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
Jan./Feb. 1981
18. Jahrgang, Nr. 1/2

Beim 13. Esslinger Gespräch in Bergneustadt wurde zum zweitenmal der HELMUT-M.-BRAEM-PREIS verliehen. Der Übersetzer PETER URBAN erhielt ihn für seine fünfbändige Ausgabe der Briefe von ANTON ČECHOV.

Walter Boehlich

Preisrede

Lieber Herr Urban,
wie Sie sich denken können, fühle ich mich nicht sehr wohl in meiner Haut, denn niemals könnte ich begründen, objektiv begründen, warum Ihre Übersetzung von Čechovs Briefen mit dem Übersetzerpreis ausgezeichnet worden ist, ganz einfach, weil ich nicht weiß, ob Sie überhaupt übersetzt haben, was im Original steht. Dazu müßte ich Russisch können, und das kann ich nicht. Anderseits habe ich subjektiv gar keinen Zweifel, daß Sie diesen Preis verdient haben, und zwar aus zwei Gründen, von denen der erste jedem wackeren Philologen Schauder über den Rücken jagen mag, von mir aus.
Wenn ich in früheren Jahren Texte von Čechov gelesen habe, habe ich die Ränder mit Fragezeichen vollgemalt, und diese Fragezeichen sollten meine Unzufriedenheit, meine Zweifel signalisieren. Was mag da wohl bei Čechov selbst stehen, kann er das gemeint haben, können seine Figuren so sprechen? Lese ich jetzt Čechov, nachdem ich Ihre Dramenübersetzungen gelesen habe, dann ertappe ich mich dabei, daß mir dieser Čechov, Čechovs Prosa soll das heißen, fremd geworden ist. Ich höre seinen Ton nicht mehr, aus dem einfachen Grunde, daß die Melodie, die Čechov in Ihren Übersetzungen hat, für mich Čechovs Melodie selbst geworden ist. Das, ich gebe das zu, ist ein sehr anzweifelbares Argument, ein allzu persönliches, aber ich möchte gar nicht mehr, daß Čechov anders wäre als Sie ihn gemacht haben.
Der zweite Grund ist ein objektiverer, und da fühle ich mich auf sicherem Boden. So sehr ich nachdenke, mir fällt kein anderes Beispiel für eine so umfangreiche und den Leser so verwöhnende Ausgabe von Briefen eines fremdsprachigen Autors ein. Eine Ausgabe, die ganz und gar das Verdienst des Übersetzers ist, der das alles selbst gemacht hat. Die Auswahl, die Kommentierung – soviel die Russen vorgearbeitet haben mögen –, die vielen Register, die Chronologie. Kaum je habe ich mich im Stiche gelassen gefunden, fast immer die Aufklärung und Hilfe erhalten, ohne die ich verloren gewesen wäre. Wenn mich einer fragte, wie eine Briefausgabe aussehen solle, ich könnte immer nur sagen: so!
Und nun, wo ich mich anschicke, von Dingen zu reden, über die Sie besser Bescheid wissen als ich, erlauben Sie mir, daß ich mich von Ihnen ab- und mich denen zuwende, denen ich vielleicht etwas Neues sagen kann, die anzureden mich freilich in Verlegenheit bringt.
Wie redet man Übersetzer an?
Liebe Mitverräter? Oder Mitleidende? Oder Sympathisanten?
Als ich vor annähernd fünfzehn Jahren Peter Urban kennenlernte, fiel mir die Zeile eines Gedichtes ein, an das einige von Ihnen sich vielleicht aus ihrer Schulzeit oder aus jener Jugendphase, in der man alles in sich hineinfrißt, erinnern werden: „Liebe" – heißt diese Zeile eines Dichters, der zu Besserem imstande war – „wandert mit zwei Worten gläubig über Meer und Land." Die zwei Worte, die ich so oft von Peter Urban gehört habe, waren: Anton Čechov. Man konnte sehen, daß das ein Besessener war, der zu diesem einen Ziel hinwollte, und wenn es zunächst auch nicht so aussah, daß er es bald erreichen würde – das in mancher Hinsicht schöne und in anderer Hinsicht niederdrückende Jahr 1968 hat es dann doch möglich gemacht. Seitdem haben wir in kurzen Abständen ein Stück Čechovs nach dem andern, vor einem Jahr die fünfbändige Briefausgabe bekommen; eine Chronik von Čechovs Leben ist abgeschlossen, eine Bildbiographie vorbereitet.
Natürlich habe ich mich von Zeit zu Zeit gefragt, was das ist, das einen Übersetzer so unentrinnbar einem Autor verfallen läßt. Wir haben alle unsere sentimentalen Ecken, die wir hinzunehmen lernen müssen, eben dieses Stück Liebe, das uns gläubig über Meer und Land wandern läßt. Jeder, vermutlich, erlebt einmal den Augenblick, wo er zu wissen glaubt: das ist mein Mann, der lohnt alle diese entsetzlichen Mühen, der belohnt mich mit einem Entzücken, das ich anderswo so nicht finde.
Bei Čechov, denke ich mir, ist Heimweh im Spiele, die Sehnsucht nach einer Zeit, die für immer vergangen ist, und mit ihr ist etwas vergangen, was wir trotzdem zu brauchen glauben und auf keine andere Weise mehr zurückgewinnen können als durch Lesen. Was Čechov über unsere sentimentalen Bedürfnisse erhebt, ist seine eigene Kritik an dem, was er entschwinden sah; das macht ihn für uns, unsere bewußten Augenblicke, möglich. Wäre es nur das alte „fuit antea tempus", wären es nur all diese ausgeträumten Träume, nur die Trauer um den Kirschgarten, in den wir uns alle zurücksehnen, dann brauchten wir heute Čechov kaum, oder wir sollten ihn jedenfalls nicht zu brauchen glauben. Was ihn für uns Nachgeborene nach hundert Jahren noch haltbar macht, ist seine Gewißheit, daß das, was vor seinen Augen zugrunde gegangen ist, zugrunde gehen mußte, durch die Schuld derer, die es besaßen, durch die Schuld der Besitzenden.
In seinen Erzählungen ist mehr Kritik als in seinen Stücken, auch mehr Optimismus, was die Zukunft angeht. Er hat, ohne im mindesten ein Revolutionär zu sein, an den befreiten, den neuen Menschen geglaubt. Der Enkel eines Leibeigenen hat unter Verhältnissen gelitten, unter denen die vielen entbehren mußten, damit die wenigen luxurieren konnten. Er hat sein Teil getan, dieses und jenes zu bessern, im Schulwesen, im Gesundheitswesen vor allem.

In den nächsten Monaten

werden Sie weitere Doppelnummern des ÜBERSETZERS bekommen, rückdatiert wie diese, bis wir die Gegenwart eingeholt haben; ob der Übersetzer danach monatlich oder zweimonatlich weitererscheint, läßt sich allerdings noch nicht absehen.
Die offizielle VDÜ-Adresse lautet ab sofort: VDÜ, Kuhstraße 11, 4172 Straelen 1; in Tübingen ist niemand mehr; und **ab 1. Januar 1982** können Sie mich werktags von 10 bis 12 Uhr auch regelmäßig telefonisch erreichen unter der Nummer (0 28 34) 19 11 51.
15. 11. 1981 Klaus Birkenhauer

Aber dieser so stille, so nostalgisch scheinende Čechov hat eben nicht nur seine Erzählungen und seine Dramen geschrieben, sondern auch das Buch über die „Insel Sachalin", die russische Sträflingskolonie. Als er dreißig war, hat sie ihn gepackt wie ein Fieber, diese „mania sachalinosa". „Ich bin froh" – schreibt er einmal – „daß in meiner belletristischen Garderobe auch dieser grobe Häftlingskittel hängen wird." Dem unverständigen Suvorin schreibt er vor seiner Abreise: „Aus den Büchern, die ich gelesen habe und lese, geht hervor, daß wir in den Gefängnissen *Millionen* von Menschen haben verfaulen lassen, umsonst verfaulen, ziellos, barbarisch; wir haben die Menschen in Ketten Zehntausende von Verst durch die Kälte getrieben, sie mit Syphilis infiziert, demoralisiert, Verbrecher vermehrt und all das auf die rotnasigen Gefängnisaufseher abgewälzt. Heute weiß das gesamte gebildete Europa, daß nicht die Aufseher schuld sind, sondern wir alle, aber uns geht das nichts an, für uns ist das nicht von Interesse." Wir, die wir Schlimmeres getan haben, haben auch unsere Suvorins, aber halten sollten wir uns wohl doch an den einen Čechov.

1240 Briefe von Čechov können wir jetzt lesen, wenn wir nur wollen. Es wird jeder anderes aus ihnen herauslesen. Der eine die Liebesaffären, der andere die Kommentare zum Werk, ein dritter das Psychogramm des Autors. Das alles, und mehr. In ihrer Gesamtheit sind sie ein Stück Sozialgeschichte des Schriftstellers im ausgehenden 19. Jahrhundert.

Wie hat Čechov gelebt? Wovon hat er gelebt? Ich habe kein Geld, ich weiß nicht, was ich in den nächsten Wochen machen soll, ich fühle mich elend, ich habe kein Verhältnis zum Geld, ich muß schreiben, um leben zu können, um meine Familie ernähren zu können, Vater und Mutter und Geschwister nämlich. Er schreibt wie ein Roboter, gegen Zeilenhonorar. Mit 28 bekommt er den Puschkin-Preis, 500 Rubel. „Ich laufe alle diese Tage herum wie ein Verliebter; Mutter und Vater reden entsetzlichen Unsinn und sind unsagbar froh, meine Schwester . . . läuft zu ihren Freundinnen und hängt es an die große Glocke."

Was mögen 500 Rubel damals gewesen sein? Etwas mehr als 1500 Goldmark. Aber was war damals eine Goldmark? Ungefähr um diese Zeit, unter dem Sozialistengesetz, forderten die deutschen Arbeiter als Mindestwochenlohn 25 Mark. Leben mußten sie von weniger. Ein guter Arbeiter der Königlich bayerischen Artillerie-Werkstätten verdiente 1898 – das war zehn Jahre nach dem Puschkin-Preis – 1314 Mark und 35 Pfennig. Von dem Preis hätte er, bei gleichen Kaufkraftverhältnissen, ein Jahr leben, oder besser: hungern können.

Und was verdient ein Übersetzer im Jahre 1980? Ich habe versucht, eine Rechnung aufzumachen. Bei einem Bogenhonorar von 300 Mark hätte Peter Urban für die fünf Bände ca. 50.000 Mark erhalten müssen. Nehmen wir an, er hat fünf Jahre daran gearbeitet, dann hätte er pro Jahr 10.000 Mark kassieren dürfen. Ich gehe davon aus, daß der Verlag ihn nicht ausgezahlt, sondern ihn am Verkauf mit 10% des Ladenpreises beteiligt hat. Ein Jahr nach Erscheinen sind etwa 450 Exemplare verkauft; Erlös für den Übersetzer bei einem Ladenpreis von etwa 200 Mark, ganze 9.000 Mark.

Immerhin etwas, wird man sagen. Aber die Rechnung sieht sehr anders aus, wenn man Urbans Arbeitsleistung kapitalisiert, eben mit 10.000 Mark pro Jahr. Bei einem Zinssatz von durchschnittlich 5,5% besäße er nach Ablauf des sechsten Jahres, also heute, rund 59.000 Mark auf seinem Bankkonto – nach den Regeln der Zinseszinsrechnung. Verdient hat er danach bis heute keinen Pfennig, denn was ihm der Verlag gutgeschrieben hätte, wäre ziemlich genau die Zinssumme. (Ich habe inzwischen erfahren, daß andere Modalitäten zwischen Peter Urban und seinem Verlag ausgehandelt worden sind.)

Ich gebe zu, daß das ein Extremfall wäre, für den ich den Verleger nicht anklagen möchte. Der nämlich hat sich ebenfalls auf ein Abenteuer eingelassen mit einem, der unbedingt etwas machen oder gemacht haben wollte. Aber daß in einem Jahre ganze 450 Exemplare verkauft worden sind (und wie viele mögen in den Regalen der Buchhändler herumstehen?), das sagt einerseits etwas über falsche Verlagspolitik und anderseits etwas über den Zustand unserer Kritik aus. Die Kritik nämlich hat sich in Schweigen gehüllt. Nach einem Jahre gibt es immer noch nicht mehr als sage und schreibe zwei Rezensionen, eine im Westdeutschen Rundfunk, eine in der Süddeutschen Zeitung. Niemand sonst hat sich für Čechovs Briefe interessiert, niemanden sonst scheint der Verlag für dieses Werk haben interessieren zu können. „Ach" – schreibt Čechov –, „wenn wir nur eine vernünftige Kritik hätten!" Wenn wir schon keine vernünftige Kritik haben, ist es gut, daß wir wenigstens einen Übersetzerpreis haben. Aber, was ist ein, was sind selbst zwei oder drei Übersetzerpreise (alle zwei Jahre)? Nicht einmal der bekannte Tropfen auf den heißen Stein. Schon gar nicht die Möglichkeit, ausgleichende Gerechtigkeit zu schaffen. Einem den Preis geben, heißt, ihn einem halben Dutzend anderer, die ihn ebenso verdient hätten, verweigern. Čechov dachte an Korolenko, der den Puschkin-Preis ebenso oder mehr verdient hätte als er. An wen Peter Urban denken wird, kann ich mir vorstellen.

Mit anderen Worten, wir brauchen mehr Übersetzerpreise, und höher dotierte Übersetzerpreise – keine unangemessene Forderung in einem Lande, das in Literaturpreisen ertrinkt. Wir brauchen Schriftsteller, aber wir brauchen auch Übersetzer. Sie sind genauso notwendig, sie sind zahlreicher und sie haben ein wenig mehr Arbeit. Wo die einen in ihrer eigenen Sprache, der des Augenblicks, arbeiten, arbeiten die anderen in allen Sprachen und allen Zeiten, und nichts, was schon einmal übersetzt worden ist, muß deswegen nicht immer wieder übersetzt werden. Peter Urbans Čechov scheint mir der Čechov zu sein, den wir jetzt haben können, aber ich sehe schon eine künftige Čechov-Übersetzung, die wieder anders sein wird und die gemacht werden muß.

Womit ich zum Schluß komme, weg von Čechov, weg vom Preisträger, zu uns. Unsere Bedingungen sind schlecht; die Tatsache, daß wir uns organisiert haben, hat sie kaum verbessert. Sie müssen aber verbessert werden, und da scheint mir der wichtigste Punkt der zu sein, daß die Übersetzer endlich als Urheber anerkannt werden, per Vertrag. Genau das wollen unsere Kontrahenten, die Verleger, nicht. Ich weiß, daß sie nicht ausschließlich schlechte Gründe dafür haben, ich weiß, daß es keine scheußlichere Pest gibt als den autorisierten und damit für die Dauer des Urheberrechts unersetzbaren Übersetzer. Ich weiß, daß Verträge zwischen Verlag und Übersetzer keine Rechte schaffen können, die nicht durch den Vertrag zwischen ausländischem und inländischem Verlag sanktioniert sind. Ich weiß, daß allein die vernünftige, weder den Verlag noch den Übersetzer überprivilegierende, Rechtsregelung unendlich schwierig sein wird. Aber ich weiß auch, daß es nicht bleiben darf, wie es ist.

Peter Urban

Dankadresse

Ich danke dem Freundeskreis zur Förderung literarischer und wissenschaftlicher Übersetzungen für den Helmut-M.-Braem-Preis,

ich danke Walter Boehlich für die freundlichen Worte an meine Adresse,

ich danke Daniel Keel, den ich vor Walter Boehlich in Schutz nehmen will, denn sein Wagnis ist auch meins, und den Verleger, der heute eine 5-bändige Tolstoj-Briefausgabe oder, sagen wir, 3 Bände Gorkij-Briefe machen würde, den muß man mir erst mal zeigen,

ich danke Gerd Haffmans und Irene Riesen im Diogenes Verlag,

ich danke Karlheinz Braun und Wolfgang Wiens, meinen kritischen Lesern im Verlag der Autoren, mit denen ich mich um die Wörter gestritten habe,

ich danke Hans Lietzau und seinem damaligen Dramaturgen Ernst Wendt, die 1970 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg den „Kirschgarten" in einer neuen Übersetzung herausbrachten, denn damit fing das Ganze überhaupt an.

Bitte erwarten Sie von mir jetzt keine Bestandsaufnahme der Lage der Übersetzer in Deutschland West; die ist miserabel in jeder Beziehung, ideell, materiell, rechtlich, dazu ist schon oft vieles gesagt worden, vielleicht immer noch nicht genug. Was die miserable Lage der Übersetzer bei uns wesentlich mitbestimmt, konstituierend

mitbestimmt, ist das Fehlen öffentlicher Kritik. Wir haben keine Kritik, die sich qualifiziert mit der Arbeit von Übersetzern abgäbe. Wir haben Universitäten, die fortlaufend Fachgelehrte produzieren, die können lesen und sich auf Theorien verständigen, vielleicht auch schreiben, die wenigsten tuns. Wir haben Zeitschriften und Zeitungen, Feuilletons, in denen Namen wie Markenzeichen gehandelt, Trends und Moden fabriziert werden, in denen aber kaum Kritik geübt wird, jedenfalls keine, an der Übersetzer lernen könnten.

Hätten wir eine funktionierende Kritik, so hätte Ernst Wendt, dem ich das Thema Neuübersetzungen verdanke, mit seinem Aufruf: Zurück zu den zeitgenössischen Übersetzungen! längst eine öffentliche Diskussion ausgelöst. Stattdessen verschwindet dieser Aufruf in einer beschränkt zugänglichen Theaterpostille, um sich, das steht zu befürchten, in den Köpfen von Dramaturgen und Theatermachern als Gerücht zu verfestigen, und wie hartnäckig sich Gerüchte mitunter halten, weiß ich. Gerade weil wir keine qualifizierte Kritik haben, ist um so wahrscheinlicher, daß die Feuilletons weiterverbreiten, Wendts These zum Trend erheben. Wendt sagt: „Die Zeit der (in Anführungsstrichen) ‚Neuübersetzungen' ist – glaube ich – vorbei." Er sagt nicht: Peter Weißens „Julie"-Übersetzung halte ich in dem und dem Punkt für verfehlt, eine „Julie"-Übersetzung von Heiner Gimmler gibt es noch nicht, ich spiele also die Übersetzung von Emil Schering; nein, Wendts These ist als flotte Parole formuliert, beansprucht Allgemeingültigkeit, haltbar für die nächsten 10 Jahre.

Zur Begründung heißt es dann: „Wir sollten, zumindest bei den Autoren der bürgerlichen Dramen der Jahrhundertwende, auf die ‚alten', die authentischeren zeitgenössischen Übersetzer zurückkommen. Sie waren den Autoren näher, sie haben sich neugieriger und leidenschaftlicher – nämlich als kämpferische Zeitgenossen – mit deren Stücken auseinandergesetzt. Ihr Sprachgeist – uns Heutigen manchmal verquer erscheinend – bewahrt allemal noch in den Fehlern mehr vom Sprachgeist des Originals und dessen historischer Authentizität als jede flotte, angeblich ‚sprechbarere' – heißt: faulere – neudeutsche Übertragung."

Ende des Zitats und einer Meinung, die gegenüber der Kritik, die schweigt, immerhin den Vorteil hat, daß sie geäußert worden und damit diskutierbar geworden ist. Die Frage, die von Übersetzern dann gewöhnlich gestellt wird, nämlich die nach den Schwedischkenntnissen von Ernst Wendt, halte ich zwar nicht für unwesentlich, aber auch nicht unbedingt für entscheidend. Ein Regisseur, der seinen Beruf nicht verfehlt hat, muß selbst beurteilen und entscheiden können, welcher der ihm vorliegenden Texte seiner Regiekonzeption, den Absichten seiner Inszenierung am besten entspricht; und Fehler, die wahrscheinlich jede Übersetzung enthält, lassen sich überprüfen, das kann der Dramaturg besorgen, notfalls mit Hilfe eines Fachgelehrten von der Uni.

Wenn aber stimmt, was Wendt behauptet, so muß, was auf die schwedische Literatur der Jahrhundertwende paßt, auch auf die russische Literatur zu übersetzen sein, die mir ein wenig näher ist. An Čechovs Briefen hätte ich mich demnach gar nicht vergreifen dürfen, noch weniger an Michail Bakunins „Staatlichkeit und Anarchie", von Gogol oder Turgenev zu schweigen; Daniil Charms und Velimir Chlebnikov waren dreißig und mehr Jahre tot, als deutsche Übersetzungen von ihnen erschienen. Die deutschen Theater müßten sich, Wendt folgend, begnügen mit

vier der frühen Dramen von Maksim Gorkij in der Übersetzung von August Scholz, die, soviel ich weiß, in den letzten 20 Jahren kein Regisseur mehr vom Blatt gespielt hat;

„Die Möwe", „Onkel Vanja" und „Drei Schwestern", übersetzt von Wladimir Czumikow, einem wahrlich kämpferischen Zeitgenossen, der eine erste deutsche Čechov-Ausgabe in fünf Bänden durchgesetzt hat, erschienen 1899 bis 1904;

dieselben Stücke, vermehrt um den 1918 nachgereichten „Kirschgarten", in der Übersetzung von August Scholz;

drei Čechov-Einakter in der Übersetzung von Luise Flachs-Fokschaneanu; ferner das eine oder andere Stück des als Dramatiker heute vergessenen Leonid Andreev in der, wie immer, „einzig autorisierten Übersetzung" von August Scholz;

bei Aleksandr Ostrovskij hörte es schon auf, der hatte, soviel ich weiß, keinen kämpferischen deutschen Zeitgenossen.

Zu nennen sind ferner Johannes von Guenther und Sigismund von Radecki, beide Übersetzer, die, cum grano salis, zu den Zeitgenossen gezählt werden könnten (als Čechov starb, war der eine 18, der andere 13 Jahre alt); beide haben Čechovs Stücke übersetzt, wenn auch erst in den 50er Jahren, Anfang der 60er, also eigentlich zu spät, um unter Wendts Diktum zu fallen, nur haben gerade diese beiden Übersetzer durch ihre Texte das Čechovbild der Nachkriegszeit ganz wesentlich geprägt.

Dieses Čechovbild beruhte zum einen auf einer Spielweise, die auf Stanislavskij zurückging und die Čechovs Stücke als schicksalsschwere Stimmungsdramen, Tragödien spielte, wo Čechov auf dem Begriff der Komödie bestanden hatte. Dieses Čechovbild war zum anderen bestimmt durch die Sprache der Übersetzungen. Und das waren eben nicht die vergleichsweise schlanken, dem Original relativ nahen Übersetzungen von Czumikow, der offenbar keinen Promoventen in Gestalt einer geschäftstüchtigen Witwe oder Erbin hatte, sondern es waren die Übersetzungen von Guenthers und von Radeckis. Es war nicht nur die Sprache der russischen „Väterchen" und „Täubchen" nebst dazugehörigem Weltbild, neudeutsch nostalgisch genannt, es war eine Sprache, die – abgesehen vom reichen Sentiment, das man der „russischen Seele" zuzugestehen neigt – nur so strotzte von abstrusen Merkwürdigkeiten und Absonderlichkeiten, die nicht nur schwer zu sprechen war, sondern die geradezu verstellt, was in Čechovs russischem Text steht: ein reines, schmuckloses, kunstvoll ungekünsteltes, nach Personen, Sprechhaltungen und Gesten genauestens differenziertes Umgangsrussisch – leicht, musikalisch, pointiert.

Beispiel: Im 1. Akt der „Drei Schwestern" sagt Irina, die Jüngste: „Bei heißem Wetter möchte man manchmal so trinken, wie ich jetzt arbeiten möchte". Ein schlanker Satz, ein Bild, das sich sofort einprägt, weil es so schlicht und einfach ist. In der Übersetzung Johannes von Guenthers wurde daraus: „Bei heißem Wetter kann man zuweilen so von dem Wunsch, etwas zu trinken, erfaßt werden, wie ich vom Verlangen zu arbeiten."

Das ist tatsächlich verquer, aber nicht nur „uns Heutigen verquer erscheinend", sondern objektiv, dem Original in keiner Weise angemessen, weder seinem „Sprachgeist" noch seiner „historischen Authentizität". Vor Sätzen wie dem zitierten galt es, Čechov in Schutz zu nehmen, und daß nicht nur wir so dachten, zeigt die Tatsache, daß auch in der DDR Mitte der 60er Jahre eine Tschechov-Neuübersetzung herauskam; das war für den Verlag und die Theater der DDR mit Sicherheit nicht nur ein ökonomisches Erfordernis, nämlich für schlechte Übersetzungen nicht mehr Tantiemen in guten Devisen an westdeutsche Verlage zahlen zu müssen, sondern es war vor allem eine ästhetische Notwendigkeit. Selbstverständlich war die Sprechbarkeit der neuen Übersetzung ein Kriterium, ein Ziel unter anderen. „Glätte", die den „neudeutschen Übertragungen" neuerdings unterstellt wird, war nie eins. Schauspieler müssen auch kompliziertere Satzgebilde sprechen können, die nicht sofort „ins Maul gehen". Es mag simpel klingen, aber: alleiniger Maßstab ist doch, für den Übersetzer, das Original. Und wenn ich in den alten Čechovübersetzungen blättere, stoße ich gerade dort auf unzulässige Glätten, die dem russischen Text zuwiderlaufen.

Beispiel: Im „Kirschgarten" läßt Čechov einen verfetteten, asthmatischen Gutsbesitzer, der nie weiß, wovon er die nächsten Hypothekenzinsen bezahlen soll, sagen: „Nietzsche ... ein Philosoph ... sehr groß, sehr bedeutend ... ein Mann von riesigem Verstande, er sagt in seinen Werken, man dürfe ruhig falsche Geldscheine machen." Dieser Satz schreibt einen klar umrissenen Sprechgestus vor, die Verschnaufpausen liegen in der Wortfolge, unterstrichen durch die Interpunktion, fest. Eine Übersetzung, in diesem Falle die von August Scholz, geht am Text vorbei, wenn sie daraus die glatte Feststellung macht: „Der berühmte Philosoph Nietzsche sagt irgendwo in seinen Werken"; sie ist falsch.

Es mag ja sein, daß neue Übersetzungen, die solche Brüche, Sprünge, Zäsuren in der Redeweise nachbilden, in den Augen der Heutigen flotter wirken; tertium comparationis bleibt das Original, das sich, jedenfalls Čechovs Texte, oft als weit moderner erweist als von einem Autor der Jahrhundertwende vermutet; das ästhetisch den meisten zeitgenössischen Übersetzern um Jahrzehnte voraus war. Es ist doch noch heute nicht jedem Übersetzer klarzu-

machen, daß die Regeln für den guten deutschen Aufsatz fürs Übersetzen nur bedingt tauglich sind; daß Wiederholungen ein Stilmittel sein können; daß nicht jede Partizipialkonstruktion in einen Nebensatz aufgelöst gehört, usw.
Ich glaube, die Entwicklung, die nicht nur die Literatursprache seit der Jahrhundertwende genommen hat, sondern auch unsere Wahrnehmungsfähigkeit für Sprache, gesprochene Sprache zumal, und dafür, was mit Sprache in der Literatur machbar ist, hilft uns, die alten Texte genauer, dem Original getreuer nachzubilden; man denke an die Sprache im Film, im Hörspiel, man denke an die Bühnensprache von Bertolt Brecht und Heiner Müller, die mit Mitteln arbeitet, an denen Übersetzer lernen können, nicht in Richtung Glätte, sondern in entgegengesetztem Sinn, nämlich: der rauheren, aufgerauhten, brüchigeren, auch: spröderen Faktur, soweit der Originaltext dies vorschreibt.
Wer sich zu einer Neuübersetzung eines älteren Texts entschließt, trifft, wie der Regisseur, der ein Stück neu inszeniert, eine Entscheidung; und er trifft sie aufgrund von Erfahrungen und Kenntnissen - nicht nur der älteren Spielweisen, sondern auch der älteren und alten Übersetzungen. Ich möchte den Übersetzer (und seine Übersetzung) sehen, der sich nicht, bevor er den ersten Satz hinschreibt, ausgiebig informiert hätte über die vorliegenden älteren Übersetzungen und deren literarisches Umfeld, in der Sprache, aus der er übersetzt, wie der, in die er übersetzt. Daß er sich dabei bemühen muß, eine Mitte zu finden zwischen der vorgegebenen Historizität des Originaltexts und heutiger Diktion, d.h. daß er für seine Übersetzung eine Sprache finden muß, ist als Feststellung banal, als Aufgabenstellung schwer genug.
Ich kann nur für mich sprechen, aber für mich war und ist das Übersetzen noch immer die genaueste, intensivste Art zu lesen, egal, ob ich es mit einem älteren oder alten Text zu tun habe oder ob ich einen Zeitgenossen übersetze. Und diese Art der Lektüre setzt voraus, was Ernst Wendt nur „kämpferischen Zeitgenossen" zugestehen will: Neugierde, und einige Leidenschaft schon auch.

Das 13. Esslinger Gespräch im Spiegel der Presse

(Die folgenden Pressestimmen wurden um jene Passagen gekürzt, in denen die Rezensenten auf die Reden von Walter Boehlich und Peter Urban eingehen.)

Leid und Lust der Übersetzer
(Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26. 11. 1980)
Einiges geschieht ja zur Förderung und Unterstützung der Übersetzer, die sich der mühseligen, meist kaum beachteten und schlecht honorierten Arbeit widmen, mehr oder weniger schwierige literarische, wissenschaftliche oder auch populärwissenschaftliche Bücher aus allen möglichen Sprachen jenen deutschen Lesern zugänglich zu machen, die sie im Original nicht lesen können. Es gibt inzwischen mehrere Übersetzerpreise, und es gibt ein paar Stipendien. Alles in allem ist das jedoch immer noch nicht mehr als der berühmte Tropfen auf den heißen Stein.
Es geschähe aber noch weniger, wenn sich die Übersetzer vor fast zwei Jahrzehnten nicht zusammengeschlossen hätten zum „Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke" (VdÜ), wenn sie nicht zur Selbsthilfe gegriffen und Arbeitstagungen organisiert hätten, die nach dem ersten Tagungsort „Esslinger Gespräche" heißen, seit längerem in der Heimvolkshochschule der „Friedrich-Ebert-Stiftung" in Bergneustadt stattfinden, der eigenen Fortbildung dienen und längst zu einer festen Institution mit internationaler Beteiligung geworden sind.
Es geschähe noch weniger, wenn nicht der Gründer des Verbandes, der vor einigen Jahren gestorbene Übersetzer und Publizist Helmut M. Braem, Initiator der „Esslinger Gespräche", außerdem einen „Freundeskreis" zur Förderung eben dieser Übersetzer ins Leben gerufen hätte, der unter der Leitung von Hildegard Grosche immer wieder Geld zusammenbringt, um die Stipendien und den seit zwei Jahren bestehenden „Helmut-M.-Braem-Preis" vergeben zu können.
Der erste Preisträger war vor zwei Jahren Traugott König, der für seine Übersetzung von Sartres Flaubert-Buch „Der Idiot der Familie" ausgezeichnet wurde. Beim „13. Esslinger Gespräch", das am vergangenen Wochenende in Bergneustadt stattfand, wurde der mit zehntausend Mark dotierte Preis an Peter Urban für seine fünfbändige Ausgabe der Briefe von Anton Čechov übergeben. Außerdem erhielten fünf Übersetzer ein Stipendium von je 2000 Mark. Die Hälfte des „Braem-Preises" wurde vom Börsenverein gestiftet, der Rest kam aus Spenden von Verlegern, Buchhändlern und Übersetzern.
(. . .)
Das „13. Esslinger Gespräch" stand wie schon seit einer Reihe von Jahren unter einem Generalthema. Waren es früher unter anderem „Umgangssprache", „Kinder- und Jugendbücher", „Sachbücher", „Dialogsprache", „Lyrik", so hieß es diesmal „Science-fiction". Dazu hielt Bernd Rullkötter ein höchst informatives Referat über Sience-fiction in Rußland, die dort „Wissenschaftliche Phantastik" oder einfach „Phantastik" genannt wird. Von ihr wissen wir im allgemeinen sehr wenig, da gerade von dieser in der Sowjetunion sehr verbreiteten Gattung wenig ins Deutsche übersetzt worden ist.
Einen Überblick über die Situation der Science-fiction-Literatur in der Bundesrepublik, wo diese vor allem von Übersetzungen aus dem Amerikanischen beherrscht wird, gab Charlotte Franke. Und mancher Leser der billigeren Science-fiction-Literatur, die bei uns in einschlägigen Reihen erscheint, konnte sich wundern zu hören, daß er oft nur ein Drittel von dem liest, was der Autor im Original geschrieben hat, weil die entsprechenden Texte den äußeren Bedürfnissen der Reihe und der Kalkulation der Verlage gemäß auf das grobe Handlungsmuster zurechtgeschnitten werden. Eine Arbeit im übrigen, die dem Übersetzer aufgebürdet wird, ohne daß er dafür gesondert honoriert würde.
Heinrich Vormweg beklagte in seinem Referat über „Science-fiction und Kritik", daß es bei uns keine kontinuierliche Kritik der Science-fiction gebe, was wiederum zur Folge habe, daß die Science-fiction von vielen als eine mindere Gattung betrachtet werde, die das zwar in vielen Fällen auch sei, die es aber durchaus nicht sein müsse, nutze man nur die in ihr liegenden literarischen Möglichkeiten. Ausnahmen bestätigen die Regel.
Solche literarische Möglichkeiten hat Carl Amery unter anderem in seinem Buch „Das Königsprojekt" genutzt, eine Geschichte von umwerfender Komik, doch zugleich eine bissige Satire, die teils in der Gegenwart, teils in der Vergangenheit spielt, in die mit Hilfe einer Zeitmaschine Schweizersoldaten des Vatikans geschickt werden, um die Glaubensspaltung zu beseitigen und Korrekturen an der Geschichte vorzunehmen.
Die Lektüre einiger Passagen aus diesem Roman durch den Autor sowie deren Übersetzungen ins Französische, Italienische, Russische und Amerikanische bot zwar wegen der ausgezeichneten Übersetzungen wenig Anlaß zur üblichen Detailkritik, verschaffte aber den Teilnehmern einen höchst vergnüglichen und noch dazu außerordentlich lehrreichen Vormittag.

Helmut Scheffel

Zukunft übersetzen
(Stuttgarter Zeitung, 27. 11. 1980)
Manch einer der literarischen Übersetzer, die zum „13. Esslinger Gespräch" in der Heimvolkshochschule der Friedrich-Ebert-Stiftung in Bergneustadt zusammengekommen sind, konnte und wollte ein gewisses Unbehagen gegenüber dem diesjährigen Rahmenthema der Tagung nicht verhehlen: Mit Science-fiction und phantastischer Literatur habe man sich noch nicht befaßt, mit den besonderen Übersetzungs-Problemen dieser Genres folglich auch keine Vertrautheit, lautete eine Einschätzung, die, geringfügig variiert, mehr als einmal zu hören war. Selbst von Seminarleitern der diversen Sprachgruppen wurde dies freimütig konzediert und entsprechend Zurückhaltung geübt, von Fritz Senn, dem Zürcher Joyce-Forscher, etwa, der zugleich darauf hinwies, daß eine nur sporadische Beschäftigung mit Science-fiction für einen Übersetzer schwerlich möglich sei, weil Eigenverlauf und Vokabular der Gattung eine eingehende und fortdauernde Auseinandersetzung erforderlich machten.
Mit solchen Eingeständnissen und Reserviertheiten stehen die

Übersetzer freilich nicht allein, vielmehr teilen sie diese mit den meisten Lesern. Denn es ist, zumindest hierzulande, kennzeichnend für die Situation der Science-fiction, daß sie - im ästhetischen wie im kommerziellen Bereich - mit dem übrigen, allgemeinen Literaturbetrieb kaum in Verbindung steht oder tritt und stattdessen, abgeschnitten von diesem, eine eigene, enklavenartige Szene bildet - eine Beobachtung, die die Münchner Übersetzerin Charlotte Franke und der Kölner Literaturkritiker Heinrich Vormweg von ganz verschiedenen Standpunkten aus machen konnten.

Zunächst aber gab der Hamburger Literaturwissenschaftler Bernd Rullkötter einen knappen, faktendrängenden Abriß über die „Science-fiction in Rußland", die er - die dortige Terminologie übernehmend - als „wissenschaftliche Phantastik" definierte. Von den Anfängen der literarischen Utopie, die in Rußland erst Mitte des achtzehnten Jahrhunderts anzusetzen sind, über die Einführung technischer Themen durch Bulgarin (1824) und Odoevskij (1835), die Hinwendung zur Naturwissenschaft durch den bis heute am meisten verehrten Vertreter vorrevolutionärer Phantastik Ciolokovskij (1893), über sozialdemokratisch engagierte Autoren wie den einflußreichen Bogdanov (1873-1928) bis hin zu der ersten Blütezeit der wissenschaftlichen Phantastik in den Zwanziger Jahren (Majakovskij, A. N. Tolstoj).

Die Nachkriegsentwicklung gliederte Rullkötter in zwei Phasen: die dogmatische „Produktionsphantastik" bis zum XX. Parteitag (1957) und seine mit der beginnenden Raumfahrt koinzidierende Überwindung, die Efremovs „Andromedanebel" (1959) einleitete und nach und nach zu einer thematischen und stilistischen Vielfalt führte, als deren wichtigste Protaganisten der Referent die Brüder Arkadij und Boris Strugackij nannte, die ihre Romane meist im Selbstverlag edierten, da ihr „emotionaler Materialismus" von der Kritik nicht gebilligt würde.

Während ein nennenswerter Import ausländischer Science-fiction in die Sowjetunion erst nach 1965 eingesetzt habe, wobei die düsteren Zukunftsvisionen eines Ray Bradbury als Kapitalismuskritik geschätzt wurden, hätten die Exporte sowjetischer Phantastik an westliche Verlage (wie die Romane der Strugackijs an Suhrkamp) Seltenheitswert. Daß die englischsprachigen Autoren nach wie vor dominierend sind, brachte der jugoslawische Ingenieur und Sf-Autor Mikulic in einem späteren Diskussionsbeitrag nicht nur für sein Land auf den kritischen Punkt, als er davon berichtete, daß er sich selbst erst durch übersetzte und mit englischem Pseudonym unterzeichnete Beiträge Publikationschancen verschaffen konnte.

Als genaue Kennerin der einheimischen Sf-Szene wies sich Charlotte Franke aus, die unter dem Titel „Von Terra bis Alpha Centauri und zurück" erfrischend munter und abschweifend aus dem Nähkästchen plauderte und dabei vor allem auf die Leseringe der Fanclubs und den Heftchenmarkt einging, über den die Science-fiction in den fünfziger Jahren bei uns Eingang fand und dessen Mechanismus ihre Rezeption bis heute weitgehend bestimmen. Amerikanische Romane würden, falls notwendig, rigoros auf die nötige Kürze zusammengestrichen, dann schnell, also meist schlecht übersetzt und, auch wenn anspruchsvoll, neben billiger Dutzendware publiziert, da andere Verlage kaum dafür zu interessieren, qualitätsbewußte Reihen kurzlebig gewesen oder erst in jüngster Zeit gegründet worden seien.

Einen entscheidenden Faktor dieser (Fehl-)Entwicklung nahm Heinrich Vormweg in seinem ebenso anschaulichen wie analytischen Referat „Science-fiction und Kritik" unter die Lupe. Das selbstgestellte Thema berief „etwas, was es praktisch nicht gibt", ein „Unverhältnis", das Heftchenverleger aus Geschäftsinteressen und die Literaturkritiker aufgrund ihrer Vorurteile beidseitig zementiert hätten. So wäre es für einen Kritiker ganz unmöglich, ständig über Science-fiction zu schreiben, da er für die Redaktion unkontrollierbar und sich dem Verdacht aussetzen würde, den Überblick über die „mainstream"-Literatur zu verlieren.

Dagegen beharrte der „Spät-Abend-Sf-Leser" Vormweg auf der Bedeutung des Genres, dessen ernstzunehmende Exemplare einen beachtenswerten Teil der literarischen Produktion ausmachten, und begründete sie mit drei seiner Möglichkeiten: der Utopie, der Erkundung und Einübung in alternatives Denken und Verhalten sowie der Orientierung „über die Literatur hinaus", sofern sie keine „blinde Aktivität" sei. Vormwegs Reflexionen mündeten schließlich in ein Plädoyer für die „Kontinuität im Diskurs", dessen Ansätze er - realistischerweise - selbst in die Bereiche der Phantastik fallen sah: die Verlage sollten Diskussionsforen schaffen und die Literaturblätter die Sf-Kritik, zumindest versuchsweise, institutionalisieren.

(. . .)

Zu der schon traditionellen Abschlußveranstaltung „Der Autor trifft seine Übersetzer - die Übersetzer treffen ihren Autor" hatte der Verband deutschsprachiger Übersetzer (VdÜ) diesmal Carl Amery eingeladen, dessen sprudelnd-witziger Roman „Das Königsprojekt" (1974) jedoch nur einen bescheidenen Diskussionsertrag abwarf. Jedenfalls fand sich in den ausgewählten Textpassagen kein Übersetzungsproblem, das knifflig und vertrackt genug gewesen wäre, um ein produktives Streitgespräch in Gang zu setzen. Denn selbst die merkwürdig humorigen Deformationen, die ein Stockschnupfenleiden der Diktion eines obskuren Barons aufprägt, vermochten alle vier Übersetzer - aus Frankreich, Italien, den USA und der Sowjetunion - ohne große Anstrengungen in ihre Zielsprachen hinüberzuretten.

Eben dies aber konnte von den Teilnehmern auch positiv gewendet, nämlich als Beleg dafür genommen werden, daß selbst ein Roman, der - im weiteren Sinne - der Science-fiction zugerechnet wird, nicht schon allein deshalb schwierig zu übersetzen sein muß.

Andreas Roßmann

Vom Undank und dem Lohn der Mühen

(Süddeutsche Zeitung, 2. 12. 1980)

Fünf Jahre Arbeit, fünf dicke Bücher, 450 verkaufte Exemplare, zwei Rezensionen: Anton Čechov, Briefe, übersetzt von Peter Urban, erschienen im Diogenes Verlag. Das ist nur ein Beispiel, es gibt andere, und man kommt auch sofort auf sie. Die Situation ist also klar, es ist oft darüber geredet worden, und man müßte zwar eigentlich noch viel mehr darüber reden, hofft aber längst nicht mehr, daß sich dadurch irgend etwas ändern könnte. Peter Urban, in diesem Fall der Betroffene, macht es selber dann auch schnell ab: „Was die miserable Lage der Übersetzer bei uns wesentlich mitbestimmt, konstituierend mitbestimmt, ist das Fehlen öffentlicher Kritik. Wir haben Zeitschriften und Zeitungen, Feuilletons, in denen Namen wie Markenzeichen gehandelt werden, Trends und Moden fabriziert werden, in denen aber kaum Kritik geübt wird, jedenfalls keine, an der Übersetzer lernen könnten."

Und da gibt es doch tatsächlich Leute in Deutschland, die meinen, es sei ja eigentlich alles in Ordnung. Diese Leute schreiben zur Buchmesse zwar vielleicht eine Klage darüber, daß im Augenblick in Deutschland literarisch nichts passiere, aber ihren Optimismus lassen sie sich nicht nehmen, sie meinen, es gebe eine funktionierende Kritik - und meinen sich damit -, die Ränge seien auch alle richtig verteilt; daß sie selber auf ihrem Platz sitzen, das, sowieso, steht überhaupt nicht zur Diskussion, denn schließlich können sie sich ja auch darauf berufen, daß sie Erfolg haben. Aber Erfolg haben sie doch nur deshalb, weil sie nicht zur Verantwortung zu ziehen sind: weil sie sich selber nicht festlegen - und das auch nicht können, das würde sie überfordern -, keine Erfahrungen machen wollen, nichts erkennen und also auch keine Erkenntnis schreibend hervortreiben wollen, an der man ihre Arbeit überprüfen könnte.

Vielleicht erklärt dieser kleine Exkurs, warum ich gerne zu den Treffen der deutschsprachigen Übersetzer fahre, die jährlich im November in Bergneustadt stattfinden und die nach dem ersten Tagungsort „Esslinger Gespräche" heißen. Die Übersetzer sind im Literaturbetrieb die freundlichsten, Böll würde sagen: die „nettesten" Leute; bescheiden, aufmerksam und leidenschaftlich - man muß nur einmal erlebt haben, wie Elmar Tophoven zu mitternächtlicher Stunde mit leuchtenden Augen ein neues Beckett-Manuskript aus der Tasche holt. Weil sie von der Öffentlichkeit überhaupt nicht beachtet werden, deshalb sind diese jährlichen Treffen für die Übersetzer selber so wichtig. Familientreffen. Sie bieten ihnen die Möglichkeit, aus der Einsamkeit der Arbeit alleine am Schreibtisch für eine Weile herauszugehen und Probleme

mit den Kollegen zu besprechen, Probleme, für die sich die Öffentlichkeit eben nicht interessiert.
Probleme verschiedenster Art. Etwa wie man sich besser organisieren kann und bei den Verlegern mehr Rechte durchsetzt. Oder auch die alltäglichen Probleme der Arbeit, Übersetzungsfragen. Und was diese Diskussionen auch für andere so wichtig macht: daß gerade die Übersetzer oft die genauesten Leser und auch sehr kritische sind. Unvergeßlich, wie sie vor Jahren in Bergneustadt Uwe Johnson nachgewiesen haben, daß er mitunter ein grammatikalisch falsches Deutsch schreibt. Es ist die konkrete Arbeit an der Sprache, die fasziniert, eine Arbeit, die heute kaum noch jemand macht; mit Meinungen ist da erst einmal nichts zu holen. Einer der letzten, der sich in Deutschland klare Vorstellung über die Übersetzerarbeit gemacht hat, war Walter Benjamin. Lange ist das her.
Im Mittelpunkt des diesjährigen „Esslinger Gesprächs" stand die Verleihung des Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreises an Peter Urban für dessen Čechov-Übertragung. (. . .)
Die Preisverleihung dauerte nicht ganz eine Stunde; die übrige Zeit dieser dreitägigen Tagung wurde gearbeitet: gelesen und übersetzt, und Peter Urban sprach wohl nicht nur für sich, als er das Übersetzen die für ihn intensivste Art zu lesen nannte. Für Übersetzer wird dies in der Tat gelten, andere mögen durch diese Arbeit immerhin angeregt werden, sich ebenso auf die Bücher einzulassen, mit ebenso großer Neugier und Leidenschaft. Laßt die anderen ruhig ihre Meinungen geschäftig daherplappern, wenn wir nur dahin kommen, die Bücher und die Menschen darin deutlich zu sehen und uns in unseren Möglichkeiten und Gefährdungen darin zu erkennen. *Christian Linder*

Gerardo Vázquez-Ayora

Zweisprachigkeit und Übersetzung

Bei der seit einunddreißig Jahren bestehenden „Round-Table-Diskussion" über Sprachen und Linguistik hat sich voriges Jahr in der Washingtoner Georgetown University eine prominente Teilnehmerrunde zum ersten Mal mit dem Problem der Übersetzung befaßt.
Das Thema lautete: „Zweisprachigkeit als Übersetzungs- und Interpretationsfaktor". Dies stand im Einklang mit dem zentralen Anliegen der „Round-Table-Diskussion": „Gegenwärtige Aspekte zweisprachiger Erziehung". Die Professoren Margaret Bowen (Georgetown University) und Jean Delisle (Ottawa University) hatten den Vorsitz.
Zweisprachigkeit, so meint Professor Delisle, ist an sich noch keine Garantie für übersetzerisches Können/professionelle Kompetenz (wobei Kompetenz im Sinne von Noam Chomsky zu verstehen ist). Dieses Prinzip ist durch die Einrichtung der unterschiedlichsten Übersetzerseminare an zahlreichen Universitäten im Verlauf des letzten Vierteljahrhunderts immer wieder unter Beweis gestellt worden.
Der Hauptzusammenhang zwischen Zweisprachigkeit und Übersetzung liegt in der Tatsache, daß beides Manifestationen von Sprachkontakten in kommunzierenden linguistischen Gemeinschaften sind.
Indessen haben die verschiedenen, bei der Erforschung dieses Problems zusammenwirkenden Disziplinen es noch nicht vermocht, alle Phänomene erschöpfend zu klären. Zum Beispiel sind viele Fragen aus dem Grunde noch offen, weil man unter dem Phänomen Zweisprachigkeit aus traditioneller Sicht jene Fähigkeit versteht, eine Sprache, die von der Muttersprache verschieden ist, zu *sprechen;* der Übersetzer als *Schreibender* ist weniger erforscht worden.
Häufig gebraucht der Zweisprachige seine zweite Sprache, um sich mündlich verständlich zu machen, während der Übersetzer sie sowohl als Lesender als auch als Autor benutzt, um die Bedeutung eines schriftlich fixierten Textes zu vermitteln.
Die geistige Aktivität eines professionellen Übersetzers besteht also im sprachlichen Umformen dessen, was bereits geschrieben worden ist. Unter diesem Aspekt betrachtet, produziert der Übersetzer, der einen Text in seiner Muttersprache wiedergibt, keine Originalbotschaft in der zweiten Sprache: Der Übersetzer ist ein zweisprachiger Rezipient.
Der Zweisprachige mag ein „Leistungswissen" dieser zweiten Sprache besitzen, der Übersetzer hingegen braucht ein „Begriffswissen". Der Übersetzer kann deshalb gewissermaßen mit der mündlichen Kenntnis der Ausgangssprache sparsam wirtschaften, aber nur unter der Voraussetzung, daß sein Textverständnis der schriftlichen Erscheinungsformen dieser Sprache allumfassend ist.
Die Zweisprachigkeit des Übersetzers hat aber noch einen anderen, integralen Aspekt: Nämlich die beiden kontrastierenden linguistischen Strukturen gegeneinander abgegrenzt zu halten. Es obliegt also seinem Geschick, die beiden Sprachen zu dissoziieren.
Hilaire Belloc soll sich einmal die Frage gestellt haben, „ob ein zweisprachiger Mensch jemals eine gute Übersetzung zustandegebracht hat". Aus diesem Grunde ist es auch nicht schwer, die Ursache für eine große Anzahl von Irrtümern angehender, für zweisprachig geltender Übersetzer zu diagnostizieren: Ihre Übersetzungen sind geprägt von einer allgegenwärtigen Unterwerfung unter die Wörter und die Struktur des Ausgangstextes. Deshalb muß sich der angehende Übersetzer nicht nur mit der Ausgangssprache vollkommen vertraut machen und sie analysieren können, sondern er muß sich gleichzeitig von ihren Strukturen und Denkmustern befreien.
(Aus: *ATA-Chronicle,* April/Mai 1980; Übers.: E.B.)

Die Wortspielhölle

In der Wortspielhölle
hausen Teufel,
die sich ÜBERSETZER nennen
und die ganze Folter kennen,
die den Zweifel
hat zur Quelle. *Hans Th. Asbeck*

Curt Meyer-Clason

Zur Übersetzung von *Paradiso*

Es gibt Werke der lateinamerikanischen Literatur, die sich ohne Forschungsarbeit schwerlich in idiomatischer Äquivalenz übertragen lassen. Dazu gehören die Bücher des brasilianischen Epikers Jão Guimarães Rosa und *Paradiso* des Cubaners José Lezama Lima.
Bei der Übertragung des Rosaschen Werkes halfen mir zwei Umstände: siebzehn Lebensjahre in mehreren Staaten des Bundeslandes und mehrjährige Zwiesprache und Korrespondenz mit dem Autor von *Grande Sertão: Veredas.* Bei Lezama Limas Prosapoem liegt der Fall viel schwieriger: Der Autor starb, bevor ich mich an die Übersetzung machte; Sekundärliteratur, die des Dichters eigenwilligen Satzbau erläutert, seine Metaphernsprache entschlüsselt, Auskunft erteilt über seine Verwendungs- und Zitatweise literarischer, philosophischer und religiöser Texte, mithin Material, auf das sich der Übersetzer stützen kann, gibt es vorläufig nicht. Hier war Forschung am Ort Notwendigkeit.
Da in den Vereinigten Staaten seit Jahren schwierige Übersetzungsaufgaben, die nur unter den geschilderten Voraussetzungen zu leisten sind, finanziell unterstützt werden – Beispiele sind das umfangreiche *Odýsseia* des Nikos Kasantzakis durch eine Stiftung und Gregory Rabassas Übertragung von *Paradiso* durch den Center for Inter-American Relations –, wies ich in einem Antrag an die Deutsche Forschungsgemeinschaft in Bonn darauf hin, daß neu zu übersetzende Autoren in den iberoamerikanischen Instituten deutscher Universitäten heute vielfach als Gegenstand der Interpretation gewählt werden. Doch stoße diese Aufgabe, wie mir von Professoren der Romanistik berichtet wurde, oft auf kaum oder erst nach langer Zeit zu überwindende Grenzen, da die Textanalyse nicht nur die Kenntnis des Spanischen und Portugiesi-

schen, sondern auch Vertrautheit mit dem Geburtsland und den Spracheigentümlichkeiten des Autors erfordern, Voraussetzung für eine zuverlässige Eindeutschung. Da die Textlinguistik an den deutschen Universitäten mehr denn je gepflegt werde und die Einzeldisziplinen der Linguistik sich vervielfältigt haben, biete eine gute Übersetzung iberoamerikanischer Texte sowohl Professoren wie fortgeschrittenen Studenten (etwa Doktoranden) der Iberoamerikanistik eine unschätzbare Hilfe, die ihnen den Teil der Forschung abnehme, der die erwähnten Regions- und Milieukenntnisse umfaßt. An die durch meine Forschungsarbeit erzielten Ergebnisse könne sich dann die linguistische Analyse undifferenzierter Bereiche (etwa die Metaphorik) anschließen.

Die Antwort der Deutschen Forschungsgemeinschaft lautete: „Natürlich weiß ich, daß die lateinamerikanische Literatur wichtig ist, daß sie schwer zu übersetzen ist, daß Spanisch und mehr noch Portugiesisch/Brasilianisch hierzulande exotische Sprachen sind, daß Übersetzungsarbeiten in den seltensten Fällen auch nur annähernd adäquat honoriert werden, daß für Übersetzungen lateinamerikanischer Literatur eine Menge wissenschaftlicher Kenntnisse und Fähigkeiten vonnöten sind. Daß gerade Sie sehr viel für die Vermittlung von Lateinamerika in Deutschland getan haben, weiß ich ebenfalls. Aber für die Deutsche Forschungsgemeinschaft bestehen Schwierigkeiten, die, zusammengenommen, es kaum zulassen, daß Ihnen, gemäß Ihrem Antrag, geholfen wird. So sehr Wissenschaft eine Voraussetzung für Übersetzungsarbeiten ist, so schwierig wird es sein, daß Übersetzen schöngeistiger Literatur als reine Forschungsarbeit zu charakterisieren. Das Ergebnis sind Übersetzungen von Romanen, und jeder im Entscheidungsgremium wird sagen, das ist keine Angelegenheit der Forschungsgemeinschaft. Nur partiell ließe sich meinem Eindruck nach denken, daß Sie linguistische Forschungsarbeit mitleisten, und neben der Übersetzung der Romane eine mehr wissenschaftliche Publikation im Bereich der sogenannten Interlinguistik zustandekommt."
Der für die deutsche Fassung gültige Originaltext ist die von dem argentinischen Romancier Julio Cortázar und Carlos Monsiváis revidierte dritte Auflage der Biblioteca Era, Mexiko, 1973. In einem „Um zu Lezama Lima Zugang zu finden" betitelten Aufsatz aus dem Jahre 1966 erklärt Julio Cortázar: „Lezama zu lesen, ist eine der härtesten und oft auch ärgerlichsten Tätigkeiten, die es geben kann." Und an anderer Stelle: „Ich beziehe mich auf die formalen Unrichtigkeiten, von denen seine Prosa nur so wimmelt und die, im Gegensatz zur Subtilität und Tiefe des Inhalts, beim halbwegs gebildeten Leser Ärgernis und Ungeduld erwecken, die er fast nie überwinden kann." Mit einem Wort: „Naivität, unglaublicher Überschwang und unschuldige Freiheit, das mit der Urkraft des Feuerdiebs ausbrechende Genie ohne die geringsten Minderwertigkeitskomplexe" – die Cortázar zufolge Lateinamerikaner quälen –, „sind die Elemente, welche dieses Meer, *Paradiso,* füllen."
Endlich Cortázars Brief an mich vom 2. Februar 1977: „Ich begreife Ihre Schwierigkeiten mit *Paradiso.* Diese *Summe* zu übertragen ist eine gigantische Aufgabe, die jeden Übersetzer erschöpft. Das Problem, wie Sie wissen, ist, daß dieses Buch nicht in Prosa geschrieben ist; die Mitteilung erfolgt fast immer durch komplizierte und häufig höchst obskure analogische Operationen, die Lezama mit einem besonderen Begriff vom „Bild" vornahm. Oftmals fragte ich ihn nach dem Sinn bestimmter Stellen, und immer gab er mir eine Antwort, die einen der Sinninhalte der Passage erhellte, damit aber neue Geheimnisse und neue Zweifel aufwarf; es war nutzlos, ihn um eine „Erklärung" zu bitten, weil er nicht so geschrieben haben würde, hätte er seinen Text zu erklären vermocht. Es wäre etwa so, als wollte man Hölderlin oder Stefan George bitten, ihre Dichtungen zu „erklären".

Das Problem der Übersetzung ist – so scheint mir –, das Geheimnis als solches hinzuzunehmen und es im Rahmen der Sprachmöglichkeiten wiederzugeben. Dies schafft Zweifel und Unbefriedigtsein, doch dies scheint mir noch immer besser als ein „editing", dazu bestimmt, das Irrationale zu rationalisieren ... Als alter Übersetzer verstehe ich Sie sehr gut und glaube, daß auch Sie meinen Standpunkt begreifen.

Wenn wir uns im März in Paris sehen, wird es mir eine Freude sein, die fraglichen Stellen mit Ihnen durchzugehen. Es wird Sie amüsieren, zu erfahren, daß die *Era*-Ausgabe der ersten cubanischen Auflage mit den vielen Irrtümern, der in Argentinien und anderswo Raubdrucke folgen sollten, unendlich überlegen ist. Ich war in Cuba, als Lezama die Rechte an *Era* abtrat und mich bat, die Druckfahnen zu überprüfen, weil er sich dazu außerstande sah. Ich tat es mehrere Monate danach, übrigens in New Delhi, und bediente mich der *carte blanche,* die Lezama mir erteilt hatte; ich arbeitete besonders an der Interpunktion, denn Lezama als Asthmatiker interpunktiert den Fluß seiner Rede da, wo ihm der Atem ausgeht, er läßt überall Kommata fallen und macht solcherart lange Absätze unverständlich, die, richtig interpunktiert, sich auf überraschende Weise als klar erweisen. Wenn die Dinge schwierig wurden, konsultierte ich ihn schriftlich, merkte jedoch, daß er sich stets mit meiner Fassung einverstanden erklärte, was mich zu dem Schluß verleitete, daß er sich nach der Niederschrift des Buches herzlich wenig um formale Einzelheiten kümmerte, was natürlich höchst bedauerlich ist.
Jedenfalls tat ich mein Bestes und bedaure, daß der Verleger nicht die *Errata* verbessert hat, auf die Sie hinweisen: jedenfalls weiß ich, daß diese Ausgabe Lezama gerechter wird als die erste in jeder Beziehung wahrhaft schreckliche. In der cubanischen Ausgabe heißt Alberto bis zum 7. Kapitel Olalla und wird dann plötzlich Alberto Olaya ... und anderes mehr, von Lezamas Fantastereien beim Wiedergeben von Zitaten und ausländischen Namen ganz zu schweigen ..."

Auf der Suche nach Wegweisern für das bevorstehende Abenteuer der Übersetzung fand ich in *Interrogando a Lezama Lima*[1] Sätze, die als Richtungsweiser, als Schlüssel, als Übersetzungstheorie und -poetik ad hoc dienen konnten:
„Ich habe mich nie für einen Romancier gehalten ... Mein Stil ist zerstückelt ... Aber ich versuche, ihn in einen schöpferischen Stachel zu verwandeln ... Mein Werk kann als Eindringen in mein Obskures gesehen werden ... Mein leidenschaftliches Barock assimiliert alle Elemente der äußeren Welt, das Unmittelbare, Nahe, die Familie, das Archetypische, den Mythos ... *Paradiso* gründet auf der Metapher, dem Bild, der *poesis,* der Erschaffung der atmenden Welt, der Umbildung des Anorganischen ins Organische, dem Fernsten ins Naheste ... Einflüsse sind keine Ursachen, die Wirkungen erzeugen, sondern Wirkungen, die Ursachen erhellen ... Statt kausal-chronologische Entwicklung –: Gleichzeitigkeit, Zusammendrängen des Schöpferischen im Vordergrund ... Die Illumination ist wichtiger als die Kausalkette ... Mein Roman strebt nach Totalität, nach Fülle ... Ausdruck ist eine totale Erfahrung ... Der Dichter ist der Hüter des Samens, der unendlichen Möglichkeit, des *potens* ... Poem als Ballsaal ... Das Nächstliegende, das Chaos, und der Eros der Ferne ... Mein Werk besitzt einen geheimen *Logos,* es zeigt den heiligen Aspekt des totalen Abenteuers des Menschen ..."

In dieser Auffassung berührt sich der 1910 geborene José Lezama Lima mit dem 1908 geborenen João Guimarães Rosa, für den es in Übereinstimmung mit der modernen Physik keine Kausalität mehr gibt, sondern nur noch Zuordnungen. „Spielen Sie die Passage so hoch hinaus wie möglich!" schreibt er. „Überlassen Sie alle Zweifel dem Leser: Klären Sie ihn nicht auf! Fast alle meine Sätze wollen meditiert sein. Fast jeder noch so einfältige Passus enthält etwas von Meditation oder Abenteuer, nicht selten beides. ... Wir brauchen das Obskure."
Das könnte Lezama Lima gesagt haben, richtiger: er hat es mit ähnlichen Worten gesagt und erinnert damit an Novalis' Forderung: „Der wahre Leser (und damit der Übersetzer) muß der erweiterte Autor sein."
Paradiso enthält zahllose Stellen, die das Zitierte belegen: „Victoria knöpfte eilends Rialtas Schuhe zu, lachte dann über die Krönung ihres Werks, das sie als von der Gottheit des Maßes zur Vollendung gebracht ansah: den Körper zu seinem *splendor formae* zu bringen."
„Stets sah er in seiner nächsten Familie, seiner Frau und seinen Kindern den einzigen Weg, um zur anderen fernen Familie, der verzauberten, übernatürlichen zu gelangen."

„Er ahnte, wie sehr die blutmäßige Familie und die geistige Familie sich in ihm deckten."
„Ein blitzschneller Animismus verwandelte allmählich die kleinen Fliesen, als ginge die anorganische Welt über in den das Bild empfangenen Kosmos."
„Das Leiden ist nichts als die Durchbrechung des Kreises, in den jedes Geschöpf eingeschrieben ist."
„Das einzige, was das Überhistorische erreicht, ist der Wunsch, der nicht im Zwiegespräch endet, sondern der sich auf den universellen Geist noch vor dem Erscheinen der Erde besinnt."

Des Dichters Äußerungen und Julio Cortázars Randbemerkungen ergeben somit folgendes Fazit der Perspektiven:
Ich muß nationale und historische Eigengesetzlichkeiten des Textes respektieren, Textzusammenhänge suchen, falsche Trennungen auflösen und die richtigen Atempausen setzen; Umständlichkeiten darf ich durch Prägnanz des Verbs eliminieren; die Figuration aber, die ästhetische Form, Klangebenen und Bedeutungsschichten, Humboldts „Farbe der Fremdheit" muß ich getreulich nachschöpfen. Dabei darf ich Intuition und Phantasie mehr vertrauen als kritischem Verstehen und das Bild ohne deutendes Übersetzen „rein" wiedergeben. Das heißt, ich darf dem deutschen Leser die Schwierigkeiten zumuten, die der Autor dem spanischsprechenden Leser aufbürdet. Denn nur so wird es möglich sein, eine sinn- und sprachgemäß leidlich verwandte Fassung vorzulegen. Ich werde unübertragbare Wortspiele in ihrem Sprachbereich zurücklassen, dafür aber von der Technik der Kompensation Gebrauch machen, das heißt: unvermeidliche Einbußen durch Vorteile, die mir die Gunst meiner Sprache zuspielt, auszugleichen suchen. Wenn Lezama Limas Metaphysik weder die Vernunft noch die Dialektik anstrebt, sondern Bild und Rhythmus der Lichtfülle, wenn seine Welt der unablässige Sprung aus Hegels begrenztem objektiven Geist in den unbegrenzten Heiligen Geist ist, muß ich vor allem den entsprechenden Ton, sowie Klang und Rhythmus, das heißt, den Atem des Originals nachzubilden suchen.
Von den Mängeln der vorliegenden spanischen Ausgabe seien nur wenige genannt: falsche oder verdruckte Jahreszahlen; Verwechslung von Eigennamen der handelnden Personen: Fronesis statt Foción und umgekehrt; *duda* - Zweifel - statt *ducha* - Dusche, es sei denn der Autor erlaube sich an der betreffenden Stelle den Spaß, den Leser zu mystifizieren; *brista* - unverständlich - statt *brisa* - Luftzug, es sei denn, der Autor wolle ein Magiewort einführen; das im selben Absatz bewußte oder unbewußte Abwechseln zwischen dem „Ich" des erzählenden Helden und „Cemi", dem „Er", was darauf hindeutet, daß Lezama „Ich" mit „Cemi" gleichsetzt; fehlerhafte oder falsche Zitate, Beispiele: statt „Descartes' ‚Davum Davum esse non Oedipum'" muß es heißen: „Terenz' ‚Davus Davus sum non Oedipus'"; statt „la grande tête avec pous" richtig: „la grosse tête à poux" und zahllose andere; Lezamas ungeklärter Umgang mit Heidegger (Zitate von Zitaten aus verschiedenen Übersetzungen oder aus Gesprächen zitierte Zitate Heideggers); unauffindbare Zitate aus Platon und Goethe, sowie anderes mehr.

Ein letztes Thema wären beabsichtigte oder unbeabsichtigte Anachronismen: Im 6. Kapitel wird Onkel Demetrio erschossen, bevor er im 7. in Rialtas Haus am Familientisch präsidiert; im 7. Kapitel wird Radiumbehandlung geraume Zeit vor ihrer Erfindung in Erwägung gezogen; im 9. Kapitel, in einem um 1927 stattfindenden, vielleicht eher symbolischen als realen Gespräch wird vor Focións Reise nach New York der Tod von Miguel de Unammuno (der am 31. Dezember 1936 starb) von Fronesis erwähnt und überdies Sartres Existentialismus angeschnitten. Und andere mehr. Aber auch Inkongruenzen der Beschreibung kommen vor wie - unter anderen - im 14. Kapitel: der Leser beschmiert sich mit Mandelschokolade den Mund, und gleich darauf wischt die Oberin dem Prüfling die gefleckten Lippen mit ihrem Tuch rein.
Dem zweisprachigen Leser seien einige Übersetzungsbeispiele geboten:

a) Korrektur zwecks Verdichtung:
„Rialtas Gesicht wurde todernst. Ihr Lächeln verschwand". Der zweite Satz, den ein aufmerksamer Lektor als Pleonasmus gestrichen hätte, entfällt im deutschen Text.

b) Kompensation für an anderer Stelle entgangenes Wortspiel:
„El uno, no muerde el anzuelo; el otro opone la proa al sonsacamiento." - „Der eine beißt am Angelhaken nicht an, der andere löckt wieder das Anlocken."

c) Raffung zwecks Ausmerzen von Umständlichkeiten:
„La mano, después de haber alcanzado el máximo dé su extensión pendulada, apoyaba la palma en el frío de las losas, que ya en la medianoche, esponjando la humedad del rocío, suavizaba su superficie como si trasudasen." (37 Wörter) - „Nachdem seine Hand ihre größte Pendelspanne erreicht hatte, legte er die Innenfläche auf die kalten Fliesen, die besänftigenden Mitternachtstau auszuschwitzen schienen." (21 Wörter)

d) Lautmalerei:
„al saltar para el nuevo asiento, h*u*nd*i*a f*u*lm*í*nea la p*u*nta de la pl*u*ma, al s*a*lto correspondía el rasg*a*do." - „Spr*a*ng er auf eine neue B*a*nk, st*ie*ß er bl*i*tzartig die Federsp*i*tze *i*ns Z*i*el, Sprung und St*i*ch waren eins."

e) Etwa gleichwertiger Rhythmus, Klang und Reim mit verändertem Reimschema (abcdcbeaed statt ababcbcddc, sofern ich bei *nabo, pavo, rabo* zwei Konsonanzen und eine Assonanz gleichsetze).

„Ceñido el amanecer,
los blancos de Zurbarán,
pompas de rosicler.
Los anillos estarán
con el pepino y el nabo
de las huestes de satán.
Cualquier fin es el pavo,
tocado por la cabeza,
pero ya de nuevo empieza
a madurar por el rabo."

„Der Morgen umschlungen
vom Weiß Zurbaráns,
erloschen das Trübe.
Die Ringe greifen
nach Gurke und Rübe
der Horden Satáns.
Der Pfau ist das Ende,
sein Kopf ist bezwungen,
doch schon kommt die Wende:
am Schweife zu reifen."

So mag die vorliegende Fassung, die ich in Zusammenarbeit mit Anneliese Botond dank ihrem Forschergeist, ihrem Fachwissen und Stilgefühl erarbeiten konnte, dem Leser dienen, bis eine wissenschaftlich gesicherte Ausgabe im Ursprungsland alle verbliebenen Zweifel ausgeräumt haben wird.

Anmerkung: [1]) *Interrogando a Lezama Lima,* Barcelona, 1971.
(Aus: *Aspekte von José Lezama Lima „Paradiso".* Herausgegeben von Mechthild Strausfeld. Frankfurt 1979)

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).