Metier durchaus ein Lob, finde ich. Gestört hat mich dabei allerdings sein nebenbei dazu bemerktes „als (echter) Deutscher“, nicht wegen des Klischees – das ist man ja gewöhnt, und nicht nur von Lateinamerikanern –, sondern weil ihm offenbar ein wesentlicher Aspekt des Übersetzens entgeht: daß nämlich das „peinlich Genau“ zum Handwerk gehört, unabhängig von der Herkunft des Übersetzers. Ich habe ihm das – telephonisch – auseinandergesetzt. Er hat mir – brieflich – versprochen, das „como alemán que es“ wegzulassen, sollte er den Artikel noch einmal irgendwo veröffentlichen.

Wilfried Böhringer

Friedmar Apel

In die Fremde geleitet

Die Wissenschaft ist für Übersetzer und Leser wenig hilfreich

Nur wenigen deutschen Lesern ist bewußt, daß sie nicht Shakespeare lesen, sondern Schlegel, Rothe oder Fried, nicht Proust, sondern Eva Rechel-Mertens. Außer in spektakulären Fällen, wie etwa bei Hans Wollschlägers „Ulysses“, haben die Verlage auch kein Interesse daran, die Aufmerksamkeit auf den Übersetzer und die Übersetzerin zu lenken. Der Übersetzer wird bezahlt wie ein Hilfsarbeiter, was man sich deshalb leisten kann, weil genügend mehr oder weniger fremdsprachenkundige Arbeitslose auf den Markt drängen. In den Standardverträgen verzichten Übersetzer auf alle üblichen Urheberrechte und unterschreiben widersinnige Klauseln, etwa, das Original in der Übersetzung nicht zu verändern. Falls eine Lektorierung stattfindet, wird der Text im Regelfall zu glattem Durchschnittsdeutsch zurechtgehobelt. Wenn eine Rezension des Textes auf die Übersetzung überhaupt eingeht, so präsentiert der Kritiker meist eine Liste von „Fehlern“, die er nicht an der Konzeption des Übersetzers, sondern an seinem Taschenwörterbuch überprüft hat. An Theatern wird häufig statt zeitgenössischer Übersetzungen eine Flickschusterarbeit des Regisseurs gegeben, die von vorhandenen Übersetzungen profitiert, die Tantiemen aber in andere Taschen fließen läßt.

Chimäre eines Computers

Dieser Situation entgegenzuwirken, wäre Aufgabe einer „Übersetzungswissenschaft“, wie sie etwa W. Koller dargestellt hat – wenn es sie denn gäbe. Mitte der sechziger Jahre hatte E. Nida („Towards a Science of Translation“) Perspektiven einer Übersetzungswissenschaft skizziert, die Ansätze der Semantik, der Verhaltensforschung, Kulturgeschichte, Anthropologie, Philologie, Kommunikationswissenschaft, Sprachphilosophie, Linguistik und Semiotik vereinigen sollte. Dazu ist es nie gekommen. Übersetzungswissenschaft, wie sie heute vor allem an Universitäten mit Dolmetscherinstituten betrieben wird, ist kein interdisziplinäres Fach, sondern ein Konglomerat von Ansätzen mit einem Kern in der Angewandten Sprachwissenschaft. Auch W. Kollers breit angelegte, Nida gegenüber schon wesentlich reduzierte Konzeption ist bisher nicht in die Praxis umgesetzt worden. An der Universität Göttingen gibt es immerhin einen Sonderforschungsbereich „Literarische Übersetzung“.

Bislang jedenfalls hat die Übersetzungsforschung zu wenig dafür getan, der Öffentlichkeit ein differenziertes Bild der Schwierigkeiten einer Übersetzung zu vermitteln. Im Gegenteil, die mit enormen Geldmitteln geförderte Forschung zur maschinellen Übersetzung hat die Chimäre eines Übersetzungscomputers in die Welt gesetzt und so die Vorstellung vom Übersetzen als handwerklich-mechanischer Tätigkeit bestärkt. Maschinelle Übersetzung von komplexen Texten ohne menschliche Zwischen- und Endredaktion hat es bisher nicht gegeben und wird es nach Ansicht namhafter Spezialisten wie Y. Bar-Hillels wahrscheinlich auch nicht geben, weil die evolutionär erworbene und sich in jedem Augenblick wandelnde menschliche Sprachfähigkeit nicht einmal annähernd nachkonstruiert werden kann. Von der logischen Analyse des „Wiener Kreises“ bis zu Ansätzen der formalen Forschungseinrichtungen der modernen Linguistik ist bisher noch jeder Versuch gescheitert, das sprachfähige Subjekt durch eine Konstruktion zu ersetzen. Die „maschinenunterstützte Übersetzung“ mit Terminologiebanken, Glossaren, gespeicherten Übersetzungsmöglichkeiten kann nur eine Erleichterung des Handwerks sein.

Das Problem der Übersetzung war von den Urvätern der modernen Linguistik, Saussure, Jespersen, Bloomfield und Sapir, weitgehend ignoriert worden. In den sechziger Jahren begann die Linguistik, etwa bei G. Mounin, einen Alleinvertretungsanspruch zu erheben, obwohl gerade Chomsky und Jakobson Zweifel hatten, ob man das Problem ohne Einbeziehung außerlinguistischer Aspekte lösen könne. Vorzeitig proklamierte Mou-

lin, die Linguistik sei in der Lage, alle Probleme zu lösen, die sich aus der Forderung nach Originaltreue einer Übersetzung ergeben. Dabei ging er von einem letztlich rationalistischen Sprachbegriff aus und betrachtete das Übersetzen als Umkodierungsverfahren, in dem ein und derselben Aussage eine andere Form zugeordnet wird.

Form und Inhalt

Bei dieser Auffassung des Problems wird die historisch veränderliche Konstellation von sprachlichen und außersprachlichen Faktoren zu sehr vernachlässigt. Dies trifft auch für den Gegenstand selbst zu, bis schließlich nur noch pragmatische Texte als Untersuchungsobjekt übrigbleiben. Bei diesem Vorgehen fiel die Linguistik offenbar auf Rückstände der Geniepoetik herein, indem sie argumentierte, man könne nicht alle außersprachlichen Faktoren einbeziehen, weil sich dann schwerwiegende Objektivierungsprobleme ergäben (W. Wilss), oder, die literarische Übersetzung sei auszuschließen, weil dazu die nicht linguistisch analysierbare Instanz der künstlerischen Begabung vonnöten sei (O. Kade). Dennoch gab es Entwicklungen: in der „Leipziger übersetzungswissenschaftlichen Schule“ (Kade, Neubert, Jäger) wurde eine Vermittlung mit dem Begriff der Interpretation versucht, W. Wilss wollte die Übersetzung nicht mehr auf die Erhaltung der Aussage oder Mitteilung verpflichten, sondern auf die Herstellung „kommunikativer Äquivalenz“. Aber mit der Unterscheidung einer „Verstehensphase“ (Wilss) tauchte die Trennung von Form und Inhalt auf der anderen Seite wieder auf und zusätzlich das Problem, wie denn Übersetzen von anderen Formen der Darlegung von Verständnis zu unterscheiden sei.

Eine auf „kommunikative Äquivalenz“ zielende Übersetzungskonzeption hatte Schleiermacher in seiner Abhandlung „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“ als diejenige charakterisiert, die beim Leser den gleichen Eindruck zu vermitteln suche wie das Original. Nur erkannte Schleiermacher, daß die Schwierigkeit im Übergang vom Verständnis zur Formulierung in der Zielsprache liegt. Analog zum Nachweis der Erkenntnistheorie, daß ein Abbild im strengen Sinne unmöglich ist, zeigt Schleiermacher, daß jene nachahmend-wiederschaffende Methode logisch unmöglich und historisch unsinnig begründet ist. Aufgrund der von Schleiermacher in seiner „Hermeneutik“ herausgearbeiteten Einsicht in die wechselseitige Bindung von Sprache und Gedanken, in den Doppelcharakter des Verstehens als „herausgenommen aus der Sprache“, dem Allgemeinen und Gegebenen, und als besondere „Thatsache im Denkenden“ kann es keine identische Gedankenreihe in zwei Sprachen und Kulturen geben, geschweige denn einen identischen Gehalt eines Werks. Der Sinngehalt eines gegebenen Satzes verändert sich in jedem geschichtlichen Moment; deckte ein analoger Satz in einer anderen Sprache zufällig das gleiche inhaltliche Feld ab, so träfe er doch auf einen verschiedenen Kontext und wäre schon wieder ein anderer. So erscheint bei Schleiermacher als Fazit, daß das Ergebnis des Übersetzens nur eine Übersetzung sein kann: ein Text, der seinem Leser immer nur bestimmte Aspekte des Verständnisses zugänglich macht.

Martin Heidegger knüpfte daran an, indem er die Übersetzung vom Zugleich der Sprachlichkeit und der Zeitlichkeit als eine bestimmte Befindlichkeit zu begreifen suchte. Jedes Verstehen ist in einem bestimmten Strang der Geschichtlichkeit des Daseins verwurzelt; wo es in der Übersetzung ausdrücklich gemacht wird, wird es Moment der Seinsgeschichte. Oder in der Formulierung Hans-Georg Gadamers: „Konkretion des wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins“. So besteht für die Lehre vom Verstehen das Problem der Übersetzung nicht darin, mit welchem Verfahren Äquivalenz zwischen verschiedensprachlichen Aussagen herzustellen ist, sondern darin, wie die spezifische Konstellation von Situation und Gegenstand in einer transformierenden Tätigkeit verarbeitet werden kann.

Die hermeneutischen Einsichten in den Problemzusammenhang haben aber auch geisteswissenschaftliche Ansätze nicht davon abgehalten, mit einer normativen Theorie zu operieren,

von der in der Betrachtung der Original-Literatur längst schon Abstand genommen wurde. So versucht J. Levy die Übersetzung als „Kunstgattung“ zu erfassen, deren Ziel „reproduktiv“ sei: Nachahmung, nur eben nicht der Natur, sondern der Mitteilung des Originalwerks.

Fortleben der Werke

In der Literaturwissenschaft hat am radikalsten G. Steiner in „Nach Babel“ gegen eine Bestimmung der Übersetzung als Reproduktion von Inhalten opponiert. Seine zentrale These, daß Sprache nicht in erster Linie Informationen vermittelt, sondern ihrem Ursprung und Wesen nach Potentiale der Fiktion und der Futurität realisiert, versteht die Übersetzung als eine Form geistiger Mobilität, dem Ort, an dem die Bewegung zwischen Eigenem und Anderem als Bewegung auf Freiheit hin konkret werden kann.

Eine solche offene Bestimmung bestätigt wahrscheinlich die Befürchtungen jener, die die Wissenschaft von der Sprache und der Übersetzung lieber auf einem empirisch-rationalen Fundament sähen. Nur übersehen sie dabei, daß das Universum der neuzeitlichen Wissenschaft, wie Hans Blumenberg einmal formulierte, selbst „gedachtes, als in Erfahrungsgehalt, Erlebnisfähigkeit, Realitätsbewußtsein, Orientierung und Differenzierung umgesetztes oder noch umzusetzendes Universum war“ und – so steht jedenfalls zu hoffen – noch ist. Literarische Übersetzer trauen der Übersetzungswissenschaft nicht deshalb nicht, weil sie zu theoretisch und praxisfern ist, sondern weil sie zur Erarbeitung von Möglichkeiten einer dem jeweiligen Gegenstand angemessenen Konzeption und zur Etablierung eines gemeinsamen Kommunikationshorizonts mit dem Leser zu wenig beiträgt. Die Reflexionen eines so genauen und bescheidenen Übersetzers wie Friedhelm Kemp (Baudelaire, Saint-John Perse, Bonnefoy) kommen denen Steiners oder gar der in Teilen esoterischen Theorie Walter Benjamins mit ihrer Bestimmung der Übersetzung als „Fortleben der Werke“ viel näher als den auf Objektivierbarkeit ausgerichteten Ansätzen. Nach Kemp ist die Übersetzbarkeit eines Textes kein ein für alle Mal bestimmbarer Sachverhalt, sondern wird durch veränderliche Proportionen bedingt.



EUROPÄISCHES
ÜBERSETZER-KOLLEGUM
STRAELEN EV.

Übersetzen ist die zugleich verstehende und gestaltende Form der Erfahrung des fremden Sprachgebildes. Je weiter entfernt die in Frage stehenden Sprachen und Kulturen voneinander sind, desto deutlicher wird, daß das sprachliche Zeichen nicht von seinem Vorstellungsbild getrennt werden kann. In der Nachfolge Wittgensteins stehen ethnologisch-erkenntniskritische Auffassungen, die das Verstehen fremder Kulturen in Ausdrücken der eigenen Sprache für unmöglich halten, folglich auch die Übersetzung. Nur gehen diese ebenfalls von dem aus der Aufklärung überkommenen Sprachbegriff aus, wonach Identität des Bedeuteten das Ziel ist. Sprache als Medium der Erfahrung aber trennt ebenso wie sie vereint, in aller Erfahrung gibt es eine Vermittlung von Identität und Differenz.

Jede Übersetzung ist dem Original gegenüber verschieden und ist um so sachgerechter, je mehr sie diese Differenz dem Leser nicht unterschlägt. Die Bedingungen und Konsequenzen von möglichen Konzeptionen innerhalb einer solchen offenen und prozessualen Definition von Übersetzung, die sie als internationale soziale Praxis, als Probe auf die Möglichkeit von Verstehen mit allerdings nie im voraus bestimmbar Ergebnis, als Arbeit in und an der Sprache erscheinen läßt, zu analysieren und darzustellen, ist die vordringliche Aufgabe einer Wissenschaft vom Übersetzen.

Aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 11. Februar 1987

Frank Heibert

Üb ersetzen, üb ertragen ...

Erstes Seminar für Theaterübersetzer in Straelen

Die ehemalige Striptänzerin verfolgt den Regisseur mit liebeskranken Anrufen, bis morgens um halb vier, während er immer noch sein neuestes Stück probiert. Sie klaut ihm sogar den Hauptschlüssel zum Theater und schließt die ausdauernden Künstler ein. Als sie wieder anruft, platzt dem Geplagten der Kragen: „Nous savons que vous êtes un monstre ...“ – „Wir wissen, daß Sie ein ---“, ja was denn? Ist sie ein Ungeheuer – ein Monster – ein Monstrum?

Die Szene entstammt dem Stück „La nuit de Madame Lucienne“ des in Paris lebenden Argentiniers Copi, das (zusammen mit dem englischen Stück „Progress“ von Doug Lucie) beim „Ersten Seminar zur Fortbildung von Theaterübersetzern“ im Übersetzerkollegium Straelen als Arbeitstext diente. Drei Tage lang trafen sich in diesem Sommer bei der von Bertelsmann gesponserten Veranstaltung (weitere sind geplant) zehn Theaterübersetzer unter der Leitung von Gerda Scheffel (Französisch) und Bernd Samland (Englisch). Es ging dabei nicht nur um die praktische, gemeinsame Arbeit an einem Text, anhand derer konkrete, für Theaterübersetzungen spezifische Probleme diskutiert werden konnten, sondern auch um den Erfahrungsaustausch über die besonderen Arbeitsbedingungen in diesem Beruf, der – zwischen Theaterverlagen und Theatern angesiedelt – oft genug mit beiden kämpfen muß, inhaltlich wie ökonomisch, statt zwischen ihnen zu vermitteln und zu verbinden. Ist Copis Striptease nun ein Ungeheuer? Es geht bei dem Stück im Stück, das gerade geprobt wird, um eine Fernsehparodie auf dem Mond („Télé-Lune“), wo lauter Science-Fiction-Wesen auftauchen, Monster gewissermaßen. Nennt der Regisseur sie deshalb so? Andererseits: Die steile Karriere des steilen Zahns nahm ein jähes Ende, als sie weiland bei einem Drugstore-Attentat beinahe in Stücke gerissen wurde; noch heute ist ihr Gesicht, verunstaltet – ganz zu schweigen von ihrer wunderlichen Psyche. Sollte sie deshalb besser „Monstrum“ geheißt werden?

Solche Fragen, die sich tatsächlich heiß diskutieren lassen, bewegen sich im Rahmen üblicher Übersetzungsfineinheiten; sie werden bei einem Bühnentext nur noch verschärft – aus Gründen der Schlüssigkeit von Sprache, Figur und Situation. Die beiden Beispielstücke waren bewußt wegen ihres flüssigen, lockeren, umgangssprachlichen Tons, manchmal: Jargons, ausgewählt worden. Dadurch entstanden Schwierigkeiten wie diese: Wie gehe ich mit der (in England und Frankreich vorhandenen) nationalen Umgangssprache um, an deren Stelle in der deutschen Sprachwirklichkeit regionale Akzente oder Dialekte treten? Wie verhindere ich die verlockenden Füllwörter, die einen Dialog scheinbar flüssiger und umgangssprachlicher machen, tatsächlich aber nur künstlich Alltäglichkeit suggerieren? Was mache ich auf deutsch mit dem Londoner Schickeria-Slang (der schon in New York nicht mehr direkt verständlich ist)?

Theaterstücke, die ja nicht nur gelesen, sondern auch inszeniert werden sollen, stellen den Übersetzer durch ihre Position zwischen Literatur und Bühne vor weitere, spezifische Probleme. Da geistert der Begriff „Sprechbarkeit“ herum (als Übersetzer ermittelt man sie am Original; und in der Theaterpraxis ist bekanntlich für einen guten Schauspieler auch das Telefonbuch sprechbar), da gibt es die „Adaptierung“ oder „Aktualisierung“ von Stücken. Sicher wird sich ein Regisseur oder ein Dramaturg, wenn er eine Übersetzung anfertigt oder bearbeitet, dabei auch von den szenischen Vorstellungen leiten lassen, die er bereits im Kopf hat, von bestimmten Besetzungen oder von regional-sprachlichen Besonderheiten – von seinem Standpunkt aus ein völlig legitimes Vorgehen. Auch von dem des Übersetzers? Die Frage des Spielraums solcher Bearbeitungs-Freiheit bei der Übertragung war ein ständiges Reizthema in den Arbeitsgruppen – einige der Übersetzer arbeiten auch als Regisseure oder

Dramaturgen – und in der Schlußdiskussion mit Lore Stefanek, die als Regisseurin die Theaterpraxis vertrat.

Festzuhalten ist, daß zunächst Übersetzung und Bearbeitung deutlicher voneinander getrennt werden sollten, als das im tantimetrischen Theaterbetrieb oft der Fall ist; nur eine dem Original stärker als einer bestimmten Inszenierung verpflichtete Übersetzung kann auch außerhalb des Ursprungslandes einen Platz in der dramatischen Literatur garantieren, der im besten Falle der Bedeutung des Originals in seiner eigenen entspricht. Auf dieser Basis sind dann später auch höchst unterschiedliche Bearbeitungen vorstellbar – und zulässig; wenn ein Regisseur seine inszenatorische Phantasie auch auf die Sprache des Stücks ausdehnen will, sollte ihm zumindest bewußt sein, wie weit er sich vom Original entfernt.

In der Praxis geht das Bewußtsein davon zuweilen verloren, vor allem, wenn die deutsche Fassung von vornherein nicht von einem Übersetzer angefertigt wird, sondern von einem Theatermacher, der die betreffende Sprache (nebenbei) auch versteht (oder sich gar auf eine gutsortierte Auswahl bereits existierender Übersetzungen verläßt, um dann „neu zu übersetzen“).

Umgekehrt kann es, bei aller Sprachmächtigkeit, nicht schaden, wenn Theaterübersetzer bei ihrer Arbeit auch mit der Wirklichkeit der Bühne konfrontiert werden, wo ihre Texte bestehen müssen. Kurz: Der Gedanke einer engeren Zusammenarbeit zwischen Übersetzern und Theatern drängte sich einmal mehr auf; die Vorstellung, eine philologisch einwandfreie Fassung in eine Produktion einzubringen, um sie im Laufe des Arbeitsprozesses noch zu verbessern, und gleichzeitig, sozusagen als Spezialist für die Welt des Originaltextes, der Inszenierung fruchtbare Anregungen vermitteln zu können – diese Vorstellung hat wohl jeden Anwesenden gereizt.

Dem steht aber vor allem das übliche Geschäftsgebaren in diesem Bereich entgegen. Wie in Deutschland Theaterstücke übersetzt, verkauft, verwertet werden, wurde im Zusammenhang mit einem Vortrag Klaus Birkenhauers (er leitet das Übersetzerkollegium) zur Problematik der rechtlichen Situation von Theaterübersetzern diskutiert. Der Unterschied zwischen dem *Verlagsvertrag* – auf dem man bestehen sollte – und dem *Werkvertrag*, bei dem nach der Honorarauszahlung jegliche Rechtsbeziehung des Übersetzers zu seinem Text endet (!), war noch lange nicht das Interessanteste, was bei diesem Erfahrungsaustausch zur Sprache kam. Motto: Es gibt nichts, was es nicht gibt.

Eine besondere Qualität dieses Seminars und des Übersetzerkollegiums überhaupt bestand in der Atmosphäre konkurrenzfreier Kollegialität, ja, Solidarität, die man in diesem eher einsamen, unspektakulären und wenig lukrativen Beruf, von dem allein kaum einer leben kann, durchaus braucht.

Über das Monster konnten wir uns allerdings nicht einigen.

Aus dem Reigen der Laudationes und Dankreden

STUTTGARTER LITERATURPREIS für ELKE WEHR

Curt Meyer-Clason: ... Wo findet Elke Wehr ihre Sprache? Sicherlich nicht in Wörterbüchern, nicht bei deutschen Akademikern, die Theorien des Übersetzens am grünen Tisch oder als Niederschlag ihrer Vorlesungen in echoischen Hörsälen entwickeln. Vielmehr sehe ich sie durch Madrid schlendern, ihre Sprache, die vielen Muster des Spanischen, aus dem sie vorwiegend überträgt, auf der Straße aufsammeln, in Läden, in Gesprächen, in Familien.

Dort füllt sie ihre Sprachwaben, die ihr beim Lesen von Übersetzungsvorlagen den deutschen Gegenton, das deutsche Gegenbild zuflüstern. Und diese Gegenbilder stammen gleichfalls aus ihrem Umgang mit ihrer Muttersprache, dem Deutschen der U-Bahn, des Supermarkts, der Gespräche mit Freunden in der Familie, der bedächtigen, fruchtbaren Lektüren aus vielen Jahrhunderten, die offenbaren, daß Grimmelshausen *Simplizissimus*

und Büchner *Lenz* so zeitgenössisch und zeitlos sind wie die schönsten Prosadichtungen unserer Zeit. Vielleicht auch beim Anhören von Musik, kräftigendstes Nahrungsmittel für den, der Stärkung sucht und Stütze für das Nachbilden und Nachahmen von Farbton und Tonfarbe fremder Zungen.

Doch dabei geht sie behutsam, wählerisch, fast argwöhnisch vor. Denn sie kann nur Wörter gebrauchen, die gefiltert sind und den richtigen Klang und Sinngehalt hergeben. Und das heißt: frei sind vom Jahrmarktsparfum der bundesrepublikanischen Mediensprache, die unser Ohr täglich überflutet und verstopft, so daß wir, betäubt von einem – vermeintlich europäischen – Rotwelsch aus Klischees, Gemeinplätzen und Fremdwörtern, unser Sprachgewissen wie in einer enharmonischen Verwechslung von *As* in *Gis* in ein wertfreies, kritikloses Sprachbewußtsein verkrüppeln lassen, durch das ein Redestrom aus bedeutungslosen Codewörtern und Kürzeln uns nurmehr streift wie Telegraphenticken und uns entleert zurückläßt, entfremdet uns selbst und unserem Nächsten und zugleich miteinander austauschbar, ohne uns zu warnen, daß Sprachverlust sich als Schrittmacher des Identitätsverlustes tarnt.

Denn Sprache erwirbt sich nicht kostenlos, sondern durch Wachstum und Mühsal, so wie ein Körper wächst, durch Hören, Aufmerken, Lesen, Auflesen, durch Abwägen, Abschmecken, Abtasten von Wort zu Wort, damit die Sprache Körper wird, lebendiges Element, so lebendig wie die Pflanze, ein Tier, wie Wasser, Feuer, Luft. Damit Sprache Eigentum wird, das Eigentliche und das Wesentliche im Wortsinn, unverwechselbare Einheit von Sprachzugehörigkeit und Landeszugehörigkeit, Ausweis und Paß des Sprechers als Einzelwesen, als Unteilbares. Doch dies ist wohl kaum ein Thema für eine Laudatio, vielmehr Stoff für Seminare, dringlicher und wichtiger als das bundesweite Gerede über Kultur – in Großbuchstaben –, ein Wort, das seit langem mißbraucht wird als Begleitmusik für Konsum, Wirtschaftswachstum, Exportförderung, industrielle Weltgeltung.

Daher sehe ich in dem Preis, den Elke Wehr heute empfängt, eine zweifache Ehrung: einmal als Anerkennung für kongeniale Verdeutschungen romanischer Literaturen zum Nutzen und Ergötzen von Lesern, die über die Landesgrenzen hinweg Blicke der Neugier, des Interesses, der Anteilnahme werfen wollen in fremdes Leben, Fühlen, Denken, Handeln.

Und zum zweiten als Tribut für ihre Leistung, durch Übertragungen, beflügelt von Gewissenhaftigkeit und Verantwortlichkeit der eigenen Sprache gegenüber, zum Bestand der gemeinsamen Sprache beizutragen und damit dem Sog von Sprach- und Identitätsverlust zu wehren. Und dafür danken wir Elke Wehr.

Elke Wehr: Als ich mir Gedanken über die Rede zu machen begann, die ich in Stuttgart würde halten müssen, verkündete ich meiner Umgebung, es solle etwas Heiteres werden, etwas Lustvolles, nur keine Leidensgeschichte, leicht sollte es sein, luftig, ja schwärmerisch sogar ... Als ich das Ergebnis vortrug, sah ich traurige Gesichter, schrecklich, schrecklich, sagte die Umgebung, man möchte nach jedem Satz tief aufseufzen.

Wie war das möglich? War denn nicht dauernd von Lust die Rede, Lust am Text, an den Wörtern, an der deutschen Sprache, an ihrer schier unendlichen Kombinationsfähigkeit und Wandelbarkeit? Irgendwie mußte mir diese Lust unter der Hand zu etwas Tragischem, Pathetischen, Weihevollen geraten sein. Der Übersetzer, ein trauriger Held, einsam kämpfend in seiner Wörterwelt, die Angst im Nacken, ertappt zu werden – bei einer Ungenauigkeit, einer falschen Interpretation, einem schlichten Fehler –, Siege erringend, die von niemandem bejubelt werden als von ihm selbst? Vielleicht spielte das psychologische Moment eine Rolle, daß ich immer, wenn ich vom Übersetzen spreche, die Umwelt überzeugen, beschwören zu müssen meine: Seht her, ich hab's schwer, so aufwendig ist meine Arbeit, und ist doch zum Verschwinden bestimmt im Urteil meiner Mitwelt.

Es scheint nicht einfach zu sein, der Lust am Text, die mich um- und antreibt, auf lustvolle Weise Ausdruck zu verleihen. Es

klingt auch nicht gerade lustvoll, wenn man vom stundenlangen Herumfeilen an Wendungen und Sätzen spricht, von brütenden Nachmittagen in der Wörterhöhle, wenn jedes Wort, das man anschaut, nur dumm zurückschaut. Es klingt so anstrengend, das Schwärmen von der Seligkeit, nach drei Tagen – oder drei Wochen – eine Metapher endlich naht- und bruchlos in die deutsche Sprache hinübergerettet zu haben. Kopfschütteln oder ratloses Staunen erndet die glorreiche Auffindung eines nicht ausgewiesenen Zitats aus vier Wörtern.

Und wenn wir uns die Kritik anschauen? Flott übersetzt heißt es da sehr zweideutig, adäquat übertragen, lesbar, flüssig und andere Nichtigkeiten mehr. Wo bleibt da die Lust?

Sie bleibt als private Veranstaltung am Schreibtisch, als Besessenheit, einem Text Gestalt zu verleihen, als Manie, die Wörter auszuloten in der Tiefe und der Breite, den Bogen ihrer Bedeutung bis zum Zerreißen zu spannen. In den letzten Phasen eines fertigzustellenden Textes gehe ich dann gleichsam als Fliegenleim durch die Welt, den die Wörter anfliegen, an dem die Wörter kleben bleiben, die mir noch fehlen: in Gesprächen, bei Lektüren, im Kino, beim Fernsehen oder in Träumen. Im Hintergrund das Wissen, daß ich bei aller Lust nur immer wieder Annäherungen produzieren kann, die Angst im Nacken, ertappt zu werden ... aber da waren wir ja schon einmal ...

Aus dem Widerspruch zwischen Lust und Tragik-Komik scheint es kein Entrinnen zu geben. Wie dem auch sei, ich mache weiter, in trotziger Unverdorrenheit, den Rücken gestärkt nicht zuletzt durch diesen Preis ...

WYSTAN-HUGH-AUDEN-PREIS für EVA BORNEMANN (Wien, 13. 5. 1987)

Utta Roy-Seifert: ... Unter den von ihr übersetzten Autoren sind J. B. Priestley, Ray Bradbury, Gedichte von Erica Jong, Flannery O'Connor mit einem Roman aus den Südstaaten, Craven und Anais Nin.

Eva Bornemanns Übersetzerleidenschaft geht aber über das eigentliche Übersetzen, die Arbeit an einem fremdsprachigen Text im stillen Kämmerlein, hinaus. Denn wes das Herz voll ist, des geht der Mund über, und sie kann – wie die meisten Liebenden – nicht anders, als über Liebe auch zu reden. Und zu schreiben, wenn es sich so ergibt.

Als langjähriges Mitglied des VdÜ, des Verbands deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke, hat sie viele Jahre als Redakteurin der ganz hervorragenden Zeitschrift unserer bundesdeutschen Kollegen „Der Übersetzer“ fungiert. Für den Problemerkatalog des ersten österreichischen Schriftstellerkongresses 1981 in Wien – sie ist auch Mitglied der Grazer Autorenvereinigung – schrieb sie einen langen, informativen grundsätzlichen Artikel zum Thema Literarisches Übersetzen, schrieb ihn, bevor wir uns rund um diesen Kongreß der Autoren hier im Land zur *Übersetzergemeinschaft* zusammenfanden. Im Rahmen von Veranstaltungen der GA V hielt sie immer wieder Referate, trat stets für die literarischen Übersetzer als Berufsgruppe und für einzelne Kollegen ein. So auch im Rahmen des GA V-Symposiums „Geknebelte Gesellschaft“ für einen lebenslänglich Inhaftierten, der sich in der Haft zu einem erstklassigen Übersetzer entwickelte, und damit um sein seelisches und geistiges Überleben kämpft.

Ihre besondere Liebe gilt dem Übersetzen von Lyrik, und eine ihrer ersten Übersetzungen war die eines Kästner-Gedichts ins Englische.

Wo immer es hinpaßt, hält sie einschlägige Referate, bei nationalen und internationalen Zusammenkünften von Übersetzern, bei Seminaren, Symposien, Kongressen, etwa „Über das unmögliche Unterfangen der Lyrik-Übersetzung“, „Das Übersetzen als Leidenschaft“ etc. Und *nie* hält sie ein und dasselbe Referat zweimal!

Eva Bornemann ist auch eine leidenschaftliche Sammlerin von Dictionnaires und Lexika, sie gibt ihre Kenntnisse hilfsbereit und bereitwillig an Kollegen weiter. Ein Referat von ihr zu die-

sem Thema „Trannies, Schwarzes Eis und Hausmoos“ (unser Wiener „Lurch“) wurde im „Übersetzer“ abgedruckt.

Sie ist eine unwahrscheinlich prompte Korrespondentin. Es gibt Leute, die behaupten, ihre Antwort auf eine Anfrage trafe bereits ein, bevor diese Anfrage noch in der Post ist ...

Eva Bornemann erklärt, sie brauche ihr „tägliches Gift“, ihre 800 Wörter am Tag, die Droge Übersetzen. Was sie in ihrem Vortrag bei unserem ersten Übersetzerseminar als Berufsethos postulierte, das muß man jedenfalls ihr selbst attestieren: Sie übt den Beruf der Übersetzerin „mit einer perfekten Mischung aus Demut und Stolz aus, geht mit Ehrfurcht an die Originalautoren und deren Werke heran, im Bewußtsein der eigenen Integrität als Interpretin, die ihre Wurzeln sowohl in der Bescheidenheit als auch in der Selbstachtung hat.“

Eva Bornemann: Seien wir ehrlich: Wenn Menschen Horoskope lesen, belächeln wir sie, aber lesen wir sie selber nicht doch manchmal? Jedenfalls ist es mir so ergangen, als ich in einem populären illustrierten Magazin „mein“ Horoskop nachlas – ich bin ein Zwilling der letzten Dekade. Und dort stand: „Man hält Sie für den besten Anwärter. Mit einer Ablehnung brächten Sie sich um jeden Kredit. Bis zum 13. 5. sollten Sie mit der Planung fertig sein ...“ Welcher Art diese Planung ist, verschweigt mein Horoskop. Aber ich hab's nun schwarz auf weiß: Der Wystan-Hugh-Auden-Preis ist mir verliehen worden, und ich würde nicht im Traum daran denken, ihn abzulehnen.

Wir literarischen Übersetzer tun offenbar nichts lieber als aus der Schule plaudern, und ich habe lange nachgedacht, was ich wohl über unsere Zunft sagen könnte. (...)

In den letzten achtzehn Jahren, die ich nun in Österreich wohne und arbeite, habe ich die hier und auch regional gesprochene Sprache erst einmal in meinen passiven Wortschatz absorbieren müssen. Anfangs mußte ich mich damit vertraut machen, was ein „Präsenzdiener“, ein „Erlagschein“, ein „Gselchtes“ ist und daß in unserer Region, Oberösterreich, das Wörtchen „hier“ meist durch das Wörtchen „da“ ersetzt wird. Zu Anfang waren mir fremd „Er wohnt am Land“, „das liegt am Tisch“, „in Hinkunft“, und jetzt sind sie mir natürlich überhaupt nicht mehr fremd, im Gegenteil. Wenn es allzu dialektgefärbt zugeht, muß ich allerdings passen und begreife, selbst wenn das Sprechtempo verlangsamt wird, nur jedes dritte oder vierte Wort.

Aber um den Weißwurstgürtel, unsere Trennungslinie, komme ich bei meiner Arbeit nicht herum. Alles, was sprachlich südlich vom Main zu Hause ist, wird mir erbarmungslos vom Verlagslektorat verbessert. Wenn zum Beispiel bei einem Leichenschmaus von „cold pork cuts“ die Rede ist, also auf gut österreichisch „Kaltschweinernes“, dann kann ich getrost damit rechnen, daß daraus „kalter Schweinebraten“ wird. Und wenn unsere Heldinnen und Helden zum Arzt gehen, gehen sie nicht in die Ordination, sondern in die Praxis oder Sprechstunde. Es ist ident, aber nicht identisch ...

JOHANN-HEINRICH-VOSS-PREIS für RUDOLF WITTKOPF

Fritz Vogelgsang: ... Auf der Titelseite eines der vielen Bücher, die der frisch gekürte Voß-Preisträger übersetzt hat, lese ich: „Octavio Paz – Der Bogen und die Leier – Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf.“ Ein eklatanter Fall von Unterschlagung. „Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf“ – fehlt da nicht ein Wort? Oder wollte man im Ernst dem kärglich bezahlten Autor der deutschen Version damit ein gewaltiges Besitztum attestieren? Meinte man, wußte man, was man damit behauptet: das im Buch Gebotene stamme aus dem Eigentum des Verdeutschers, aus einem Spanisch nämlich, das ihm gehöre? Hat er nicht sich und uns das Fremde zu eigen gemacht, indem er es zu einem Bestandteil dessen machte, worüber er wirklich als Erbe und Meister in Freiheit verfügen muß, wenn er seinen Beruf zur eigenen Befriedigung und zur Freude seiner Landsleute ausüben will? „Aus dem Spanischen von Rudolf Wittkopf“ – da schwingt, ich gebe es zu, auch ein recht schmeichelhafter Anklang mit. Man fühlt sich angenehm erinnert an Herkunfts-

bezeichnungen, wie man sie auf Weinflaschen von nobler Provenienz entziffert: „Aus dem Weingut des Freiherrn von ...“ Korrekt aber, und das heißt: sachlich unanfechtbar, wäre die pedantische Deklaration: „Aus dem Spanischen von Octavio Paz in das Deutsch von Rudolf Wittkopf übersetzt von ebendemselben.“

Doch Scherz beiseite. Warum, verflücht nochmal, serviert man uns tausendfach, in den anspruchsvollsten Blättern, in den Produkten unserer angesehensten Verlage, diese unsinnige Knüppelform: Aus dem Idiom Sowieso von X. Y. Welch schwachsinniger Geist der Sparsamkeit gebietet es, das Partizip des Perfekts zu streichen, das Tätigkeitswort zu tilgen, das die Tat, die Leistung des Übersetzers benennt?

Ich glaube nicht, daß irgendwelche tückische Absicht diese Unterschlagung diktiert. Der wohl meist unbeachtete, unbeachtete Verstoß gegen die geltenden Gesetze grammatikalischer Logik, die anstandslos hingegenommene Lücke, die nur eine sinnwidrige Reihung von Wörtern als totale Standardfloskel fort-dauern läßt, erscheint mir auch nicht als Zufallsversagen, sondern als vielsagendes Schweigen, als Hohlraum, in dem ein ungeklärtes Denken halb verlegen, halb trotzig verbirgt, daß ihm jenes Tun, das mit dem fortgefallenen Verb bezeichnet wird, schon immer dubios gewesen ist; eine Peinlichkeit, die man am besten übergeht. Und ist es denn etwa nicht peinlich, ja verdrießlich, wenn man der fragwürdigen Manipulationen eines Mittelsmannes bedarf? Ein Mensch von Anstand redet bei der Hochzeit doch auch nicht lauthals von der Mühewaltung des Kupplers.

Lieber Rudolf Wittkopf, machen wir uns nichts vor! Auch hier, im Kreise echter, namhafter Urheber und ordentlich bestallter Gelehrter, die Dir in dieser Stunde gemeinsam auf das schönste ihre Anerkennung beweisen, haftet dem, wodurch Du diese Auszeichnung verdient hast, der Ruf einer gewissen Halbheit an, der fatale Ruch des Uneigentlichen. Und muß nicht notwendigerweise der Dolmetsch, der die Stimme, den Gestus eines großen Abwesenden vertritt, etwas geduckt erscheinen, damit wenigstens die Imagination der Hörenden den „Eigentlichen“ wahrnehmen zu können glaubt, über den Darsteller eines Darstellers hinweg? Schließlich bemüht sich ja der Bauchredner, alle Aufmerksamkeit seines Publikums auf das Phantom zu lenken, mit dem er spielt, um dessen vermeintlich eigene Stimme als das Eigentliche erscheinen zu lassen, das allein von Bedeutung ist. Obwohl, wenn ich recht informiert bin, ein so vorzüglicher Übersetzer wie Hans Schiebelhuth zu den Gründervätern dieser Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung gehörte; obwohl seit Jahrzehnten in ihr Männer (Männer?) tätig sind, deren literarischer Rang vor allem auf ihrer übersetzerischen Leistung beruht, fehlt unsere Profession in der offiziellen schriftlichen Selbstdarstellung der Akademie, in der Aufzählung all derer, die ein Œuvre vorzuweisen haben, „das die deutsche Sprache und Literatur bereichert hat“. Es heißt dort: Die Arbeit und die Interessen der Akademie „erstrecken sich auf alle Gattungen und Gebiete der Literatur“. Die Fortsetzung dieses Satzes lautet: „und so vereinigen sich in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Lyriker, Erzähler, Dramatiker, Essayisten, Publizisten, Geschichtsschreiber, Sprach- und Literaturforscher.“ Derjenige, der wie Du die Fähigkeit haben muß, all diese Rollen mit Virtuosität zu mimen, bleibt unerwähnt – wohl eben weil er dies alles tut, all dies ist als literarischer Mime, nicht als beglaubigtes, seriöses Original.

Dieser Vagantenstatus ist kein Grund zur Trauer oder gar zum Protest (zumal da ja, wie diese Stunde zeigt, die Praxis der Akademie ihrer papieren verlaublichen Theorie ein wenig voraus-eilt). Es ist merkwürdig, bedenkenswert. Wie kommt es, daß der literarische Virtuose, der als Übersetzer Meisterwerke der Weltliteratur darstellt, sie im Spiel auf dem Instrument seiner eigenen Sprache faszinierend interpretiert, sie im Raum einer anderen Nation, einer anderen Kultur, überhaupt erst als Kunst vernehmbar macht, niemals wahrhaft als ausgewachsener Künstler gilt – was doch jeder Klavierlöwe, jeder halbwegs abgefeymte Teufelsgeiger erreicht?...

Rudolf Wittkopf: Am Anfang waren die Wörter. Warme, heimelige Wörter, bei denen einem wohlig war, denen man ganz vertraute und denen man sich anvertrauen konnte: Wörter der Mutter, der Muttersprache.

Doch dann hieß es, daß es noch andere Sprachen gäbe und daß man die lernen müsse: zwei tote – wie grauslich – und zwei weitere, die man als „lebend“ bezeichnete, obgleich sie Anfang der vierziger Jahre in Deutschland nur von den Lehrern gesprochen wurden, die sie vermutlich auch nur aus Büchern kannten.

So begannen wir denn alle im Alter von etwa zehn Jahren halb treuherzig, halb ruppig mit der Arbeit des Übersetzens. Und seitdem zieht sich eine feine rote Linie durch unser Leben: es ist die senkrechte Linie in unseren Vokabelheften.

Diese Linie erweist sich nicht selten als eine schwer zu überschreitende Grenze. Ein oft angeführtes, bis zur Albernheit banales Beispiel: Wir lernen, daß *pain* mit *Brot* zu übersetzen sei. Indes evozieren diese beiden Vokabeln unterschiedliche Bilder: einerseits ein blondes, schrundiges, stangenförmiges, progressives Gebilde; andererseits einen graubraunen, hausbackenen, rundlich gedrungenen, gemütvollen Laib. Entsprechend verschieden sind die Geräusche des Brotschneidens: beim einem Brot ein verheißungsvolles, sprühendes Knisterkrachen, beim anderen das satte Geräusch einer leicht klitschigen Gemütsstiefe. Da es nun nicht darum geht, das französische Brot „einzudeutschen“, sondern als eben ein solches zu vergegenwärtigen, ist der Übersetzer gehalten, die dem Wort implizierten Attribute mit über die Grenze zu bringen; dem Leser den Gegenstand, den das Wort bezeichnet, mit seiner ganzen Aura vor Augen zu führen und sinnlich erfahrbar zu machen.

So ist die Arbeit des Übersetzens recht eigentlich ein Identifizierungsprozeß. Ich muß den Text mit allen Sinnen – nicht zu vergessen den sechsten: die Ahnung – zu erfassen versuchen; muß ihn mir einverleiben, anverwandeln, mir ganz zu eigen machen. Ich muß in ihm aufgehen, ohne Rest. Ich muß gleichsam von Kopf bis Fuß mit dem Text tätowiert sein. Erst dann, aber dann werde ich ihn, euphorisch gesprochen, singen und tanzen können.

Identifizieren bedeutet nicht imitieren, sondern neu schaffen. Nicht als sekundäres Schaffen ist das Übersetzen zu verstehen, sondern als ein konkurrierendes Schaffen: Die Arbeit des Übersetzers tritt mit der des Schriftstellers implizite in Konkurrenz. Und schönstenfalls wird das Ergebnis keinen nur mittelbaren Charakter haben, sondern wird von Unmittelbarkeit strahlen. Dann wäre die Übersetzung dem Original ebenbürtig. Dann wären aus den Wörtern Worte geworden.

Bücher für Übersetzer

Wolf Schneider: Deutsch für Kenner. Die neue Stilkunde. Gruner + Jahr AG & Co, Hamburg 1987 (STERN-Buch). 400 Seiten, Hardcover mit Schutzumschlag, 39,80 DM.

Willy Sanders: Gutes Deutsch – besseres Deutsch. Praktische Stillehre der deutschen Gegenwartssprache. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1986. 238 Seiten, Paperback, 34,- DM.

Putzig ist es ja schon, wenn Journalisten Journalisten „Journalisten“ schelten: Das rote Tuch für STERN-Autor Wolf Schneider ist natürlich DER SPIEGEL. Aber auch die FAZ und die dpa bekommen ihr Fett ab, und nicht fehlen dürfen selbstverständlich das „Professorendeutsch“, das „Soziologenchinesisch“ und die „Beamtensprache“ – Papiertiger, von denen man schon immer den Verdacht hatte, sie würden vom jeweiligen „Meister der Sprache“ nur zum Zwecke ihrer spektakulären Erledigung zurechtgebastelt.

Und Schneider selber? Die von ihm empfohlenen Stilvorbilder Robert Walser, Kafka, Büchner, Jean Paul, Kleist, Nietzsche, Thomas Mann, Musil und Benn sind aller Ehren wert und in

einem knapp fünfzigseitigen Anhang mit „Meisterwerken deutscher Prosa“ vertreten. Aber Schneider selbst ist kein guter Stilist.

Den Beginn einer Rede Carl Friedrich von Weizsäckers analysierend, schreibt er steifelinien: „Hier steht der andere Vorzug des Weizsäckerschen Einstiegs zur Debatte [...]“ (S. 89). Prägnanzen wie „Helikopter“ oder „Lokomotive“ mißfallen dem Autor; denn: „Ist es nicht eine törichte Schulmeisterei, in den totesten Sprachen zu wühlen, wenn man eine frische Erfindung benennen will?“ (S. 104). Eine Perle von schiefem Bild ist auch folgender Murks: „Was hier vollzogen wird, das ist die wilde Ehe zwischen einer Not der Syntax und der Schamlosigkeit ihrer Benutzer“ (S. 158). Dergleichen Unfug als „Deutsch für Kenner“ zu bezeichnen, als beispielhaft verständlich und elegant hinzustellen, das zeugt schon von – na sagen wir: Mut.

Auch sonst zeigt dieses Buch eher, wie man es *nicht* machen soll; rund zwei Drittel des Inhalts gelten der Analyse von Negativbeispielen. Natürlich fehlt es dennoch nicht an positiven Winken: „Es gibt drei Regeln, die ich mir gestellt habe: das Zeitwort so früh wie möglich in den Satz zu ordnen, Wichtiges nie in Nebensätzen zu sagen, am wenigsten aber Neues durch Attribute“ (S. 170). Das ist gut gesagt und beherzigenswert – verständlich und elegant formuliert, wie Wolf Schneider es will. Aber es ist natürlich nicht von ihm, sondern von Roda Roda!

Von den journalistisch-aphoristischen Stilkunden à la Reiners, Christiansen oder eben Schneider unterscheidet sich die Stillehre des Berner Germanisten Willy Sanders in einem entscheidenden Punkt: Sie geht vom wissenschaftlich ermittelbaren gegenwartssprachlichen Ist-Zustand aus. Jedes der 18 Kapitel des Buches schließt mit einem umfangreichen Literaturverzeichnis. So errichtet Sanders sein „Stilmodell schriftlicher Kommunikation“ (S. 82) auf gesichertem Boden und nicht im luftleeren Raum.

Aus diesem Modell leitet er als Stilideal die „kommunikative Adäquatheit“ (S. 66 ff.) ab. Dieses Ideal wiederum impliziert verschiedene stilistische Forderungen: Der Schreiber soll „individuell“, aber der kommunikativen Situation „angemessen“ und für Leser „verstehbar“ formulieren. Das setzt „Klarheit und Ordnung“ seines Denkstils sowie „Genauigkeit und Begriffsschärfe“ seines Sprachstils voraus. Der jeweiligen Kommunikationsabsicht sind „Knappheit und Sprachökonomie“ sowie „Sachlichkeit und Funktionalität“ der Mitteilung anzupassen. Alle hier in Anführungszeichen gesetzten stilistischen Normen werden jeweils in einem eigenen Kapitel abgehandelt.

An einer bemerkenswerten Stelle seines Buches faßt der Autor die genannten Kommunikationsfaktoren folgendermaßen zusammen:

„Man nehme einen logisch-semantisch gut vorstrukturierten Sachverhalt, der möglichst informativ und zielbewußt dargestellt werden soll. Ein kräftiger Schuß Rücksicht auf den Leser macht besonders bekömmlich. Man verrühre das Ganze mit viel zeitgerecht-pragmatischer Sprachökonomie und Funktionalität, was am besten in der Form vorgeprägter Textsorten bewerkstelligt wird. Nachdem man zum Schluß mit wohltdosierter Schreiber-Individualität abgeschmeckt hat, ist der stilistisch gelungene Text fertig“ (S. 174 f.).

„Natürlich kann man es so nicht machen“, wie der Autor selbst sogleich hinzufügt; denn „das Resümee einer Sachdarstellung ist kein Kochrezept“ (S. 175). Also ein bewußter stilistischer Fehlgriff als pädagogisch listige Quintessenz einer zeitgemäßen Stillehre – dergleichen ehrt einen Autor. Es zeugt von souveräner Distanz zum eigenen Text und vom Ernstnehmen des Lesers.

HF

Werner Fritsch: Cherubim. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987. 254 Seiten, 30,- DM.

Ein Dauerbrenner unter Kollegen ist die Frage, wie denn Regionalismen, Dialekte, Slang aus dem Original ins Deutsche zu retten seien. Der Möglichkeiten sind viele, die meisten davon unbefriedigend. Begrenzt oft auch das Durchsetzungsvermögen gegenüber Lektoren, die einem gern den Duden auf die Brust setzen. Kollegen wie Hans Wollschläger, Arno Schmidt, Peter Rühmkorf, Ernst Jandl, H. C. Artmann und andere – oft Schriftsteller und Übersetzer zugleich – haben unseren Stand in dieser Auseinandersetzung ein wenig erleichtert.

Anstoß, Ermutigung und Rückendeckung zu einem freizügigeren Umgang mit den Ausdrucksmöglichkeiten der deutschen Sprache kommt nun auch von einem jungen Autor namens Werner Fritsch. Sein Buch „Cherubim“ enthält die von ihm aufgezeichneten Erinnerungen und die Lebensphilosophie“ Wenzels, eines achtzigjährigen Landarbeiters aus dem Böhmerwald. Und das klingt so:

„Und die Wurmin, mit der hab ich in Kirchenfeiern ein wenig eine Augenliebe noch gehabt, hats gesagt gehabt, hats gesagt. Der Wurm wie gelegen ist auf dem Sterbebett, hat er gesagt noch:

Das Leben – ein Totenkopftaum allweil schon ist es gewesen! hat er gesagt gehabt, hat die Wurmin gewußt.

Der Wurm. Eine Stimme gehabt hat dir der. Wost herausgekannt hast aus Tausenden. Durch Mundgeruch.“

Die Methode ist einfach, aber wirkungsvoll. Wenzels Dialekt, unschwer als grob süddeutsch/bayrisch auszumachen, wird hochdeutsch, wobei Wortstellung, sprachliche Eigenarten und ländliches Idiom beibehalten werden. Apostrophe fehlen vollkommen, Verschleifungen sind eher spärlich. Dadurch entsteht ein seltsam künstlicher, aber dennoch als ein authentischer Dialekt identifizierbarer Sprachklang.

Das ländliche und literarisch Verfremdete der Sprache Wenzels erwächst also vor allem aus Syntax und Wortschatz, viel weniger aus dem Versuch, das Phonetische zu reproduzieren. Und darin liegt, scheint mir, das über den Dialekten stehende Allgemeingültige, das den ÜbersetzerInnen aller deutschen Herren Länder zur Anregung gereichen kann.

„Ich wünsch allensamt viel Glück.

Wo leben tun.

Auf jetzt hinauf.“

Eike Schönfeld

Fundsache

Aus einem Interview mit ERIKA FUCHS, die seit 1951 Micky Maus und Donald Duck ins Deutsche überträgt und seinerzeit eine folgenschwere Entdeckung machte, als sie zur Wiedergabe der Geräusche in den Comics nach passenden Interjektionen suchte:

Eines Tages ist mir der Gedanke gekommen, diese Geräuschkulissee durch Stämme von Verben, die einen lautmalerschen Charakter haben, zu erweitern. Also: Ächz! Grübel! Lechz! Hechel! Ich habe mir gar nicht viel dabei gedacht, aber dieser Gag hatte einen erstaunlichen Erfolg. Er ging in den allgemeinen Sprachgebrauch ein. Erst neulich wurde mir von glaubhafter Seite versichert, ein Landtagsabgeordneter habe mit dem Ausruf „Ächz, ächz!“ das Plenum verlassen (*Frankfurter Allgemeine Magazin, Heft 437 vom 15. Juli 1987*).

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 Grafing 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). 12/89