Der Übersetzer

Herausgegeben vom Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. und der Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Medien

München
Jan./Feb. 1992
26. Jahrgang, Nr. 1/2

Rosemarie Tietze

Plädoyer für den sicht- und hörbaren Übersetzer

Sieben Schritte auf dem Weg zu einer Poetik des Übersetzens

1.

ZWEITER MIME: Morgen habe ich einen Funk ... Kinderstunde ... „Schneewittchen" ... Ich spiele einen Zwerg ...
ERSTER MIME: Welchen?
ZWEITER MIME: Den vierten ...
ERSTER MIME: Wie legst du ihn an?
ZWEITER MIME: Hintergründig ...

Worüber lachen wir, wenn wir diesen Kurzdialog von Carl Merz und Helmut Qualtinger hören? Doch gewiß über das Mißverhältnis von Anspruch und Wirklichkeit, über einen Gestaltungswillen, der so großartig daherkommt, als sollte der Hamlet gespielt werden, dabei geht es nur um eine mickrige Chargenrolle im Chor der sieben Zwerge - zwei, drei eigenständige Repliken, mehr sicher nicht. Zugleich ist unser Lachen nicht frei von Rührung, auch schwingt Achtung mit. Wer sich, wie diese beiden Mimen, nach den Jämmerlichkeiten eines lebenslangen Tingelns über die hintersten Provinzbühnen noch die Fähigkeit zu solch größenwahnsinnigem Fragen bewahrt hat, verfügt über eine naive Hingabe an die Kunst und ein Berufsethos, die bewunderswert sind.

Auch Übersetzer sind Mimen. Sie spielen in der eigenen Sprache nach, was in einer fremden gestaltet wurde. (So daß bei unserem Beispiel nicht nur der Chargenstatus der beiden Akteure an den Berufsstand der Übersetzer erinnert ...) Diese Parallele zwischen der nachschöpferischen Darstellungskunst von Schauspieler und Übersetzer ist schon öfter gezogen worden. Treiben wir sie einmal noch weiter, überlegen wir, was wäre, wenn wir den Übersetzerkollegen X vor seinem nächsten Roman fragen würden: Und wie legst du ihn an?

Wahrscheinlich würde ein neutraler Zuhörer die Frage nicht einmal mehr als komisch empfinden; damit der Funke der Komik zündet, muß es zumindest entfernte Berührungspunkte zwischen zwei Sachverhalten geben, zumindest ein Mißverhältnis - hier aber hätten wir es, üblichen Vorstellungen zufolge, mit völliger Fremdheit der Kategorien zu tun, die Frage stieße auf Unverständnis, wirkte deplaziert.

Warum?

Heißt das, daß man der Darstellungskunst eines Übersetzers nicht zubilligt, was man von jedem Provinzmimen erwartet, nämlich das so oder so auszugestaltende „Anlegen" der Rolle? Heißt das, daß man einem Übersetzer das entsprechende Berufsethos gar nicht erst abverlangt?

2.

Übersetzen kann jeder. Wie Flöte spielen. Probieren Sie es mal. Sofern Sie nur Ihre Finger bewegen können und minimales Gehör haben - schon flöten Sie „Hänschen klein". Klar, Flöte spielen kann jeder.

Hier hört die Analogie aber auch schon auf. Denn kein Mensch, der noch einigermaßen bei Verstand, wird aufgrund seines soeben skizzierten „Könnens" den Solopart in einem Flötenkonzert übernehmen wollen. Ob man im Fall des Übersetzens auf vergleichbare Einsicht rechnen kann, darf bezweifelt werden.

Wobei der literaturinteressierte Laie vielleicht sogar weniger zu Irrtümern neigt als der Fachmann, der es besser wissen müßte. Literaturwissenschaftler meinen häufig, sie wären allein dank ihres Studiums befähigt, Literatur zu übersetzen. Sicher haben sie in ihren Seminaren ein paar Dinge erfahren, die beim Übersetzen von Nutzen sind; ansonsten hilft gegen derart grobklötzige Anmaßung und Verkennung am besten ein grober Keil: Aha, dann wird dann Ihr Kollege, der Germanist, nach Studienabschluß wohl Schriftsteller?

Nur wenige Menschen machen sich einen Begriff, wie sehr ein Übersetzer sein Instrument, die Sprache, beherrschen muß, um ihr halbwegs geläufig Melodien zu entlocken. Ganz zu schweigen von konzertreifem Spiel. Und diese Unterschätzung, diese Mißachtung der beim Literaturübersetzen benötigten Fähigkeiten und Fertigkeiten hat gewiß zu tun mit der Mißachtung der Sprache.

Wir leben in einem visuellen Zeitalter, Sprache und Sprachkunst gelten heute nicht viel. Ich sage das als nüchterne Feststellung, will auch keine muffig-kulturpessimistischen Betrachtungen anschließen. Über diesen Umstand müssen wir uns einfach im klaren sein. Wollte man für die Gegenwart die einzelnen Künste nach ihrer gesellschaftlichen Anerkennung hierarchisch ordnen, rangierte die Sprachkunst irgendwo am Ende der Leiter. (Daß der Literaturbetrieb mit seinen Fehden, Turnieren und Personality-Shows durchaus Gewicht hat, steht auf einem anderen Blatt.) Schon die Tatsache, daß es verschiedene Sprachen gibt, wird ja nicht als faszinierende menschliche Kulturleistung wahrgenommen, sondern stellt sich vielen Zeitgenossen lediglich als Hindernis dar, als Barriere für den ungehemmten Warenverkehr oder als lästiger Kostenfaktor im Budget der Behörden von Brüssel und Straßburg.

3.

Übersetzungen werden fast immer unter negativem Vorzeichen gesehen. Die meistgeübte Haltung des Betrachters ist das Bedauern, „leider" ein stehendes Beiwort, die Abwesenheit gravierender Mängel schon ein Lob, und als höchste Auszeichnung gilt, wenn keiner merkt, daß die Übersetzung eine Übersetzung ist.

Ein Beispiel für das allgegenwärtige Verlustgejammer, zufällig entdeckt in diesen Tagen und beliebig austauschbar. „Gnoske des Vorfrühlings" von Francis Ponge, aus dem Französischen von Felix Philipp Ingold, rezensiert von Heinrich Hahn (F.A.Z. vom 28.12.90): „Es liegt auf der Hand, daß sich ein souveräner Umgang mit der Muttersprache und vor allem die sprachimmanenten, für Ponge so charakteristischen Anspielungen nicht angemessen übertragen lassen." Warum eigentlich? Warum diese Miesepeterei? Könnte der Rezensent uns nicht eher darauf neugierig machen, was sich ein erfindungsreicher Übersetzer wie Felix Philipp Ingold zu den „extravaganten, aber sorgfältig erwogenen Neologismen" des französischen Dichters einfallen ließ?

Nun glaube bloß niemand, der Übersetzer bliebe von dieser negativen Stimmungsmache unbeeinflußt. Es ist gar nicht komisch, wenn die eigene Tätigkeit ständig von der Hintergrundmusik derartiger Klagegesänge untermalt wird. Nein, Laune macht das nicht. Zumal unsere Arbeit eben am geglücktesten erscheint, wenn sie sich „liest wie ein Original". Mit anderen Worten - wenn sie sich als Übersetzung selbst auslöscht. Auflöst. Verschwindet. Das soll mal einer aushalten: die Vollendung in der Selbstaufgabe. Die vollkommene Tarnung als oberster Wertmaßstab.

Und alle spielen mit in diesem perfekten Illusionstheater, bauen mit an der unsichtbaren „vierten Wand", die, frei nach Stanislaw-

ski, die Bühne vom Zuschauerraum trennt und es dem Bühnengeschehen ermöglicht, sich so realistisch zu entfalten „wie in der Wirklichkeit". (Ob die Idee der totalen Nachahmung, das Ideal der vollkommenen Identität zwischen Original und Übersetzung nicht im Grunde zu den Kunstdoktrinen des Realismus gehört? Sollte vielleicht mal jemand untersuchen.)
Alle spielen sie mit in diesem Illusionstheater: die Leser, weil sie das Werk des Dichters „ungefiltert" erleben möchten – so jedenfalls behaupten immer die Verlage; dann die Verlage selbst, aus begreiflichen Gründen, denn wer unsichtbar bleibt, nicht da ist, kann auch nichts fordern; die Kritiker, weil sie sich damit um die Notwendigkeit herumschummeln, sich mit der Instanz des Vermittlers auseinanderzusetzen; manchmal auch ein unkluger Autor, wenn er den Gedanken nicht erträgt, daß sein Werk Veränderungen erfährt; und nicht zuletzt hängen dieser Illusion oft auch Übersetzer an.
Besonders Übersetzerinnen ... Hingabe an das Werk, Dienen und Unterordnen sind christliche Tugenden, denen der Übersetzer unbedingt nacheifern sollte; bisweilen werden sie jedoch auf eine Weise beschworen, daß sie einen leicht unappetitlichen Beigeschmack bekommen. Dieses Erfühlen des Originals, indem man gänzlich in die Haut des Autors schlüpft, sich anschmiegt an jede Textfalte – das habe doch etwas eminent Weibliches. Und die Aufopferung, nicht wahr, die Selbstverleugnung ...
Es genügt wohl, dieser Spielart übersetzerischen Weiblichkeitswahns die Reihe der großen Ahnen entgegenzuhalten, von Luther angefangen und – immer wieder – bis hin zu Luther.

4.

Den Übersetzer begleiten also ständiges Unbehagen, Ungenügen, Frust über die unausweichlichen Verluste und dazu das Bewußtsein, daß er trotz aller Mühe dem Original letztlich vergeblich nachstrebt. Sisyphus läßt grüßen.
Nun ist die Erkenntnis, daß das Original niemals ganz erreichbar sei, längst ein Gemeinplatz. Und als solcher gewiß irgendwo wahr – sicher, irgendwas ist dran. Aber wie das Gemeinplätze so an sich haben: Schaut man sie sich nach langem und eifrigem, oft gedankenlosem Gebrauch mal wieder näher an, erweisen sie sich gern als recht dürftig und trostlos, wenn nicht gar überholt.
Besagter Gemeinplatz soll ja wohl bedeuten, daß eine Übersetzung niemals die Fülle der Assoziationen, der dichterischen Bezüge des Originals getreu wiedergeben kann. Folglich müsse sie notgedrungen etwas Minderes sein, ein unumgänglicher Ersatz, eine Krücke, Prothese oder wie die Hilfsmittel bei schwerer Behinderung sonst heißen mögen.
Nun, wenn dem so ist, dann müßte man ebenso von Bedauern umflort und mit ähnlicher Leidensmiene, wie man vom Übersetzen spricht, auch vom LESEN literarischer Werke sprechen! Jede Realisation eines Sprachkunstwerks in der Lektüre ist zugleich eine Einschränkung, erfaßt nur einen Ausschnitt; wie bekannt, lesen Sie mit vierzig ganz andere Dinge aus Dostojewski heraus (oder in ihn hinein) als mit zwanzig, spinnt Ihre Phantasie seine Gedanken und Handlungsfäden in ganz andere Richtungen weiter.
Übersetzen ist des öfteren als eine Sonderform des Lesens beschrieben worden, als eine extrem genaue, tätige Lektüre sozusagen, die in der Sprache des Übersetzers festhält, was das Lesen des Originals in ihm evoziert. Und es spricht, wie ich finde, sehr viel für dieses Beschreibungsmodell. Dann müssen wir allerdings weiterfragen: Wieso verwehrt man der Übersetzung, was man der Lektüre zugesteht? Wieso kann das übersetzte Werk nicht betrachtet werden als *eine,* in Zeit und Raum fixierbare Realisation des Originals? Und – *muß* es nicht sogar so betrachtet werden?
Hier sind wir an einer entscheidenden Etappe auf unserem Weg angelangt. Vielleicht ist nicht alles Übersetzen immer und ewig ungenügend, sondern ungenügend sind vielmehr die gängigen Vorstellungen von diesem Tun?
Die Übersetzung gibt es nicht. Sie ist ein Mythos. Zudem kein besonders fruchtbarer. Ab und an taugt er als Arbeitshypothese, die zu noch eindringlicherer Suche nach dem zupackenden, präzisen Ausdruck anspornt. Ansonsten ist die das Original getreulich abbildende Übersetzung eine Chimäre, bestenfalls eine Metapher. (Und ich kann mir nicht helfen, aber diese zählebige Vorstellung stammt bestimmt aus der Kiste der realistischen Widerspiegelungstheorien!)
Jede Übersetzung ist *eine* Lesart des Originals. Nicht mehr und nicht weniger. Andere Lesarten sind denkbar, ja sogar – wünschenswert.

5.

Im Grunde hat es auch mit dem Kult des Originals etwas Eigentümliches auf sich. Denn so originär, wie man sich das gemeinhin vorstellt, ist das Original ja gar nicht. Aus dem Nichts hat nur der Herrgott die Welt erschaffen, jedes Kunstwerk aber ist ein Weiter, es greift auf, lehnt sich an, übernimmt, hält entgegen, führt fort, wandelt ab – es transformiert.
Mit anderen Worten: es „ÜBERSETZT"!
Unter diesem Blickwinkel ist jedes literarische Werk – und alles künstlerische Schaffen – ebensogut Erfindung wie Übersetzung. Ohne solche Transformation ist keine Tradition vorstellbar. Keine Kultur.
Die Diskussionen der letzten Jahre (Stichwort Postmoderne) haben erneut unser Augenmerk darauf gelenkt, wie sehr die Manifestationen der Kultur untereinander verwoben sind, in welchem Maß das Neue das verwandelte Alte ist. Und seinerseits danach drängt, abgewandelt zu werden. Und zwar endlos, in immer neuen Brechungen und Spiegelungen. Um dem Stillstand zu wehren, dem Tod.

Abenteuer des Übersetzens
hieß ein Symposium, das Anfang 1991 in Graz stattfand und bei Zuhörern wie Übersetzerkollegen außergewöhnliche Resonanz fand (vgl. „Übersetzer" 1/2-1991). Nun erscheinen die Tagungsreferate als eigener Band im Grazer Droschl Verlag, herausgegeben von Jale Melzer-Tükel. Neben dem hier abgedruckten Essay von Rosemarie Tietze enthält der Band Beiträge von Maria Csollány, Klaus Feichtenberger, Fabjan Hafner, Traugott König, Jürg Laederach, Curt Meyer-Clason, Yüksel Pazarkaya, Ilma Rakusa, Utta Roy-Seifert, Annemarie Schimmel und Alice Vollenweider.

Betrachten wir unter diesem Blickwinkel das Übersetzen im engeren Sinne, sehen wir nun, daß es kein Ausdruck von Unzulänglichkeit sein muß, wenn ein Sprachkunstwerk aus der Sprache A zu verschiedenen Zeiten auf unterschiedliche Weise in die Sprache B übertragen wird. Im Gegenteil, das ist ein Zeichen von natürlicher Lebendigkeit. Jede weitere Lesart des Originals hält dieses am Leben, vertieft seine Wirkung.
Shakespeare zum Beispiel. Der Fall ist bekannt. Shakespeare und kein Ende. Immer wieder tiefe Seufzer: So viele Jahrhunderte schon, und der Stein der Weisen sei noch nicht gefunden, noch habe sich kein Dichtergenie zu ebenso lichten Höhen aufschwingen können wie der Meister selbst. Diese Einbußen allenthalben, diese Verluste! Jüngstes Beispiel aus der altvertrauten Klagelitanei, ebenfalls ein zufälliges aus den letzten Wochen: Auf einer Podiumsdikussion in Wolfenbüttel besprachen Peter Brook und Peter Stein unlängst auch Übersetzungsprobleme bei Shakespeare; Peter Stein habe dabei, wie die Süddeutsche Zeitung vom 20. 11. 1990 meldet, „ungeheure Verluste ... betrauert", und er wußte diese auch genau zu quantifizieren, nämlich – bis zu 85 Prozent! (Daß diesem Unsinn, falls er wirklich so geäußert wurde, jemand widersprochen hätte, davon stand in der Meldung nichts.)
Jede Zeit liest ihren Shakespeare anders, darum hat auch jede Zeit das Recht, die ihr eigene Spannung zwischen sich und dem Werk in immer neuen Übersetzungen auszudrücken. Warum nicht? Ebenso wie jeder Theatermann das Recht hat, seine eigene Sicht auf Shakespeare szenisch umzusetzen; keine Inszenierung wird dabei je den „ganzen" Shakespeare wiedergeben, ebensowenig wie eine Übersetzung. Warum auch? Nur die Verwandlung, die immer neue Deutung schafft Kultur.

Es könnte sogar sein, daß sprachlich bereits etwas ferngerückte Klassiker wie beispielsweise Shakespeare womöglich gerade *dank* der Sprachgrenzen – weil diese zu immer neuer Aneignung herausfordern – in der fremdsprachigen Umgebung länger und auf natürlichere Weise wirksam sind als in ihrer muttersprachlichen Heimat. Denn auch dort müßte irgendwann mit dem Übersetzen begonnen werden (aus dem älteren Sprachstand in einen jüngeren), und natürlich sind in der eigenen Nationalliteratur die Hemmungen dagegen viel größer als in der fremdsprachigen.
Nein, die Namen von Wieland, Schlegel/Tieck, Fried und allen anderen, die am weitläufigen Gebäude des deutschen Shakespeare mitgebaut haben, zeugen beileibe nicht von einem jahrhundertelangen Scheitern! Der unendlich vielgestaltige deutsche Shakespeare ist ein Zeichen von REICHTUM! Von einem Reichtum, der sich hoffentlich noch jahrhundertelang mehren wird. Denn Übersetzen ist Bewegung. Ist lebendige Kultur. Übersetzen ist Leben.

6.

Als Reichtum kann diese Vielfalt jedoch nur dann ins Bewußtsein dringen, wenn eine Übersetzung auch als Übersetzung wahrgenommen, wenn der Übersetzer SICHTBAR und HÖRBAR wird. Dazu muß er vor allem einen Namen kriegen. Es geht nicht um Ruhm und Ehre (wenngleich ein bißchen mehr davon manchmal nicht schaden könnte), es geht vielmehr darum, daß durch den Übersetzernamen die deutsche Fassung des Werks XY *markiert* wird als *eine* mögliche Lesart des Werks. Die außerdem nicht den Anspruch erhebt, die alleinige, für alle Zeiten gültige zu sein. Was dem Übersetzer ab und zu als „Unbescheidenheit" angekreidet wird, nämlich daß er neben illustre Autorennamen sichtbar seinen eigenen setzt, verkehrt sich bei näherer Betrachtung somit in Bescheidenheit. Dies ist *meine* Fassung, sagt die Namensnennung. Bitte schön, wer mag, kann das Werk XY gerne anders lesen/deuten/übersetzen.
Dazu muß der Übersetzer außerdem seine eigene Position haben. Seine Sicht auf den Text. Einen bestimmten Zugriff, seine individuelle Haltung. Er muß wissen, warum er *diesen* Text übersetzt und warum er ihn *so* und nicht anders übersetzt. Auch wenn er seine Vorgehensweise gar nicht – abstrahierend, in Metasprache – erläutern könnte, das braucht er nicht, denn er führt seine Interpretation ja übersetzend vor.
Man möge mich nicht mißverstehen: Natürlich meine ich kein haltloses, formloses „Umspringen" mit dem Text, das einzig auf Schlamperei und Unvermögen beruht. Ich argumentiere hier auf einer anderen Ebene, sehe der Einfachheit halber einmal ab von Gut und Schlecht. Die Qualitätsdiskussion wird dadurch nicht überflüssig, im Gegenteil, sie müßte viel rigoroser geführt werden, als das der Fall ist.
Der Übersetzer *muß* sich also nicht über seine Arbeit äußern, er sollte es aber nach Möglichkeit tun. Je mehr Übersetzer-Vorworte, Nachworte, Kommentare, Einschübe oder Essays es gibt, desto besser. Desto unmöglicher wird es, das übliche Illusionstheater fortzuführen, in dem der Übersetzer nicht vorkommt. Jede Illusionsdurchbrechung ist von Nutzen. Lernen wir von Brecht.
Andere Zeiten waren da nicht so zimperlich, wie wir es heute sind. Im Jahrhundert Goethes, dem Goldenen Zeitalter der Übersetzung, hatten die Übersetzer durchaus Stimme und Resonanz. Eine besonders kuriose Übersetzeräußerung aus jener Zeit sei als Beispiel vorgeführt. Sie stammt von Johann Joachim Christoph *Bode* (1730–1793), der auf die von ihm übertragenen Bücher übrigens nie seinen Namen setzte – aber die gebildeten Leser seiner Zeit wußten sehr wohl, wer diese Verdeutschungen von Sterne, Fielding, Montaigne u. a. verfaßt hatte…
In Montaignes „Gedanken und Meinungen über allerley Gegenstände" (die deutsche Ausgabe erschien 1793–1799) taucht nach der Ankündigung Montaignes, er werde jetzt die Sonette eines gewissen Boetius zitieren, im Text ein längerer Passus auf, der offenkundig nicht von Montaigne stammt:

> „Die hier folgenden neunundzwanzig Sonette hat man in verschiedenen Ausgaben ausgelassen. Ich gestehe es, daß ich eben das getan haben würde (in meinem, des Übersetzers, Alter macht man keine Übersetzung in Versen mehr, wenn man nicht sein ganzes Leben der Dichtkunst hat weihen können), wenn ich nicht geglaubt hätte, es sei meine Pflicht, bei dieser Gelegenheit einen jungen Freund bei der Hand zu nehmen und ihn dem Publikum vorzustellen, so wie ungefähr Montaigne seinen Freund Boetius; den großen Abstand der Jahre ausgenommen, welcher über vierzig beträgt, und auch mit dem Unterschiede, daß Boetius seine Lebensbahn geendigt hatte, und mein junger Freund noch mit der Vorbereitung auf die seinige beschäftigt ist. Außer der Gerechtigkeit, die mir verbietet, von fremder Arbeit auch nur die Vermutung zu erregen, sie sei die meinige, habe ich auch andere, wie ich meine, gute Gründe, diesen Übersetzer der Sonette des Boetius hier zu nennen und, so viel an mir liegt, dem edlen Leser zu empfehlen."

Damit nicht genug. Der – ich wiederhole: in diesem Buch namenlose – Übersetzer Bode treibt das Spiel sogar so weit, daß er seinen „jungen Freund" mit Namen und Kurzbiographie vorstellt:

> „Es ist ein junger Mann namens F. L. Hederich, Sohn eines Pfarrers im Weimarischen, der gegenwärtig in Jena studiert und jetzt (1792) achtzehn oder neunzehn Jahre alt ist. Er verlor seinen Vater früh und geriet dadurch und durch andere Unfälle in gar nicht vorteilhafte Glücksumstände. Die Natur aber schien diesen Nachteil ausgleichen zu wollen, indem sie ihn mit einem sehr fähigen Kopf begabte…"

Und so weiter. Damit der geneigte Leser sich auch selbst von des jungen Mannes Begabung ein Bild machen konnte, führt Bode dann neben den Übersetzungen auch den französischen Text der Sonette an.
All das läßt natürlich auf ein handfestes Selbstbewußtsein des Übersetzers schließen. Und – auf ein mündiges Lesepublikum… Doch zurück zur Gegenwart.
Vonnöten ist heute eine andere Sicht auf das Übersetzen, sowohl bei Publikum und Kritik wie auch den Übersetzern selbst. Man kann das nur, gebetsmühlenartig, stets von neuem fordern, denn die herkömmlichen Vorstellungen halten sich zäh. Dabei offenbart das Ideal der „Identität" von Original und Übersetzung, so es nicht metaphorisch gebraucht wird, eine erschreckende Unkenntnis über die Natur der Sprachen, über die Wirkungsweise der Literatur.
Die Sprachen sind nun einmal verschieden – und Gott sei Dank; überlassen wir das Stöhnen über den „Kostenfaktor Übersetzen" ruhig den EG-Bürokraten und Exportmanagern. Und zwar sind sie nicht nur in Wortschatz und Grammatik verschieden – es „denkt sich" eben auch anders. Weshalb vollkommene Äquivalenz nicht möglich ist. Ebenfalls – Gott sei Dank. Denn dadurch entstehen Reibungsflächen, Bruchstellen, und an diesen, in Glücksfällen, – Kunst.
Eine ernstzunehmende literarische Übersetzung muß zuallererst an ihren eigenen Voraussetzungen gemessen werden, an dem „Wie legst du ihn an?". Nur wenn ihre Haltung gegenüber dem Original, ihr Zugriff, charakterisiert wird, kann sie gerecht beurteilt werden. Und nicht, wenn unsereiner Zensuren verpaßt kriegt, wie das gang und gäbe ist. Man kommt sich ja manchmal vor, als lebten wir noch in den Zeiten der normativen Poetik.
Vielleicht werden den klügeren Rezensenten die ewigen Verlustklagen allmählich ganz von selbst langweilig? Und vielleicht brechen sie dann, komplementär dazu, des öfteren in Jubel aus über GEWINNE? Denn die lebendige literarische Übersetzung zeichnet sich dadurch aus, daß sie Einbußen durch ein Geflecht neuer Assoziationen wettmacht. Aber das wäre bereits ein eigenes Thema.

7.

Das geläufigste biblische Bild zum Thema Sprachen ist der Turmbau zu Babel: die Sprachverwirrung als göttliche Strafe, als Vergeltung für Hochmut.
Es wäre allmählich an der Zeit, die Sprachenvielfalt nicht länger mit einem Sündenfall zu assoziieren, also vom alttestamentarischen Denken allmählich zum neutestamentarischen überzugehen. Man bräuchte auch nicht lange nach einer passenden Stelle in der Schrift zu suchen: das Pfingstwunder. Reden in neuen Zungen, das Wort verkünden in anderen Sprachen.

Nun bilde ich mir, weiß Gott, nicht ein, daß in unserer Zunft „alle voll des heiligen Geistes" wären. Beileibe nicht. Doch vielleicht könnte die Erinnerung an das Pfingstwunder wenigstens einige von uns aufrichten, innerlich stärken, uns Mut machen zu noch ernsterem, unermüdlicherem Ringen um das Wort.
Im nunmehr demontierten Sozialismus oder Pseudosozialismus gab es den Brauch, bestimmte Berufe an eigens dazu ausgewählten Tagen zu ehren, beispielsweise am Tag des Bergarbeiters, des Milizionärs, des Lehrers... Ein bieder säkularisierter Heiligenkalender, sozusagen. Warum sollte man den hübschen Brauch nicht in einer leicht re-christianisierten Form beibehalten?
Pfingsten als der Tag des Übersetzers...

Memo zu einem ewigen Thema ...

Im Rahmen des 23. Esslinger Gesprächs, das vom 22.-24. 11. 1991 in Bergneustadt stattfand, sprach am 22. 11. 1991 **Wolfgang Schimmel,** der Justitiar des VS, zum Thema Normvertrag und zum Stand der Verhandlungen über seine Neufassung.

Hinrich Schmidt-Henkel hat den Vortrag sowie die anschließende Frage-Antwort-Runde protokolliert und bietet seine stichpunktartige Nachschrift als Information, Gedächtnisstütze und Argumentationshilfe an. *red.*

1. Normvertrag - Geschichte, heutiger Stand

Funktion des NV ist es, ein „Regulativ zur Vertragsfreiheit" anzubieten, die sonst nach Urheberrecht gälte (und gilt: jede/r ist frei, jeden möglichen Vertrag abzuschließen, solange nicht „sittenwidrig"); daher ist der NV als Definition guter Umgangsmanieren zu betrachten. Schon 1901 gab es eine unverbindliche Regelung, nach der zum Beispiel die Rechtseinräumung lediglich für die erste Auflage galt, danach neu verhandelt werden mußte. Sie galt bis 1933, dann wurde ein „Normalvertrag" eingeführt (z.B. Rechtseinräumung „für die Dauer der Schutzfrist"). Seit Ende 70er Jahre Versuch, die seit 1933 gültigen Manieren in Richtung Interessen der AutorInnen, ÜbersetzerInnen zu verschieben. 1982 NV.

Nicht erreicht: Verbindlichkeit des NV. Es gilt der jeweils unterschriebene Vertrag, ohne größere Hoffnung auf nachträgliche Korrekturmöglichkeit. Jedoch ist die Zusage erreicht, daß die beidseitigen Verbände auf ihre Mitglieder „hinwirken", den NV wenigstens sinngemäß einzuhalten, wer davon abweicht, befindet sich in Rechtfertigungsdruck. Daher: stets alle Verträge auf Abweichungen vom NV überprüfen.

In den Bestrebungen, den NV neu zu formulieren, vor allem Ungereimtheiten auszuräumen, wird seit 1990 wieder mit dem Börsenverein verhandelt, der alle Streichungen akzeptierte (!). Im Oktober 1991 war noch offen:

- Es soll nur eine verbindliche Honorarform erreicht werden, nicht entweder Pauschal- oder Prozentualhonorar, sondern zusätzlich zur Honorarpauschale per Normseite soll eine Erfolgsbeteiligung erhandelt werden, die der Börsenverein bislang in Promille ausdrückte; sie sollte in Prozent ausgedrückt werden (das ist ein mehr als nur kosmetisches Anliegen). Möglich wäre unter Umständen ein gestaffeltes Honorar, das beide Formen miteinander verbindet.

- Die Berechnung der Erfolgsbeteiligung soll vom Verkaufspreis erfolgen, nicht, wie vom Börsenverein gewollt, vom „Verlagsabgabepreis", der ist bis zu 50 Prozent geringer.

Die Verhandlungen über Regelhonorierung laufen seit 1984 ergebnislos. Argument Börsenverein: unübersichtliche Verhältnisse (Schimmel: das wäre gerade Argument *für* ein Regelhonorar). Wichtiges Verbandsinstrument hier: Honorarumfrage, die alle in den Stand setzt, sich nicht auf unsinnige Angebote einzulassen. Für das Aushandeln von Erfolgsbeteiligung gilt wie anderswo: „Steter Tropfen höhlt den Stein" (wie dieser im Einzelfall auch immer heißt ...).

Auf die Frage, ob man nicht eher einen Tarifvertrag als lediglich eine Art „Knigge" benötige, antwortete Schimmel mit der Information, daß zwar der Übersetzerverband einen Tarifpartner darstellen kann, der Börsenverein qua Satzung jedoch nicht; diese Satzung müßte zuvor geändert werden.

2. Einzelfragen, -informationen und -themen

- Es sieht nicht danach aus, daß EG-weit der gebundene Verkaufspreis aufgehoben wird.
- NV neu sieht Nebenrechtsbeteiligung vor (Tb, Clubs etc.). Manche Verlage haben ihren eigenen Taschenbuchverlag und/oder Club. Hier ist zu beachten: bei zwei GmbH's, ein Inhaber (so z.B. bei Rowohlt): Nebenrechte müssen entrichtet werden; bei einer GmbH, also z.B. einer Paperbackausgabe lediglich in einer anderen Reihe desselben Verlags, derselben GmbH (so bei Piper): eine Beteiligung in diesem Fall muß gesondert im Vertrag festgelegt werden.
- Frage: Wie lang nach Abgabe des Übersetzungsmanuskripts ist eine „angemessene Frist zur Prüfung"?

Antwort: Es besteht keine juristische Regel oder Vorgabe.

Empfehlung: Wo nicht vorhanden, Einsetzung einer Frist in den Vertrag (ein bis zwei Monate), besser eine lange als gar keine Frist; ob verlagsseitig die für uns günstige Formulierung „(Rest-)Bezahlung fällig bei Abgabe des Manuskripts" akzeptiert wird, kommt auf die jeweilige Verhandlungsstärke an.

- Mahnbar wird das Honorar ab Fälligkeit. Auch daher empfiehlt sich eine klare Frist im oben genannten Sinne. Mahnungen müssen schriftlich erfolgen. Eine realistische Zahlungsfrist beträgt drei bis vier Wochen. Verzugszinsen vier Prozent ab Eingang der Mahnung beim Verlag. Führt die Zahlungsversäumnis zu Bankschulden, können die banküblichen Zinsen berechnet werden.

Mahnungsformulierung: kurz, trocken. Möglichkeit: Schlichtes Einsenden einer Rechnungskopie, Stempel „Zahlungserinnerung", 2. Kopie, Stempel „Mahnung" samt genau benannter Frist („Binnen-Brief"). Beförderlich ist hier der Hinweis: „Kopie an Rechtsbeistand" oder „Kopie an IG Medien/Rechtsabteilung".
- Gründe für Zahlungsdrückerei sind üblicherweise: Mängelrügen (schwer zu erbringen; Problem des Verlags) und Fristüberschreitungen (das ist schnell passiert und ein Problem des/der ÜbersetzerIn).
- Möglich ist eine monatliche Abschlagszahlung, setzt laut Schimmel die „Hemmschwelle zur Zahlung" herab. „NV neu" sieht daher vor: 1. Rate bei Vertragsabschluß.
Wichtig: Keinesfalls Regeln akzeptieren à la „letzte Rate bei Korrektur der Fahnen" oder „bei Erscheinen" - hier macht man sich von Verlagsinterna abhängig (wer garantiert das Erscheinen, oder daß die Fahnen zügig oder überhaupt erstellt werden).
- Ein Honorarunterschied zwischen Tb und Hardcover hat sich eingebürgert, ist jedoch nicht stichhaltig begründbar. Ähnliches gilt für Kinder- und Jugendliteratur.
- Richtgröße Deckungsauflage Tb 10 Tsd., gebundenes Buch 5 Tsd., dabei darf im Vertrag *nicht* der Begriff „Deckungsauflage" stehen, sondern muß eine Auflagenhöhe benannt sein, ab der eine Erfolgsbeteiligung eintritt.
- Formulierung Nebenrechtsbeteiligung: Prozente vom Verlags*anteil,* nicht etwa vom Verlags*gewinn,* der ist manipulierbar (es ist auch so noch schwierig genug zu kontrollieren, wie hoch der Verlagsanteil aus Nebenrechtsverkäufen ist und welche Auflage erzielt wird).
- Die Vertragsformulierung „begründete Änderungswünsche" sollte beanstandet werden (auch „gefällt mir heute früh nicht so recht" ist eine Begründung - extrem gesagt). Dasselbe gilt für „Korrekturen einarbeiten" - hierdurch wird der/die ÜbersetzerIn zur Schreibkraft des Verlags degradiert.
Zur Formulierung „verpflichtet sich, eine stilistisch einwandfreie und formgetreue Übersetzung abzuliefern": der Normvertrag sieht vor, statt dessen konkret zu formulieren (denn was ist, wenn das Original stilistisch nicht einwandfrei ist, ob nun ungewollt oder beabsichtigt?): „ohne Kürzungen, Erweiterungen etc."

Wenn Schriftsteller übersetzen ...

(... prickelt vergnügungsbestimmt der Schaumwein)

Was Burkhart Kroeber unlängst in diesen Spalten zu den Leistungen übersetzender Schriftsteller ausgeführt hat, fordert Widerspruch heraus: Es sei „ein weitverbreitetes Vorurteil (sic!), daß bei literarischen Texten 'die Schriftsteller' irgendwie von Natur aus die besseren Übersetzer seien".

Es ist doch wohl eher so: Selbst wenn er die Ausgangssprache nur flüchtig kennt, das Übersetzerhandwerk nie gelernt hat und sich mit einem Schulwörterbuch durchschlägt, bringt ein richtiger Schriftsteller kraft seiner dichterischen Begabung allemal so herausragende Übersetzungen, nein, „Übertragungen" zuwege, daß jeder professionelle Übersetzer vor Neid erblassen muß.

Dies darzutun, eignet sich (obwohl auch an rezenten Beispielen kein Mangel herrscht) kaum ein Buch besser als Peter Handkes Übertragung des 1960 erschienenen, in New Orleans und Umgebung spielenden Romans *The Moviegoer* von Walker Percy *(Der Kinogeher,* Suhrkamp 1980).

Auf dem Schutzumschlag steht der Name des Übersetzers im selben Schriftgrad wie der des Autors. Das ist ein kluger Schachzug des Verlags, verspricht doch diese Titelgestaltung dem Kundigen besonders genußreiche Lektüre: Er weiß sofort, hier war kein gewöhnlicher Wald-und-Wiesen-Übersetzer *(Translator prato-silvaticus, TRAPS),* sondern ein exzellent übersetzender Schriftsteller *(Poeta excellenter transferens, PET)* am Werk.

Um beckmesserischen Einwänden gegen Handkes Übersetzung (ich kenne doch meine Pappenheimer!) von vornherein die Spitze abzubrechen:

Sicher, er vergreift sich öfters im Ausdruck, etwa wenn er „go-getter" mit „Tatsachenmensch" [S. 49] übersetzt, „duplex" mit „Duplexgebäude" [71], „pines planted in brick boxes" mit „Kiefern, die in Ziegeleigevierten wachsen" [87], „newfangled" mit „blitzneu" [88], „conference lunch" mit „Konferenz-Lunch" oder „Lunchkonferenz" [98, 101], „human being" mit „Menschenwesen" [108], „stop signs" mit „Stopsignale" [122], „screened porch" mit „umschirmte Veranda" [130], „wooden steps" mit „Holzstapfen" [156] oder „out-of-the-way mucous glands" mit „besonders schleimige Drüsen" [174].

Zugegeben, er tut sich gelegentlich schwer mit der eigentümlichen Sprache seines Autors. Woher soll er wissen, daß „Is that right?" nicht „Und das geht gut?" [45] und „as popular with men as with women" nicht „gleichermaßen volkstümlich zu Männern wie zu Frauen" [42] bedeutet?

Aber derlei Lappalien wird kein dankbarer Leser seinem *PET* ankreiden. Und wenn aus „she is actually unselfish, the only person I know who is (sie ist der einzige wirklich selbstlose Mensch, den ich kenne) bei Handke „sie ist meines Wissens die einzige Person, die nicht selbstsüchtig ist" [81] wird, sollte man ihm zugute halten, daß er ja nicht ständig mit einer englischen Grammatik unterm Arm herumlaufen konnte.

Richten wir also unser Augenmerk lieber auf einige der Herrlichkeiten, durch die sich diese Übertragung so wohltuend von der Masse der undichterischen Übersetzungen abhebt.

Handke kennt sein Amerika, und bei der Lektüre des *Kinogängers,* pardon, des *Kinogehers* dämmert dem *TRAPS* schon bald die schmerzliche Erkenntnis, daß das Dichterauge die Welt eben doch klarer sieht. Wer von uns Fußgehern des Literaturbetriebs hätte je bemerkt, daß in den Südstaaten Bungalows einen „Hinterhof" [28] (back yard) haben und „Benzinbehälter" [132] (gas logs) für mollige Wärme im Wohnzimmer sorgen, wer hat neben simplen Maschendrahtzäunen schon mal einen „Kettenzaun" [112] (chain-link fence) wahrgenommen, und wem wäre aufgefallen, daß in New Orleans zur Mittagszeit statt der andernorts üblichen Büroangestellten lauter „Geschäftsleute" [25] (businessmen) die Straßen der Innenstadt bevölkern?

Daß der *PET* auch sprachschöpferisch dem *TRAPS* haushoch überlegen ist, versteht sich von selbst. So verdanken wir dieser Handkeschen Übertragung Dutzende gelungener Neuprägungen, von denen ich hier nur eine Handvoll anführen kann: Abneigung für Neger [79], Flechtsessel [81], in seinem innersten Herzen [15], Langfenster [40], leuchtendes kleines Gestell (= ein MG-Sportwagen) [120], Scherzstreit-Dialoge [48], Seniorstudent [194], Shopper („Der Bus ist voll mit Shoppern, fast nur Frauen.") [19], Standpredigt [40], unerweckte Gefäßverbindungen [174], Witzaustauschen [173], Zweitüren-Limousine [119].

Mittlerweile dürfte klar sein, daß diese Übertragung Pflichtlektüre für jeden Übersetzer ist, der sich bei übersetzenden Dichtern was abgucken möchte. Um Ihnen, liebe *TRAPS*-Kollegen, vollends den Mund wäßrig zu machen, zitiere ich aber noch ein paar besonders eindrucksvolle Passagen.

In einem Stadtbus flirtet der Ich-Erzähler mit einer attraktiven jungen Frau: „She is smiling - at me! My mind hits upon half a dozen schemes to circumvent the terrible moment of separation. No doubt she is a Texan. They are nearly always bad judges of men, these splendid Amazons. Most men are afraid of them and so they fall victim to the first little Mickey Rooney that somes along." Bei Handke liest sich das fast noch besser: „Sie lächelt - mich an. Mein Verstand stößt sofort auf ein halbes Dutzend Schemata, den schrecklichen Moment der Trennung zu verhindern. Zweifellos ist sie aus Texas. Sie können Männer fast nie richtig einschätzen, diese leuchtenden Amazonen. Die meisten Männer haben Angst vor ihnen, und so werden sie das Opfer des ersten kleinen Mickey-Rooney-Gebildes, das ihnen in den Weg kommt." [20]

Ein anderes Beispiel: Der Vater des Erzählers baut eine Veranda an, macht sie mit Fliegendraht moskitosicher und versieht sie mit Rollos, die von unten nach oben zugezogen werden: „In those days it was thought that sleeping porches were healthful, so my father stuck one onto the house, a screen box with canvas blinds that pulled up from below." Handke hat die Konstruktion der Veranda genial vereinfacht: „In jenen Tagen hielt man es für gesund, auf Veranden zu schlafen: so fügte mein Vater dem Haus eine an, ein aus Zeltbahnwänden emporgezogenes Gefüge." [87]

Unnachahmlich auch Handkes Schilderung einer Furie: „Sie war heftig und sehr bösartig, wie betrunken. Besonders gegen Emily zeigte sie ein kaltes Wüten, das erschreckend war." [159] Wie blaß nimmt sich dagegen das Original aus: „[She] was lashing out with a particularly malevolent and drunken sort of violence. Toward Emily she exhibited a cold fury which was frightening."

Zum Schluß noch ein Beispiel dafür, wie gekonnt Handke idiomatische Wendungen überträgt. Der Erzähler ist Angestellter seines Onkels und tut erfreut, als dieser ihm einen Posten in Aussicht stellt, den er gar nicht haben will: „'Yes sir', say I, looking pleased as punch and even prickling in the hairline to do justice to his gruffest favor." Ein *TRAPS* hätte die Redensart „to be pleased as Punch" wahrscheinlich brav im Sinne von „sich freuen wie ein Schneekönig" übersetzt. Nicht so Handke. Er lotet den vollen Bedeutungsumfang des (hier verwirrenderweise kleingeschriebenen) Wortes „punch" aus und schreibt: „'Yes sir', sage ich und schaue so vergnügungsbestimmt wie eine Flasche Schaumwein (es fehlt nicht einmal das Prickeln), um seiner allerbärbeißigsten Gunst die Ehre zu erweisen." [100]

Wenn man so mustergültig übersetzt, bleiben Anschlußaufträge und öffentliche Anerkennung nicht aus. Als 1985, ebenfalls bei Suhrkamp, eine weitere Percy-Übersetzung von Handke erschien *(Der Idiot des Südens* - Originaltitel *The Last Gentleman),* schrieb Jochen Hieber in der FAZ vom 25. 5. 1985: „Denn auch seine Übertragung des 'Letzten Gentleman' beweist, einigen Nachlässigkeiten zum Trotz, Handkes sicheres Gespür für Atmosphäre und Aura dieser klaren, von wissender Heiterkeit erleuchteten Prosa." Na, wer sagt's denn! Rudolf Hermstein, *TRAPS*

Christof Stählin

Übersetzergedanken zu Fredmans Epistel Nr. 43 von C. M. Bellman

Die Musik zu diesem Lied hat eine Melodie von schwermütigem Gewicht, mit zierlich fallenden Koloraturfontänen darin, ein Trauermarsch durch einen Rokokogarten, der sich mittendrin auflöst in einen langsam tanzenden Dreierschritt, um schließlich sein gerades Zeitmaß wiederaufzunehmen. Der Text ist zweistrophig mit jeweils drei Unterstrophen, insgesamt dreißig Zeilen, die durch ein kompliziertes übergreifendes Reimschema ineinander verfugt sind:

A bbb A Cddd C C eee A
A fff A Ghhh G G iii A

Das sind neun mehrfache Reimgruppen: acht dreifache und eine sechsfache. Von den dreifachen stehen sechs - die klein gesetzten Buchstaben im Schema - eng beieinander, zwei, C und G, sind jeweils einmal geteilt, und A, der sechsfache, hält das ganze Gebilde zusammen, indem er eingangs und ausgangs zu stehen kommt und dazwischen mehrfach an sich erinnert. Ein Rokokopavillon mit sechsmal drei Fenstern, zwei asymmetrisch über Eck gebrochenen Dreiergruppen von Halbsäulen und sechs Türen, davon zwei Portalen zum Betreten und Verlassen, der Rest zum Hinaussehen vom Innenhof aus. Die sechs Türen sind:

bröd röd (under)-stöd mjöd nöd död

Für den Übersetzer liegt das Schwedische entgegenkommend nahe beim Deutschen:

Brod rot Not Tod

Aber es geht nicht auf. Für „Unterstützung" und „Met" müssen andere Reimwörter gefunden werden.

Was ist eigentlich passiert? Ulla Winblad, Schankmädchen von rosenquellender Schönheit, kriegt ein Kind, und man weiß nicht, ob sie das überlebt. Es ist die Stunde von Niederkunft, gedämpftem Licht, Angst und Trost. Ein seltenes Stück Lied, weit außerhalb des Blickwinkels der deutschen Bellman-Rezeption, die so ganz von erotisch-alkoholischer Enthemmung fasziniert ist, daß sie solch ein zartes Gebilde kaum wahrnimmt.

Es wirkt wie ein Geisterfahrer auf den Bahnen unserer Begriffe von Sexualität: hier setzt die Sinnlichkeit nicht aus beim Gedanken an Geburt und Tod, sondern gerade ein, mit Seide, Ingwer und Rheinwein, zusammen mit der behutsamen Fürsorge eines Liebhabers, der die helfende Susanne zur Eile mahnt. Es würde sehr schwer fallen, die Situation mit zeitgenössischen Begriffen wie „Kuschelsex" oder „hard porno" zu fassen und deren System auf sie anzuwenden. Die beiden windigen Hasen sind auf einmal gar nicht mehr da, das Käuzchen hat gerufen, das geht durch Mark und Bein.

Bellman elektrisiert unser Skelett.

Nach Wärme und Reichlichkeit geht der mahnende Ruf, und Wärme ist eben die Größe, die in der Pornographie allenfalls zur Kuscheligkeit verniedlicht auftaucht. Ein Porno-Konsument würde sich darüber lustig machen wie ein Schnapstrinker über Himbeerwasser. Porno ist cool, und nie war die Frage, ob sich jemand dafür erwärmen wolle. Würde jemand die Daseinsberechtigung der Pornographie in Zweifel ziehen, er geriete leicht in den Geruch hoffnungsloser Gestrigkeit. Ist aber Wärme eigentlich reaktionär?

Hier geht es um Erwärmung für den schweißnassen Körper einer Frau in schwerer Stunde, es ist der Kern aller galanten Tugenden gefragt, eine Art animalischer Zuneigung, nicht tierisch, sondern, wenn es dieses Wort gäbe, „tierlich". Die Todesverdrängung in der kommerziellen erotischen Reizwelt kostet die Energien der Wärme, die vonnöten sind, um vor dem Tod zu schützen, und damit letzten Endes - Liebe im Kalten ist lustfeindlich - die Sinnlichkeit. Diese Wärme tut noch weit mehr, als ihren therapeutischen Zweck zu erfüllen.

So gibt es auch einen formalen Zweck in der Poesie, nämlich einem Versmaß und einem Reimschema gerecht zu werden, und die Notwendigkeit, entsprechende Energien freizusetzen. Man muß sich das Hirn zermartern, um drei Reimwörter zu finden, die Sinn und Satzbau nicht verbiegen und auch noch kunstvoll an die Enden ihrer Zeilen lanciert werden wollen. Aber man findet allerhand, wenn man seine Sprache zehnmal nach einem passenden zweisilbigen Begriff durchackert. Es ist wie bei dem Schatz, der angeblich oder wirklich im Garten versteckt ist. Zum wenigsten wird die Erde umgegraben bei der Suche, und auch das trägt seine Früchte. So wird das Reimen zur Erleichterung bei der poetischen Arbeit. Für mich als Übersetzer heißt das, auf meinem Terrain einen Garten anzulegen nach dem Vorbild eines anderen. Ich muß Bellmans Gedicht als ganzes so behandeln wie Bellman im Lied seine Ulla: der goldene Schnitt!

An Ulla Winblad, geschrieben bei Gelegenheit eines zarten Ereignisses,

Fredmans Epistel No. 43
Von C. M. Bellman
Deutsche Nachdichtung von Christof Stählin

Mach warm Bier mit Brot,
leih Madame Wingmarks Kanne,
tu Kümmel dran, Susanne,
wärm die große Kupferpfanne
krebsglühend rot!

Ihr Lager schlag auf:
Schwandaunen, Seidendecken,
komm schnell mit den Bestecken,
Wiege, Stuhl und Messingbecken,
da stell es drauf!

Tür zu, und lauf,
schließ den Vorhang sachte, sachte.
Amor, ihren Glanz betrachte,
komm doch, du, der ihn entfachte,
zärtlich hofft sie nun auf dich in ihrer Not.

Zum Rheinwein ein Lot
vom Ingwer noch, und rüste
das Milchbier, das gesüßte,
alles, was sie sonst gelüste,
steh zu Gebot!

Dazu Gesang
für ihres Blutes Brände,
es ballt sich in der Lende,
bis es herrlich kühl am Ende
teilt seinen Drang.

Schönheit, o Zwang!
Dich der Liebe zu bequemen,
mußt du einen Tod vernehmen,
und die tausend Todes-Schemen
in der Blüte, die bedeuten ihren Tod.

So hätten wir also im Gedicht ein Stück vergangener Wärme, das heute noch Wirkung tun kann. Wer die Gegenwart kalt findet und nach Wärme sucht, der wärmt sich gerne die Vergangenheit auf und macht damit einen Fehler, nämlich den nostalgischen. Bellman war ein fast genauer Zeitgenosse von Casanova, dem beim Gedanken an weibliche Fruchtbarkeit ein süßsaures Lächeln wohl näher gelegen hat als das zitternde Mitgefühl und seine sorgende Präsenz. Es muß in der Welt der körperlichen Liebe etwas geben wie einen Wärme- und einen Kältestrom quer durch die Epochen, Ströme, die sich in jedem und jeder mischen können. Aus politischer Sicht taucht nun die Frage auf: Wer darf seine Zeichen setzen? Hier liegt der Punkt bei der Debatte um die Pornographie, und nicht bei dem achselzuckenden Statement, sie schade schließlich niemandem. Die Kälte, schon beim Wetter, setzt ihre Zeichen schnell und leicht. Nicht so die Wärme. Auch deswegen ist Bellmans Lied eine Preziose. Dem, jedenfalls seiner Kunst, liegt alles Verklemmte fern, wenn es um körperliche Liebe geht, wie um Genüsse überhaupt. Das

Essen, fünfzig Jahre früher in Deutschland poetisch noch ganz tabu, ist wichtiger Gegenstand seiner Gedichte. Und die gezeichneten Liebesszenen des grandiosen Sergel, Bellmans Freund, können erstmals oder erstmals wieder ganz nackt sein, ohne das lüsterne Lüften von Stoff über brisanten Körperstellen. Essen und Liebe haben sprichwörtlich miteinander zu tun, Einverleibung und Leibvereinung, und an Genußfreudigkeit steht Bellman Casanova sicher nicht nach. Jener aber war ein kühl berechnender Frauenjäger und -sammler seiner Epoche, der an allerhand Höfen und mit ihrem lebenden Inventar zugange war. Dieser ist ein Freund kleiner Leute: Korporale, Fischweiber, Musikanten und Schnapsbrenner.

Bei kleinen Leuten aber war die Wärme immer eher zu Hause als anderswo, und Bellman ist ein Genrekünstler („Gutleutkünstler") par excellence, aufs Schnapsglasschwenkendste und Decolletierteste. Es geht da immer sehr reichlich zu, nicht wie bei Reichen. „Es ist ja nicht so wie bei armen Leuten", das ist ein typischer Armeleutespruch. Wenn es bei den Kleinen deftig und üppig zuging, in Lied, Bild und Leben, haben freilich die Großen immer gern Anteil genommen. Und wenn auch das Genre dadurch zur Mode verkommen ist, es schadet nichts. Schon manches Kind aus vornehmem Hause hat sich beim Eintopf des Hausmeisters richtig sattgegessen, und es ist immer gern gegeben worden. Zilles Berliner Proletarierkinder zieren, ohne Schaden zu nehmen, die private Grafiksammlung, und die Krippe steht kraft umfassender Generosität ihres Einliegers eben auch im Schloß. Bellmans Lieder, als Poesie und Musik genommen, verlieren nicht, wenn sie für Lüsternheit und Alkoholophilie von wohlhabenden Intellektuellen zum Beleg dienen müssen, sozusagen als Rokoko-Bildungsrülpser. Bloß manchmal möchte man den Interpreten zurufen: leis, Fenster zu, Ulla will schlafen, und nicht so derb!

Wie zärtlich und behutsam ist Bellman! Und es schmeckt, wenn er teure Spezereien auftischt, Ingwer und Rheinwein, als handle es sich um eine kulinarische Therapie. „Reimwein" schreibe ich aus Versehen, will ich doch dem Vorbild gerecht werden. A fff A, fff für ganz ganz fein. Ich brauche noch ein Wort auf ... ot! Boot weg, Schlot weg, rot war schon, Lot. Eine alte Maßeinheit mit ernstem, düsteren Vokal, der auch ein Bleigewicht durchschimmern läßt, sehr schön. Und ein Lot vom Ingwer zusätzlich bitte, sonst klänge es wie Angst vor Verschwendung! Mit „das gesüßte" schmuggle ich den unterschlagenen Zucker zum Milchbier, die Zutaten zu Bellmans Rezept werden dadurch womöglich neu verrührt, macht aber nichts, weil wir das Originalrezept ohnehin nicht kennen, er hat nur die Ingredienzen aufgeführt. Das ü im Gesüßten ist ein bißchen lang, um sich auf „rüste" und „gelüste" zu reimen, ein kleiner Schönheitsfehler. Dafür habe ich Ullas Begehren aus dem Original mit den Gelüsten einer Schwangeren ersetzt, was wohl auch gemeint ist. Einen anderen A-Reim auf ...ot noch, die Not ist schon in der ersten Strophe verbraucht. Aber schließlich ist das Lied von einem helfenden Geist durchdrungen, und schon steht ein Ersatzwort seinen Geschwistern Brot, rot, Not und Lot zu Gebot. Voilà! Den Tod hebt man sich bis zum Schluß auf.

Eine hochschwangere Frau hatte mitten in einem Supermarkt einen Blasensprung, und das Fruchtwasser sammelte sich unter ihr zu einer Lache, eine sehr peinliche Situation. Da nahm sie sich aus dem Regal ein Glas Gürkchen, ließ es in die Lache fallen zur Tarnung, zahlte an der Kasse und fuhr in die Klinik. O du Genie, der du es witzig findest, eine Frau im Wochenbett zu zeichnen und mit einem Glas Gürkchen niederkommen zu lassen, als Anspielung auf eine Ersatzhandlung (wessen eigentlich?): da hast du deine Gürkchen, diesmal schlagfertig und witzig eingesetzt, und laß mir in Zukunft die Finger vom Eingemachten!

Zeus hat Athene aus dem Kopf geboren, und er ist niedergekommen, aber weniger göttlichen Männern geht das Weib nicht aus dem Kopf, Pornographie ist ein genuin männliches Phänomen, und das Weib soll auch gar nicht aus dem Kopf, weil man sich nicht mehr alles damit erlauben könnte in seiner theoretischen Allmacht.

Der Mann im Lied ist nicht allmächtig, aber praktisch. Brot und Kümmel sind Quell- und Treibmittel, die, gegessen oder als Klistier verabreicht, den Darm räumen sollen, bevor der ungeheure Druck der Wehen einsetzt und zur Befreiung führt, die das unten geballte Blut wohltuend kühl auf die Gliedmaßen zurückverteilt.

Das ganze Gedicht könnte, bei oberflächlichem Lesen, für eine Liebesszene gelten oder deren Vorbereitung, weil Ulla in der letzten Strophe in der Liebesstunde „einen Tod" vernimmt. Und wann wäre diese Liebesstunde, wenn nicht jetzt? Es ist aber unter den Requisiten eine Wiege aufgeführt. Ist also die Geburtsstunde selber die Liebesstunde?

Astrild, niemand anderer als der unter schwedischem Pseudonym herbeigerufene Gott Amor, ist und war immer ein Kind, und warum? Er ist das wirkende Prinzip in der Liebe, er ist gleich selber, was er hervorbringt, ein Anarchist, der sich um logische und chronologische Richtigkeiten nicht schert und aus dem Hinterhalt zielt. „Wer war das?" heißt die erstaunte Frage nach den Stürmen einer Liebesnacht, und die erschrockene Antwort heißt: „das Kind"!

„An Ulla Winblad, geschrieben aus Anlaß eines zarten Zufalls" heißt die wörtliche Übersetzung des Liedtitels. Aber das Wörtlichste muß nicht das Treueste sein. Denn der Zufall ist noch ganz das unberechenbare Vorkommnis, der Einfall, Unfall oder Überfall, der er war, bis das, was er nicht ist, ihn verächtlich gemacht hat: die Verwaltbarkeit und Berechenbarkeit, die Vernunft, die Amors Sache nicht ist, denn er trifft ausschließlich durch Zufall, blind, wie er ist, und ist um so gefährlicher. Unser Zufall ist harmlos, weil niemand etwas dafür kann. Ich setze „Akzidenz", das lateinische Mutterwort für Zufall, vielleicht auch einfach „Ereignis".

Die fulminanten Nervensensationen der Liebesvereinigung sind nichts anderes als die Wahrnehmung einer Gewalt, die querschlägt durch alle Geburten und Tode hindurch, die als Folge ihrer selbst auftritt und damit göttliche Unsterblichkeit besitzt, es ist der Durchbruch der Zeit zu allen anderen Zeiten hin, der Angelpunkt der Generationen, die Implosion aller Zeiten in eine einzige Zeit, und siehe da, mehr haben wir auch nicht. Der Vorhang einer zufälligen Epoche samt ihrem Kolorit zerreißt, und das riesige bläuliche Hintergrundsgebirge der Antike tut sich auf, im kühlen Frühlingswind frisch erschlossener Weite, von Göttern bewohnt anstatt von Begriffen, wo man den Tod als traurigen Jüngling darstellt und die Sprache noch viele Tode kennt: Tusen dödar kring dig stimma
Tausend Tode dich umschwärmen,
hier stehen sie im Lied. Und jener eine Tod in der Liebesstunde? Der Abschluß schlechthin, der Tod also, zeigt sich in allem, was ein Ende nimmt, und jeder dieser Tode spiegelt sich in jedem anderen. Knapp zwei Jahrhunderte vor der Entstehung dieses Liedes heißt es im berühmten Lied „Come again" von John Dowland: to see, to hear, to touch, to kiss, to die
um die Lebensgeschichte der Annäherung eines Liebespaares zu schreiben, deren Tod in Gestalt des orgastischen Höhepunktes eintritt.

that dying would not let him die, but gave him live again,
steht in einem anderen Lied bei Thomas Morley über denselben Tod, der zur erneuten Geburt dessen führt, der ihn erlitten hat. Beim Lieben, beim Gebären und beim Sterben zeichnet sich der Tod oder viele seiner selbst in gewandelter, aber ähnlicher Form auf Ullas Gesicht.

Schwedisch „Masken" hat zwei Bedeutungen, deren eine sich hinter der anderen versteckt. Es heißt „Maske", aber auch „Wurm", weil der Wurm das wahre Wesen verbirgt, das in ihm steckt, den Schmetterling. Exakt wie bei uns das Wort „Larve", und Larven waren bei den Römern der Antike die Totengeister, die den Gerippen zu magischem Zusammenhalt ihrer Knochen und zu lebensähnlicher Bewegung verhalfen, sehr unheimlich!, und wenn in der Blüte die Larve auftaucht, dann ist es die blitzendste Metapher, die Poesie hervorbringen kann: der Tod, der schon in der Blüte enthalten ist, das kleine Wesen in seiner Mutter, das sich herausstellen soll, das Gerippe, das wir schon im

Leibe tragen, der Tod als verpuppte Wiedergeburt, der sich durchs Leben flicht und immer wieder auftaucht, um an sich zu erinnern.
Es ist der Reim A im Gedicht. Nach neun ganz anderen Zeilenenden hat der Hörer diese Endung fast vergessen: död, Tod, und nun, ganz überraschend, ist sie wieder da. „Woher kenne ich dich bloß?" Der Reim ist die Wiederkehr des Vertrauten unter der Maske des Variablen, und beim Hören spürt man, wenn ein Reimwort länger nicht da war, das System, aber man durchschaut es nicht. Es ist Fügung. Das Lied selber wird geboren und stirbt, deshalb steht auch bei so vielen Volksliedern der Tod am Ende.
Nur hier geht es nicht ganz auf. Im Gedicht wohl, aber nicht im Lied, denn nach jeder der beiden Strophen wird ihr erstes Drittel als Reprise wiederholt, und so hat „Lätta des nöd", „erleichterte die Not" faktisch das letzte Wort. Ich hatte „steh zu Gebot" an diese Stelle gesetzt, aber um mich gerade am Schluß nicht vom Original zu entfernen, ändere ich es ab für die Wiederholung. „Erleichtere" hat aber vier Silben, und ich kann nur zwei unterbringen.
Lindre die Not!

mit freundlicher Genehmigung des Autors aus:
„Die Rübe" Nr. 1, 1988 (Haffmans Verlag Zürich)

Ausschreibungen

Übersetzer-Stipendium des Alfred Scherz Verlages, Bern

Der Alfred Scherz Verlag, Bern stellt ein vierwöchiges Aufenthaltsstipendium für literarische Übersetzer/innen im Europäischen Übersetzer-Kollegium Nordrhein-Westfalen in Straelen zur Verfügung.
Bewerber/innen sollten sich mit einer Liste der bisher publizierten Übersetzungen und einer kurzen Darstellung des gegenwärtigen Übersetzungsprojekts vorstellen.
Bewerbungen bis **1. April 1992** an
Europäisches Übersetzer-Kollegium,
Postfach 1162, W-4172 Straelen 1

Stefan-George-Preis der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Der vom Conseil International de la Langue Française eingerichtete Förderpreis soll zur Ermutigung junger Übersetzer frankophoner Literatur im deutschsprachigen Raum dienen.
Die Ausschreibung richtet sich an jüngere deutschsprachige Übersetzer, von denen bisher entweder keine oder maximal eine Übersetzung aus dem Französischen publiziert worden ist. Der Preis wird verliehen für literarische Übersetzungen im weiten Wortsinn. Er ist mit

15 000 französischen Francs

dotiert und besteht aus einem Stipendium in Form eines Geldpreises sowie eines Studienzuschusses.
Der Preis wird alle zwei Jahre durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf verliehen. Ein unabhängiges Gremium entscheidet über die Preisvergabe (gegenwärtig: Herbert Anton, Elisabeth Borchers, Fritz Nies, Gerda Scheffel, Ludwig Schrader, ein Vertreter des C.I.L.F.). Die Bewerber werden von der Entscheidung benachrichtigt. Voraussetzung für die Preisvergabe ist die Vorlage eines Übersetzungsprojekts, das der Übersetzer in nächster Zukunft realisieren möchte. Als Unterlagen sind einzureichen:
1. Lebenslauf (gegebenenfalls mit Benennung der bereits publizierten Übersetzung).
2. Angaben zum Übersetzungsprojekt im Umfang von 1-2 Seiten (Autor, Titel, Erscheinungsjahr des Originaltextes oder der Originaltexte, eventuelle frühere Übersetzungen ins Deutsche und deren Bewertung; Kurzbeschreibung der Thematik und des speziellen Interesses des Textes für das deutschsprachige Publikum, gegebenenfalls seiner Bedeutung für das gegenseitige Verständnis beider Kulturen; Angaben zur voraussichtlichen Bearbeitungszeit bis zum Abschluß der Übersetzung).
3. Übersetzungsprobe aus dem vorgestellten Text (rund fünfzehn Seiten bei Prosa-, rund fünf Seiten bei Verstexten).
4. Der Übersetzungsprobe zugrundegelegter Originaltext. Dringend empfohlen wird den Bewerbern, sich darüber zu informieren, ob der betreffende Text bereits früher ins Deutsche übersetzt wurde und ob die Übersetzungsrechte am französischen Original noch frei sind.
Einsendungen ohne vollständige Absenderangabe werden nicht berücksichtigt. Durch seine Bewerbung erklärt sich jeder Teilnehmer mit den vorstehenden Bedingungen einverstanden.
Einsendeschluß ist der
15. Juni 1992
(Datum des Poststempels). Die Bewerbungen sind mit den Unterlagen zu richten an das
Dekanat der Philosophischen Fakultät
Heinrich-Heine-Universität
Universitätsstr. 1, W-4000 Düsseldorf

Blick in die Postmappe oder Sternstunden im Übersetzerleben

Die dritte Stunde

Landtag Nordrhein-Westfalen
Dr. Eugen Gerritz, MdL

An den
S. Fischer-Verlag
Hedderich-Straße 114
6000 Frankfurt/Main 70 8.11.1991

Boris Pasternack/Olga Freudenberg
- Briefwechsel 1910-1954 -

Sehr geehrte Damen, sehr geehrte Herren,
dieser 1986 in Ihrem Verlag erschienene Briefwechsel wurde von mir, in einer renommierten Kölner Buchhandlung, vor einigen Wochen als „Mängel-Exemplar" gekauft.
Ich bin froh, daß ich trotz dieser Aus-Zeichnung das Buch gekauft habe. Denn: Es wies keinen einzigen Mangel auf. Es ist ein so großes Stück Literatur, daß ich dafür gerne die Hälfte der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur hergäbe. Und - deshalb schreibe ich eigentlich - ich habe während der Lektüre mich immer wieder vergewissern müssen, daß es sich um eine Übersetzung handelte. Obwohl ich des Russischen nicht mächtig bin, glaube ich dennoch sagen zu können: Die Übersetzung ist makellos, nicht im banalen Sinne von Fehlerlosigkeit, sondern sie ist inspiriert vom Geist dieser beiden Briefpartner.
Mich, einen Viel-Leser, hat in den letzten fünf Jahren kein Buch so bewegt wie dieses. Daran hat die Übersetzerin Rosemarie Tietze großen Anteil; ohne Übersetzer gäbe es keine Welt-Literatur.
Sie würden mir eine große Freude machen, wenn Sie diesen Brief der Frau Tietze weiterleiteten.
Mit freundlichem Gruß
Dr. Eugen Gerritz, MdL
- Kultursprecher der SPD-Landtagsfraktion -

DER ÜBERSETZER erscheint zweimonatlich. Einzelpreis DM 3,- zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VDÜ) und Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Medien. Verlag: IG Medien. Verantwortlich: Burkhart Kroeber, Hohenzollernstraße 83, W-8000 München 40. Redaktion: Silvia Morawetz, Turnerstraße 31, W-6900 Heidelberg; Renate Orth-Guttmann, Sachsenhäuser Landwehrweg 82, W-6000 Frankfurt 70; Denis Scheck, Südwall 18, W-4172 Straelen. Herstellung: Lothar Letsche. Postgirokonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 932 68-704 (Bankleitzahl 600 100 70). Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. - Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, W-7024 Filderstadt (Bonlanden).