

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

Tübingen
Dezember 1978
15. Jahrgang, Nr. 12

Am 25. November verlieh der „Freundeskreis zur internationalen Förderung literarischer und wissenschaftlicher Übersetzungen“ in Bergneustadt, während des 11. Esslinger Gesprächs, zum erstenmal den neuen **Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis**. Die Preissumme von 10.000,— DM (zur Hälfte gestiftet vom „Börsenverein“) ging an **Traugott König** – für seine Übersetzung von Jean-Paul Sartres mehrbändigem Werk „Der Idiot der Familie“, die sich, wie die Jury begründete, „durch sprachschöpferische Phantasie und durch philologische Akribie auszeichnet.“ Hier die Laudatio:

Hanns Grüssel

Ein engagierter Übersetzer

*Anslegung, Übersetzung
(„Verstehen“)*

Lieber Traugott König,

ich halte meine erste Preisrede. Daß sie Ihnen gilt und daß ich Sie im Namen der Jury zum Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis beglückwünschen kann, freut mich aus mehrerlei Gründen. Wir haben einander vor fünfzehn Jahren in Berlin kennengelernt: Sie studierten damals Romanistik und Geschichte an der Freien Universität – ich arbeitete als Lektor im Rowohlt Verlag und war zu Ihnen gekommen, weil Sie sich dem Verlag als Übersetzer für Jean-Paul Sartres *Critique de la raison dialectique* angetragen hatten.

Als Honorar bot Ihnen der Rowohlt Verlag achttausend Mark an, zahlbar in Monatsraten zu dreihundert Mark über zwei bis drei Jahre: soviel Zeit mußten Sie veranschlagen. Das Projekt drohte an der Honorarfrage zu scheitern, und ich verrate kein Geheimnis, sondern gebe lediglich wieder, was im „Börsenblatt“ vom 9. September vorigen Jahres steht, wenn ich erzähle, daß es nur wirklich wurde, weil von anderer Seite indirekte finanzielle Unterstützung hinzukam: Professor Jacob Taubes stellte Sie als Hilfsassistenten in der Abteilung Hermeneutik des Philosophischen Seminars der FU ein, ohne Sie als solchen zu beanspruchen; mit Übersetzerhonorar und Hilfsassistentengehalt zusammen konnten Sie leben, konnten Sie Sartre übersetzen, und die deutsche Ausgabe von *Critique de la raison dialectique* erschien 1967.

An diese Vorgeschichte mußte ich erinnern, weil sie die Vorgeschichte auch Ihrer Übersetzung von Sartres *L'Idiot de la famille* ist, für die Sie den Preis erhalten. Denn im methodologischen Einleitungsteil der „Kritik der dialektischen Vernunft“ finden sich ja bereits einige Hauptthemen und -thesen der Flaubert-Studie, zusammengefaßt unter der Überschrift „Flaubert-Analyse 1-5“, und im Vorwort zu „Der Idiot der Familie“ hat Sartre ausdrücklich sein Unternehmen als Fortsetzung jener *Questions de méthode* bezeichnet.

Eine „herausragende Vermittlerleistung“, „die sich durch sprachschöpferische Phantasie wie durch philologische Akribie auszeichnet“ – so haben wir in der Meldung für die Deutsche Presse-Agentur Ihre Übersetzung des *Idiot* . . . genannt. Beides, Phantasie und Akribie, haben Sie in hohem Maße schon für die Eindeutigung der *Critique* . . . aufbieten müssen, und obwohl beides zu den selbstverständlichen Tugenden jedes Übersetzers gehören sollte, zu dem aufreibenden Nebeneinander von beharrungsfähigem Sitzfleisch und schwungreichem Höhenflug, das seine Spiel-

art der *déformation professionnelle* darstellt – obwohl beides, wie gesagt, den Übersetzer-Alltag bestimmt, ist dazu für die Flaubert-Studie doch einiges mehr zu sagen.

Ich tue es in Stichworten, weil Sie sich in Interviews mehrfach über die spezifischen Schwierigkeiten Ihrer Arbeit geäußert haben. Was also mußten Sie alles leisten? Sie mußten, und das war fast noch das wenigste, einen gedanklich höchst anspruchsvollen Text von außergewöhnlichem Umfang übersetzen, einen Text, der im französischen Original zweitausendachthundert dichtbedruckte Seiten ausmacht – mußten dafür eine philosophische Terminologie entwickeln und durchhalten, die teilweise deutschen Ursprungs ist, ohne daß sich einfach auf vorgegebene deutsche Termini zurückgreifen ließe – mußten dabei auf die zahlreichen Druckfehler der Originalausgabe achten – mußten Zitate unzähliger Autoren, philosophischer wie belletristischer, nicht nur nachweisen, sondern auch korrigieren, weil Sartre meist nach dem Gedächtnis zitiert und nur ganz selten Nachweise bringt.

Das gilt nicht zuletzt für die Flaubert-Zitate. Sie mußten sich deshalb in die Flaubert-Forschung und -Philologie einarbeiten, mußten auch die Flaubert-Zitate übersetzen, auf die Sartre seine Thesen stützt, weil entweder keine deutsche Übersetzung vorhanden war, oder weil sich die vorhandene Übersetzung dem Sartreschen Kontext nicht einfügte: für Sie nach eigener Aussage die Hauptschwierigkeit der Arbeit, denn Sie mußten außerdem vermeiden, daß mit der Festlegung des Flaubert-Zitates schon zuviel von dem festgelegt wird, was Sartre in seinem Kommentar dazu sagt.

Abgesehen von Rang und Anspruch des Sartreschen Werkes über Flaubert war das gleichzeitige Arbeiten auf so vielen und so verschiedenen Ebenen das Hauptargument dafür, Ihnen den Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis zuzusprechen. Wir wollten aber nicht nur die Leistung eines einzelnen anerkennen, sondern zugleich anhand dieser Leistung demonstrieren und wenigstens der literarischen Öffentlichkeit zu Bewußtsein bringen, was alles unausgesprochenenmaßen von einem Übersetzer erwartet und verlangt wird. Kurz, wir wollten auf die Misere eines Berufsstandes hinweisen, die nur selten mit ein wenig Splendeur einhergeht und über die auch Sie und ich öfters zusammen gesprochen haben.

Gelegentlich als kongeniales Computergehirn bejubelt, meist jedoch wie ein Hilfsarbeiter behandelt zu werden – das schafft kein gutes Arbeitsklima um einen, der Joseph Breitbachs „Hagiographie des guten Übersetzers“ zufolge „wissentlich, und zwar auf immer, die Ruhe seiner Seele geopfert hat“, weil er sich dazu verurteilt weiß, „das Original nur annähernd wiederzugeben.“ Sie haben Sartres „Flaubert“ zwar als Angestellter des Rowohlt Verlages übersetzt, mit allen Sicherheiten und Hilfen, die das mit sich bringt, aber gerade diese Ausnahme sollte daran erinnern, was leider noch immer die Regel ist.

Noch anderes kann den Übersetzer um seine Seelenruhe bringen als die Einsicht, daß seine Arbeit unvermeidlicherweise nur Annäherungswerte schafft. Er hat ein intellektuelles, ein politisches Gewissen, und das wird dann auf die Probe gestellt, wenn ihm zum Übersetzen Bücher angeboten werden, deren Inhalt seinen Anschauungen zuwiderläuft. In der Liste Ihrer Übersetzungen finde ich unter anderen: „Die Lust am Text“ von Roland Bar-

thes, „Die Aufhebung der Ökonomie“ von Georges Bataille, „Die Verdammten dieser Erde“ von Frantz Fanon, „Rasse und Geschichte“ von Claude Lévi-Strauss, „Athen. Die Wachhunde“ von Paul Nizan – alles Texte von teils kritisch-aufklärerischen, teils entschieden militanten Autoren.

Ihre Tätigkeit als Verlagslektor – 1968 bis 1970 bei Rowohlt, 1971 bis 1973 bei Suhrkamp – wird es Ihnen erleichtert haben, nur solche Bücher zu übersetzen, zu denen Sie auch Ihrer politischen Überzeugung nach stehen konnten. Hätten Sie beispielsweise ein Buch von Céline übersetzt, wenn Ihnen das nahegelegt worden wäre? Ich bezweifle es. Nicht von ungefähr widmen Sie den Hauptteil Ihrer Arbeitskraft dem Autor, der den Begriff der *littérature engagée* geprägt hat, eben Jean-Paul Sartre.

Sie übersetzen ihn nicht nur, Sie geben in Zusammenarbeit mit ihm auch seine „Gesammelten Werke in Einzelausgaben“ heraus, für die Sie den Editionsplan erarbeitet haben, und mit Ihrer vielseitigen und weitreichenden Vermittlertätigkeit zeigen Sie, was es bedeutet, ein engagierter Übersetzer zu sein – nämlich einer, der an wichtigen Stellen in den zeitgenössischen Diskurs eingreift, ihn umsetzt und damit bewirkt, daß er anderswo fortgesetzt werden kann. „Für seine Epoche schreiben“ hat Sartre das genannt, und zwar in einem gleichbetiteltten Aufsatz aus dem Jahre 1946. Die deutsche Übersetzung des Textes stammt nicht von Ihnen, und das Wort „übersetzen“ kommt darin nicht vor; doch es könnte, es müßte in manchen Passagen stehen, wo Sartre vom Produzieren, vom Aufnehmen, vom Lesen und vom Schreiben eines Buches spricht. Ich schließe mit einem Zitat aus diesem Aufsatz, worin, glaube ich, genau das Engagement und die Absichten umschrieben sind, die Sie mit Ihrer Übersetzer- und Vermittlerarbeit verbinden.

„Ein Buch“, so schreibt Sartre, „besitzt seine absolute Wahrheit in der Epoche. Es wird *gelebt* wie ein Aufstand oder eine Hungersnot. Gewiß viel weniger intensiv und von weniger Leuten: doch auf dieselbe Weise. Es ist eine Emanation der Intersubjektivität, ein lebendiges Band aus Wut, Haß oder Liebe, das diejenigen, die es produziert haben, und diejenigen, die es aufnehmen, verbindet. Wenn es sich durchsetzen kann, lehnen Tausende es ab und verneinen es: ein Buch lesen heißt bekanntlich es neu schreiben. In der Epoche ist es zuallererst Panik oder Ausflucht oder mutige Behauptung: in der Epoche ist es eine gute oder schlechte *Aktion*. Später, wenn die Epoche zu Ende gegangen ist, wird es ins Relative eingehen und Botschaft werden. Aber die Urteile der Nachwelt werden jene nicht aufheben, die zu seiner Zeit über es gefällt wurden. (. . .)

Man muß also für seine Epoche schreiben, wie es die großen Schriftsteller getan haben. Das heißt aber nicht, daß man sich in ihr einschließen muß. Für seine Epoche schreiben heißt nicht sie passiv widerspiegeln, es heißt sie erhalten oder sie verändern, also sie zur Zukunft hin überschreiten, und es ist diese Anstrengung, sie zu verändern, die uns am engsten mit ihr verbindet, denn sie geht niemals in dem toten Ensemble der Werkzeuge und Sitten auf, sie ist in Bewegung, sie überschreitet sich ständig selbst, in ihr fällt die konkrete Gegenwart mit der lebendigen Zukunft aller Menschen zusammen.“

Nochmals herzlichen Glückwunsch!

Constantin Jelenski

Erfahrungen bei einer Kollektivübersetzung polnischer Lyrik ins Französische

Elmar Tophovens interessanter Vorschlag, ein „Europäisches Übersetzer-Kollegium“ zu gründen *Anm. d. Red.:* (Er wurde inzwischen – juristisch – realisiert), veranlaßt mich, über einige Erfahrungen zu berichten, die ich in einer dreijährigen Zusammenarbeit mit etwa vierzig französischen Lyrikern bei der Übersetzung von über vierhundert polnischen Gedichten gesammelt habe, von denen die frühesten aus dem 15. Jahrhundert, die spätesten aus dem Jahre 1964 stammen.

Beginnen muß ich mit einer kurzen Darlegung der charakteristischen Merkmale der polnischen Poesie.

Sie verfügt über drei metrische Systeme, über vier sogar, zählt man das rudimentäre des Mittelalters hinzu, und einige Sprachwissenschaftler sind heute der Ansicht, daß ein fünftes System sich jetzt herausbilde.

Im Mittelalter lag die Wortbetonung nicht fest. Erst seit dem 16. Jahrhundert wird normalerweise die vorletzte Silbe betont. Bei langen Wörtern kommt es allerdings – je nach ihrer Silbenzahl – auch zu leichteren Nebenbetonungen.

Nachdem der Akzent endgültig festgelegt war, haben die Dichter der Renaissance, an erster Stelle Jan Kochanowski, eine silbenzählende Verslehre von relativ freier Struktur entwickelt. Konstant war nur die Anzahl der Silben und obligatorisch die Betonung der vorletzten Silbe. Ein Enjambement kam ziemlich selten vor, und der Reim war immer reich, als sollte er den Zusammenhang des Gedichtes verstärken. Bis hin zu den Achtsilblern bildete die Verszeile eine Einheit; darüber hinaus bestand sie aus zwei durch eine Zäsur voneinander getrennten Teilen. Diese Zäsur fiel im allgemeinen mit der durch die Artikulation logisch bedingten Pause zusammen.

Kochanowski kodifizierte dieses System und erfand noch eine beträchtliche Anzahl von Vers- und Strophenarten hinzu. Er bevorzugte besonders den dreizehnsilbigen Vers mit einer Zäsur nach der siebten Silbe, der in der Folgezeit zum polnischen Metrum wurde. Er entspricht dem französischen Alexandriner und dem englischen Blankvers und geht dem Polen rhythmisch ins Ohr. Er fand bei allen literarischen Gattungen Verwendung, im Epos, im Drama, im lyrischen Gedicht und im Epigramm. In Versen von dreizehn Silben wurden so unterschiedliche Werke geschrieben wie die „Trauergesänge“ von Kochanowski, die Schäfergedichte von Szyronowicz, die meisten Fabeln von Krasicki, die „Maria“ von Malczewski, die „Krim-Sonette“ und der „Pan Tadeusz“ von Mickiewicz.

Der Dreizehnsilber wurde zum Vers der ursprünglich von den lateinischen Dichtern angeregten Klassiker. Sein Rhythmus eignet sich dank der ihm innewohnenden Würde vorzüglich zur Deklamation, doch kann er leicht ins bloß Rhetorische abgleiten. Die volkstümliche Dichtung ist an ein anderes Metrum gebunden, das nicht so häufig und in der Anwendung begrenzter ist – an den Achtsilbler. Dieser Vers wurde oft von Rej gebraucht und hielt sich durch die Jahrhunderte in Epigrammen und didaktischen Dichtungen.

Das dritte häufig in der polnischen Poesie verwendete Metrum ist der elfsilbige Vers, den Kochanowski für seine Epigramme wählte und den die Dichter der Barockzeit bevorzugten. In elfsilbige Verse übertrugen die polnischen Dichter meistens die französischen Alexandriner.

Die metrischen Kombinationen in Gedichten mit strophischer Einleitung variieren je nach Epochen und Dichtern, doch gibt es einige Konstanten. So ist die Schäferlyrik vorwiegend in Versen mit abwechselnd sieben und neun Silben abgefaßt.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich innerhalb der alten Metren ein neues System, das Hebungen und Senkungen unterschied. Den Romantikern und vor allem Mickiewicz ist es zu verdanken, daß dieses System in die polnische Lyrik eindrang und ihr einen bemerkenswerten Reichtum und rhythmische Vielfalt bescherte. Słowacki, Norwid und später Wyspiański und Leśmian haben auf virtuose Art alle seine Möglichkeiten ausgeschöpft. Das System der Silbenzählung kam jedoch nicht völlig außer Gebrauch; seine Domäne blieb die epische Dichtung.

Das silbenmessende System, unsicheren Ursprungs, doch wahrscheinlich aus der Volksdichtung stammend, beruht zugleich auf der Silbenanzahl und der Art und Zahl der Betonungen. Die betonten und unbetonten Silben (Hebungen und Senkungen) sind zu rhythmischen Einheiten, den „Versfüßen“, zusammengefaßt. Ein Versfuß besteht aus einer betonten und ein, zwei oder gar drei unbetonten Silben. Man hat diesen Einheiten analog zur klassischen Prosodie griechische Namen gegeben, doch ist das Prinzip anders: im Polnischen wechseln (*wie im Deutschen, Anm. d. Red.*) die betonten und die unbetonten, im Griechischen jedoch die kurzen und die langen Silben.

Der natürliche Rhythmus der polnischen Sprache ist trochäisch –

($\bar{1} - / \bar{1} -$), doch sind Jambus, Amphibrach, Anapäst und Daktylus fast ebenso häufig. Das silbenmessende System, das trotz einer Fülle von Variationen ziemlich streng ist, erweckt manchmal den Eindruck von Monotonie; daher ahnte zu Beginn des 19. Jahrhunderts Juliusz Słowacki ein weiteres System voraus, das sich dann auch im 20. Jahrhundert, besonders seit Kasprowicz, durchsetzte.

Im silbenmessenden System hat die Anzahl der Silben keine Bedeutung mehr; die Akzente sind auf wechselnde Weise verteilt, und nur ihre Zahl muß konstant bleiben. Der Vers hat somit eine sehr freie Struktur und setzt der Phantasie keine Grenzen: Trochäen, Jamben usw. können ganz nach den Bedürfnissen des poetischen Ausdrucks aufeinander folgen.

Am erstaunlichsten aber ist wohl das Nebeneinanderbestehen der verschiedenen metrischen Systeme in der zeitgenössischen Dichtung. Ein Lyriker wie Julian Tuwim hat sie alle mit unvergleichlicher Könnerschaft und großem Erfindungsreichtum verwendet.

Die polnische Sprache ist gleichzeitig reich und arm an Reimen. Die grammatische Morphologie der slawischen Sprachen erlaubt eine Fülle von Reimen, wenn man beschließt, die Fälle bei der Deklination der Substantive oder bei der Flexion der Verben miteinander zu reimen. So geschah es in der mittelalterlichen Poesie und in der Volksdichtung.

Seit dem 18. Jahrhundert vermeiden jedoch die Dichter aus gutem Grund den grammatikalischen Reim. Der Akzent liegt im Polnischen stets auf der vorletzten Silbe, und daher gibt es keine „armen“ Reime. Auf der anderen Seite können nur einsilbige Wörter zur Bildung männlicher Reime verwendet werden, was deren relative Seltenheit zur Folge hat. Es überwiegt also der weibliche reiche Reim, und das schon seit langem.

Nur die Dichter des Mittelalters konnten sich das Kreuzen von Reimen leisten, denn die Betonung war damals noch nicht endgültig festgelegt. Merkwürdigerweise haben sich die gekreuzten Reime nur in der satirischen Dichtung erhalten. Männliche Reime hat die volkstümliche Lyrik bewahrt, und es ist nicht verwunderlich, daß man sie so oft bei Wyspiański und Kasprowicz findet, die dieser Dichtung so viel zu verdanken haben.

Die Originalität der polnischen Poesie beruht also in erster Linie auf dem Reichtum des Wortschatzes und der außerordentlichen Freiheit der Grammatik. Die durch Flexionen bestimmten Sprachen vermitteln in ihrer Poesie ein außerordentliches Gefühl von Beweglichkeit. Die Flexion wandelt den Sinn der Verben, Substantive und Adjektive ab und macht den Rückgriff auf Adverbien unnötig. Dank der Vielseitigkeit der Verben und der Verwendung von Präfixen und Suffixen können die Verben in einem einzigen Wort alle Feinheiten der Handlung ausdrücken – ob sie gerade erst begonnen, im Verlauf oder abgeschlossen ist –, und manchmal sogar auch die damit verbundene Absicht (einen Zweifel, eine Anwandlung, einen Entschluß).

Die Deklination mit ihren sieben Fällen, die sich wie im Lateinischen als Wortveränderungen äußern, beseitigt jede Unsicherheit über die Zusammengehörigkeit von Substantiven und Adjektiven, selbst wenn sie weit voneinander getrennt stehen. Man kann daher die Stellung von Subjekt, Verb, Objekt und Attribut frei variieren. Diese Freiheit und Präzision erlauben der polnischen Dichtung eine oft epigrammatische Knappheit.

Die polnischen Dichter haben die Möglichkeiten, die ihnen die Syntax bietet, sehr unterschiedlich genutzt. Bei Kochanowski findet man einen lapidaren Klassizismus. Krasicki verwendet alle Hilfsmittel der Syntax, um Sinn und Witz der Fabel eng miteinander zu verschweißen. Die kühnen Inversionen, die soviel zur Modernität von Norwid beitragen, werden allein schon durch die polnische Sprache erleichtert.

Schließlich kann man im Polnischen aus jedem Substantiv ein Verbum machen. Außerdem ist die Leichtigkeit zu berücksichtigen, mit der ein polnischer Dichter Neologismen bildet, die der Lyrik oft einen ungewöhnlichen Charakter verleihen, während sie in einem Prosatext unzulässig wären. Der polnische Dichter hat auch die Möglichkeit (über die sonst nur das Deutsche mit vollem Recht verfügt), Substantive und Adjektive zusammenzu-

fügen und mit nur einem Wort Begriffe wie „mit weißen Flügeln“ oder „reich an Quellen“ (Kochanowski) auszudrücken.

So haben von den frühen Dichtern Rej, von den romantischen Krasiński und Norwid und von den modernen Leśmian und Tuwim, jeweils auf ihre Art, das lyrische Vokabular in Polen sehr bereichert.

Nun verfügt die polnische Sprache nicht nur über eine ungewöhnlich große Skala von Verkleinerungsformen, sie vermag auch durch Hinzufügung eines Suffixes eine große Anzahl von Substantiven je nach der Größe oder dem Grad der Gefühlseinstellung unterschiedlich zu variieren.

So gibt es zum Beispiel zu *kot* (Katze), *kotek* (Kätzchen), *koteczek* (kleines Kätzchen), *kociątko* (ein besonders reizendes Kätzchen), *kociak* (ein verspieltes Kätzchen, ein wenig frech dabei, heute auch Synonym für „Muschi“), *kocur* (aggressiver großer Kater), *kocisko* (dicker, wenig lebenswürdiger Kater). Es gibt noch weitere Möglichkeiten wie *kociaczek* (ein kleiner *kociak*) oder *kocurzysko* (ein enormer *kocur*); und dabei habe ich noch gar nicht alle Varianten von *kotka*, der Kätzin, aufgeführt . . .

Die französischen, an meiner Anthologie mitarbeitenden Dichter hatten also beträchtlich Schwierigkeiten zu überwinden, mit denen sie auf dreierlei Weise fertig wurden. Erstaunlicherweise ergab sich dabei, daß zahlreiche Gedichte nach Textinhalt und Metrik vollkommen treu übersetzt worden sind. Beim polnischen Leser rufen die so übertragenen Gedichte eine merkwürdige Euphorie hervor, denn es handelt sich dabei um wirklich „trügerische Klänge“, um ein „trompe-l'oreille“, wie es in der Malerei ein „trompe-l'oeil“ gibt. Wer das polnische Gedicht auswendig kennt, wird plötzlich mit einem gespenstischen Doppelgänger des Originals konfrontiert, und selbst die Betonungen, die im Französischen nicht nachvollziehbar sind, klingen noch an. Obwohl ich fast immer die Gelegenheit hatte, alle Fragen, die sich bei den ausgewählten Gedichten ergaben, mit meinen Mitarbeitern persönlich zu erörtern, hatte ich für sie eine Arbeitsmethode entwickelt, die für jede Verszeile vier Stadien vorsah. Hier die ersten Zeilen von zwei Gedichten als Beispiel: zunächst der originale Text, dann seine phonetische Wiedergabe, darauf die originale Wortstellung und danach die wörtliche Übersetzung. Es folgt die Angabe von Metrum und Reim und schließlich die endgültige französische Fassung.

Jan Kochanowski (1530–1584), *Trauergesang I*:

1. Text: Wszytki placze, wsztyki lzy Heraklitowe
2. Phonetische Wiedergabe: Vchÿtki pouâtchè, vchÿtki ouşy hëraclitòvè
3. Wortstellung: Tous pleurs toutes larmes hëraclitiennes
4. Wörtliche Übersetzung:

Tous les pleurs, toutes les larmes hëraclitiennes,
Et les lamentations, et les plaintes simonidiennes,
Tous les chagrins du monde, tous les soupirs,
Et les regrets et les tourments et les torsions de mains,
Toutes et tous tout de suite entrez dans ma maison,
Aidez-moi à pleurer ma fillette gracieuse . . .

(Vers mit 12 Silben, Reimfolge a-a, b-b, usw.)

Fassung von Lucien Feuillade:

O pleurs universels, larmes hëraclitiennes,
O lamentations, plaintes simonidiennes,
Tous les chagrins du monde et les tristes soupirs,
Les mains tordues, les noirs tourments, les repentirs,
Tous, toutes, en ce jour, entrez dans ma demeure,
Pour pleurer avec moi ma fille, que tout pleure!

Deutsche Fassung:

Oh weltweite Tränen, heraklitisches Leid,
Oh Wehegeschrei, simonidische Klagen,
Aller Kummer auf Erden, alle elende Zeit,
Bei gerungenen Händen, Bereu'n und Verzagen,
Kommt in mein Haus, seid alle mit mir heut bereit
Um den Tod der lieblichen Tochter zu klagen.

Adam Mickiewicz (1798–1855), *Die Steppen von Akerman*:

1. Text: Wpłynąłem na suchego przestrzeżen oceanu
2. Phonetische Wiedergabe: Vpouynònouème na souhègo pchesse-techègne otsëanou
3. Wortstellung: (J'entrais en nageant) sur sec espace

4. Wörtliche Übersetzung:

Je vogue sur l'étendue d'un sec océan,
Le Chariot s'enfoncé dans la verdure, flotte comme une barque,
Parmi les vagues d'une prairie murmurante, parmi l'inondation de fleurs
Je contourne les îles de corail du maquis.

(Sonett mit dreizehn Silben.)

Fassung von Michel Manoll:

Je vogue sur l'étendue d'un aride océan,
Comme une nef le chariot plonge en l'herbe fleurie,
Parmi son flot en crue et le chant sourd des prairies,
Je contourne les atolls du maquis d'Akerman.

Deutsche Fassung:

Auf den Weiten treib ich im trockenen Ozean,
Wie ein Schiff pflügt mein Wagen durch blühendes Ried,
Bei schwellender Wogen flüsterndem Lied
Umschiff ich Atolle der Steppen von Akerman.

Diese absolute Treue zur Prosodie des Originals könnte jedoch irreführen. Der Dreizehnsilbler ist der klassische polnische Vers, und in diesem Sinne entspricht ihm der französische Alexandriner. Daher wurden die anderen „Trauergesänge“ von Kochanowski, die in dieser Anthologie enthalten sind, in der Übersetzung aus Dreizehnsilblern in Alexandriner verwandelt.

Es tauchte noch eine weitere Schwierigkeit auf, die mit der Knappheit des Polnischen zusammenhängt. Wenn eine französische Übersetzung treu sein soll, wird sie ungefähr ein Drittel länger als der polnische Text. Wie soll man also, bei der erforderlichen Kürzung, den Dreizehnsilbler ohne allzu große Beeinträchtigung nachbilden?

So ist es durchaus verständlich, daß Anne-Marie de Backer in ihrer Übersetzung eines Gedichtes von Konstancja Benislawka (18. Jh.) ein Metrum von vierzehn Silben verwandte. Charles Dobzinsky dagegen ist in dieser Beziehung noch weiter gegangen und hat für seine herrliche Übertragung des *Pan Tadeusz* von Mickiewicz einen Vers von sechzehn Silben gewählt.

Und einige Dichter haben sogar die ganze Prosodie geändert, ohne auch nur ein einziges Mal dem Text untreu zu werden. So hat zum Beispiel André Prudhommeaux das Gedicht *Avant que le soleil ne se lève* von Zygmunt Krasiński, in dem die Strophe vier Zeilen zu je elf Silben umfaßt, in Strophen von sieben Zeilen zu je acht Silben wiedergegeben. Obwohl mir diese Fassung völlig dem Geist des Gedichtes zu entsprechen scheint, hielt ich es hier wie in ähnlichen anderen Fällen für richtig, anzugeben, daß es sich um eine Adaptation und nicht um eine Übersetzung handle. Ein ganz anderes Problem tauchte bei einem Dichter wie Norwid auf (1821–1883). Seine Präzision des Wortes (die er oft absichtlich zur Verdunkelung des Sinns eines Gedichtes benutzt) ist so zwingend, daß sie unter allen Umständen bewahrt bleiben muß. Daher kommt die Übersetzung eines Gedichtes von Norwid tatsächlich einer Exegese nahe, und die Ansprüche, die an seine Übersetzer gestellt waren, sind für mich äußerst lehrreich gewesen. Ich glaubte Norwid zu kennen, aber erst die Tage, die ich mit Yves Bonnefoy, André de Bouchet und Jean Cassou mit der Erörterung seiner Gedichte verbrachte, lehrten mich ihn kennen. Obwohl ich mich für die Beibehaltung der Prosodie einsetzte, brachte man mich manchmal dazu, sie doch zur Erhaltung der Poesie zu opfern.

Die „Vier Stücke von Andrzej Morsztyn, nach französischem Geschmack aufbereitet von Francis Ponge“ waren eine Ausnahme, über die ich glücklich bin. Morsztyn ist ein Dichter des 17. Jahrhunderts und in dieser Anthologie durch mehrere, im Sinn wie auch im Versmaß absolut treue Übersetzungen vertreten. Um so faszinierender ist es, ihn durch Ponge adaptiert zu sehen,

der aus seinen Gedichten eine Art Essenz destillierte, indem er manchmal ein Bild abwandeln hervorhob, das heute sonst etwas verbraucht wirkt. So übersetzte Ponge zum Beispiel das Korallenrot der Lippen, von dem Morsztyn spricht, mit der „Schwellung der purpurnen Koralle“ und macht auf diese Weise deutlich, was der Dichter der Barockzeit vielleicht schon ahnte: das Erotische dieses Bildes ist mehr an die Form der Koralle als an ihre Farbe gebunden . . .

Übs.: Franziska Weidner/Maria Kurecka

Gelesen und notiert

Schriftsteller aus Jugoslawien und der Bundesrepublik wollen, in einem gemeinsamen Selbstverlag, gegenwartsbezogene Bücher für jugoslawische Gastarbeiter und deutsche Urlauber zweisprachig und zu erschwinglichen Preisen herausgeben und womöglich über Gastarbeiterclubs und Reisegesellschaften vertreiben. Die Deutschen Wolfgang Körner, Josef Reding, Peter Rühmkorf und Gerd Zenkel gründeten dazu die **Internationale Literaturfabrik** – zusammen mit einer jugoslawischen Autoren-gemeinschaft in Belgrad.

Nach der von dem serbischen Romanschriftsteller Radomir Smiljanic geschaffenen Autoren-gemeinschaft „Zapis“ will auch die „Internationale Literaturfabrik“ Risiko und Gewinn mit Druckern, Setzern und Graphikern teilen, und zwar nach folgendem Schlüssel: Je ein Drittel für die Buchhersteller, für die Verfasser und Übersetzer sowie für den Vertrieb. Zum jugoslawischen Teil der Redaktion gehören Miodrag Bulatovic sowie Jara Ribnikar und Erich Kosch.

Böll und Grass im Reich der Mitte

Vertreter chinesischer Verlage berichteten auf einer Veranstaltung der Gesellschaft für deutsch-chinesische Freundschaft, die Übersetzungen zahlreicher Werke von Goethe, den Gebrüdern Grimm, Heinrich Heine, Theodor Storm, Thomas und Heinrich Mann seien bereits abgeschlossen oder in Vorbereitung. China habe jedoch auch großes Interesse, bald deutsche Nachkriegsliteratur, zum Beispiel von Heinrich Böll oder Günter Grass ins Chinesische zu übertragen. Zur Zeit gebe es in China allerdings noch Schwierigkeiten, geeignete Übersetzer zu finden. Ein Roman wie „Die Blechtrommel“ von Grass bereite zudem außerordentlich große sprachliche Probleme bei der Übersetzung. Nicht zuletzt sei auch die Verlags- und Papierkapazität in China begrenzt. Wie stark deutsche Literatur in China beachtet werde, zeige die Tatsache, daß allein die Märchen der Gebrüder Grimm eine Auflage von über einer Million Exemplaren erreicht hätten.

Johann Wolfgang von Goethe: Faust. A New Translation. Backgrounds and Sources. The Author on the Drama. Contemporary Reactions. Modern Criticism. In dieser 626 Seiten umfassenden „Norton Critical Edition“ von Goethes Faust in der Übersetzung von Walter Arndt sind nicht nur Faust I und II enthalten, sondern auch eine Reihe kritischer Essays. S. S. Prawer schrieb in der Times Literary Supplement anläßlich einer lobenden Kritik: „Man kann nur dem zustimmen, was der Herausgeber Cyrus Hamlin in seinem Vorwort sagt: 'Letzten Endes gibt es natürlich keinen idealen Ersatz für den Zugang zu dem goetheschen Original.'“ Trotzdem lohnt sich ein Vergleich.

Fritz Vogelgsang, Übersetzer von Neruda und Aleixandre, bekommt am 2. 2. 1979 einen der drei neuen „Förderpreise für Literaten aus Baden-Württemberg“ (5000,—) verliehen.

DER ÜBERSETZER erscheint monatlich. Einzelpreis DM 1,20 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, Fürststraße 17, D 7400 Tübingen. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharn, Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (0043) 7275235 oder (07275) 235. Postscheckkonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 93268. Konten des VDÜ: Postscheckkonto Hamburg Nr. 6447, Dresdner Bank, Stuttgart Nr. 2319834. - Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. - Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt 4 (Bonlanden).