E 22063 E

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
Nov./Dez. 1981
18. Jahrgang, Nr. 11/12

Maria Csollány

Werkstattbericht

Vorwort zur Anthologie niederländischer Lyrik, dem ersten in Straelen fertiggestellten Gruppenprojekt.

„Glaubt ihr denn, daß dabei etwas Vernünftiges herauskommt?" fragte mich auf der Buchmesse ein ausländischer Kollege, wobei er mich über die auf die Nasenspitze gerutschte Brille zweifelnd ansah. „Ist Übersetzen, ein so intimer Vorgang des Nachvollziehens und Nach-Denkens, überhaupt in einer Gruppe möglich?" fragte auch eine niederländische Kollegin in Amsterdam.
In beiden Fällen ging es um ein Straelener Projekt, das sich die Aufgabe gestellt hat, die Endfassungen von übersetzten Gedichten in einer Gruppe zu erarbeiten. Die Übersetzungen liegen also bereits vor, der „intime Vorgang" des Herüberholens und Einkleidens in das Deutsche hat stattgefunden, und das einstweilige Ergebnis muß nun einem Kreis kritischer Kollegen vorgelegt und gegebenenfalls verteidigt werden. Kann eine Tischrunde von Individualisten, die ja von Zeit zu Zeit auch Eigenes zu Papier bringen, die endgültige Form einer Gedichtübersetzung bestimmen und sich darüber einig werden?

Die niederländische Gruppe wagte sich als erste an den Versuch. Als wir bei sachkundigen Niederländern anfragten, welches ihrer Meinung nach die wichtigsten Veröffentlichungen der niederländischen Lyrik in den letzten Jahrzehnten seien, die im Ausland kaum oder überhaupt nicht bekannt wurden, stellte uns Martin Mooij, Referent für Literatur an der *Rotterdamse Kunststichting* (Rotterdamsche Kunststiftung), einen Grundstock von 65 Gedichten zusammen.
Im Verlauf der gemeinsamen Arbeit kam noch eine Fülle weiterer Gedichte hinzu, teils auf Empfehlung der *Stichting ter bevordering van de vertaling van Nederlands letterkundig werk* (Stiftung zur Förderung von Übersetzungen niederländischer literarischer Werke), teils auch dank der Tatsache, daß jeder Übersetzer außerdem einen oder mehrere Dichter „einbrachte", die im Grundstock überhaupt nicht oder seiner Meinung nach nicht genügend berücksichtigt waren. Welche Gedichte die Übersetzer auswählten, blieb ihnen vorerst anheimgestellt, so daß mehrere Gedichte in unterschiedlichen Fassungen vorlagen, was bei verschiedener Interpretation häufig zu leidenschaftlichen Diskussionen führte – aber darüber später.
In seinem Vortrag „Probleme der Lyrik" hat Gottfried Benn gesagt: „Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten, ein Gedicht wird gemacht." Weitaus mehr noch als für das Gedicht selbst gilt dies für die Übertragung eines Gedichts: Übersetzen ist Fleißarbeit. Das Gedankenmuster des Originalgedichtes ist fertig – und unwandelbar vorgegeben wie der Farbdruck auf dem Stramin einer Stickerei. Dem Übersetzer ist es verwehrt, aus den Assoziationen des Originals eigene Gedankenbrücken zu bauen, er muß auf den überspringenden Einfall verzichten, mit dem sich bisher getrennte Begriffe zu einer neuen Metapher verbinden.
Was dem Übersetzer übrig bleibt, ist im Grunde nur das heikle Geschäft, aus einer beschränkten Anzahl möglicher Lösungen diejenige Variante auszuwählen, die von dem fremdsprachigen Gedicht möglichst viel in die eigene Sprache herüberrettet. Dabei kommt es nicht so sehr auf die korrekteste Übersetzung einzelner Wörter an, sondern darauf, daß die Atmosphäre, der Klang des Gedichtes mit all seinen Anklängen und seine individuelle Struktur so weit nur irgend möglich erfaßt und wiedergegeben werden. Denn daß es eine ideale Übersetzung eines Gedichtes nicht gibt, sondern immer nur eine mehr oder minder gelungene Annäherung, ist eine Binsenweisheit, die hier nicht eigens erörtert zu werden braucht.
„Übersetzen ist der Versuch, mit gefesselten Gliedern tanzen zu wollen", hat ein ungarischer Dichter gesagt. Müßte das nicht einem Übersetzer, der aus einer nah verwandten Sprache wie dem Niederländischen Gedichte ins Deutsche überträgt, leichter fallen? Kneifen ihn die Stricke nicht etwas weniger? Denn wenn man als Deutscher einen niederländischen Text in die Hand nimmt, trifft man darin auf viele bekannte Wörter und sogar ganze Redewendungen; mit etwas Mühe versteht man, was gemeint ist.
Der ähnliche Satzbau, die nahezu gleich lautenden Wörter, deutlich erkennbar desselben Ursprungs, drängen einem „passende" Wörter in der Zielsprache geradezu auf – und locken damit den treuherzigen Übersetzer, der sich auf seine erlernten Sprachkenntnisse verläßt und ohne viel Nachschlagen im Wörterbuch auszukommen glaubt, unweigerlich irgendwann aufs Glatteis (ausgenommen wie immer jene wenigen Glücklichen, die in beiden Sprachen gleicherweise zuhause sind).
Ein Beispiel: *Een deftige heer is nooit zat.* Bei *deftige* schweift die Phantasie sofort zu üppigen Gerichten, von denen der Herr offenbar nie genug bekommen kann. Der Satz bedeutet aber: „Ein vornehmer Herr ist nie betrunken." (Wobei der Ehrlichkeit halber nicht unterschlagen werden sollte, daß *zat* für sich allein „betrunken", in Verbindung mit Essen aber wie im Deutschen auch „satt" bedeutet.)
Die meisten Fangeisen liegen jedoch nicht so offen da, sondern verstecken sich im Bereich der täglich gebrauchten, beiläufigen Wörter, die in lyrischen Texten besonders häufig jene Bedeutungsvarianten hervorgraben, die im Wörterbuch unter Punkt sieben oder elf oder noch weiter unten stehen.
Was die Form betrifft, so kommt das Niederländische im allgemeinen mit einer geringeren Silbenzahl aus als das Deutsche. Bei einer strengen Gedichtform wie einem Sonett sieht der Übersetzer sich daher genötigt, möglichst die kürzesten, wenn auch nicht immer adäquatesten Synonyme zu wählen – oder aber einen Anteil vom Aussagegehalt preiszugeben. Und vom Reimzwang wollen wir gar nicht erst reden.

Die Bausteine, die die andere Sprache liefert, liegen also da, nur passen sie nicht fugenlos ineinander. Manchmal ist die Übertragung eines Gedichtes aus einer ganz anders strukturierten Sprache weniger mühsam, da man dann den Originaltext völlig in seine Sinnelemente zerlegen muß und diese, ohne Rücksicht auf Anklänge im Bereich der Wortverwandtschaft und der Sprachmelodie, allein nach den Gesetzen der Zielsprache neu zusammenfügen kann.
Als Vorteil für den Übersetzer erweist sich die Verwandtschaft des Niederländischen und Deutschen höchstens beim Übertragen von freien modernen Gedichten, wo es nicht so sehr auf Reim, Metrum und Silbenzählen ankommt, sondern wo vor allem die Bilder und Metaphern, das Sinngefüge und der Spannungsbogen eines inneren Rhythmus das Wesen des Gedichtes ausmachen.
Insgesamt zehnmal trafen sich die Übersetzer der niederländischen Gruppe zu mehrtägigen Arbeitssitzungen – in der Zeit von Juli 1979 bis Oktober 1981. Zweimal nahm die niederländische Autorin Judith Herzberg daran teil, was nicht nur der Übertragung ihrer Gedichte, sondern auch den anderen in ihrer Gegenwart besprochenen Gedichten sehr zugute kam; und siebenmal konnten wir die Hilfe der niederländischen Übersetzerin Ingeborg Lesener in Anspruch nehmen, die uns nicht nur Hinweise zu den niederländischen Gedichten lieferte, sondern uns durch ihre umfassende Kenntnisse auch im älteren deutschen Sprachgut so manches erlösende Stichwort lieferte.

Denn das oft und vielerorts Gesagte, hier sei es nochmals wiederholt: Von wenigen Ausnahmen abgesehen ist der Übersetzer nur in derjenigen Sprache ganz heimisch, in deren Raum er lebt und mit der er täglich, in Gesprächen und durch die Medien, am Zeitgeschehen teilnimmt. Schon eine Abwesenheit von wenigen Jahren bringt eine gewisse Entfremdung mit sich: neue Wörter sind aufgetaucht, andere haben ihre Bedeutung, wenn auch nur in Nuancen, geändert, was man aus Wörterbüchern – wenn überhaupt – ja immer nur mit mehrjähriger Verspätung erfährt. Die Mitarbeit eines im Land der Ausgangssprache ansässigen Autors oder Übersetzers hat uns in derartigen Fällen daher ungeheuer viel geholfen.
Die Zusammensetzung der Gruppe wechselte; neue Kollegen kamen hinzu, andere konnten aus Termingründen an manchen Sitzungen überhaupt nicht oder nur für einen Tag teilnehmen. Wir haben insgesamt über dreihundert Gedichte besprochen, von denen jetzt hundertsechsundsechzig in die Anthologie aufgenommen sind. Einige wurden nur vorgelesen und dann einstimmig abgelehnt, weil sie entweder in der Übersetzung zu vieles eingebüßt hatten, oder weil sie so viele Hinweise aus spezifisch Niederländisches enthielten, daß sie nur durch eine lange Reihe von Fußnoten für deutsche Leser verständlich geworden wären.
Ferner wurde gestrichen, wo ein in „seinen" Dichter verliebter Übersetzer aus Begeisterung gar zu viele Gedichte eines Autors einbringen wollte (und keiner der Übersetzer kann sich diesem Vorwurf entziehen). Schließlich einigten wir uns darauf, höchstens sechs Gedichte eines Autors aufzunehmen. Und es kam uns oft sehr sauer an, aus dem großen Werk eines Dichters die Auswahl zu treffen.
Schon in der ersten Arbeitssitzung stellten wir während der Diskussion fest, und zwar jeder an den Texten der anderen Kollegen und Judith Herzberg an uns allen, daß wir allesamt zur „Überhöhung" neigten: wir hatten aus den möglichen Synonymen das „schönste" und „feierlichste" ausgewählt, womit der Sinn der Aussage oft eingeengt, wenn nicht gar verfälscht wurde. Der Übersetzer ist ohnehin dauernd gezwungen, ein in der Ausgangssprache vieldeutigeres Wort durch einen Ausdruck mit engerem Bedeutungsfeld wiederzugeben. Notgedrungen schränkt er ein und drängt dem Leser damit seine eigene Interpretation des Gedichtes auf, und auch noch mit schlechtem Gewissen, er kann gar nicht anders, wenn die Wörter nicht deckungsgleich sind.

Im folgenden möchte ich anhand weniger Beispiele einige typische Übersetzungsprobleme vorstellen, die in ähnlicher Form immer wieder vorkamen.

Unter den ersten bearbeiteten Gedichten war *Twee zelfstandigheden aan weerszijden* von Gerrit Kouwenaar (Zwei Selbständigkeiten zu beiden Seiten). Das Gedicht besteht aus einer Gegenüberstellung von Gegensätzen, und zwar nicht nur innerhalb der einzelnen Zeilen, sondern auch in den Strophen, die ihrerseits einen Gegensatz höherer Ordnung darstellen.
In der vierten Zeile steht: *tussen het ontbijt en het avondmaal.* Das deutsche „Abendmahl" paßt zwar dem Klang nach genau, ist aber viel stärker an den religiösen Bereich gebunden; es kann also hier nur „Abendessen" heißen. Denn mehrere Zeilen darunter geht es weiter: *tussen het borreluurtje en het avondmaal.* Als *borreluurtje* bezeichnet man die in Deutschland nicht übliche Sitte der Niederländer, nach der Heimkehr von der Arbeit zuhause ein Gläschen Schnaps zu trinken. *Borreluurtje* war zuerst mit „Stammtisch" übersetzt worden. Aber in Deutschland geht man *nach* dem Abendessen zum Stammtisch in die Kneipe; die Zeit stimmt nicht, und die Anspielung auf das Gefühl der Geborgenheit beim Nachhausekommen geht ebenfalls verloren. Was tut ein Deutscher *vor* dem Abendessen, wenn er von der Arbeit heimkommt? Trinkt er Kaffee, liest er die Zeitung? Es gibt keine entsprechende allgemeine Gewohnheit in Deutschland, und so erschien uns das zwar etwas fremd anmutende Wort „Schnapsstunde" noch als die beste Lösung.
Im selben Gedicht steht ferner: *tussen start en vrees, tussen licht en finish.* Die erste Übersetzung lautete: „Zwischen Anfang und Furcht, zwischen hell und Vollendung". Für „Anfang" und „Vollendung" siehe oben bei „Überhöhung"; *licht* kann bedeuten „leicht, hell, licht"; *start* und *finish* sind, wie im Deutschen, aus dem Englischen übernommen und werden hauptsächlich im Sport gebraucht. Eine längere Diskussion erbrachte wenigstens eine Interpretation der Stelle: Zu Beginn hat man Angst, am Ziel angelangt spürt man Erleichterung – „zwischen Anfang und Angst, zwischen leicht und Ziel." Schön, nicht? Aber ganz und gar nicht im Sinne Kouwenaars. Also zurück an den Originaltext: „zwischen Start und Angst, zwischen licht und finish".

Im Gegensatz zum vorangegangenen wird Gerrit Kouwenaars Gedicht *Het is een heldere dag* (Es ist ein hellichter Tag) durch einen stark akzentuierten Rhythmus geprägt. Wollte man die erste Zeile der zweiten Strophe, *het leven is goed maar het leven kan beter,* genau übersetzen mit „das Leben ist gut doch das Leben könnte besser sein", so würde der Rhythmus empfindlich gestört. Deshalb war zunächst übersetzt: „das Leben ist gut doch zu leben ist besser". Aber dadurch wurde aus dem fakultativen Satz eine entschiedene Aussage. Um etwas vom Unbestimmten herüberzuretten, bot sich nur der Konjunktiv an: „doch zu leben wär besser".
In der letzten Zeile derselben Strophe, *vlees is hardleers maar zachter dan benen,* war das Wort *hardleers* = „unbelehrbar, begriffsstutzig" zuerst recht ungenau mit „zäh" übersetzt, der Rhythmus gestattet hier nur ein ein- oder dreisilbiges Wort. Aber bei „zäh" ging der Gegensatz *hard – zacht* = „hart – weich" verloren. In Anlehnung an die Wörter „hartköpfig" und „harthörig" schufen wir den Ausdruck „hartlehrig" neu – so glaubten wir wenigstens, bis wir ihn zufällig später im „Kleinen Lexikon der untergegangenen Wörter" wiederfanden. Also: „Fleisch ist hartlehrig doch weicher als Bein".

Das Wort *ontroering* = „Rührung, Ergriffenheit, Erregung" mit seinem Verb *ontroeren* machte uns mehrfach zu schaffen. Zum erstenmal in dem Gedicht *Voertuigen* (Fahrzeuge) von Judith Herzberg, wo die zweite und dritte Zeile lauten: *Ik keek naar de rij auto's er was geen ontroerende bij.* „Ich schaute zu der Reihe Autos, es war kein . . .? . . . dabei".
Ein „rührendes" Auto wäre eine Verniedlichung, ein „erregendes" Auto schlichter Unsinn, während sich bei „erschütterndes Auto" ein Nebensinn einstellen würde, der von der Autorin, die glücklicherweise mit am Tisch saß, keineswegs beabsichtigt war. Gemeint ist lediglich, daß keines der Autos in ihr irgendwelche Erinnerungen oder Assoziationen wachrief, „nicht aufregend", „nicht bewegend" also. Bewegung in Verbindung mit Auto ergab aber wieder ein schiefes Bild: es war einfach „nichts besonderes" an dieser Reihe Autos. Obwohl keine wortgetreue Übersetzung,

traf diese Formulierung den Sinngehalt am besten: „ein besonderes war nicht dabei". (Leider konnte dieses Gedicht aus Platzmangel nicht in die Anthologie aufgenommen werden.)
Am nächsten Tag gab uns das vertrackte Wort noch eine ganz andere Nuß zu knacken. Im Gedicht von Remco Campert *Poëzie is een daad* . . . lautet die Schlußzeile: *De dood is een ontroering* – „Der Tod ist eine . . . ? . . ." Und genau auf diese Zeile von Campert bezieht sich Bert Schierbeek in seinem Gedicht *De dood, zei Remco, is een ontroering.*
Beide Gedichte sind in Holland sehr bekannt und gehörten zu dem in Rotterdam ausgewählten Grundstock. Beide mußten unbedingt in die Anthologie aufgenommen werden. Es gab also keine Wahlmöglichkeit, sich vor der weiteren Schwierigkeit zu drücken, die durch die Vieldeutigkeit des Wortes später im Gedicht entsteht, wenn Schierbeek sagt, *ik ben ont-roerd. Roer* = „Steuer, Ruder": „ich bin steuerlos geworden".
Da sich das genze Bedeutungsfeld nur aus dem Kontext erschließen läßt, möchte ich hier die Übersetzung der beiden Textstellen zitieren, ohne auf andere Probleme als die von *ontroering* einzugehen. Der Schluß des Gedichtes von Remco Campert lautet:

Jedes Wort das geschrieben wird
ist ein Anschlag auf das Alter.
Am Ende siegt der Tod, ja gewiß,

aber der Tod ist nur die Stille im Saal
wenn das letzte Wort verklungen ist.
Der Tod ist eine *ontroering.*

Und Bert Schierbeek beginnt sein Gedicht so:

Der tod, sagt Remco
sei eine *ontroering,*
ich weiß es jetzt besser
der tod ist ein schlag . . .

. . . der tod sagte Remco,
sei eine *ontroering*
ich bin *ont-roerd.*

Wir erinnern uns: in den Wörterbüchern finden wir für *ontroering* „Rührung, Ergriffenheit, Erregung". Als Negierung hatten wir noch „nichts besonderes" gefunden. Offensichtlich wird aber keine dieser Varianten der Vieldeutigkeit des Wortes gerecht, denn keine erfaßt den Spannungsbogen zwischen der Aussage im Gedicht von Campert und der Abwehr, dem leidenschaftlichen Aufbäumen in Schierbeeks Gedicht. Auf das Wortspiel *ont-roerd* muß man im Deutschen ohnehin verzichten.
Als weitere Möglichkeit boten sich an: „der Tod ist eine Entrükkung", nämlich sowohl aus dem irdischen Leben als auch aus dem Alltag, dem gewohnten Leben mit einem geliebten Menschen. Ferner: „der Tod ist eine Berührung". Hier verschiebt sich der Sinn zum Konkreten hin, bei Schierbeek steigert die Berührung sich dann zum Schlag und Schicksalsschlag, wobei auch der Anklang „Berührtsein, Betroffensein" gewahrt bliebe.
Aber inzwischen waren wir, wie so oft in der Diskussion, durch unser Bemühen, das richtige Wort zu finden, weitab vom Original gelandet. Auf der vorletzten Arbeitstagung ergab sich schließlich, nun wieder näher am Text, die Lösung „Erschütterung" – „ich bin erschüttert" als Synonym zu „ergriffen, gerührt". Aber so ganz überzeugt sind wir immer noch nicht.
Ich habe nur wenige Beispiele ausgewählt, die besonders eingehend und heftig diskutiert wurden. Auch bei den anderen Gedichten tauchten, mit Abwandlungen, immer wieder drei Hauptprobleme auf:

- mangelnde Übereinstimmung zwischen den Bedeutungsfeldern der Wörter in beiden Sprachen,
- nicht vorhandene adäquate Ausdrücke und
- unbekannte Situationen oder Gebräuche.

Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen zu einem Kommentar, der den Umfang dieses Gedichtbands weit überschreiten würde. Aber damit sind wir wieder bei der Berufskrankheit des Übersetzers angelangt: Nie fertig werden zu können.

Kurt Honolka

Opernübersetzung. Zum Beispiel „Figaros Hochzeit"

Mozarts Da-Ponte-Opern stehen, was die Zahl ihrer Verdeutschungsversuche betrifft, außerhalb jeglichen Vergleiches mit anderen fremdsprachigen Meisterwerken: nicht weniger als 61-Mal wurde „Don Giovanni" übersetzt (oder bearbeitet), 3mal „Così fan tutte", 23mal „Le nozze di Figaro".
Eine Kritik der relevanten Übersetzungen von „Le nozze di Figaro" kann sich auf zwei beschränken, die praktisch, sagen wir: zu 90 Prozent, gar nur eine einzige bedeuten. Denn die Levische Übersetzung von 1895, die sich überwiegend auf die alten Versionen von Knigge und Niese stützt, wurde von Schünemann 1939 eigentlich bloß revidiert. Diese verdrängte die kurz vorangegangene von Anheißer (die, nebenbei bemerkt, sehr gründlich durchdacht ist und viele treffende Lösungen bringt), und beide, ob Levi oder Schünemann, beherrschen seit dem zweiten Weltkrieg die deutschsprachige Figaro-Szene.
In der Opera buffa „Figaro" kann sich Da Pontes direktes, höchst realistisches, ganz auf Komödiantik und Szenenwitz zielendes Wort frei entfalten, zwar in der politischen Aggressivität gezähmt durch die Rücksichten auf das kaiserliche Hoftheater, aber doch von Mozart stets kompositorisch unterstützt. Alle, aber auch alle sind im „Figaro" Buffo-Figuren – selbst die Gräfin, die das komische Intrigenspiel munter, ja federführend mitspielt, und deren Opera-seria-Gefühle auf zwei (freilich wunderbare!) Arien bemessen bleiben.
Was macht die deutschsprachige Figaro-Tradition daraus? Sie „veredelt", sentimentalisiert, ent-mozartet, ent-realisiert – wie denn nicht, da sie mit Levi-Schünemann uralte Knigge-Texte weiterschleppt, deren flache Niedlichkeit schon Richard Wagner auffiel; er schreibt da (das Zitat ist Anheisser zu verdanken) spöttisch von einer Figaro-Aufführungspraxis, *„welche unseren Lehrern es ganz unbedenklich erscheinen läßt, ihre Schuljugend an Figaro-Abenden ins Theater zu schicken."* Was kaum im Sinne Mozart-Da Pontes lag, aber noch Levi-Schünemann charakterisiert. Die deutschsprachigen Verbiederungen betreffen insbesondere Susanna, die im Original nicht halb so kammerkätzchenhaft gezeichnet ist; die Gräfin, die keinesfalls ein „Engel" ist (so wird sie im letzten Finale noch bei Schünemann adressiert, ohne jedwede Stütze bei Mozart-Da Ponte!); Cherubino, der mitnichten ein gefühlvoll seufzender „Knabe" aus der romantischen deutschen Jünglingstradition ist, sondern verkörperte jugendliche Sinneslust.
Die operndeutsche, typisierende, sentimentalisierende Verfälschung beginnt bei Levi-Schünemann schon in der allerersten Nummer, dem Duett Susanna-Figaro. Ob nun der „capello", den Susanna vor dem Spiegel probiert, ein Hütchen oder einen Brautkranz bedeutet, entscheidender ist, wie sie damit weibchenhaft kokettiert. Im Original nämlich. Nicht so bei Levi-Schünemann, die betulich singen lassen, als handle sich's um Agathens Jungfernkranz:

. . . sieh doch nur, wie der Kranz so schön mir *stehet* . . .

In der neueren Übersetzung, fortan immer mit K.H. bezeichnet:

. . . sieh doch her, sieh doch dieses schöne Hütchen . . .

Nicht die Spur ist bei Mozart, wo Susanna wie Figaro „questo bel capellino vezzoso, che Susanna ella stessa si fè" entzückt preisen, von folgenden falschfeierlichen Ewigkeits-Gelöbnis die Rede:

. . . wo beglückt am Altar ich dir sage,
ewig bin ich und bleibe ich dein.

K.H.:

. . . dieses schöne, entzückende Hütchen,
das Susanna sich selber gemacht.

Wie unpoetisch! Genau so unpoetisch wie eben bei Mozart-Da Ponte.

„Se vuol ballare, signor contino" – Figaros Cavatina ist so berühmt wie wörtlich unübersetzbar. Die zweite und dritte Zeile sollten sich, wenn man Mozart gerecht werden will, reimen, was bei solchen italienischen Kurzzeilen (signor contino, il chitarrino) auf deutsch schwierig ist, und nun soll man gar noch die Gitarre unterbringen! Einige alte Übersetzer haben es hier mit der Zither versucht. Bei der Güterabwägung muß das Instrument wohl geopfert werden. Warum aber wird auch noch von Levi-Schünemann die Phase „ein Tänzchen wagen" mitgeschleppt? „Tänzchen" ist läppisch. Da Ponte bringt keinerlei Diminutiv (aber auch nichts von dem folgenden pseudodramatischen „auf Tod und Leben" – Mozart würde solche Drohtöne auskomponiert haben); und wieso „wagen"? Mozart-Da Ponte wissen nichts davon, es hieße ja die Situation auf den Kopf stellen: der Graf, unumschränkter Autokrat in seinem Hofstaat, wagt überhaupt nichts, wenn er Figaro ins Gehege kommt. Was mit dem „ballare" gemeint ist, wird aus dem folgenden „nella mia scuola" deutlicher: Figaro tritt dort als – ironischer, nicht absurd drohender! – Fechtmeister auf, als angestellter Profi, der seinem herrschaftlichen Schüler schon die Kapriolen beibringen wird.

Levi-Schünemann:

Will der Herr Graf ein Tänzchen nun wagen,
mag er's mir sagen,
ich spiel ihm auf.
Soll ich im Springen Unterricht geben,
Auf Tod und Leben
bin ich sein Mann.
. . .
Mit feinen Kniffen, mit kecken Griffen,
heute mit Schmeicheln, morgen mit Heucheln . . .
(beide Male falsche Reime)

K.H.:

Will der Herr Graf im Tanzen sich üben,
ganz nach Belieben,
ich spiel ihm auf.
Werd' ich zum Dienste gnädig befohlen,
die Kapriolen
bring ich ihm bei.
. . .
So wie ein Fechter will ich parieren,
bald will ich stechen, bald retirieren . . .
(Endreim wie im Original)

Cherubinos Auftrittsarie „Non so più", dieses unbegreiflich geniale Musikpoem pubertärer Sexualität, bis in jede Achtelnote hinein vollendet auskomponiert, mußte sich ein Jahrhundert lang Knigges dutzendfache Notenverstümmelungen gefallen lassen; „Neue Freuden, neue Schmerzen toben jetzt in meinem Herzen" eliminiert gleich in den ersten beiden Zeilen nicht weniger als vier Silben! Da mochte selbst der Knigge-freundliche Levi nicht mehr mitmachen. Aber schon von dem dritten Vers ignoriert er, wie auch Schünemann, die fast gleichlautend vertonte Wiederholung des Hauptwortes der Arie: „ogni donna" (K.H.: Jede Frau . . .) und spaltet es „poetisch" in „jedes Mädchen . . . jeder Dame" auf. Kleinigkeiten? Ich meine: Wesentlichkeiten, wenn man den Psychologen Mozart ernst nimmt, der ja immer, auch beim „Figaro", als Wort-Dramaturg mitwirkte.

Als Finale des ersten Aktes ist Figaros Arie „Non più andrai" doppelt exponiert. Doppelte Sorgfalt der Übersetzer sollte ihr also gelten – aber Levi-Schünemann halten sich halbherzig an die „Tradition" und verraten gleich zu Beginn Mozarts Reimmusik, die ihren Reiz aus der „gegen den Strich gebürsteten" Vertonung bezieht.

Non più andrai, farfallone amoroso,
notte e giorno d' intorno girando,
delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d' amor.

Levi-Schünemann:

Nun vergiß leises Flehn, süßes Kosen
und das Flattern von Rose zu Rosen,
du wirst nicht mehr die Herzen erobern,
ein Adonis, ein kleiner Narziss.

K.H.:

Du wirst nicht mehr die Mädchen betören,
Tag und Nacht mit verliebtem Getändel,
du wirst nicht mehr die Ruh ihnen stören,
du Adonis, du kleiner Narziss.

Dort *„ein"* Adonis", hier *„du* Adonis" – Nichtigkeiten, Haarspalterei? Ich meine, auch solche Nuancen können eine Kluft zwischen Operndeutsch und parola scenica andeuten, „der Teufel liegt im Detail". (Eine ganz andere Frage ist freilich, was die Kammersänger dann, in der Praxis, aus solchen Details machen . . . aber das ist ein Fontanesches weites Feld.)

Die Gräfin stellte sich Generationen hindurch (mit der Arie „Heil'ge Quelle reiner Triebe", worauf sich natürlich unweigerlich Liebe reimt) als frömmelnde Tränensuse vor. Das ist sie natürlich bei Mozart-Da Ponte ganz und gar nicht. Bei ihnen schimmert immer noch, ungeachtet aller gräflichen Hoheit, etwas von dem kapriziösen Bürgermädchen Rosina durch, und sie macht ja auch herzhaft bei der intriganten Maskerade mit. Levi-Schünemann bleiben denn auch in dieser, wie auch in der Arie Nr. 19 dem – ohnehin schon hier gefühlvoll-formelhaften – Urtext näher. Warum werden aber Erbübel wie, am exponierten Beginn von der Gräfin Rezitativ, Knigges üble Wortmelodie

Und Susanna kommt *nicht!*

fortgepflanzt? „E Susanna non vien!" – es ist doch, ausnahmsweise, wirklich nicht so schwer, das mozartischer zu übersetzen (K.H.: „Wo Susanna nur bleibt!"). Susanna muß sich in ihrer Arie Nr. 12 („Venite, inginocchiatevi") von Levi-Schünemann mannigfaches Biedermeier in den Mund legen lassen, während es bei Mozart-Da Ponte doch erotisch knistert („Nun laßt uns sehn die Schritte", K.H.: „Nun üben Sie die Schritte"; „Es kann dem Schelm nicht fehlen, ein jedes Herz zu stehlen", K.H.: „Der Bursche ist durchtrieben, wahrhaftig zum Verlieben!"). Im Duettino mit dem Grafen, Nr. 16 („Crudel, perchè") mutet sogar Schünemann noch abenteuerliches Operndeutsch zu wie „Kommst du zu mir *in* Garten?"

Ein Susanna-Sonderproblem bietet die Arie Nr. 27, die sogenannte „Rosenarie". Die Rosen, die erst im allerletzten Vers, und nur des Reimes willen, auftauchen, sind viel unwichtiger als die Frage: was ist hier echt gemeint, was ironisch? Susanna weiß, daß Figaro eifersüchtig im Gebüsch lauert – will sie ihn, als Gräfin verkleidet, foppen? oder gilt ihre Liebeserklärung, obwohl gefühlvoll verkappt, doch dem einen, dem Richtigen, dem Figaro? Mozart allein hält den Schlüssel – aber er gibt ihn nicht preis und läßt Generationen von Interpretatoren, noch längst ist die letzte nicht geboren, deutend im Halbdunkel herumtapsen. Vielleicht sollte man nicht überdeuteln, so raffiniert war Da Ponte nun auch wieder nicht, und sollte die im Munde der sonst so maulfrischen Susanna ungewohnt pathetisch wirkenden Schlußverse „ti vo' la fronte coronar di rose" nicht überschätzen – die größte, schon von Hermann Kretschmar formulierte Wahrscheinlichkeit hat wohl die Deutung für sich, daß Mozart ironisch begann, aber schließlich „aus der Rolle fiel", indem er sich in seine eigene Melodie verliebte.
Was kann der Übersetzer zu solcher gesprochenen Zwei-, wenn nicht Vieldeutigkeit beitragen? Die Grenzen sind bei einer so unveränderbaren Melodie, bei einem so unbestimmt zwischen Formelhaftigkeit und Ironie schillernden Text eng gesteckt. Immerhin, es dürfte nicht gleich mit einer Traditore-Wendung beginnen, wie bei Levi-Schünemann; an wen Susanna immer „in Wirklichkeit" denken mag, sie ersehnt jedenfalls, im Original, die

„gioia bella", die Freude der Liebe, nicht, wie bei Levi-Schünemann, eine deutschromantische „geliebte Seele":

O säume länger nicht, geliebte Seele . . .

K.H.:
O komm doch, zaudre nicht, ersehnte Freude . . .

Es ist auch nicht einzusehen, warum so viele pseudopoetische vorgestellte Genitive („des Westwinds Säuseln und des Baches Rieseln") Operndeutsch verbreiten und viele hörbare Reime ignoriert werden sollen („fresca . . . adesca" – Levi-Schünemann: „Wiesen . . . Wonne", K.H.: „vergeuden . . . Freuden").

Auch im Briefduett Nr. 20 geht es original bei weitem nicht so biedermeierisch zu wie bei Levi-Schünemann. Gewiß, die Gräfin beginnt formelhaft „poetisch", wenn sie Floskeln vom „soave zeffiretto" in Susannas mitschreibende Feder diktiert, aber dann wird sie schon etwas nüchterner: als Rendez-vous-Platz nennt sie nicht das Levi-Schünemannsche „Gebüsch des Pinien*hai*nes" (mit falscher Betonung!), sondern schlicht „sotto i pini del boschetto" (K.H.: „bei den Pinien nah dem Haine), und der sachliche Zwischenkommentar „certo, il resto capirà" sollte auch auf deutsch genauer formuliert werden als bei Levi-Schünemann, sonst verpufft der verkürzende Witz („Ja gewiß, er wird's verstehn" – K.H.: „ . . . und *den Rest* wird er verstehn").

Der mit diesem fingierten Billettchen angesprochene Graf macht seinem Grimm, nachdem er eben seine Düpierung erfahren hat, in einer der grandiosesten Mozartschen Charakter-Arien Luft. Schätzt man die Nummer 17, Rezitativ und Arie „Vedrò mentre io sospiro" *so* ein, dann dürfte eigentlich die Levi-Schünemannsche Deutsch-Variation „Ich soll ein Glück entbehren" ungeachtet ihres Traditions-Bonus nicht mehr sang- und tragbar sein, von den folgenden altfränkischen Schnörkeln („entzie*het* . . . flie*het*", „verräterische Rotte" wo steht dergleichen bei Mozart? –, „fühl ich die Brust sich heben" usw.) ganz abgesehen. Das Anfangs- und Stichwort heißt „Vedrò"; der Graf hat soeben erfahren, daß er der Übertölpelte sein soll, er sieht sich bei und von Susanna betrogen – darauf kommt es vor allem an (aber auch auf den Reim, z.B.).

K.H.:
Ich seh in meinen Nöten
den Diener triumphieren!
Ich sollte sie verlieren,
er sollte glücklich sein?

Figaro, der pfiffige Titelheld, wird vom gängigen Operndeutsch womöglich noch absurder sentimentalisiert. Nicht von Susanna, die ihn ja am besten kennt. Sie ist in ihn verliebt – „Addio, Fi-Fi-Figaro bello" verabschiedet sie ihn zärtlich, mit einem echt Mozartischen Wortspiel (man denke nur an die Bäsle-Briefe!) gleich im Rezitativ vor der 2. Szene. Levi „übersetzt" hier bloß, verlegen und unwitzig („Ade, mein schöner Figaro" – aber auf deutsch klingt dieses „schön" ganz anders als die italienische Phrase „bello"). Kalbeck begreift gar nichts und pathetisiert selbst hier noch („Leb wohl, du Einzger, Lieber!"). Anheisser sucht sein Heil in Umscheibungen („du, du laß niemanden wissen . . ."). Schünemann trennt sich endlich einmal von Levi und beläßt die zärtliche Blödelei Fi-Fi-Figaro original, allerdings mit geänderten Noten, was gar nicht nötig ist.
Aber auch noch bei Schünemann muß Figaro die einfachsten Dinge der Welt unoriginal gestelzt singen: „Herr Graf, uns erwarten die fröhlichen Scharen", wo er doch nur bekannt gibt „di fuori son già i suonatori" (K.H.: „ . . . draußen sind Musikanten versammelt"). In seiner Parade-Arie „Aprite un po' quegli occhi" hat Figaro noch papiereneres Operndeutsch zum Besten zu geben – und wie direkt, wie drastisch drücken gerade hier Mozart-Da Ponte Figaros komische Verzweiflung aus!

Aprite un po' quegl' occhi,
uomini incauti e sciocchi . . .

„Blinde, betörte Männer", wie bei Levi-Schünemann? Nein: „arglose, dumme Männer!" „Und sehet, wie das Weibervolk euch durch Bezaubrung täuscht"? Nein, viel unmittelbarer, komödiantischer, man sieht geradezu, wie Figaro seine Leidensgenossen im Publikum anfleht:

Guardate queste femine,
guardate cosa son!

K.H.:
und schaut euch doch die Weiber an,
so wie sie wirklich sind!

Man könnte Vers für Vers zitieren, wie Levi-Schünemann durch „poetisierende" Nachdichtung Mozart-Da Pontes parola scenica verflachen. „ . . . civette, che alletano per trarci le piume" zum Beispiel: „wie Elfen verleiten sie zu tödlichem Tanze" – aber civetta ist keine deutsch-märchenhafte Elfe, sondern eine südländische Kokette, und von tödlichem Tanz ist im Original keine Rede, sondern von gerupften Federn (der Männer); K.H.: „sie streicheln und rupfen euch mit listigen Händen".

So wie im victorianischen Zeitalter simpel gegenständliche Sachen wie Hosen nicht genannt, nur umschrieben werden durften, so umschreiben Levi-Schünemann auf den Spuren des Anstands-Gesetzgebers Knigge meist alles Gegenständliche. Marcellinas letzte Arie fängt so an:

Il capro e la capretta
son sempre in amistà . . .

Im Gegensatz zu den Menschen, wo die armen Frauen von den Männern so grausam behandelt werden. Der Witz liegt in der Drastik des Vergleiches mit Ziege und Bock. Das erschien Levi wohl unerträglich banal für deutsche Hofopern:

Im Feld und auf der Heide
wohnt Fried' und Einigkeit

Schünemann kommt der Sache näher, aber auf Kosten Mozarts, dem er eine Silbe hinzumogelt:

Die Ziege und der Ziegenbock
sind friedlich jederzeit . . .

K.H.:
Der Bock und seine Ziege,
sie kennen keinen Streit . . .

In der folgenden Basilio-Arie Nr. 25 weicht jedoch auch Schünemann Mozart-Da Pontescher-Drastik in Füllwörterphrasen aus („Ich sah den Rachen, was sollt' ich machen" – K.H.: „es sträubt die Mähne, es fletscht die Zähne"), und noch im letzten Finale bleibt Schünemann auf der Spur traditionellen Operndeutschs. Mit altväterlichen Wendungen wie „Nun blü*het* uns allen das herrlichste Glück" (K.H.: „So löst sich nun alles in Freude und Glück"), mit ähnlich altmodischen Inversionen („durch die Nacht der Jubel schalle . . . laßt uns gehn zum Hochzeitsschmaus") als letztem, buchstäblich allerletztem Wort.

Leuchtet die Symbolik, der Stellenwert dieses allerletzten Traditore-Wortes ein? Vielleicht ist „nicht so wichtig", was da der Chor singt, da man ja „sowieso nichts versteht"; aber vorher hat sich doch wohl einiges ziemlich klar Verständliches auf operndeutsch ereignet, was den Autoren Mozart und Da Ponte keineswegs im Sinn lag, und was dieses speziell kritische Mozart-Kapitel rechtfertigen mag.

Aus: Kurt Honolka: „Opernübersetzungen. Zur Geschichte der Verdeutschung musiktheatralischer Texte", Wilhelmshaven 1978 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 20).
Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Heinrichshofen's Verlages, Wilhelmshaven.

Wieviel ist ein Übersetzer wert?

In der Londoner „Sunday Times" erschien kürzlich ein Bericht über den Fall eines Übersetzers, der uns zu denken geben sollte. Roy Perrott, der ihn schrieb, hat Ross und Reiter genannt, und es mag für einige unserer Kollegen von Aufschluß sein, Einzelheiten und Hintergründe des Falles Reuben Ainsztein einmal zu schildern.
„Was", schreibt Perrott, „ist wohl ein ‚angemessenes' Honorar für einen Übersetzer, der 100 000 Worte einer Fremdsprache in tadellose englische Prosa verwandelt? Gehören Übersetzer immer noch zu den Ausgebeuteten des englischen Verlagswesens oder werden sie einigermaßen gerecht bezahlt?"
Ein Prozeß hat diese Fragen aufgeworfen. In unserem Fall handelt es sich um die Arbeit eines Experten der jüdischen Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts, der etwa £ 10 pro 1 000 Worte (das entspricht etwa DM 13 pro Normseite) für die Übersetzung eines zwei Jahre in Anspruch nehmenden und mit ausführlichen Fußnoten versehenen jiddischen Textes ins Englische erhielt. Die Arbeit war äußerst kompliziert und erforderte beträchtliche Sachkenntnis. Ein Zeuge des Verfahrens hat dieses nicht zu unterbietende Honorar als „schändlich" bezeichnet.
Der Kläger, Reuben Ainsztein, ein 64jähriger Gelehrter, führte aus, wie empört er war, als er, nachdem er 100 000 Worte übersetzt und weitere 79 000 Worte Hintergrundinformation geschrieben hatte, zum Schluß eine Gesamthonorarsumme von £ 1.500 (etwa DM 6.000) erhielt. Der Richter des Amtsgerichts von Marylebone jedoch hielt Ainszteins Forderung nach weiteren £ 1.670 für ungerechtfertigt und wies die Klage ab.
Die Beklagten waren der Verlag Routledge & Kegan Paul, die Littman Library of Jewish Civilisation und ihr Treuhänder Louis Littman. Ainsztein ist ein etablierter Autor und Übersetzer sowie ehemaliger Osteuropa-Korrespondent der „Sunday Times"; ihm stehen nun Gerichtskostenforderungen von rund £ 12.000 ins Haus.
Es begann im Jahre 1976, als Littmann Ainsztein vorschlug, zwei historische Werke für eine Reihe von Büchern über Aspekte jüdischer Entwicklungsgeschichte zu übertragen. Ainsztein war der ideale Mann dafür und überdies noch einer der wenigen Überlebenden, die eine literarische Übersetzung aus dem Jiddischen machen können.
Ainsztein erklärte sich bereit, eine Übersetzung des ersten dieser Bücher für ein Honorar von £ 10 pro tausend Worte zu erstellen. Er unterschrieb einen Vertrag mit Routledge und erhielt auch die vertraglich vereinbarte Summe. Als er dem Verlag den Vorschlag machte, einen Kommentar zu verfassen, durch den das Buch für den Leser verständlicher würde, stimmte Littman (so Ainsztein) zu, daß er in diesem Falle £ 20 pro tausend Worte für den Kommentar erhalten wollte, denn hier sei Ainsztein ja Autor und nicht Übersetzer. Auch diese Summe wurde bezahlt.

Als nächstes unterschrieb Ainsztein einen Vertrag – wieder für £ 10 pro 1 000 Worte – für ein zweites Buch und nun drehte sich der Rechtsstreit in der Hauptsache darum, ob Littman – diesmal allerdings nur mündlich – zugestimmt habe, daß er die ausführlichen Fußnoten und einen zusätzlich zu der Übertragung gelieferten Kommentar ebenfalls bestellt habe und falls ja, ob diese ebenfalls zu einem getrennten Autorenhonorar berechtigten. Ainsztein war der Ansicht, daß ihm aufgrund ausführlicher Recherchen und großer Sachkenntnis ein Honorar von £ 30 pro 1000 gebühre. Littman dagegen behauptete, daß eine derartige Ziffer nie im Gespräch gewesen sei. Die für die Übersetzung und den zusätzlichen Text am Ende bezahlte Summe ergab schließlich einen Gesamtbetrag von weniger als £ 10 pro 1000 Worte Text.
Der von dem Kläger hinzugezogene Sachverständige, Peter Calvocoressi, einstiges Vorstandsmitglied des Verlagshauses Chatto & Windus und Hogarth Press und ehemaliger Verlagsleiter von Penguin Books, bezeichnete dieses Honorar – wie vordem der Zeuge – als „schändlich". Norman Franklin, Vorsitzender des Aufsichtsrates von Routledge, behauptete dagegen, daß diese Honorarbasis im Vergleich zu den 1977 gezahlten Sätzen durchaus günstig genannt werden könne, besonders, wenn es sich um Verlage handelte, die ihre Bücher nicht für den Massenmarkt herstellten. Andere Übersetzer gelehrter Werke hätten ein solches Honorar annehmbar gefunden und manche Akademiker seien sogar bereit, sich die Übertragung seltener Werke gar nicht honorieren zu lassen!
Nach dem Verfahren angestellte Umfragen haben allerdings ergeben, so Roy Perrott, daß heutzutage Übersetzer eben doch ein wenig höher honoriert werden; andererseits aber beklagen sie die Abwesenheit eines gewerkschaftlichen Zusammenschlusses, um ihre berechtigten Forderungen bei den Verlegern durchzusetzen.
Offenbar ist ein Honorarsatz von £ 20 bis £ 25 pro tausend Worte für Übersetzungen aus den häufigeren Fremdsprachen üblich; die Verhandlungsstärke des Übersetzers wächst aber bis zu £ 40 oder mehr pro tausend Worte, wenn es sich um weniger geläufige Sprachen wie z.B. Russisch, Arabisch, Chinesisch oder eben das selten verlangte Jiddisch handelt. Alte Hasen, die sich in dem Gewerbe auskennen, behaupten, daß sehr viel davon abhänge, mit welcher Sicherheit ein Übersetzer als Vertragspartner angesichts des möglichen Charmes und der oft unwiderlegbaren, von den Verlegern produzierten Herstellungs- und Verkaufskalkulationen aufzutreten imstande sei.

Eva Bornemann

Der norwegische Übersetzerverband

oder in der Originalsprache „Norsk Oversetterforening", ist ein selbständiger, das ganze Land umfassender Verband mit heute etwa 200 Mitgliedern. Er wurde 1948 gegründet und vereint die literarischen Übersetzer im Gegensatz zu den dokumentarischen Übersetzern, bei uns als staatsautorisierte Translateure bezeichnet, die in ihrem eigenen Verband, dem Translateurverband, organisiert sind.
Wenn auch der Übersetzerverband organisatorisch eine selbständige Einheit darstellt, arbeitet er doch in einer Reihe von Fragen eng mit dem Schriftstellerverband, dem Autorenverband für Kinder- und Jugendliteratur und dem Dramatikerverband zusammen. Diese vier Verbände treten bei Verhandlungen, Aktionen usw. oft gemeinsam auf und figurieren unter der Sammelbezeichnung „die Skribentenverbände".
Anfangs war der Übersetzerverband eine Art Gesellschaftsklub, eine kleine Zunft. Im Laufe der sechziger Jahre entwickelte sich in den vier Verbänden ein wachsendes Gewerkschaftsbewußtsein, vor allem natürlich wegen der schlechten Bezahlung für unsere Leistungen. Der damalige Vorsitzende des Schriftstellerverbands, Hans Heiberg, hat in dieser Entwicklung eine große Rolle gespielt.
Eine wichtige Frage war die Nutzung unserer Arbeit durch die Bibliotheken. Während unsere Tätigkeit allgemein niedrig bezahlt wurde, bekamen wir hier überhaupt nichts für unsere Erzeugnisse – ein Problem, das ich nicht näher zu beschreiben brauche, denn ich bekam bei meinem letzten Besuch in Deutschland den Eindruck, daß unsere dortigen Kollegen sich mit ähnlichen Problemen herumschlagen.
Der erste kleine Erfolg war ein Parlamentsbeschluß, daß „bis zu" fünf Prozent des Etats der öffentlichen Bibliotheken den Urhebern über einen gemeinsamen Schriftsteller- und Übersetzerfonds zur Verfügung gestellt werden. Ende der siebziger Jahre kam dann ein neuer Beschluß mit der Formulierung „mindestens fünf Prozent". Der Unterschied mag geringfügig aussehen, aber natürlich war es nicht so, daß wir vorher 4,9 und später 5,1 Prozent bekamen. Vorher bekamen wir ein Taschengeld, nachher Beträge, mit denen man etwas anfangen konnte.
Die tatsächliche Höhe der Vergütung auf Grund des Parlamentsbeschlusses wurde dann in Verhandlungen mit dem zuständigen Ministerium festgesetzt, wobei die vier Verbände gemeinsam

auftraten. Diese Verhandlungen zogen sich in die Länge, so daß wir im vorigen Jahr - 1980 - erstmals die Zuwendungen für 1977/78/79 verteilen konnten. Der Verteilungsschlüssel wurde in einer außerordentlichen Hauptversammlung diskutiert, und die verschiedenen Alternativen wurden dann den Mitgliedern zur Urabstimmung vorgelegt. Als Proberegelung wurde beschlossen, 50 Prozent des auf den Übersetzerverband entfallenden Teils individuell und 50 Prozent als Stipendien zuzuteilen. Vom Gesamtbetrag wurde erst ein Teil vom Schriftsteller- und Übersetzerfonds für allgemeine Zwecke (soziale Abgaben, Ehrenpensionen) abgezweigt, ein weiterer Teil wurde den einzelnen Verbänden für Verbandszwecke zugeleitet.

Diese letztere Zuteilung bedeutete, daß wir im Verband besser arbeiten konnten, zum Beispiel haben wir seit 1979 jeden Herbst ein Seminar, wo Kollegen in diesem sonst einsamen Beruf sich treffen, einschlägige Vorträge hören und in Gruppen arbeiten können - also ungefähr wie bei den Esslinger Gesprächen. Diesen Herbst nahmen etwa 55 Kollegen teil, was bei einer gesamten Mitgliederzahl von knapp 200 immerhin auf großes Interesse deutet.

Zur Verteilung des Restbetrages wurde ein neues Organ eingerichtet, der - wörtlich übersetzt - „Fachliche Rat". Dieses Gremium, das auf der Jahresversammlung gewählt wird, hat zwei wichtige Aufgaben: die Beurteilung von Gesuchen um Mitgliedschaft und die Verteilung der Bibliothekengelder individuell und als Stipendien.

Die 50 Prozent der individuellen Ausschüttung werden auf Grund der Anzahl übersetzter Titel vergütet. Das verursacht viel Arbeit, eine eigene Kartei und Listen über die jeweilige Produktion müssen geführt werden, es ist jedoch im übrigen eine rein mathematische Aufgabe. Die Stipendiengesuche - die anderen 50 Prozent - beurteilen wir nach Begründung, Produktion, Alter, früheren Zuteilungen. Das bedeutet, daß ein Stipendiengesuch von einem Kollegen, der im Vorjahr schon etwas bekommen hat, die geringsten Aussichten hat.

Es ist wohl wenig interessant, viele Zahlen anzugeben, aber um die Größenordnung anzudeuten, sei der Betrag genannt, den der Fachliche Rat voriges Jahr zu verteilen hatte - also der sogenannte „große Topf" 1977/78/79: er betrug 2 Millionen Kronen oder rund 800.000 DM. Bei einer Mitgliederzahl von damals 180 also immerhin eine gewisse Summe.

Ich erwähnte, daß der Fachliche Rat auch Gesuche um Mitgliedschaft beurteilen muß. Hieran sieht man den Doppelcharakter unseres Verbands - als „Zunft" und als Gewerkschaft. In einer Gewerkschaft können ja grundsätzlich alle, die einen bestimmten Beruf ausüben, Mitglied werden. Wir haben indessen auch den Wunsch, das Ansehen der Übersetzer zu wahren. Um Mitglied zu werden, muß man erstens zwei Bücher übersetzt haben. Diese beiden Bücher müssen, zusammen mit den Originalausgaben, dem Verband zugestellt werden. Im Fachlichen Rat beurteilen wir dann die Qualität der Übersetzung, die Art der Werke usw. Reine sogenannte „Kiosk-Literatur" wird nicht gutgeheißen. Das gleiche gilt auch für die Beurteilung der Produktionslisten, die der individuellen Zuteilung von Bibliotheksgeldern zugrunde gelegt werden.

Der Verband befaßt sich natürlich auch mit vielen anderen Aufgaben, vor allem der Ausarbeitung von Standardverträgen mit den Verlegern, dem Rundfunk, den Theatern usw. Zur Zeit streben wir u.a. eine Vergütungsregelung für Kopien an. Vor allem in den Schulen und Hochschulen wurde uns hier ja viel „gestohlen". Grundsätzliche Erfolge sind bereits zu verzeichnen, aber mit geringen Beträgen. Eine andere Frage ist die traditionelle Anonymität der Übersetzer. Wir haben erreicht, daß in Verlagsanzeigen für Bücher ausländischer Autoren der Name des Übersetzers angegeben werden muß. Die Rezensenten können wir ja nicht zwingen, aber wir versuchen auch hier, allgemeine Höflichkeit und anständiges Benehmen durchzusetzen.

Alles kann man nicht in einem Artikel unterkriegen - ich hoffe, daß diese kleine Schilderung für einige unserer deutschen Kollegen von Interesse ist.

Oslo, 17. 10. 1981 *Tom Rönnow*

Aus der Szene

Eine Novelle macht Furore: Unter diesem Titel schreibt Tom Koenigs in der FRANKFURTER RUNDSCHAU (27. 7. 1981) des längeren über die Novelle von **García Marquez,** die als „Chronik eines angekündigten Todes" zumindest in deutscher Übersetzung eine bemerkenswerte Odyssee mitgemacht hat. Das Buch kam Ende April letzten dieses Jahres in Spanien und Lateinamerika mit einer Startauflage von anderthalb Millionen Exemplaren auf den Markt und steht dort, so Koenigs, „auf allen Bestsellerlisten". Er meint, die Novelle sei *das* literarische Ereignis des Jahres im spanischsprechenden Raum.

Was aber geschah mit ihr bei uns? In der Frankfurter Stadtzeitung PFLASTERSTRAND ist sie im Juni unter dem beziehungsreichen Pseudonym G. de Aracataca (Aracataca ist der kleine Geburtsort Marquez' an der Karibik-Küste Kolumbiens) - wie es angeblich heißt „versehentlich" - und mit dem Titel „Novela" in eigener Übersetzung veröffentlicht worden. „Auf 18 Seiten für 2,50 DM", schreibt Koenigs. Kiepenheuer & Witsch kündigen sie als Neuerscheinung, von Curt Meyer-Clason übersetzt, für DM 19,80 auf 146 Seiten an, und die FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG wird sie im Vorabdruck bringen. K & W, die die deutschen Rechte besitzen, wollen 5000,-- DM Schadenersatz vom PFLASTERSTRAND und davon 2000,-- DM Amnesty International überstellen. Die „Piratendrucker" haben sich aber inzwischen an García Marquez gewandt und vorgeschlagen, statt dessen die gleiche Summe an die Befreiungsbewegung in El Salvador und nicht an den Verlag K & W zu zahlen. Koenigs schließt seinen Artikel wie folgt: „Auch wenn der Autor weiter (wie in EL PAIS vom 1. Mai 1981) dafür eintritt, ‚die Revolution zu machen, damit jeder so leben kann wie er will', wird dem sein deutscher Verleger wohl kaum zustimmen." *E.B.*

Fundsachen und Zitate

Aus einer Kritik von Edith Oliver im NEW YORKER, 18. 5. 1981: „Christopher Hamptons Neu-Übersetzung [von Ibsens „Hedda Gabler"] scheint in Ordnung zu sein, aber war sie nötig? Warum benutzte man nicht die Übersetzung von William Archer, denn sie war genau das Richtige: Steif und archaisch genug, um das Theaterstück exakt in seiner Epoche zu verankern, denn wenn es jemals ein Drama gegeben hat, das in seine Epoche gehört, dann ist es ‚Hedda Gabler'; wenn jemals eine Ehefrau Opfer der häuslichen Umstände im neunzehnten Jahrhundert geworden ist, so Hedda Gabler. Eine moderne, im umgangssprachlichen Idiom gehaltene Übersetzung schneidet ein zentrales Element des Dramas heraus."

In einem Leserbrief an die „Times Literary Supplement" schreibt der Beckett-Kenner Steven Connor, daß einem anderen Beckett-Kenner (Bernard Cazès) Becketts offenbare Selbstfalschübersetzung besonders aufgefallen sei, und zwar in dessen Werk *Company.* Connor gibt ein weiteres Beispiel dieses Phänomens. „In der englischen Fassung von *Molloy* zum Beispiel - Beckett hat die Übersetzung zusammen mit Patrick Bowles verfaßt - trifft Molloy einen Schäfer und erzählt uns: „A fine rain begins to fall, as from a rose, highly important". Der englische Leser wird wahrscheinlich nicht ahnen, daß die besagte Rose in Wirklichkeit eine „pomme d'arrosoir", also die Brause einer Gießkanne ist und wird höchstwahrscheinlich auch nicht einsehen können, warum gerade dieses Detail so bedeutsam sein sollte - es sei denn, er ist mit der französischen Textfassung vertraut und imstande, das scherzhaft gemeinte Echo in Morans späterem Bericht aufzugreifen, wo dieser seinerseits einem Schäfer begegnet, der sich langsam erhebt und dabei den Tau herabfallen fühlt - „sentant tomber la rosée" . . . Es gibt genügend Beispiele für diese absichtli-

chen Makel, denn Beckett ist es darum zu tun, daß zwischen seinem Französisch und seinem Englisch eine gewisse „Durchlässigkeit" besteht, er möchte andeuten, daß er mit seiner zwiespältigen Position als Schriftsteller in zwei Sprachen ein Schlaglicht auf die allen Sprachen innewohnenden Mängel werfen will."

Brigitte Sander im STERN vom 13. 8. 1981: „Peter Handke hat das Buch [*Der Zögling Tjaž* von Florjan Lipuš, Salzburg 1981] ins Deutsche übersetzt . . . Handke wollte seine Slowenisch-Kenntnisse auffrischen und nahm Sprachunterricht bei Helga Mračnicar. Die Slawistin gab Handke den ‚Zögling Tjaž' als Lesestoff. Zusammen übersetzten sie den Text. Neun Jahre nach der Veröffentlichung auf slowenisch brachte der Salzburger Residenz-Verlag jetzt das Erstlingsbuch von Lipuš auf deutsch heraus. Daß auch der Name des Übersetzers Handke groß auf dem Schutzumschlag steht, dafür hat Lipuš eine einfache Erklärung: ‚Der Verlag hat das Buch ja auch nur wegen Handke gemacht.'"

„Jemand hat ausgerechnet", schreibt Joachim Seyppel in „Leben in zwei Deutschland", auszugsweise erschienen in der FRANKFURTER RUNDSCHAU (11. 7. 1981), „daß bereits 24 000 gemeindeutsche Wörter ihren ‚Sinn' hüben und drüben verändert hätten. Das jagt unsereinem keinen Schrecken ein, der mit jedem neuen Buch erfährt, daß der Sinn seiner Worte bereits auf dem Weg von der Schreibmaschine zum erstbesten Leser verfälscht wird."

Bob Larson, Verbindungsoffizier der in Baden-Württemberg stationierten US-Streitkräfte zur Landesregierung in Stuttgart, hat ein Buch geschrieben (Titel: „Your Swabian Neighbors"), das den im Südwesten stationierten Amerikanern den Umgang mit ihren schwäbischen Gastgebern erleichtern und Orientierungshilfe im fremden Dialekt sein soll. Der Leser erhält nicht nur eine Übersetzung typisch schwäbischer Schimpfworte wie „Schmalzdackel" („lard dachshund") und „Saulomp" („sow rascal"), sondern erfährt auch, daß „Spätzle" („little sparrows") typische „Swabian noodles" sind.

*

Die ALCS
(Authors Lending and Copyright Society, Vorsitzender der englische Autor Lord Willis) hat mit der VG WORT ein Übereinkommen getroffen, wonach Gelder, die seit 1973 in der BRD für britische Autoren gesammelt worden sind, an die ALCS zur Ausschüttung geschickt werden. Die VG WORT hat für die Jahre 1973–1979 etwa £ 57 000 sammeln können, die an diejenigen Mitglieder der ALCS, die darauf Anspruch hatten, verteilt wurden. Schecks zwischen £ 5 und £ 6 000 sind ausgezahlt worden. Viele Ausschüttungen beliefen sich auf £ 20 bis £ 150. Sie bezogen sich nicht nur auf Übersetzungen aus dem Englischen, sondern auch auf englisch-sprachige Werke, die in deutschen Bibliotheken stehen und ausgeliehen werden. *The Author,* das offizielle Organ der Society of Authors, rät ihren Mitgliedern, sich unverzüglich der ALCS anzuschließen.

Meta, Journal des traducteurs/Translators' Journal, hat eine Sondernummer herausgegeben, **La Documentation,** die für $ 8,50 erhältlich ist. Aus dem Vorwort von Nycole Bélanger: „Le présent numéro a pour but d'exposer le rôle de la documentation dans les milieux linguistiques, de faire connaître les documents fondamenteux et de présenter les centres d'information susceptibles de répondre aux besoins des traducteurs."

Dieses Sonderheft ist bei Les Presses de l'Université de Montréal, C. P. 6128, succ. „A", Montréal, Qué., Canada H3C 3J7 zu bestellen oder durch die L'École-CLUF (Centre de diffusion du livre universitaire francophone) 11, rue de Sèvres, 75006 Paris.

Preise 1981

Zweifach ausgezeichnet wurde dieses Jahr **Hildegard Grosche**: ihr wurde der Andreas-Gryphius-Preis zuerkannt, den die Esslinger Künstlergilde vergibt; außerdem erhielt sie das Bundesverdienstkreuz – für ihre Verdienste um die Literaturvermittlung.

Preissegen auch für **Heinz Riedt**: außer dem Wieland-Übersetzerpreis (vgl. ÜBERSETZER 9/10-81) wurde ihm in Montevecchio der italienisch-deutsche Übersetzerpreis 1981 verliehen.

Den Preis der Robert Bosch Stiftung erhielt **Sławomir Błaut** aus Warschau. Er hat Werke von Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Peter Handke, Peter Härtling, Siegfried Lenz u.a. ins Polnische übersetzt. Die Preisverleihung fand im Deutschen Polen-Institut in Darmstadt statt.

Der Schlegel-Tieck-Preis für das Jahr 1981 wurde an **Michael Hamburger** für seine bei Carcanet Press veröffentliche Gedichtauswahl *Poems by Paul Celan* verliehen. Einen zweiten Preis erhielt **Edward Quinn** für die Übersetzung von *Hans Küngs* Buch *Does God Exist?,* das Collins herausgebracht hat. Die Preissumme von insgesamt zwölftausend Mark wurde zu gleichen Teilen vom Auswärtigen Amt und vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels aufgebracht.

Curt Meyer-Clason ist von der „Academia Brasileira de Letras" aufgrund seiner Verdienste bei der Vermittlung brasilianischer Literatur zum korrespondierenden Mitglied ernannt worden.

Zum vierten Mal übergab der DDR-Verlag *Volk und Welt* eine Übersetzerprämie für hervorragende Leistungen bei der Übertragung schöngeistiger Prosa aus fremden Sprachen. Die derart ausgezeichneten Übersetzer sind: **Erich Ahrndt** für Wladimir Tendrjakows Novelle „Die Abrechnung" (aus dem Russischen); **Roswitha Buschmann** für Tadeusz Brezas „Himmel und Erde" (aus dem Polnischen); **Ulrich Kunzmann** für seine Übersetzungen aus dem lateinamerikanischen Spanisch, insbesondere für den Roman „Der böse Schächer" des guatemaltekischen Autors Miguel Angel Asturias; **Ingrid und Rainer Rönsch** für ihre Übertragungen der Werke von Barry Hines, William Sansom, Shiva Naipaul und Thomas Keneally aus dem Englischen; **Ruth Stöbling** für ihre deutsche Fassung des dänischen Romans „Der verschwundene Kranz" von Hans Scherfig.

John E. Woods erhielt den mit $ 1000 dotierten Übersetzungspreis des amerikanischen PEN, der von dem „Book-of-the-Month"-Club gespendet wurde. Er bekam den Preis aufgrund seiner Übertragung von Arno Schmidts Buch „Abend mit Goldrand" (Evening Edged in Gold), das Harcourt Brace Jovanovich veröffentlicht hat. **John Brownjohn** erhielt den mit $ 5 000 dotierten Goethe-Haus-PEN-Übersetzungspreis für "A German Love Story" von Rolf Hochhuth, das im Verlag Little, Brown erschienen ist.

Der „Große Preis der französischen Literaturkritik" für 1981 ist der Literaturwissenschaftlerin **Marthe Robert** für ihren Band „La Vérieté Littéraire" verliehen worden. Die Preisträgerin ist vor allem als Übersetzerin der Werke Goethes, Kafkas, Nietzsches und Jacob Grimms ins Französische bekannt.

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, Kuhstraße 11, D-4172 Straelen 1. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharten, Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (00 43) 7 27 52 35 oder (0 72 75) 2 35. 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).