

# 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 1986  
22. Jahrgang, Nr. 7/8

Hans-Martin Gauger

## Bildnis eines Übersetzers

„Still! Wir wollen in eine Seele schauen.“  
Th. Mann, Ein Glück (1904)

In Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ (1947) findet sich, als eine der Nebenfiguren, ein Übersetzer: ein Übersetzer, also, als literarische Figur. Gibt es dafür andere Beispiele? Allgemeiner: wo wird, in einem Literaturwerk, das Übersetzen zum Thema, wie dies, zum Beispiel, in Goethes „Faust“ geschieht? Faust tritt ja – und zwar an bedeutender Stelle, dort nämlich, wo sich, unmittelbar darauf, „des Pudels Kern“ enthüllt (Mephisto ist also schon anwesend) – als Übersetzer auf: als ziemlicher freier, ichbezogener Übersetzer. Und was Faust hier so frei, beinahe gewalttätig, in sein „geliebtes Deutsch“ überträgt, ist ja kein beliebiger Satz . . .

Thomas Manns Übersetzer – und bereits dies (oder zumindest dies) ist ein überzeugender Griff – heißt Rüdiger Schildknapp. Gibt es für einen Übersetzer einen passenderen Namen? In der Figur Schildknapps führt Thomas Mann die Schwierigkeiten des Übersetzens vor, besonders jedoch die der psychischen Situation des Übersetzers. Die Figur Schildknapps darf verstanden werden als eine Frage, als Frage an den literarischen Übersetzer: findest du dich, zum Teil zumindest (und in welchem) in dieser Figur wieder? Ist in ihr etwas eingefangen von den Schwierigkeiten, dem Leiden und dem Glück deiner Arbeit, deiner Existenz?

Thomas Mann hat, wie man weiß, wenig erfunden. Er hat beobachtet, nicht nur – und nicht zuerst – im Sinne des Minuziösen und nichts Auslassenden, sondern im Sinne eines komplexiven Schauens; er äußert sich selbst apologetisch darüber in einer Rede über Gerhart Hauptmann (1952), den er im „Zauberberg“ in Mynheer Peepers Gestalt portraitiert hatte: „Glauben Sie doch nicht, daß ich ihn belauert und heimtückisch beschlossen hätte, ihn abzukonterfeien. So geht dergleichen nicht vor sich, nicht so kleinlich und schlecht. Man ‚beobachtet‘ nicht mit einem Blick, der sich an der Wirklichkeit zum *Schauen* bricht“.

Gilt dies auch für Rüdiger Schildknapp? Auch er ist jedenfalls keine Erfindung, sondern hat seine Vorlage in der Wirklichkeit. Bis in die Namensgebung hinein hat sich Thomas Mann an sie gehalten.

Rüdiger Schildknapp „ist“ der Übersetzer und Schriftsteller Hans Reisinger, der mit Thomas Mann befreundet war; „Reisi“ gehörte zu den „Intimen“. Was den Namen angeht, so ist da semantische Nähe: ein Reisinger ist ja Ähnliches wie ein Schildknapp, nämlich ein „berittener Söldner“ (so definiert „Das große Wörterbuch der deutschen Sprache“, Duden, dies spätmittelhochdeutsche Wort). Aber Thomas Mann geht noch näher an den wirklichen Namen heran, wenn er (im Roman) über Schildknapp sagt: „Aus seinem Namen schloß er, daß seine Vorfahren reisige Begleiter von Edlen und Fürsten gewesen waren . . .“ (169; ich zitiere nach der Fischer-Taschenbuchausgabe). Dann wiederholt ja der Vorname *Rüdiger* den proparoxytonalen Rhythmus des Nachnamens *Reisinger*. Übrigens blieb Thomas Mann oft, wenn er eine Vorlage hatte, in lautlicher oder, wie hier, vorwiegend semantischer Nähe zum wirklichen Namen, und dies ist kaum bloß Spiel, sondern etwas wie literarische Rumpelstilzchen-Superstition. Golo Mann hierzu: „War das Modell ihm näher vertraut, so mochte er häufig nicht ein-

mal auf den Namen verzichten, das heißt, er erfand Namen, die denen der intendierten Figuren ähnlich waren, weil Person und Namen ihm innerlich verbunden schienen“ (Mein Vater Thomas Mann, Lübeck 1970, S. 12).

Auf diesen Seiten soll es um Rüdiger Schildknapp gehen, nicht um sein Verhältnis zu Hans Reisinger. Wichtig ist jedoch, gerade für unser auf den Übersetzer zielendes Interesse, daß sich Thomas Mann Schildknapp nicht „ausgedacht“, sondern daß er sich, in dieser *literarischen* Figur, an einer unmittelbar erlebten *Wirklichkeit* orientierte. Dies gibt ihr – für unser Interesse – eigene Schwere. Die Figur hat natürlich, wie wir sie antreffen, zuerst und zuletzt ihren „Sitz im Werk“; sie hatte aber zuvor ihren „Sitz im Leben“, in dem des Autors, der vielleicht in Freund „Reisi“ etwas wie ein „alter ego“ und Gefahren sah, denen er sich entzogen hatte.

Thomas Manns „Doktor Faustus“ ist eine fiktive Biographie: der Gymnasialprofessor Serenus Zeitblom erzählt, gegen Ende des zweiten Kriegs, sich immer wieder auf diese Zeit beziehend, das Leben seines kurz zuvor verstorbenen Freundes, des Komponisten Adrian Leverkühn. Rüdiger Schildknapp wird im Kapitel XX, gegen Ende des ersten Drittels des Romans, eingeführt. Das Kapitel berichtet von der Wiederbegegnung des Erzählers mit Leverkühn nach einjähriger Trennung; beide hatten gemeinsame Jahre auf dem Gymnasium ihrer Heimatstadt Kaisersaschern, dann in Halle an der Saale an der Universität verbracht; nach seinem Militärjahr trifft Serenus den Freund in Leipzig wieder, wo dieser sein Studium fortsetzt. Folgen wir, im Blick auf unser eingegengtes Interesse, dem – vom Autor, nicht vom fiktiven Erzähler – vorbedacht lockeren und sprunghaften Gang des Kapitels, denn es ist nicht gleichgültig, in welchem Zusammenhang Schildknapp erscheint.

Adrian empfängt den Freund kühl, wie es seine Art war. Sogleich ist die Rede von Beethovens opus 132, einem der späten Streichquartette, das am Abend von Serenus' Ankunft gespielt werden soll (Thomas Mann, in „Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans“: „Eine herrliche ‚Matinée‘ (nachmittags) des Busch-Quartetts in Town Hall sei nicht vergessen, – mit vollendeter Wiedergabe von Beethovens opus 132, diesem höchsten Werk, das ich, wie durch Fügung, in den Jahren des Faustus ein übers andere Mal, gewiß fünfmal, zu hören bekommen habe“, 58). Indirekt klingt das Thema „Übersetzung“ sogleich an; freilich geht es – mit solch weiteren Zusammenhängen ist bei einem literarischen Autor zu rechnen – um das Verhältnis von Sprache und Musik: Adrian redet von der Schwierigkeit, Musikalisches sprachlich zu bezeichnen; Übersetzung, also, eines Musikalischen – hier des vierten Satzes jenes Quartetts – in Sprache: „Es ist nur ärgerlich – wenn du es nicht erfreulich nennen willst –, daß es in der Musik – wenigstens in dieser Musik – Dinge gibt, für die im ganzen Bereich der Sprache beim besten Willen kein wirklich charakterisierendes Beiwort, auch keine Kombination von Beiworten aufzutreiben ist. Ich habe mich dieser Tage damit geplagt – du findest keine adäquate Bezeichnung für den Geist, die Haltung, die Gebärde dieses Themas . . .“ (160).

Sodann kommt die Rede auf „die Leute im ‚Café Central‘“, mit denen sich Adrian zu treffen pflegt. Von diesen, sagt Adrian distanziert, sei „Schildknapp, der Dichter und Übersetzer noch das (nota bene!) Wohltuendste“ (161). Adrian charakterisiert Schildknapp so: er versage sich immer, wenn man etwas von ihm wolle; Grund hierfür sei ein „nicht gerade superiores Selbst-



gefühl“; er habe, fügt er etwas undeutlich hinzu, einen „sehr starken oder vielleicht auch etwas schwächlichen Unabhängigkeits-sinn“, sei jedoch, schließt er ab, „sympathisch, unterhaltlich und übrigens geldlich so knapp gestellt, daß er selber sehen müsse, wie er durchkomme“ (161); das Adjektiv „knapp“ spielt natürlich auf den zweiten Bestandteil des Familiennamens an. Also: sympathisch, unterhaltsam und arm.

Wir erfahren auch sogleich, was Adrian von Schildknapp wollte: die Einrichtung eines Opernlibrettos nach Shakespeares Komödie „Love’s Labour’s Lost“; später, da sich Schildknapp in der Tat versagt, besorgt dies Serenus.

Zur Zeit der Wiederbegegnung befaßt sich Adrian mit Liedkompositionen aus einer „mittelmeerischen Blütenlese“: „provençalische und catalonische Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts“, Italienisches (vor allem aus Dantes „Commedia“), Spanisches und Portugiesisches. Es handle sich hier, so Serenus, um „ziemlich glückliche deutsche Übersetzungen“. Entscheidend ist, daß es Adrian – auch insofern „Übersetzung“ – als Komponist um die „Vermählung (der Musik) mit dem Wort“ geht. Es folgen Bemerkungen zu jenen Liedern und ein Ausblick auf das (damals erst geplante) „geschlossene Wort-Ton-Werk“ der genannten Shakespeare-Komödie. Wieder äußert sich Adrian explizit zur „Übersetzung“ von Musik in Sprache und, umgekehrt, von Sprache in Musik: „Musik und Sprache, insistierte er, gehörten zusammen, sie seien im Grunde eins, die Sprache Musik, die Musik eine Sprache, und getrennt berufe immer das eine sich auf das andere, ahme das andere nach, bediene sich der Mittel des anderen, gebe immer das eine sich als das Substitut des anderen zu verstehen“ (163).

Hier nun, bei „Love’s Labour’s Lost“, weigert sich Adrian – gegen den Widerstand des Freundes – einen ins Deutsche übersetzten Text zu vertonen; es muß *das Original* sein: „weil er das als das einzig Richtige, Würdige, Authentische empfand, auch weil es ihm um der Wortspiele und des alten englischen Volksverses, des Doggerel-Reimes willen geboten schien“ (164; der Doggerel-Reim ist ein volkstümlicher Vers, unserem Knittelvers ähnlich). Einen weiteren Grund für jene Weigerung sieht Serenus in Adrians kompliziertem, weil aus Weltscheu und Weltbedürfnis eigentümlich zusammengesetzten „Gesinnungskosmopolitismus“, auch, sodann, in seiner „Abneigung gegen das Deutschtum“. Und es wird angemerkt, daß ihn letztere mit „dem Anglisten und Anglo-manen Schildknapp zusammenführte“.

Adrian bestand also darauf, wie Serenus witzig anmerkt, „dem deutschen Konzertsaal Gesänge in fremder Sprache zuzumuten, oder richtiger: sie ihm durch die fremde Sprache vorzuenthalten“ (165). Danach Anmerkungen Zeitbloms zu später entstandenen französischen und englischen Liedern (Verlaine, Blake). Schließlich Rückkehr zum eingangs erwähnten Konzertabend (opus 132), Wiederbegegnung Zeitbloms, am folgenden Tag, mit Wendell Kretzschmar, Adrians Musiklehrer, endlich der Kreis des „Café Central“. An dieser Stelle nun – sonst wird keiner aus dem Kreis namentlich genannt – das ungefähr sechs Seiten umfassende Porträt Rüdiger Schildknapps, das der Erzähler als „vorläufige Skizze“ ankündigt und zu dem er im folgenden Kapitel besorgt anmerkt, es sei „mit anfechtbarer Breite ausgeführt“ (176): Koketterie, natürlich, vom Autor her gesehen, denn kein Leser, am wenigsten ein philologischer, wird dies finden.

Schildknapp stammt aus Schlesien, er ist Sohn eines Postbeamten, „dessen Stellung sich über das Subalterne erhob, ohne in den eigentlich höheren, Akademikern vorbehaltenen Verwaltungsdienst, in die Regierungsrat-Sphäre weiterführen zu können“ (166); also: weder unten noch oben, sondern in einer unbefriedigenden Mitte; oben wäre der Wunsch befriedigt, unten hätte er sich nicht entfaltet. So ist der Vater durch „soziale Verbitterung“ geprägt, die sich, da er kultiviert ist, als „feinere Leidigkeit, ausdrucksvolle Selbstbemitleidung“ (167) zeigt. Schildknapp junior gibt erheiternde Beispiele für die Äußerungen des „sozialen Inferioritätsleidens des Familienhauptes“.

Nun das klassische Arrangement: der Vater sucht, „wenigstens in dem Sohne noch Regierungsrat zu werden“, der Sohn verweigert sich, bringt es nicht einmal bis zum Assessorexamen; er „ergibt

sich der Literatur“: „Er schrieb Gedichte in freien Rhythmen, kritische Aufsätze und kurze Erzählungen in reinlicher Prosa . . .“ (167). Und nun kommt es, im Leben Rüdigers, zum entscheidenden Bruch: er „verlegt sich“, wie Serenus sagt, auf das Übersetzen, „namentlich aus seiner Lieblingssprache, dem Englischen“ (168). Zwei negative Gründe werden genannt: er übersetzt „teils unter wirtschaftlichem Zwang, teils auch, weil seine Produktion nicht eben übermächtig sprudelte“ (167); der positive Grund ist Liebe zur englischen Sprache, zu allem Englischen überhaupt (daß derlei zusammengehört, *sieht* Thomas Mann, *sah* es in Reisiger). Aber auch Schildknapps Übersetzungstätigkeit ist gespalten: er übersetzt „englische und amerikanische Unterhaltungsbelletristik“, dann aber „ließ er sich auch von einem Münchener Luxus- und Kuriositätenverlage mit der Übersetzung älteren englischen Schrifttums, der dramatischen Moralitäten Skeltons, einiger Stücke von Fletcher und Webster, gewisser Lehrgedichte von Pope beauftragen“ (168). Also: weniger anspruchsvolle und anspruchsvollere Texte. Übrigens bleibt er in diesem Dienst nicht beim Übersetzen, sondern „besorgte vorzügliche deutsche Ausgaben von Swift und Richardson. Dergleichen Werke versah er mit wohlfundierten Einleitungen . . .“ (168).

Nun die – für uns – entscheidende Stelle: Schildknapp „betreute die Übertragung mit viel Gewissenhaftigkeit, Stilgefühl und Geschmack, bis zur Versessenheit bemüht um die Genauigkeit der Wiedergabe, das Sichdecken des sprachlichen Ausdrucks und mehr und mehr den intrigierenden Reizen und Mühen der Reproduktion verfallend“ (168).

So also sehen es Erzähler und Autor: aus dem zuerst gegebenen kleinen Finger wird die ganze, werden *beide Hände*, die „intrigierenden Reize und Mühen der Reproduktion“ werden nun Schildknapps Schicksal, in welchem sich, auf höherer Ebene, das seines Vaters wiederholt (Serenus spricht von ähnlicher „Seelenlage“): Rüdiger fühlte sich zum „hervorbringenden Schriftsteller“ berufen und wurde zum „vermittelnden Literaten“. Ebensowenig wie der Vater wird er – Regierungsrat. Unbewußte Vaterwiederholung, bei bewußter Gegnerschaft zu ihm: dies ist Rüdigers Schicksal, Bitterkeit, also, auch bei ihm: „Er sprach bitter von dem notgedrungenen Dienst an fremdem Gut, der ihn verzehrte und durch den er sich auf eine ihn kränkende Weise abgestempelt fand“ (168). Und diese Bitterkeit, eine psychologisch treffende Anmerkung, „stimmte ihn absprechend kritisch gegen die Beiträge anderer“. Adrian, schließt Zeitblom, habe den Klagen Schildknapps geglaubt, „ich aber“, fügt er hinzu, „vielleicht zu hart urteilend, vermutete in seiner Verhinderung immer einen im Grunde willkommenen Vorwand, mit dem er sich selbst über den Mangel eines genuinen und durchschlagenden Schaffensimpulses täuschte“.

Aber das Portrait wird fortgesetzt. Rüdiger, präzisiert Serenus, sei „bei alldem“ keineswegs „griesgrämlich“ gewesen, vielmehr bis zur Albernheit lustig, ein „echter Humorist“ (171), der es verstand, Komik aus „den unscheinbarsten Dingen“ herauszuholen. Sein Humor aber war *angelsächsischen* Typs. Überhaupt seine Liebe zum Englischen, zu dieser Sprache und zu ihren Trägern, die ja seine Übersetzungsarbeit ausgelöst hatte und fortdauernd motivierte. „Allen Söhnen Albions“, die in seine Nähe kommen, schließt er sich sogleich an und „redete in vollkommener, wahlverwandtschaftlicher Anpassung ihre Sprache mit ihnen, talking nonsense nach Lust und Liebe . . .“ (168). Also auch hier: Übernahme nicht nur des Formalen der Sprachbeherrschung, sondern auch des inhaltlich Typischen . . .

Natürlich ist Schildknapp auch – dies hat mit der zusammengesetzten Erscheinung, die man Sprachbegabung nennt, entschieden zu tun – ein parodistisches Talent. Er ahmt die Engländer nicht nur im Englischen nach, sondern „wußte sehr komisch ihre eigenen Versuche im Deutschen nachzuahmen, ihren Akzent, ihr allzu korrektes Verfehlen des umgangssprachlichen Ausdrucks, ihre Ausländer-Schwäche für das sehr schriftliche Pronomen ‚jener, jenes‘, wie sie also sagten ‚Besichtigen Sie jenes!‘, wenn sie nur sagen wollten: ‚Sehen Sie das an!‘“ (168).

Bemerkenswert präzisiert hier Thomas Mann auf den, wie Coseriu sagt, „diaphasischen“ Unterschied (das heißt: dessen

Nicht-Beachtung) zwischen Schrift- und Sprechsprachlichkeit an: es gibt in der Tat – wichtig gerade auch für den Übersetzer – „schriftliche“ Sprachelemente. Das heute sehr zu Recht sprachwissenschaftlich ins Zentrum rückende Thema „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ haben literarische Autoren früh ergriffen, und gewiß sollte die Zunft sich stärker auf das beziehen, was sich – explizit und implizit (hergestellte Mündlichkeit) – in der Literatur dazu findet.

Nach alledem ist es beinahe selbstverständlich, daß Schildknapp wie ein Brite – der Oberschicht, versteht sich – aussieht: „unverleugbar gentlemanlike war das Gesamtbild, das er bot.“ Überhaupt: er sieht gut aus, „elegant und sportlich herrenhaft“, unbeeinträchtigt durch die stets gleichbleibende „schon recht mitgenommene“ Kleidung (hierin erinnert Rüdiger den Thomas-Mann-Leser an Settembrini im „Zauberberg“), „markante Gesichtszüge“ von „geradezu edlem Charakter“, wäre da nicht „eine etwas zerrissene und zugleich weichliche Mundbildung“, die Serenus „bei Schlesiern öfters beobachtet“ haben will (169). Bei Frauen hatte Rüdiger, der damals um die dreißig, also älter als Adrian und Serenus war, Glück; jedoch: „Seinem Glück bei Frauen entsprach . . . nicht ganz das Glück, dessen sie sich bei ihm erfreuten . . .“ (169).

Hier kommt etwas Entscheidendes – gerade auch mit seiner Übersetzungsarbeit Zusammenhängendes – herein. Rüdiger liebt überall, also auch bei den Frauen, das Potentielle: „in ihrer Gesamtheit genossen sie seine ganze Verehrung, eine vagierende, umfassende Verehrung, die so sehr dem Geschlecht als solchem, den Glücksmöglichkeiten der ganzen Welt galt, daß der Einzelfall ihn unaktiv, sparsam, zurückhaltend fand“ (169).

So sehr verwirrt und betäubt Schildknapp die Freude am Möglichen, daß er sich nie entschließt; geblendet von Möglichkeit, sie genießend, kommt er nicht zur Wahl, zu schließlich ergriffener, damit produzierter *Wirklichkeit*. Serenus sagt es so anmutig wie genau: „Es war, als scheute er vor jeder Bindung ans Wirkliche zurück, weil er einen Raub am Potentiellen darin sah. Das Potentielle war seine Domäne, der unendliche Raum des Möglichen sein Königreich, – darin und soweit war er wirklich ein Dichter“ (169). Nur eben, daß der Dichter, aus dem ihm Möglichen wählend und also auch Verzicht leistend, Wirklichkeit, fiktive Wirklichkeit, schafft. Ernst Jünger kennzeichnet jenes Verzichten einmal so: „Die eigenen Bücher nimmt man deshalb so ungern zur Hand, weil man sich ihnen gegenüber als Falschmünzer erscheint. Man ist in der Höhle des Ali Baba gewesen und hat nur eine lumpige Handvoll Silber zutage gebracht“ (Das abenteuerliche Herz, 2. Fassung, „Die Kiesgrube“). So ist die schöne Wendung „man sollte“ – Serenus: „die Formel für ein wehmütiges Erwägen von Möglichkeiten“ – Schildknapps „häufigste Redensart“ (170).

Der Zusammenhang solcher Liebe zum Möglichen, zum schieren „Glückspotential der Welt“ (171), mit der zurückschreckenden Unfähigkeit, sich literarisch ins Eigene zu wagen (nachdem er nämlich einmal damit *begonnen* hatte zu übersetzen), liegt auf der Hand. Schildknapp versagt sich, insofern, auch sich selbst. Sein prekärer „Unabhängigkeitssinn“ gehört ebenfalls hierher. Er ist prekär, denn so frei, wie er will, ist Rüdiger keineswegs. Zwar ist da, gegen den Vater gewandt, „Verabscheuung des Staatsdienstes“ und „freie Berufswahl“, aber er ist doch „auch wieder vieler Herren Diener und hatte manches vom Krippenreiter“ (170).

Hier nun gewinnt das Portrait an Häme: Rüdiger läßt sich „viel einladen in Leipziger Häuser, auch in reiche jüdische, obgleich man antisemitische Äußerungen von ihm hören konnte“ (170). Er mag aber, wie schon hervorgehoben, auch die Deutschen nicht, „war von ihrer völkergesellschaftlichen Inferiorität durchdrungen“, so daß er „es eher noch oder lieber gleich mit den Juden hielt“ (170). Rüdiger läßt sich auch gern – besonders von Damen – beschenken und versteht es, solche Geschenke unschuldig zu provozieren . . . Schließlich – hier zum Beispiel zeigt sich das Vorbedachte der lockeren Anlage des Portraits – Rückkehr zum *zuerst* über Schildknapp Gesagten, zu seiner Unzuverlässigkeit: wenn man ihn braucht, ist er nicht zu haben. Hierzu paßt nun sein Name kaum: er ist alles andere – aber ist er es nicht „irgendwo“ doch? – als ein „getreuer Eckart“.

Das Verhältnis zwischen Rüdiger und Adrian, das Serenus, da die beiden sich beständig sehen, mit leichtem, aber gezügeltem Neid betrachtet, denn der Gymnasialprofessor ist objektiv, kennzeichnet Serenus so: Rüdiger, sagt er, „liebte Adrian sehr, war ihm aufrichtig anhänglich“ (also doch etwas vom „getreuen Eckart“), Adrian hingegen war, was Rüdiger anging, „voller Duldsamkeit gegen seine Schwächen“ und „dankbar für sein sympathisches Gespräch“. „Nie habe ich ihn so viel lachen, und zwar Tränen lachen, sehen wie beim Zusammensein mit Rüdiger Schildknapp“ (171).

Ein eigentümliches Detail, bestürzend gedeutet, am Schluß („Was ich noch nicht erwähnt habe, ist . . .“): Rüdigers Augen hatten „genau die gleiche Farbe wie diejenigen Adrians“. Die Augenfarbe beider – später nennt der Erzähler Schildknapp kurz den „Gleichäugigen“ – wer demnach *indifferent*. Also, folgert Serenus, beruhte „Adrians lachlustige Freundschaft für Schildknapp . . . auf einer ebenso tiefen wie heiteren *Indifferenz*“. Beide, selbstverständlich, „redeten einander allezeit mit Nachnamen und mit ‚Sie‘ an“: das „Kindheits-Du“, schließt Serenus (und damit schließt auch das Kapitel), „hatte ich doch vor dem Schlesier voraus.“

Hier endet das Portrait. Im Folgenden wird nur noch, leitmotivisch und leicht variierend, darauf zurückgegriffen. Denn Schildknapp ist – als passiver, nicht in das Geschehen eingreifender Begleiter – fast immer dabei: wir trafen ihn zuerst in Leipzig, 1906, dann zieht er, diesmal doch einen Entschluß fassend, nach München, kurz nachdem sich, 1910, Adrian dort, in der Rambergstraße, niedergelassen hatte; hier war ja auch Rüdigers Verleger für seine Übersetzungen „aus älterer englischer Literatur“.

#### Unser Zitat des Monats

**Boris Pasternak** an seine Cousine Olga Freudenberg (Brief vom 8. September 1947): „Früher einmal habe ich sehr gut übersetzt und nichts damit erreicht. Das gleiche jetzt schlecht und gewissenlos schnell zu machen, ist die einzige Möglichkeit, Rache zu nehmen.“

Er wohnt, nahe beim Freund, in der Amalienstraße: „Dort saß er nun, ausnehmend luftbedürftig von Natur, den ganzen Winter bei offenem Fenster, in Mantel und Plaid gehüllt, an seinem Tisch und rang, halb haßerfüllt und halb in leidenschaftlicher Verfallenheit, von Schwierigkeiten umgeben und Zigaretten verdampfend, um den genauen deutschen Gegenwert für englische Wörter, Phrasen und Rhythmen“ (201).

Er besichtigt, während einer Radtour, mit Adrian das zufällig entdeckte Gutshaus in Pfeiffering (Frau Else Schweigestill), wohin Adrian später zieht, dort wird Schildknapp ihn oft besuchen, zuvor aber verbringt er mit Adrian ein gutes Jahr, Sommer 1911 bis Herbst 1912, in dem „sabinischen Bergnest“ Palestrina im Haus der Familie Manardi, wo Serenus mit seiner Frau die beiden Junggesellen besucht (dies Kapitel XXIV ist ein besonderes, wieder stark philologisch ausgerichtetes Kabinettstück). Auch in Palestrina obliegt Schildknapp „den verzehrenden Schwierigkeiten der Übersetzungskunst“; gelegentlich aber erholt er sich von ihnen in Rom, indem er dort, etwa „bei den Trappisten von Quattro Fontane Eukalyptusschnaps trinkend“, mit jungen Engländern „Nonsense redete“ (220).

Kurz: Schildknapp ist immer dabei, auch noch an jenem quälenden letzten Treffen bei dem schon wahnsinnigen Adrian; Serenus und er – da versagt Schildknapp nicht – bringen den Kranken nach Nymphenburg „in die geschlossene Nervenheilanstalt des Dr. von Hösslin“, und noch auf der allerletzten Seite des Romans wird er erwähnt, denn er gehört zu den wenigen, die sich, August 1942, am offenen Grab Leverkühns versammeln: es ist also da doch, bei allem Versagen – aber Serenus spricht es nicht aus – Treue: Treue auch hier, denn als Übersetzer, ganz Schildknapp, war er ohnehin deren Verkörperung.

Auf den wenigen Seiten des Kapitels XX gelingt Thomas Mann ein ebenso rundes, stimmig in sich geschlossenes wie auch differenziertes, keineswegs bloß karikierendes Bild: es ist wirklich ein

Blick in die Seele. Diese – und sogar die ihr zugehörige Physis – sind durchgehend durch Gespaltenheit gekennzeichnet: verbittert und doch lustig; unzuverlässig und doch, auf *seine* Weise, anhänglich und treu; gut aussehend, jugendlich straff und doch, im Gesicht, „Neigung zu verfrühter Runzelbildung, vorzeitigem Verwitern“ (171), ganz abgesehen vom schlesischen Greisenumd des Dreißigjährigen; sportlich erscheinend, doch eigentlich gar keinen Sport treibend, „ein Blender“ (Serenus) insofern; den Vater ablehnend und ihn wiederholend, unabhängig und doch vielfach gebunden; ein wenig antisemitisch, aber auch die Deutschen nicht mögend und Freund jüdischer Damen; beträchtliches Glück bei Frauen, sich aber doch auf keine einlassend; arm und doch „dabei“, auch gerade am Tisch der Reichen; Übersetzer und Dichter, letzteres jedoch – dies ist der eigentliche Zwiespalt, *die Wunde* – mehr und mehr der bloßen *Absicht*, dem verfehlten Ziel und Lebensplane nach, gespalten schließlich sogar als Übersetzer: zeitgenössische „Unterhaltungsbelletristik“ und Anspruchsvolles und Schwieriges aus älterer Zeit (Skelton, Fletcher, Webster, Pope, Swift, Richardson).

Natürlich ist Rüdiger Schildknapp in seiner literarischen „Einbettung“ zu sehen. Adrian Leverkühn brauchte, wie er vom Autor angelegt war, einen Freund eben dieser „wohltuenden“ Art: einen, der da und doch nicht da, nämlich nicht störend und belastend, sondern aufheiternd. Und doch tritt diese Figur für den Leser – dies geschieht vielen literarischen Figuren, besonders den wichtigeren Nebenfiguren (Polonius, Sancho Panza, Célimène, Famulus Wagner, Monsieur Homais) – aus dem Roman heraus. Und für den philologischen Leser tritt Schildknapp unwillkürlich als *der* Übersetzer heraus. Selbstverständlich ist an ihm vieles für den Übersetzer kontingent: Schildknapps Unzuverlässigkeit, die Entschlußunfähigkeit dieses „Roué des Potentiellen“ (221), sein gutes Äußeres, das gehobene Schnorrtum usw. Interessant, für uns, ist das Spezifische, das die Figur in die Nähe des Typus bringt: das Dienen; dessen besondere Reize und Schwierigkeiten; die zu solchem Dienen gehörende „Versessenheit“; das Verzweifelte und Verzehrende des Ringens mit Worten und um Worte; das Übersetzen, das Übersetzer-Sein als Schicksal. (. . .)

#### Coda

Golo Mann schreibt über Hans Reisiger, als er achtzig wurde: „Wie gut erinnere ich mich noch an den Vierzigjährigen: schlank und braungebrannt (das ist er beides heute noch), elegant, gleichgültig welche Kleider er trug, ein großer Skiläufer, eine entschieden sportliche Erscheinung. Zuerst hielt ich ihn für einen Engländer. Mein Vater, sonst so oft in sich gekehrt, taute auf, sobald Hans Reisiger da war. Die beiden konnten zusammen lachen, daß es eine Freude war; sich unterhalten in ernstesten Gesprächen wie mit allerlei Anekdoten, Scherzen, Nachahmungen und Reimen; sogar zusammen Karten spielen“ (Hans Reisiger zum achtzigsten Geburtstag, in: Neue Rundschau, 1964, 699).

Da erkennt man Rüdiger Schildknapp Zug um Zug . . . Aber es gibt, offensichtlich, auch Unterschiede.

„Er haßte im Grunde die großen Städte. Aufs Land, ins Gebirge zog er sich zurück, um in kargen Gasthof-Stuben seine Bücher zu schreiben“ (G. Mann, *ibid.*, 700). Also doch nicht immer die Nähe reicher Häuser. Vor allem: er hat nicht bloß übersetzt; das Übersetzen, so sehr es ihn beschäftigte und so Bedeutendes er darin leistete, drängte ihn von eigener literarischer Arbeit nicht ab: etwa, 1930, „Unruhiges Gestirn“, ein Roman über Richard Wagners Jugend, oder 1939 der Roman „Ein Kind befreit die Königin“, der die Gefangenschaft der Maria Stuart zum Gegenstand hat, und vor allem 1952 „Aeschylus bei Salamis“.

Als Übersetzer machte er sich besonders um das Werk Walt Whitmans verdient, und zu dem ganz außerordentlichen Erfolg, Ende der zwanziger Jahre, des Kriegsschauspiels von C. R. Sherriff „Journey's End“ (auf deutsch „Die andere Seite“, für den Titel war Reisiger nicht verantwortlich) trug seine Übersetzung viel bei. Golo Mann: „Was Hans Reisiger als Vermittler, Übersetzer sowohl wie Erklärer, angelsächsischer Literatur für den deutschen Sprachkreis geleistet hat, steht in unserem Jahrhundert einzig da“ (*ibid.*, 700).

Golo Mann rühmt an ihm, daß er „die Feengabe der Freundschaft“ besessen habe. In der Tat brachte er es fertig, gleichzeitig mit Thomas Mann und Gerhart Hauptmann befreundet zu sein: „Er konnte zuhören wie kein anderer, wenn ihm aus einer werdenden Arbeit vorgelesen wurde, konnte, was bei Kollegen so selten ist, künstlerische Absichten verstehen, konnte eingehen, kritisieren, ermuntern“ (G. Mann, *ibid.*, 700).

Der Höhepunkt seiner Freundschaft mit Thomas Mann waren die zwanziger Jahre. In einem Geburtstagsgruß zum Siebzigsten, 1954 (Gesammelte Werke, X), schreibt Thomas Mann über Reisiger, er habe ihn 1906 in Berlin zuerst getroffen. Nun, 1906 trifft Serenus Zeitblom den Übersetzer zum ersten Mal . . . Peter de Mendelssohn weist in seiner Biographie ziemlich schlüssig nach, daß Thomas Mann Reisiger frühestens 1913 getroffen haben kann: ein eigentümlicher Gedächtnisfehler bei einem so nahestehenden Freund, noch dazu in einer gedruckten, offiziellen Geburtsstagsadresse. War die Wirklichkeit des Romans stärker geworden als die biographische?

Noch nach 1933 trafen sich Thomas Mann und Reisiger immer wieder in der Schweiz, bis Thomas Mann Europa verließ. Von den Vereinigten Staaten aus verschaffte Thomas Mann Reisiger einen Ruf nach Berkeley; Reisiger lehnte ab. Er lebte seit 1933 in Tirol, ab 1938 in Berlin (also doch wieder die große Stadt). Über die Ablehnung des Rufes war Thomas Mann verstimmt. War, umgekehrt, Reisiger wegen Schildknapp verstimmt? Begeistert konnte er nicht sein. Offenbar aber hat er nobel reagiert: hier Einwände zu erheben, soll er – wie mir Golo Mann mitteilt – gesagt haben, sei, wie wenn jemand in einem prächtigen Bauwerk einwendete „hier zieht's“.

Natürlich mag man fragen, wie Thomas Mann zu diesem bedenklichen Konterfei imstande war. Zunächst gab es da die genannte Verstimmung. Sodann muß man sich vergegenwärtigen, daß der „Faustus“ in den letzten Kriegsjahren im fernen Kalifornien geschrieben wurde. Thomas Mann habe damals, sagte mir Golo Mann, unter dem Eindruck gelebt, er werde alle diese Menschen – Reisiger ist ja nur *eine* von vielen Vorlagen – nie mehr sehen. So war der „Faustus“, psychologisch gesehen, wohl auch der Versuch, etwas als definitiv verloren Empfundenes in der Erinnerung zu wiederholen, wiederzuholen. Im übrigen, trotz zahlreicher Vorlagen, ist der „Faustus“ natürlich alles andere als der Typ des „Schlüsselromans“.

Am 23. 10. 1945 schrieb Thomas Mann an Emil Preetorius, der im „Faustus“ auch vorkommt: „Haben Sie irgend eine Möglichkeit des Kontaktes mit Hans Reisiger? Dann lassen Sie ihn doch wissen, daß ich nie etwas von ihm gehört habe. Er will mir nämlich geschrieben haben.“ Und am 14. 12. 1946 (offenbar war die Kontaktaufnahme inzwischen gelungen) schreibt er, also noch *vor* Abschluß des Romans, an Elisabeth Mann-Borgese: „Reisi ist von seiner Unterbringung (im Roman nämlich) benachrichtigt.“

Im Jahr 1949, anlässlich Thomas Manns erster Rückkehr nach Deutschland, sahen sich die Freunde wieder. Der Briefband 1948–1955 enthält nicht wenige Briefe an Reisiger (leider sind die Briefe *vor* der Trennung fast alle verloren): alle sind wohlgelaunt freundschaftlich („Lieber, guter Reisi“).

Am 21. 9. 52 bittet ihn Thomas Mann, nun schon von Zürich aus, um „ein paar Tips, Notizen, Winke, Ideen, Erinnerungen, tatsächliche Angaben“ zu Gerhart Hauptmann, über den Thomas Mann, anlässlich dessen neunzigsten Geburtstag, zu sprechen hat. Reisiger antwortet postwendend, denn bereits am 26. 9. bedankt sich Thomas Mann: „Prächtig, guter Reisi! Vorzüglich! Sie sind ein ghost-writer, um den die Truman und Eisenhower mich beneiden können“ und schließt: „Sie haben sich höchst freundschaftlich bewährt.“ Da denkt man unwillkürlich an Schildknapps Sich-Ver-sagen . . .

In der genannten Geburtstagsadresse von 1954 kommt Thomas Mann auf Schildknapp zurück; er bezieht sich auf das Wiedersehen in Frankfurt 1949: „Ein jeder hatte dem anderen dies und das zu verzeihen: ich ihm, daß er mich im Stich gelassen, die Berkeley-professur ausgeschlagen hatte und mir dadurch ins Unwirkliche entglitten war; er mir, daß aus dieser Unwirklichkeit in meinem Roman von Deutschlands Höllenfahrt eine zwar humoristisch



gewinnende, dem Leben aber gar nicht verantwortliche Phantasiafigur geworden war. Wahrhaftig, er hatte mehr zu verzeihen als ich, und wie er's tat, ist und bleibt schlechthin bewundernswert“ (Gesammelte Werke, X, 542).

Damit ist gewiß nicht alles erklärt. Aber es kann hier ja nicht um „Erklärung“ gehen. Immerhin mag das vorgelegte „Material“ abhalten vor allzu schnellem, allzu sicherem Urteil. Die wirkliche Wirklichkeit ist komplexer, unabsehbarer als die in einem Literaturwerk hergestellte . . .

Reisiger, der 1884 geboren wurde, also neun Jahre jünger war als Thomas Mann, starb 1968, vierundachtzigjährig, in Garmisch.

*Gekürzte Fassung des Vortrags, den Prof. Gauger 1985 beim Übersetzer-Treffen in Madrid hielt (vgl. Rudolf Wittkopfs Bericht im „Übersetzer“ 5-6/86)*

## Preise in Österreich . . .

Die beiden *Österreichischen Staatspreise* für 1985, jeweils dotiert mit 75000 Schilling, wurden vergeben an **Edda Werfel** (Übersetzungen aus dem Polnischen, Russischen und Englischen sowie von österreichischer Literatur ins Polnische) und **Solomon Apt** (in erster Linie für seine russische Übertragung von Musils „Mann ohne Eigenschaften“).

Darüberhinaus verlieh das Österreichische Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport noch eine ganze Reihe von – unterschiedlich dotierten – *Übersetzerprämien*, und zwar

– für Übersetzungen ins Deutsche (in Klammern jeweils die übersetzten Autoren) an Eva Bornemann (Joyce Carol Oates), Oskar Jan Tauschinski (Zbigniew Herbert), Madeleine Windisch-Graetz (Mario Pomilio), Alexandra Auer (John Fuller), Hilde Linnert (Ursula Le Guin), Hanna Neves (George Orwell und Muriel Spark), Stefanie Schaffer (Robertson Davies) und Peter Kirsch;

– für Übersetzungen in eine Fremdsprache an Heinz Schwarzinger und Jean-Louis Besson (Karl Kraus), Eugenio Bernardi (Thomas Bernhard und Arthur Schnitzler), Ahmet Cemal (Elias Canetti), François Dupuigrenet-Desroussilles (Alexander Lernet-Holenia), Umberto Gandini (Thomas Bernhard), Michael Hamburger (Rainer Maria Rilke), Kohichi Iwata (Thomas Bernhard), David Le Vay (Joseph Roth), David McLintock (Thomas Bernhard) und P. Thomas (Rainer Maria Rilke).

## . . . und hierzulande

Zwei der fünf diesjährigen Literaturpreisträger des *Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI)* sind Übersetzer: **Hildegard Grosche** erhielt eine „Ehrengabe“ in Höhe von DM 15000 „für ihre beispielhaften Übersetzer- und Vermittlerdienste zwischen der ungarischen und der deutschen Literatur und Kultur“; der Übersetzerpreis in Höhe von DM 10000 ging an **Kyra Stromberg**, „für ihre hervorragenden Übertragungen aus dem Englischen und Französischen“.

Mit dem *Hessischen Kulturpreis 1986* (DM 50000) wurde **Karl Dedecius** ausgezeichnet.

Katalanische Ehrung für **Fritz Vogelsang**: die autonome katalanische Regierung erkannte ihm für seine Übertragung des Gedichtbandes „Die Stierhaut – la pell de brau“ von Salvador Espriu einen Preis von rund 6000 Mark zu.

**Herbert H. Graf**

## Die Inexpressibles des Badeintendanten

*Eine Betrachtung zum „Elend der alten Übersetzungen“*

Für Autoren gilt nach wie vor die Regel, daß sie wenigstens tot zu sein haben, bevor ihnen die Ehre zuteil wird, in den Stand von Klassikern erhoben zu werden. Auf Übersetzungen scheint das nicht minder zutreffen. Weisen sie erst einmal Merkmale des

Abgelebtheits vor, kann man nahezu sicher sein, daß sie noch lange in Gebrauch bleiben werden; die Promotion zu Klassikern ihres Genres garantiert ihr Überdauern, und sei es auch als Mumie. Daher kommt es, daß habituelle Leser von Werken der Weltliteratur sich dem berüchtigten McLuhanschen Rückspiegel-Effekt nicht immer entziehen können. Wer jemals versucht hat, sich etwa Platons *Politeia* oder das *Kamasutra* mangels Kenntnis der Originalsprachen in ihren noch immer gängigen Übertragungen aus dem vorigen Jahrhundert zu Gemüt zu führen, weiß davon ein traurig Lied zu singen.

So haben Leser dieser Art denn Anlaß, sich zu beglückwünschen, wenn unsere nimmermüden Verleger für einen langersehten Wandel sorgen, indem sie sich neuerdings nicht so sehr die Bewahrung des Klassikertums angelegen sein lassen, als vielmehr dessen Erneuerung – nebst dem lieblichen Klingeln, versteht sich, das Neuheiten stets ihren Kassen entlockt. Dank ihnen besitzen wir heute neben vielen anderen Novitäten einen neuen Anton Čechov und einen überholten Mark Twain, einen renovierten Alexis de Tocqueville und einen aufgemöbelten Herman Melville, einen gelüfteten Alessandro Manzoni und einen geretteten James Joyce, eine Odyssee für Heutige und dazu ein frischgebackenes Stück Molière, auch wenn dessen Lagerfähigkeit über die antiklimaktischen Achtziger hinaus sich erst noch erweisen muß. Fortgeführt wird die Runderneuerung des Shakespeareschen Werkes mit Hilfe renommierter Dramatiker und Dichter, und weiter läuft manch anderes, nicht minders ehrgeiziges Verlagsunternehmen, für das bekannte ebenso wie noch unberühmte Übersetzer und Übersetzerinnen den Großschriftstellern vergangener Jahrhunderte die zeitgemäße Sprache leihen. Verlegerische Erneuerungslust macht auch nicht halt vor Autoren unserer Jahrhundertmitte, wie das neuübersetzte Hauptwerk George Orwells und das nicht nur ein zweites Mal übertragene, sondern obendrein noch einmal durchgesehene *chef d'oeuvre* Malcolm Lowrys zeigen.

Lesern verschaffen diese neuen Fassungen in der Regel weitaus mehr Vergnügen, als es die älteren vermochten. Gemessen an manch „klassischer“, aber für Heutige kaum mehr genießbarer Übersetzung ist der Gewinn an inhaltlicher Präzision und sprachlicher Adäquatheit, an philologischer wie mimetischer Richtigkeit nicht selten stupend.

Das ist ganz besonders dann der Fall, wenn zu spüren ist, daß hier Tüftler und Wortschnüffler am Werk gewesen sind, die ältere Übertragungen nicht gleich samt und sonders in den Orkus verbannt und so mit dem Bade womöglich auch das Kind ausgeschüttet haben. Ihnen muß es, sollte man denken, ungemein viel Spaß gemacht haben, sich dem Original auf dem Weg über einen schon vorliegenden deutschen Text zu nähern und sich dabei in mancherlei abgestorbenen Sprachgebrauch, untergegangenes Milieu oder verblichenes Kolorit zu vertiefen, um herauszufinden, was davon – so es schön gewesen ist – noch zu retten wäre.

Welche Freude muß es sein, dort auf die halb oder ganz vergessenen Wörter und Fügungen zu stoßen, die früheren Übersetzern zu Gebote standen und die seither, oftmals mitsamt der bezeichneten Sache, entweder aus dem aktiven deutschen Wortschatz verschwunden sind oder in unseren Wörterbüchern, versehen mit dem Zusatz „(veraltet)“, ihr gerade noch geduldetes Dasein fristen – Vokabeln wie die apokopierten und damit der modernen Kanzleisprache gefügig gemachten Verben und Adjektive, die füllenden und textglättenden Modalwörter, von Luther die „Würzwörter“ genannt, oder die komplizierten Konjunktivkonstruktionen, die zu durchdringen es *the grammarist's relief* bedarf, also einer alten Grammatiklehre, ganz zu schweigen von jenen teils Unverständnis, teils Entzücken erweckenden Nomina wie Afterwelt, Blendling, Eidam, Gemächte, Janhagel, Lavor, Orlog, Privet, Rasselhaus, Unschlitt oder Walstatt. Solche Begegnungen der zweiten oder dritten Art – zuwege gebracht vielleicht durch Nachschlagen im Grimm oder in Kluges *Etymologischem Wörterbuch*, in Röhrichs *Lexikon sprichwörtlicher Redensarten* oder von der Lipperheides *Spruchwörterbuch*, in Dudens *Großem Wörterbuch der deutschen Sprache* oder Osmans *Kleinem Lexikon untergegangener Wörter* – sollten Übersetzenden ein Plaisir bereiten können, verglichen mit dem das Übertragen heutiger Texte wie poesielose Kärnerarbeit oder nüchternes Durchpausen erscheinen müßte.

So möchte man meinen, doch so ist dem nicht immer. Dem Vergnügen nämlich, das Übersetzer und Übersetzerinnen an pfleglichem Umfang mit den Texten ihrer Vorgänger haben könnten, kommt oft genug die Vorstellung der Verleger und Lektoren von der erwünschten Art der Neuübertragung in die Quere. Diese erwarten nicht selten eine ganz und gar modernisierte, problemlos lesbare deutsche Fassung „für junge Leser“. Damit läßt sich schwerlich rechten, denn wären Verlage nicht darauf aus, einen zeitgemäßen Text zu bieten anstelle eines im Verhältnis zum Original zeitgenössisch wirkenden, verfehlten sie ja das Bedürfnis nach Klassikern für die Gegenwart. Und in der Tat, welcher junge Leser würde zum Beispiel Charles Dickens' Roman *Die Pickwickier* nicht sogleich wieder aus der Hand legen, wenn er auf die Frage des Herrn Pickwick, wer denn Jener gewesen sei, den ihm sein Faktotum Sam gerade beschrieben hat, als Antwort zu lesen bekäme: „Dieses ist eben dasjenige, welches kein Mensch nicht weiß.“ Der hier (in einer Übersetzung von 1880) so redet, ist ein waschechter Cockney aus dem vorviktorianischen London, und dem mag das biedermeierliche Berlin ungefähr entsprochen haben. Im Original sagt er: *Wy, that's just the wery point as nobody ever know'd*; in der neuesten Übertragung (von 1973): „Das ist es ja eben, was nie jemand nicht erfahren hat.“

Ob man das gelungen findet oder nicht, die kurze Passage zeigt jedenfalls, daß die Neuübertragung den 150 Jahre alten Dialog ein gutes Stück näher an die jetzige Umgangssprache herangeführt und damit für Heutige lesbarer gemacht hat. Ohnehin versteht es sich von selbst, daß die Revision älterer Übersetzungen von Werken, die mundartliche Rede enthalten, nur Besseres erbringen kann – das gilt für so gut wie alle, von Walter Scotts „Braut von Lammermoor“ bis William Faulkners „Freistaat“ –, auch wenn über die rechte Weise der Eindeutschung von Cockney-Slang, Hochland-Dialekt oder *Black American English* weder unter Übersetzern noch unter Sprachwissenschaftlern Einigkeit besteht, geschweige denn, daß ein Regelwerk dafür existierte. Das ist indes ein anderes Thema. Hier interessiert allein die Frage, ob mit der Preisgabe der dem Ursprungstext annähernd zeitgenössischen deutschen Sprachformen und Bezeichnungen nicht zugleich ein wesentliches Element des Originals, nämlich das Zeitkolorit, der Modernität geopfert wird.

Ohne Zweifel würde sie das, wenn etwa einen heutigen Übersetzer beim Anblick des *Master of the Ceremonies* des Badeorts Bath in *his black tights*, in der erwähnten Übertragung von 1880 (durch Julius Seybt) als „der Badeintendant in seinen Inexpressibles“ wiedergegeben, das Grausen packte und er (oder sie) dem betreffenden Herrn kurzerhand eine „Hose“ anzöge. (So geschehen im Laufe der Diskussion während des letzten Eßlinger Gesprächs, bei dem auch vom „Elend der alten Übersetzungen“ die Rede war.) Er (oder sie) würde damit vermutlich dem Wunsch des Lektorats nach leichtverdaulichen Vokabeln, vielleicht auch dem eigenen nach zeitgemäßem Ausdruck nachgeben. Aber galt nicht damals, als Dickens seinen Herrn Pickwick nach Bath reisen ließ, die „Hose“ auch bei uns als eine nahezu ebenso Unaussprechliche – eben eine „Inexpressible“ – wie noch lange danach ihr unteres Pendant? Wäre mit solcher Übersetzung also nicht die zeitgenössische Färbung verlorengegangen? Denn wie anders ist eine Zeit, die uns Heutigen in vielen Zügen kurios bis skurril vorkommt, dem Leser einigermaßen unverfälscht darzustellen, wenn nicht mit Wörtern und in Stilformen, die uns selber ein wenig anmuten müssen wie „Butzenscheibenhonig“?

So kann man mit guten Gründen den modern gestimmten Kollegen widersprechen und der Übersetzerin der neuen *Pickwickier* (Christine Hoepfner) zustimmen, wenn sie aus den gewiß untragbaren „Inexpressibles“ biedermeierliche „Beinkleider“ macht, wie übrigens schon eine 1911 erschienene Übertragung (durch Leo Feld), und aus dem „Badeintendanten“ den korrekten „Zeremonienmeister von Bath“. Überhaupt läßt sich ihr Entfremdung von der Entstehungszeit des Romans nicht nachsagen. Bei ihr ist Mr. Pickwicks *handkerchief* nach wie vor ein „Schnupftuch“ und kein modernes „Taschentuch“, ist des Kutschers *key-bugle* ein altmodisches „Klapphorn“, kein heutiges „Klappenhorn“; der *guard* der Poststation (1880 der „Conducteur“) wird ein nicht

gerade zeitgemäßer „Schirrmeister“, der *fat boy* (früher „der fette Bursch“) ein auch nicht eben neusprachlicher „Dickwanst“; aus den *yeomen* (in der alten Übersetzung so stehen gelassen) werden „Freisassen“, aus den *great-coats* (vordem „Überröcke“) jetzt „Überzieher“, während die *portmanteaus* „Mantelsäcke“ bleiben – ebenfalls alles anderes als modische Kleidungs- und Gepäckstücke. Nur der „Handkoffer“, in den sich das „Felleisen“ von 1880 und 1911 verwandelt hat (im Original ist es gleichfalls ein *portmanteau*), fällt ein wenig aus dem Sortiment der biedermeierlichen *Accessoires*. Im ganzen jedoch hat es die Übersetzerin, nach den zwei durchgesehenen Kapiteln zu urteilen, trefflich verstanden, Wortgebrauch und Stileigentümlichkeiten eines Schriftstellers des vorigen Jahrhunderts dem heutigen Leser schmackhaft zu machen, ohne daß sie dabei ins „Tümeln“ verfallen wäre.

Nicht immer freilich geht der Versuch, ein bestimmtes Zeitkolorit nachzuahmen oder wiederherzustellen, so glücklich aus. In einem anderen Fall, der mit zwanzigjähriger Verspätung entstandenen deutschen Fassung eines nordamerikanischen Bühnenstücks, das bei seiner Uraufführung wegen des freizügigen Gebrauchs von *four-letter words* einen anhaltenden Skandal verursacht hatte, entschied der Übersetzer sich anscheinend ebenfalls dafür, die Rezeptionslage zu bewahren und den Text quasi zu historisieren, indem er sich der deutschen Vulgärsprache der sechziger Jahre bediente. So schlugen sich in dem Stück „Macker“ mit ihren „Ischen“ herum und „bequatschen“ ihre „Alten“ um die „Kröten“. Da sich jedoch heutzutage höchstens die „Typen“ mit ihren „Tus-sies“ prügeln und ihre „Oldies“ der „Knete“ wegen „belabern“, erweist die Fassung sich praktisch als unspielbar. Der unselige Übersetzer wird sich mit der Hoffnung trösten müssen, daß sie irgendwann einmal nicht mehr so fatal unzeitgemäß wirken wird, weil der Rückspiegel sich mittlerweile auf eine jüngstvergangene Zeit eingestellt hat.

Dieses Beispiel scheint das erste zu widerlegen, und das ist nicht einmal verwunderlich. Es zeigt sich wieder einmal, daß auch die schönste Übersetzungsmaxime – oder, modischer ausgedrückt, Übersetzungsstrategie – nicht für jeden Fall taugt.

Wenn es richtig ist, daß das Ersetzen der dem Original zeitgenössischen Sprachformen durch zeitgemäße diesem eine wesentliche Dimension rauben kann, nämlich das Zeitkolorit, so ist es doch auch nicht falsch, daß historisierendes oder gar archaisierendes Übertragen einen Text möglicherweise unbrauchbar macht für heutige Benutzer. Diese müssen nicht einmal zu denen gehören, die angesichts der neuesten deutschen Bibelfassung nach dem alten Luthertext geradezu lechzen, oder die Friedrich Schlegels Diktum über den erwünschten Fremdheitseffekt bei Übersetzungen beipflichten. „Sagt mir ein Übersetzer“, so meinte Schlegel, „Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte“, antworte ich dir „Ich bin dir ebenso verbunden, als ob du mir des Mannes Bild gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater erzeugt hätte.“ (Solcher Maxime hielt übrigens Samuel Butler die seine entgegen: „Diese Art von Übersetzung verhält sich zu der meinen wie das Herstellen einer Mumie zu dem Erzeugen eines Kindes.“)

Es genügt, daß heutige Leser als angemessene Übertragung allein die zweckgemäße, die in jedem Betracht „funktionierende“ Darstellung des Originals empfinden. Diese „dynamische Äquivalenz“, eine Wesensgleichheit mit dem Original bei gleichzeitiger Offenheit für die Kopfarbeit des Lesers, stellt weder die *Hose avant la lettre* noch der Macker *démodé* her. Bei allem Reiz, den alte Formen der glattgebügelten Modernität voraus haben mögen, muß eine Übersetzung, die Zeitechtheit bewahren will, sich doch auch in der echten Zeit bewähren. Nicht anders sah dies Bert Brecht, als er zu seinen Shakespeare-Bearbeitungen notierte: „Einer meiner Lieblingssätze (ist), daß der Pudding sich beim Essen erweist.“ Den Dilemmata, die Übersetzende immer aufs neue drangsaliieren, fügt das ein weiteres hinzu. Weil der Wandel der Sprache sich mal langsam vollzieht und mal schneller, mal in diesem Bereich und mal in jenem, entgeht ihm auch nicht, wer diesem dicht auf den Fersen bleibt. Paradigmenwechsel sind nötig – immer mal wieder.

## Bücher für Übersetzer

**Unbekannte Nähe.** Moderne niederländische Lyrik bis 1980. Zweisprachig. Ausgewählt und übersetzt von Hans Theo Asbeck, Maria Csollány, Waltraud Hüsmert, Siegfried Mrotzek, Erwin Peters, Johannes Piron und Heinz Schneeweiß, unter Mitarbeit von Ingeborg Lesener. Straelener Manuskripte Verlag, Straelen 1985. 328 Seiten, DM 21,00.

Obwohl „gleich nebenan“, hat es lange Zeit ein mehr als beschränktes Interesse für die niederländische bzw. niederländischsprachige Literatur in der Bundesrepublik gegeben. In den letzten Jahren allerdings fangen auch die großen bundesdeutschen Verlage an, sie zu entdecken, und die wachsende Zahl der Rezensionen übersetzter Werke zeigt, daß dies auch den Medien nicht entgangen ist.

Diese Entwicklung wäre undenkbar ohne die Pionierarbeit einiger kleinen Verlage und einer Reihe von Übersetzern, die diese Literatur zu ihrer Sache gemacht haben, wobei naturgemäß die Prosa im Mittelpunkt stand. Die Lyrik dagegen, die innerhalb der niederländischen Nachkriegsliteratur eine bedeutende Rolle spielt und – man denke etwa an das Publikumsinteresse für die zahlreichen Lyrikmanifestationen – eine erstaunliche, über die eigentliche literarische Szene hinausgehende Breitenwirkung aufweist, hat von wenigen, zum Teil über zwei Jahrzehnte zurückliegenden Ausnahmen abgesehen, bisher kaum Chancen gehabt. Außerdem sind mehrere Autoren, deren Romane ins Deutsche übersetzt wurden, auch als Lyriker anerkannt (Bernlef, Claus, Nooteboom u.a.).

Allein schon deswegen handelt es sich beim Erscheinen der vorliegenden Anthologie um eine für die Rezeption der niederländischen Literatur im deutschen Sprachraum wichtige Initiative. Auf gut dreihundert Seiten werden, zweisprachig, insgesamt 72 nach 1900 geborene niederländische bzw. flämische Lyriker vorgestellt. Die Skala reicht dabei vom 1902 geborenen Jan Campert, der 1943 im KZ Neuengamme umgebracht wurde und dessen „Lied der achtzehn Toten“ nicht nur ein ergreifendes Widerstandsgedicht ist, sondern auch rezeptionsgeschichtlich für die „Demokratisierung“ der Poesie in den Niederlanden einen entscheidenden Beitrag geleistet hat, bis zum Gedicht „Sollerfüllung“ des 1951 geborenen Willem Jan Otten, der die niederländische Subventionspolitik für Künstler ironisiert. Durch die chronologische Anordnung der insgesamt repräsentativen Auswahl, der eine instruktive Einleitung von Hugo Brems vorangeht, entsteht ein vor allem die Individualität der einzelnen Dichter betonendes Panorama der niederländischen Nachkriegslyrik, das sowohl die formale als auch thematische Vielfalt berücksichtigt. Ein „Werkstattbericht“ von Maria Csollány schließt den Band ab.

Ein interessanter, zusätzlicher Aspekt des Bandes liegt darin, daß jedes übersetzte Gedicht zwar mit einem Übersetzernamen versehen ist, es sich aber dennoch beim gesamten Band um die Gemeinschaftsarbeit der obengenannten Übersetzer handelt. Dieses vom **Europäischen Übersetzer-Kollegium** in Straelen durchgeführte Experiment, „die Endfassungen von übersetzten Gedichten in einer Gruppe zu erarbeiten“ (S. 313), scheint mir sowohl vom Verfahren als auch vom Ergebnis her mehr als gelungen. Die im „Werkstattbericht“ angeschnittenen Probleme beim Übersetzen von Lyrik dürften sich trotz der spezifischen Ausgangsposition nicht nur aufs Niederländische beschränken, etwa wenn es darum geht, herkömmliche Wörter in der Ursprungssprache durch (weniger gelungene) Neologismen in der Zielsprache zu ersetzen (S. 315/16). *Carel ter Haar*

**Hans Grassegger: Sprachspiel und Übersetzung.** Eine Studie anhand der Comic-Serie *Asterix*. Stauffenburg Verlag, Tübingen 1985.

Grassegger stellt seiner Arbeit folgende Worte seines Sprachwissenschaftlerkollegen F. J. Hausmann voraus: „Das Wortspiel wirkt auch bei Linguisten, die sich über Homonymie und Polysemie ihr Leben lang Gedanken gemacht haben.“ Gerade bei ihnen, sollte

man meinen, und ohnehin natürlich bei Übersetzern, von denen jeder sich ab und zu nicht nur Gedanken über das Problem zu machen, sondern es nachzuspielen hat.

Der Autor entscheidet sich für die Untersuchung der *Asterix*-Comics, da es sich hier um eine Serie handelt, in der das sprachspielerische Element im Vordergrund steht, ja eines ihrer Qualitätsmerkmale ausmacht. Grassegger beabsichtigt einen „multilateralen Übersetzungsvergleich mit dem Ziel einer Auflistung und Analyse von Versuchen, Sprachspiele des Originaltextes in eine Zielsprache zu übertragen“. Er konzentriert sich auf den Vergleich von 26 französischen Originalausgaben mit ihren Übersetzungen in sechs Sprachen (deutsch, englisch, italienisch, neugriechisch, norwegisch, schwedisch) und gliedert die Arbeit in drei Hauptabschnitte (Sprachspiel, Übersetzung und Äquivalenz, Sprachspielübersetzungen in *Asterix*-Texten). Vor allem der dritte Abschnitt (Spiel mit den Namen, wörtliche Interpretation von Redewendungen, lexematische Plurivalenz, Homophonie und Paronymie, Homophonie als Sinnspiel, Homophonie als Klangspiel) wird durch zahlreiche Beispiele illustriert.

Allerdings sollte man trotz der, für sich genommen, durchaus amüsanten Beispiele keine unterhaltsame Lektüre erwarten. Grassegger wird ein Opfer der Gefahr, die er selbst so umreißt: „Eine (sprach-)wissenschaftliche Kategorisierung aller als Sprachspiele empfundenen Erscheinungsformen birgt aber das Risiko in sich, die bunte Vielfalt spielerischer Phantasie in den Fesseln der linguistischen Terminologie zu ersticken.“ Einer von vielen gelungenen Erstickungsversuchen: „Der sprachspielerische Effekt, der sich durch Polysemie bzw. Homonymie erzielen läßt, beruht auf der Tatsache, daß ein Lexem mehr als eine Bedeutung tragen kann. Durch den intentionalen Einsatz solcher ambigen Lexeme entstehen Sinnspiele, für die die (diachron motivierte) Differenzierung zwischen Polysemie und Homonymie irrelevant ist.“

Für den Übersetzer scheinen mir nur zwei Schlußfolgerungen von Belang: 1. Es ist ein übersetzerischer Erfolg, wenn ein umgangssprachliches Sprachspiel, sei es auch als neuer Typus, überhaupt in die Zielsprache transportiert wird. 2. Die „Übertragung von sprachspielerischen Texten [ist] nicht dem Inhalt oder der Form einzelner Textabschnitte, sondern vielmehr der *Intentionalität des Gesamttextes* verpflichtet“, das heißt – für die Praxis sehr hilfreich –, der Übersetzer hat die Freiheit, Wortspiele nicht unbedingt an derselben Stelle wie im Original unterzubringen.

Wer das schon wußte, ist besser beraten, nicht diese Abhandlung, sondern die *Asterix*-Comics selbst (in welcher Sprache auch immer) zu lesen.

*Bernd Rullkötter*

**Uta Kreuter: Übersetzung und Literaturkritik.** Aspekte der Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Großbritannien 1960–1981. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1985. 347 Seiten, sfr. 70,--.

Die in der Reihe „Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur“ erschienene umfangreiche Dissertation von Uta Kreuter stellt zuerst einmal eine umfassende Dokumentation dar, die das gestellte Thema von allen Seiten durchleuchtet. Übersetzer, jene „shadowy class of persons“ (Einleitung), und ihr Werk stehen im Mittelpunkt der Ausführungen – als Literaturvermittler zwischen zwei Literaturwelten – und -auffassungen, die nicht unterschiedlicher sein könnten. Gerade in Großbritannien herrscht noch immer ein großes Defizit an Kenntnis deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, und das aus dem Deutschen übersetzte Prosawerk, Theaterstück oder Gedicht, das „drüben“ ankommen soll, ist oft auf die finanzielle Unterstützung von Kulturbehörden wie den vom Auswärtigen Amt finanzierten „Inter Nations“ angewiesen.

Wie mangelhaft in vergangenen Jahrhunderten englische Übersetzungen deutscher Texte gewesen sein müssen, geht aus einem Zitat hervor. In *Blackwood's Magazine*, einer der führenden Literaturzeitschriften des 19. Jahrhunderts, wird den heimischen Übersetzern vorgeworfen, „daß man einem deutschen Übersetzer 99mal mehr trauen kann als einem englischen Übersetzer“. Das heutige „Golden Age of Translation“ besonders der sechziger



Jahre hat mit dem frühen 19. Jahrhundert, als es schon einmal einen regelrechten Übersetzungsboom von deutscher Literatur in Großbritannien gab, eines gemeinsam: die Klagen über die schlechte Qualität der Übersetzungen. Kritiker wie S. S. Praver fragen sich, was der nur englischsprachige Leser unter einem Grass-Text wohl verstehen mag (S. 77).

Im ersten Teil des Buches geht es um die Übersetzung als Rezeptionsbedingung, um deren Förderung und Institutionalisierung und um die Rolle der Übersetzung für die Rezeption deutschsprachiger zeitgenössischer Literatur in Großbritannien. Der zweite Teil behandelt die Aufnahme in der Literaturkritik als Dokument der Rezeption. Unterteilt ist dieser Abschnitt in das „Year of the Rebels“ (1969) bis zu „Causes for Pessimism“ (1981). Zum Schluß wird der Rückgriff auf Gesichertes an den Beispielen Andersch, Böll, Walser (Martin), Lenz, Frisch, Arno Schmidt und Grass erläutert.

Um die Praxis des Auswahlverfahrens bei der staatlichen Förderung von Übersetzungen deutscher zeitgenössischer Werke ins Englische voranzutreiben, schlägt die Autorin die Schaffung einer zentralen, „agentenähnlichen Vermittlungsstelle“ vor, die deutsche Literatur ins Ausland bringt, indem sie eine literarisch gezielte Vermittlung zwischen den jeweils betroffenen Verlegern herstellt.

Lobend werden Verlage erwähnt, deren Anliegen es u.a. ist, deutsche Bücher in englischer Übertragung zu veröffentlichen: Secker & Warburg, Calder & Boyars, London Magazine Edition, Carcanet Press (Lyrik), Marion Boyars und André Deutsch. Agenten, die deutsche Bücher ins englischsprachige Ausland vermitteln, gibt es kaum, was vor allem damit zusammenhängt, daß in der Bundesrepublik meist der Verlag, nicht der Autor die Rechte an seinem Buch, also auch an dessen Übersetzung, innehat.

Uta Kreuter basiert ihre Studie vor allem auf die einzige literarische Zeitschrift von Niveau in der ganzen Welt, die sich die Mühe macht, nicht nur Übersetzungen aus dem Deutschen von sach- und sprachkundigen Kritikern rezensieren zu lassen, sondern die auch fremdsprachige, wie eben gerade deutsche, Bücher im Original der Kritik unterzieht – nämlich das *TLS*, das *Times Literary Supplement*.

Wenn überhaupt etwas an dieser Dokumentation zu bemängeln ist, dann ist es der mißglückte Versuch, deutsches und englisches Satzgefüge ineinander übergehen zu lassen: ein mutiger Versuch zwar, aber leider nicht erfolgreich, zumal die stilistischen Ausweichmöglichkeiten nicht beschränkt wurden. Schade auch, daß sich so viele Satz- und Schreibfehler eingeschlichen haben.

Jedenfalls ist es wichtig, daß dieses seit vielen Jahren vernachlässigte Kapitel deutsch-englischer Literaturbeziehungen einmal genauestens unter die Lupe genommen und analysiert wurde.

Eva Bornemann

**Helmut Mörchen: Übersetzung im Lesebuch.** Zur Lektüre ausländischer Literatur innerhalb des Deutschunterrichts. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1985. 234 Seiten, broschiert, DM 52,--.

Das Buch enthält die 1983 von der Pädagogischen Fakultät der Universität Bonn angenommene Habilitationsschrift des Verfassers. Methodisch geht er so vor, daß er 20 (west-)deutsche Lesebuchwerke aller Schulgattungen aus der Zeit nach 1945 (insgesamt 102 Bände) mit Hilfe einer „Raumanalyse“ untersucht und die Anzahl der Fremdsprachenübersetzungen im jeweiligen Lesebuch sowie den proportionalen Anteil der Übersetzungen am Gesamtumfang des Buches ermittelt.

Danach sind 13,6% der Texte übersetzt; sie nehmen einen Raum von 18,3% ein, d.h. übersetzte Lesebuchtexte sind im Durch-

schnitt etwas länger als deutsche (2,9 zu 2,1 Seiten). Die am meisten vertretenen Fremdsprachen sind Amerikanisch, Englisch, Französisch und Russisch, was den Verfasser zu der Bemerkung veranlaßt: „Daß die Literaturen der vier Besatzungsmächte an der Spitze der Liste stehen, ist weder ein Zufall noch allein in der unbestreitbaren Qualität dieser Nationalliteraturen begründet.“ (S. 73) Bevorzugte fremdsprachige Autoren sind Ernest Hemingway (19 Texte), Mark Twain (17), James Thurber (15), Daniel Defoe (11), Antoine de Saint-Exupéry (20), Leo Tolstoi (13), Michail Sostschenko (12).

Bemerkenswert ist, daß in den meisten dieser Lesebücher die Übersetzungen nicht als solche gekennzeichnet sind; der Name des Übersetzers wird nur in Ausnahmefällen genannt. Generell interessiert am übersetzten Text weniger seine Bedeutung für die fremde Nationalliteratur als vielmehr der Name des (zur vermeintlichen „Weltliteratur“ gehörenden) Autors, die Gattung des Textes (Fabel, Reportage, Satire usw.) oder auch die Tatsache, daß der Text sich bereits „bewährt“ hat, weil er auch in anderen Lesebüchern steht . . .

Eine rühmliche Ausnahme bilden die Lesebuchwerke „Lesen Darstellen Begreifen“ und „themen und texte“. Mit dem Textangebot in „Lesen Darstellen Begreifen“ kann den Schülern begreiflich gemacht werden, daß „Übersetzen, Bearbeiten und Nacherzählung Formen des Verstehens sind“ (S. 205). In „themen und texte“ werden fremdsprachiges Original und Übersetzung einander gegenübergestellt; die Schüler werden angeregt, über Vor- und Nachteile der freien und der wörtlichen Übersetzung nachzudenken.

Insgesamt kommt der Verfasser jedoch zu dem Schluß, „daß die derzeit im Gebrauch befindlichen Schulbücher der Vielfalt der Probleme, die mit der Lektüre übersetzter Literatur innerhalb des deutschen Literaturunterrichts verbunden sind, von ganz wenigen Ansätzen abgesehen, nicht gerecht werden.“ (S. 210) H. F.

**Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen.** In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr. Verlegt von Franz Greno, Nördlingen 1985. 486 Seiten, geb., DM 25,--.

Wen der Gedanke begeistern kann, wieviel sich mit den sechsundzwanzig Buchstaben unseres Alphabets doch anfangen läßt, der muß einfach zu diesem Buch greifen.

Früher stand dergleichen in gelehrten Handbüchern der Rhetorik und Poetik. Hier nun wird Sprachkunst vorgeführt als vergnügliches Spiel. Sie wollten schon immer wissen, was „Antonomasie“ bedeutet? Nun, so lassen Sie sich vom „räsonierenden Inhaltsverzeichnis“ erst aufklären und dann auf Seite 92 verweisen. Sie wollen überhaupt nicht wissen, was dieses Fremdwort bezeichnet? Auch gut, dann blättern Sie erst mal los, doch sicher haben Sie Ihren Spaß dran, wenn Sie auf die Seiten 92 bis 95 stoßen und verfolgen können, wie ein Gedicht sich durch das Auswechseln der Namen verändert.

Gedichte und nochmals Gedichte, die sich gegenseitig erhellen, übertrumpfen, totschlagen, parodieren. Das Ganze arrangiert mit viel Witz und graphischer Phantasie. Selbst die schöpferische Kraft des Druckfehlers wurde nicht vergessen, ebensowenig die Spielmöglichkeiten, die Schriftgrade, Orthographie oder Computer-Codes eröffnen.

Ein Buch, das zum Mitmachen anregt. Zum Beispiel zu der Spekulation, wie sich wohl der Herr Thalmayr, der diesen Fundus zusammengetragen und viele der Verkleidungen und Umkehrungen selbst verfaßt hat, – wie sich dieser *Mayr* vom *Thal* etymologisch in den originalen *Enzensberger* rückverwandeln ließe. RT

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).