

Der Übersetzer



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

Neckarreams
12. Jahrgang Nr. 7
Juli 1975

Hans-Joachim Kann:

Übersetzungsprobleme bei Ezra Pounds "In a Station of the Metro"

Der Artikel ist eine verkürzte Fassung des Beitrags "Translation Problems in Pound's 'In a Station of the Metro'" in *Literatur und Wissenschaft im Unterricht*, VI, H. 4 (1973), 234-40. Die schulpädagogische Aufbereitung dieser Sichtbarmachung der Übersetzungstechnik findet sich in Hans-Joachim Kann, *Poetry: Problems of Material, Form, and Intention* (Frankfurt, Hirschgraben, 1974), Texte (S. 26) und Unterrichtsmodell (S. 32-5).

Ezra Pounds (1885-1972) imagistisches Gedicht "In a Station of the Metro" von 1912 vereinigt die Klarheit der Prosa mit der Knappheit und Vielschichtigkeit der Lyrik:

In a Station of the Metro

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

Das Ohr des Hörers nimmt sofort Spuren einer unauffälligen Durchformung wahr: unter dem Rhythmus des Titels verbirgt sich ein trochaisches Metrum: Mit Ausnahme des Auftaktes zu Gedichtbeginn durchzieht dieses Metrum beide Zeilen (xXxXxXxXxXxX/XxXxXxX), obwohl der Rhythmus durch die Aufeinanderfolge dreier betonter Silben am Ende einen wirksamen Kontrapunkt schafft: "wet, black bough" (XXX). Das Zusammenfallen dreier betonter Silben (die beiden letzten sind durch Alliteration verbunden) signalisiert hörbar das Ende ebenso wie die Assonanz "crowd"-"bough". Der Beinah-Reim läßt das Gedicht als einen eigenständigen Zweizeiler erscheinen, der mit dem Titel durch mehrere Klangmittel verbunden ist: 1) Metrum (Titel und Schlußzeile haben vier Hebungen, die Anfangszeile hat sechs), 2) unreiner Anfangsreim: "Metro"-"petals"-"wet"; 3) Assonanz: "station"-"faces", "petals"-"wet"; 4) Häufung der Verschußlaute. Hinzu kommen drei gleichmäßig verteilte Präpositionen ("in"-"in"-"on") und sechs Artikel in der Stellung „unbestimmt-bestimmt-unbestimmt“: "a"-"the"-"The"-"these"-"the"-"a".

Somit geht die Bewegung des Gedichts vom wenig Bestimmten (ein namenloser Bahnhof) zum Bestimmten (die Pariser Metro, eine bestimmte Erscheinung, eine Menge) und ganz Bestimmten (diese einzelnen Gesichter) hin zum Allgemeinen (eine ungewisse Anzahl von Blütenblättern, ein nur in der Vorstellung wirklicher Ast). Innerhalb des Zweizeilers geht die Bewegung vom Eindruck zum Ausdruck – der Wendepunkt wird durch das Semikolon gekennzeichnet. Diese beiden Zeilen erfüllen Pounds Ideal des imagistischen Gedichts als eines „gefühlsmäßigen und gedanklichen Ineinander zu einem bestimmten Zeitpunkt“ bis hin zur Plötzlichkeit – Zeitlosigkeit und Vielschichtigkeit: kein Prädikat verbindet die beiden Zeilen, es gibt keine schrittweise eingeführten Vergleiche, keine Zeit: eigentlich müßten beide Zeilen gleichzeitig gelesen werden. Da dies unmöglich ist, hat Pound sich wenigstens um eine möglichst dichte Vielschichtigkeit bemüht: so enthält die erste Zeile mit ihren genauen

Beobachtungen abstrakte Wörter: "apparition", "faces", "crowd"; die zweite Zeile in ihren Verallgemeinerungen bestimmte Bilder und konkrete Objekte: "petals", "wet", "black", "bough".

Etymologisch gesehen enthält das Gedicht 15 Wörter germanischer (75 %), drei (15 %) lateinischer ("station", "apparition" = Übersetzung des griechischen „epiphaneia“, "faces") und zwei griechischer ("Metro", "petals") Herkunft. Der Prozentsatz nicht-germanischer Wörter ist durchaus normal und deutet keineswegs auf einen nicht-englischen Schauplatz; nur der positive Transfer "a station of the Metro" («une station de Métro» – im Englischen würde man "Metro station" vorziehen) deutet zusammen mit dem Namen „Metro“ auf französischen Hintergrund.

Durch seine germanischen Wörter (alle einsilbig!) formt das Gedicht Bilder in nur 20 Wörtern (27 Silben, 77 Buchstaben). Die Genauigkeit des Wortgebrauchs kann (Karl Kraus' Aphorismus „Üb-Ersetzen“ folgend) durch Synonymreihen gezeigt werden.

In a station of the Metro
Within some depot this subway
Inside any stop that underground
Tube

The	apparition of	these faces	in	the crowd	
This	expression	those countenances	among	this throng	
That	appearance	the visages	that	mass	
	appearing	heads		multitude	
Petals	on	a	wet	black	bough
	upon	some	damp	jetty	branch
	covering	any	moist	jet-black	twig
				ebony	limb

In Verbindung mit der Interpretation wird es klar, daß jede Veränderung das klangliche, etymologische und semantische Gewebe des Gedichts zerstören würde. Wie gut läßt sich diese Komplexität eindeutschen? Synonymreihen helfen bei der Antwort.

In	einer	Station	der	Metro
Innerhalb	einem	Bahnhof	dieser	U-Bahn
	irgendeiner		jener	Untergrundbahn
Die	Erscheinung	dieser	Gesichter	in der Menge
Diese(s)	Erscheinen	jener	Antlitze	dieser Masse
Jene(s)	Auftauchen	der	Köpfe	jener
Das	Sichtbarwerden			dem Haufen
Blütenblätter	auf	einem	nassen	schwarzen Zweig
Kronblätter	irgend-	einem	feuchten	pechschw. Ast
				tiefschw.
				kohlschw.

"In" entspricht „in“.

"A" muß durch eine Form von „ein“ übersetzt werden.

"Station" könnte mit „Bahnhof“ wiedergegeben werden, aber der Anklang an den französischen Hintergrund ginge verloren. Durch den positiven Transfer «la station» – "the sta-

tion" – „die Station“ wird der französische Hintergrund sogar etwas deutlicher, das das Deutsche aus einer germanisch-nichtgermanischen Opposition wählen kann.

„The“ muß durch eine Form von „der“ wiedergegeben werden. „Metro“ muß als Name übernommen werden, ebenso die Konstruktion „Station der Metro“ (analytisch, nichtgermanisch) gegenüber dem geläufigeren „Metrostation“ (synthetisch, germanisch).

„The“ muß durch eine Form von „die“/„das“ ausgedrückt werden. „Apparition“ würde in jeder anderen Übersetzung als „Erscheinung“ die Doppeldeutigkeit „appearance“ + „epiphany“ verlieren. „These“ scheint eine Form von „diese“ zu erfordern, aber zusammen mit „Gesichter“ für „faces“ ergäbe sich eine Rhythmusänderung – „der“ würde zum Metrum passen, aber nicht zur Bedeutungsebene. Bei „Köpfe“ für „faces“ könnte man „dieser“ beibehalten, aber hier würde der semantische Bezug gestört: „faces“ läßt Flachheit und Bleichheit anklingen (wie „petals“; „Köpfe“) dagegen Rundung und Vielfalt von Farben (Haut, Haar, Hut). „In“ entspricht „in“.

„The“ muß mit einer Form von „der“/„die“ ausgedrückt werden. „Crowd“ läßt spontan an „Menge“ oder „Menschenmenge“ denken, aber dann gäbe es keine Assonanz „Zweig“ oder „Ast“. Daher ist „Masse“ vorzuziehen.

„Petals“ kann durch „Blütenblätter“ oder „Kronblätter“ („Kelchblätter“ wären grün, nicht weiß) wiedergegeben werden. „Kronblätter“ würde mit „Köpfe“ alliterieren, beide Formen ergäben ein reguläres Metrum – aber „Köpfe“ wurde bereits verworfen, außerdem ist „Blütenblätter“ geläufiger als „Kronblätter“. Da in diesem Gedicht die Bildersprache noch wichtiger ist als der Klang, muß man mit dem unbeholfenen „Blütenblätter“ vorlieb nehmen.

„On“ muß durch „auf“ wiedergegeben werden.

Dem „A“ entspricht eine Form von „ein“.

„Wet“ und „black“ sollten als „nassen, schwarzen“ (Assonanz!) übersetzt werden, aber dann ginge die Spondee verloren. Da die Spondee als hörbarer Schlußpunkt des Gedichtes gebraucht wird, muß man zu „naßschwarz“ umändern. „Bough“ wird durch „Ast“ wiedergegeben (Assonanz mit „Masse“, einsilbig, kurzer Vokal und Verschluslaut – ideal für die Stellung am Gedichtende). Eine dreiteilige Spondee wie in „wet, black bough“ könnte nur durch „Ast, naßschwarz“ erreicht werden, aber „naßschwarz“ würde sich nicht mehr zwingend auf „Ast“ beziehen, außerdem wäre die Wortfolge verändert.

Die Übersetzung lautet demnach

In einer Station der Metro
Die Erscheinung dieser Gesichter in der Masse;
Blütenblätter auf einem naßschwarzen Ast.

Wieviel konnte übertragen werden? Das trochaische Muster des Titels blieb erhalten, in der ersten Zeile konnte es mit einer Ausnahme gewahrt werden, in der zweiten mit zwei Ausnahmen. Von der dreiteiligen Spondee am Ende blieb immerhin eine zweiteilige; wie im Original wird der Schluß durch eine Assonanz signalisiert. Die Verteilung der Präpositionen und der bestimmten/unbestimmten Artikel ist die gleiche (obwohl das Deutsch da differenziert, wo es im Englischen Wiederholungen gibt: „einer“ – „einem“, „der“ – „Die“ – „der“). Der imagistische Charakter des Gedichts ist ganz erhalten geblieben. Die Wortbedeutungen bleiben etwa die gleichen; die strukturelle Mehrdeutigkeit von „apparition“ ist nicht verloren gegangen. Der Stil ist nicht wesentlich verändert worden.

Was ging verloren? Trotz des annähernd gleichgebliebenen Metrums hat sich der Rhythmus verändert. Der letzte Teil der dreiteiligen Spondee ging verloren. Die hörbaren Verbindungen zwischen Titel und Zweizeiler konnten alle nicht erhalten bleiben: 1) die Zahl der Versfüße ist jetzt 4, 6, 6 statt 4, 6, 4; 2) die unreinen Anfangsreime fehlen; 3) die Assonanzen sind weggefallen; 4) die Zahl der Versschlußlaute ist gesunken. Die Zahl der Wörter wurde auf 17 redu-

ziert (2 = 11,8 % statt 4 = 25 % nichtgermanisch), die Silbenzahl stieg von 27 auf 32, die Zahl der Buchstaben von 77 auf 97.

Wieviel ist hinzugekommen? Das Gedicht wird durch neue Assonanzen („Station“ – „Erscheinung“ – „schwarzen“, „Metro“ – „Masse“, „Blütenblätter“) und Assonanzen strukturiert: „einer“ – „Erscheinung“ – „einem“, „In“ – „Die“ – „dieser Gesichter in“, „Masse“ – „naßschwarzen Ast“. Der französische Hintergrund in „Station der“ und „Metro“ ist im Deutschen sogar noch etwas deutlicher wegen der Opposition in der Synonymverteilung und der geringeren Verbreitung des romanischen Wortschatzes im Deutschen.

Bei allen Übertragungsschwierigkeiten setzen sich die Klang- und Bedeutungsschichten des Originals (selbst ein Zeugnis für Transfer, Lehn schöpfung und Lehnwort) auch in der deutschen Fassung kräftig durch.

Argentinische Autoren ehren einen Schweizer

Alfredo Cahn – ein Humanist im argentinischen Schrifttum

Selten war in einer Ehrung so viel echte Freundschaft, so viel tief empfundene Verehrung, so viel aufrichtige Dankbarkeit herauszuhören wie in den Festreden, die, um Alfredo Cahn's fünfzigjähriges Schaffen in Argentinien auf dem Gebiet der Literatur zu feiern, von seinen Freunden und Kollegen in der „Sociedad Hebraica“ gehalten wurden. Der gebürtige Zürcher Cahn, der vor fünfzig Jahren nach Argentinien kam, war in seiner Heimat der Freund von Werfel, Zweig, Rolland gewesen; er kannte Einstein, Lenin, Mussolini; an seinem literarischen Stammtisch traf er Joyce, Thomas Mann, Laczko, Waldo Frank.

Das umfangreiche Schaffen Cahn's schließt seine Tätigkeit als Schriftsteller, Übersetzer, Pädagoge, Kritiker und Essayist ein. Als Freund von Stefan Zweig, Emil Ludwig, James Joyce, Hermann Hesse, Thomas Mann hat er mit seinen spanischen Übersetzungen ihrer Werke – sowie der Werke von Frisch, Dürrenmatt, Hoffmannsthal, Strindberg und anderen – dazu beigetragen, ihre Lektüre dem argentinischen Leser zugänglich zu machen. Doch Alfredo Cahn ist nicht nur Übersetzer, sondern auch ein bedeutender Schriftsteller, dessen spanische Prosa durch ihren makellosen Stil besticht. Er ist Mitarbeiter an vielen Zeitungen und Zeitschriften, war lange Jahre Professor an der Universität in der argentinischen Provinz Córdoba, ist heute noch ein vielbeschäftigter Verfasser von Artikeln und Kritiken, der außerdem die literarische Beilage der größten Zeitung in Córdoba redigiert.

Namhafte Autoren (Marco Denevi, Bernardo Canal Feijóo, Bernardo Korembli, María Esther de Miguel, Antonio Requeni, Juan Antonio Solari, César Tiempo und Julio Aristides) sprachen über Alfredo Cahn, den Schriftsteller, den Humanisten, den Menschen. Esther de Miguel drückte in bewegten Worten ihre Bewunderung, ihren Respekt und ihre Dankbarkeit Cahn gegenüber aus, der ihr außer seinem Wissen auch seine Freundschaft geschenkt habe. Er kam aus dem Scheiterhaufen, sagte sie, aber er brachte nicht das Feuer, sondern die Asche, aus der er Neues auferstehen ließ. Bernardo Korembli unterstrich seine jahrelange Freundschaft mit Cahn, den er als einen der ganz wenigen Humanisten Amerikas bezeichnete, einen typischen Humanisten unserer Zeit – zu der Cahn gute Miene mache. So wie Gerschunoff, Hudson, Cortázar, Storni und viele andere ist auch Cahn nicht in Argentinien geboren, doch ist er so argentinisch „wie die Indolenz, wie die ‚flor de ceibo‘ (die Nationalblume) und wie die politische Unentschlossenheit...“ – ein Vergleich, der große Heiterkeit hervorrief. Juan Antonio Solari zollte Cahn seine Anerkennung dafür, daß er sein Talent dem Land geschenkt habe, daß er stets einer Linie treu geblieben sei, daß er den jungen Leuten, den Anfängern, immer mit Rat und Tat beigestanden und unermüdlich versucht habe, seiner neuen Heimat etwas von seiner Kultur, von seinem Humanismus abzugeben.

Die Bezeichnung „Humanist“, so führte unter anderen Canal Feijóo aus, hat selten auf jemand besser gepaßt als auf Alfredo Cahn, dessen Schriften von hohem literarischem und ethischem Wert zeugen. Er beschrieb Cahn als einen „Mann weniger Worte, doch jedes Wort sei wert, gehört zu werden“. Marco Denevi sieht seinen Freund Cahn als einen der wenigen, die den Mut haben, sich nicht dem „System“ unterzuordnen. César Tiempo, ebenfalls ein langjähriger Freund Cahns, erinnerte daran, daß Cahn einer der Miterbauer der Pestalozzi-Schule gewesen war, später eine Bibliothek gründete und daß ihm neben seiner übersetzerischen Tätigkeit auch für die Verbreitung der argentinischen Literatur zu danken ist.

Alfredo Cahn – dessen Memoiren in Spanien erscheinen werden – dankte den Festrednern, wobei er seinem Erstauen Ausdruck gab über die hohe Meinung, die andere von ihm haben... Und so bestätigte er die Worte César Tiempos, „ein Mann zu sein, der seine eigene Bedeutung niemals wichtig nahm“.

Marion Arbolave

Eaghor G. Kostetzky:

Ist Barock noch aktuell? (II)

Barock tritt in der Regel als Antithese zu Klassizismus auf. Grob gesagt, die barocke Weltauffassung hält nicht die gerade Linie für den zweckmäßigsten Weg zur Erkenntnis. In der Geradlinigkeit gehe vieles verloren, das nur scheinbar nebensächlich ist, in Wirklichkeit aber sehr Wichtiges in sich bergen kann. Wollte man beispielsweise dem vereinfachten, schon „klassischen“ Ausdruck „ich bin Ihnen unendlich dankbar“ eine barocke Entsprechung entgegenhalten, so wäre es mindestens (für diesen Fall speziell formuliert): „Alles auf der Welt findet ein Ende, ausgenommen das Gefühl meiner Dankbarkeit Ihnen gegenüber.“ Die barocke Einstellung zur Wirklichkeit würde sich nicht mit dem mechanischen Murmeln des Wortes „unendlich“ begnügen, sie verlangt vielmehr, das Wort erneut als Wortbegriff zu erleben. Entgegen dem schematisierenden Prinzip des Klassizismus ist Barock aufs krasseste konkret. Sein gehobener, blumiger Ausdruck ist leidenschaftlich bestrebt, in die Verzweigungen und Ausbuchtungen des Seins einzudringen. Die Unruhe seines Wortes sucht gerade darum nach Raum, um Distanzen zu schaffen, möglichst mehr Gegenstände in ihrer Wirkung ins Blickfeld einzubeziehen, sie in neue Zusammenhänge zu bringen und, umgekehrt, durch diese Zusammenhänge aus der umgebenden Wirklichkeit neue Impulse für das Denken und Fühlen zu empfangen. Der tragische Schwung des barocken Weltschmerzes gibt in organischer Verknüpfung die Widersprüche des realen Seins wieder. Bei aller „Transzendenz“ ist das ideell-formale Urelement dieses Stilgefühls ausgesprochen materiell, diesseitig, steht mit beiden Füßen fest auf dem Boden.

Ebenso verhält es sich mit dem, was eigentlich das Ästhetische heißt, mit dem Erlebnis der Freude, die vor allem bei dem Schöpfer des Dinges selbst, im Prozeß des Machens entsteht. Von der Freude, dem untrennbaren Begleiter der Arbeit, wird bewußt oder unbewußt jede Bewegung im Kontakt mit dem Stoff gekennzeichnet, jedes Abstreichen und Hinzufügen, wenn es gelingt das zu erreichen, was in der gegebenen Weltanschauung und deren Wertsystem als schön gilt.

Gerade an den in barocker Sicht vollkommenen Leistungen läßt sich übrigens, wie sonst selten, die Einheit Inhalt-Form demonstrieren. Wie sonst selten wird hier die Zelle des Stoffes, das Wort, aus dem neutralen Zustand in die Funktion eines beinahe selbständig mitwirkenden Faktors versetzt. Die Ergebnisse davon, im speziellen Wortspiele, gehören einerseits gewiß zum Machen des Dinges, also zum Bereich der Form. Aber das Spiel mit den Worten hat zugleich denselben Sinn wie die ganze Arbeit dieser Dichter: die paradox zusammengeführten Worte ziehen die Aufmerksamkeit verschärft an und zwingen damit, näher an den Gegenstand der

Wirklichkeit heranzukommen. Mit jeder Drehung des Wortes erschließen sich dem Erkennen mehr und neue Seiten des Gegenstandes. Zwei Beispiele, kongeniale Bildungen Ginsburgs im Geiste seiner Prototypen, illustrieren den Vorgang wohl überzeugend: Aus einem Vierzeiler des Friedrich von Logau und aus Flemings „Gedanken über der Zeit“ (glücklicherweise läßt sich beides auf deutsch mit gleicher Natürlichkeit wiedergeben). Das erste: „Der Diener des Rechts hat recht, wenn er das Recht fürchtet.“ Und das zweite: „Zeitweise sind die Zeiten sehr verschieden.“ Das hier Betrachtete zeigt schließlich, wie unbegründet die landläufige Behauptung ist, Barock entspreche einem irrationalen Kern. Das stabile rationale Prinzip, das bei ihm letzten Endes alles Emotionelle reguliert, ist unmöglich zu übersehen, wenn man dem Bau seiner bedeutenden Leistungen volle Aufmerksamkeit widmet, ob es sich um das Reimsystem eines Góngora oder eines Sigmund von Birken handelt, ob um Berninis Vier-Flüsse-Brunnen in Rom, ob um den Plan des Parterregartens beim Ludwigsburger Schloß. Nur ist die Rationalität des Barock wiederum von anderer Art als die des Klassizismus. Die Zweckmäßigkeit des ästhetischen – also des erkennenden – Erlebens wird hier vom Zweck auch auf das Mittel ausgedehnt. Bei aller seiner Untergeordnetheit unter den Gesamtentwurf bekommt das Partielle autonome Rechte. In bewußt gewordene Qualität schlägt die ganze Menge des Quantitativen um, das auf dem Weg zum Ziel einbezogen wird. Der Satz, der in Flemings Gedicht über das Küssen nicht vorhanden ist und den Ginsburg aus dem Anspruch des engagierten Mitautors den lyrischen Helden sprechen läßt, wirkt plötzlich als Volltreffer in den Sinn der Sache: „Der Weg selbst zum ersehnten Ziel ruft das Zittern im Körper hervor.“ Das Barock strebt danach, diesen Weg möglichst vernünftig zurechtzumachen.

Und nun ein Gedicht von Philipp Harsdörffer, bei dem sich der Übersetzer, umgekehrt, maximal an den Urtext hält, ein Rätsel, betitelt „Ein 0 oder Zero in den Zahlen“: „Ich bin bald viel, bald nichts, bald wenig in den Zahlen, / Nach dem der Meister mich an einen Ort will malen: / Ein Ring ist zwar gering, wie dieser Welt Gestalt, / Die voller Eitelkeit hat einen leeren Halt.“ Adäquate Wiedergabe der Übersetzung: „Die einen ängstigt mein Aussehen, die anderen macht es lustig. Es kommt ganz darauf an, wohin mein Meister mich setzt. Ich kann eingefügt werden in die Million, auch ins Tausend, auch ins Hundert, obwohl ich, wie unsere ganze Welt, an sich ein Nichts bin.“ Natürlich findet sich aber auch bei dieser sorgfältigen Umpflanzung nicht nur dasselbe, sondern dasselbe plus noch etwas. Dieses „plus noch etwas“ ist eben der Brückenbau zu der anderen Sicht. Die moderne Welt kann hier eine zusätzliche Unterlage für die aktuellsten Aufschlüsse über den Menschen und das Sein bekommen. Je nachdem vermag es jeder äußersten Position in einer pluralistischen Koexistenz zu entsprechen. Man kann sich aufs neue in der Überzeugung bestärkt sehen, es liege allem tatsächlich das Nichts zugrunde, und darum sei das ganze Bemühen des Menschen von vornherein vergeblich. Man kann jedoch auch das Gegenteil herauslesen. Eigentlich ist doch hier die Rede vom unermüdlichen Arbeiten des Bewußtseins, von dem „Meister“, der es wagt, den ihm zur Verfügung stehenden neutralen Stoff zu erkennen, sich in ihn einzufühlen, ihn für den klugen und schöpferischen Gebrauch zu gestalten.

Ein geschlossenes, in seiner Zeit verwurzeltes poetisches System ist in seiner Erscheinung unmöglich zur Wiedergeburt zu bringen, es würde sonst daraus entweder ein Museumsstück oder bestenfalls eine Parodie. Aber man kann das erkunden, worauf es gebaut wurde, und dieses dann für das gegenwärtige Bewußtsein dialektisch erschließen. Der bedeutende sowjetische Übersetzer hat diese Arbeit getan: Er hat nicht nur Einblick in eine vielfarbige Erscheinung einer anderssprachigen Kultur gegeben – es läßt sich vielmehr durch das von ihm Erreichte auch eine der Basen aufspüren, auf der Formen der Arbeit mit dem Wort, die heute noch offenstehen, entwickelt werden können.

(Nachdruck mit freundlicher Genehmigung von „kürbiskern“)

VG Wort

Die Bibliotheksabgabe gelangt 1975 erstmals zur Ausschüttung an die Wahrnehmungsberechtigten – natürlich, nachdem die Hälfte des Aufkommens als „Notgroschen“ für alternde, unversicherte Schriftsteller und Übersetzer (die urheberrechtlich als Autoren gelten) zurückgelegt wurde. Die Betriebskosten der Verwertungsgesellschaft WORT betragen knapp 16 % des Aufkommens (man vergleiche damit die 50 %, die Verleger aus Nebenrechten für sich beanspruchten, als es das geltende Urheberrecht noch nicht gab). Der Verwaltungsrat VG Wort sieht weitere Einnahmequellen in schuleigenen Vervielfältigungen, in Werksbüchereien und Fachbibliotheken von Großbetrieben, wo sich tausende Ingenieure Vorkenntnisse für eigene, fruchtbringende Leistungen erwerben. Zur Teilnahme am Sozialfonds oder an den Ausschüttungen ist nur berechtigt, wer mit der VG WORT einen Wahrnehmungsvertrag abgeschlossen hat. Dies sind die Grundzüge der Versammlung der Wahrnehmungsberechtigten VG WORT am 28. 2. 1975 in München. Der Berichterstatter, der 1963 zusammen mit Gerhart Pohl, dem Präsidenten der damaligen Vereinigung deutscher Schriftstellerverbände durch Vorlagen beim Rechtsausschuß des Bundestages an der Entstehung des geltenden Urheberrechts mitwirkte, erinnerte den Verwaltungsrat daran, daß eine Klausel im Autorenvertrag, wonach das Urheberrecht „mit allen Nebenrechten“ an den Verlag abgetreten wird, nach dem geltenden Gesetz null und nichtig sei, da das Gesetz fordere, daß für jedes einzelne Nebenrecht ein besonderer Vertrag abzuschließen ist. Dies sei, so erklärte er, eine der „unabdingbaren Schutzbestimmungen“ des Gesetzes; zur Verdeutlichung las er Teile der Bundestagsrede des damaligen Bundesjustizministers Dr. Bucher vor, die spontan den Beifall der anwesenden Schriftsteller und Journalisten ernteten. Die einschlägige Stelle der Rede Dr. Buchers in der Sitzung des Bundestages vom 6. Dezember 1963 zum anschließend Gesetz gewordenen Entwurf lautet:

Der Urheber kann jedoch einem anderen die wirtschaftliche Auswertung seines Werkes durch Einräumung von Nutzungsrechten überlassen. Für derartige **Nutzungsverträge** sieht der Entwurf gewisse Auslegungsregeln zum Schutz des Urhebers und in einigen Fällen auch unabdingbare Schutzbestimmungen vor. Das erscheint deshalb gerechtfertigt, weil beim Abschluß von Nutzungsverträgen auch heute noch in der Regel der Urheber der weniger geschäftsgewandte Partner ist. Diese Schutzbestimmungen sind mit der Behauptung angegriffen worden, sie störten das Vertrauensverhältnis zwischen dem Urheber und seinem Vertragspartner, insbesondere seinem Verleger. Ich halte diese Angriffe für unberechtigt. Die Schutzvorschriften sollen nur für Fälle krasser objektiver Unbilligkeit gewisse bescheidene Mindestrechte des Autors sichern, Mindestrechte, für die die Verleger gerade im Hinblick auf das Vertrauensverhältnis zwischen ihnen und dem Autor Verständnis zeigen sollten.

Soweit das Zitat. Wer also außer seinem Autorenvertrag nicht noch einen gesonderten Vertrag auf einem getrennten Stück Papier abgeschlossen hat, wonach der Nutzungsberechtigte – wörtlich – „vom Urheber beauftragt ist, im Namen des Urhebers einen Wahrnehmungsvertrag mit der VG WORT abzuschließen“, ist in seiner Handlungsvollmacht völlig frei und sollte mit einer Postkarte ein Vertragsformular von VG WORT, 8 München 2, Lenbachplatz 4, anfordern. Kosten entstehen ihm nicht. Vertragsklauseln wie „mit allen Rechten“ oder „allen Nebenrechten“ sind urheberrechtlich wirkungslos.

R. Tonndorf

Zu Jacques Barzuns Vortrag („Übersetzer“ IV/1975) schreibt uns Margaret Carroux:

„Schön klingt die Botschaft aus Barzuns Elfenbeinturm. Doch die Verhältnisse, die sind nicht so... Wenn wirklich nur aus Liebhaberei und als Nebenbeschäftigung übersetzt würde und man es sich leisten könnte, so ‚schöpferisch‘ zu arbeiten und immer ‚wieder ganz von vorn anzufangen‘ – welcher Verlag würde diese hehre Auffassung honorieren und einem so sendungsbewußten Übersetzer einen Auftrag erteilen (nachdem er womöglich gerade Hunderttausende für irgendwelche Rechte bezahlt hat und das Buch am liebsten schon gestern auf den Markt gebracht hätte)?“

Wir alle wissen, daß jede Übersetzung nur besser werden kann, wenn man Barzuns Rezept befolgt und sie nach einiger Zeit ‚revidieren‘ würde. Aber in der rauen Wirklichkeit wird man wohl auf die down-to-earth-Übersetzer nicht verzichten können, die die ‚Lohnarbeit‘ leisten. Denn das Buch ist eine Ware, für die auch marktwirtschaftliche Gesichtspunkte gelten, und so manche Ware verdirbt, wenn sie lange gelagert wird.“

*

Karl Berisch schickt uns folgendes Inserat, erschienen im „Tagesspiegel“, Berlin: „Wir suchen eine erfahrene Übersetzerin für technische, juristische und kaufmännische Texte in und aus englisch und französisch...“. Er schreibt dazu: „Die haben fürwahr eine erfahrene Übersetzerin nötig!“

*

Rudolf Bayr wurde vom Kuratorium des Österreichischen Rundfunks zum neuen Intendanten des Landesstudios Salzburg gewählt. Bayr erhielt einst für seine Sophokles-Übersetzungen den Grillparzerpreis. Von einer Fluglinie bekam er eine Einladung zum Jungfernfahrt über Korfu nach Athen. „Da kommt dann“, meinte der Manager dieser Gesellschaft, „einmal jemand nach Griechenland, der wirklich eine Beziehung dazu hat“. Bayr selbst weist solche Anspielungen auf literarische Reismotive bescheiden von sich: „Das ist es nicht. Ich freu' mich aufs Essen!“

*

Die deutsche Gelehrsamkeit hat eine Sprache, die sehr unverständlich ist, und die verständlich zu machen man sich so wenig bemüht. – Die Werke aller toten und lebendigen Sprachen werden übersetzt, aber eine Uebersetzung aus dem Deutschen in's Deutliche suchen wir vergebens.

Ludwig Börne, 1826

BABEL

Internationale Zeitschrift für Übersetzungsfragen.
Offizielles Organ der Fédération Internationale des Traducteurs.

Erscheint vierteljährlich am 15. 2., 15. 5., 15. 8., 15. 11.
Bezugspreis 30,- DM pro Jahr. Einzel-Nr. 10,- DM
Noch lieferbar: Band XVIII (1972) – 24,- DM
Band XIX (1973) – 24,- DM
Band XX (1974) – 30,- DM

Bestellungen an: BABEL

D-6000 Frankfurt am Main 1, Wolfsgangstraße 148

Mitglieder des VdÜ können BABEL (auch die Jahrgänge 1972–1974) im Rahmen eines Gruppenabonnements mit einem Rabatt von 20 % beziehen. Bestellungen an Klaus L. Eberhardt, D-6000 Frankfurt am Main, Werftstraße 6.

DER ÜBERSETZER erscheint monatlich. Einzelpreis DM 1,- zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VDÜ) und die Sparte Übersetzer in der Berufsgruppe VS in der IG Druck und Papier. Verlag Druck und Papier. Verantwortlich: Helmut M. Braem, D-7141 Neckarrems, Schloß Remseck. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharthen, Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (00 43) 72 75 1 35 oder (0 72 75) 1 35. Postscheckkonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 932 68. Konten des VDÜ: Postscheckkonto Hamburg Nr. 6447, Dresdner Bank, Stuttgart, Nr. 2 319 834. – Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe gestattet. – Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7026 Bonlanden.