

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
Mai/Juni 1981
18. Jahrgang Nr. 5/6

Rosemarie Tietze

Die y-te Übersetzung des „Großinquisitor“

Natürlich freut es den literarischen Übersetzer, wenn ihn ein Verlag zu einer Neuübersetzung des schon x-fach übertragenen „Großinquisitor“ auffordert. Die Freude bleibt jedoch nicht lange ungetrübt. Kaum ein anderes Werk der russischen Klassik dürfte schon so oft ins Deutsche gebracht worden sein wie dieses Kapitel aus den „Brüdern Karamasow“. Kaum ein anderes russisches Werk hat beim deutschen Lesepublikum eine so festgründete Tradition. Und Traditionen haben ja manchmal etwas Erdrückendes.

Da Übersetzung stets auch Interpretation ist, tut der Übersetzer gut daran, zu klären, wie er selbst zu dem Text steht, von welchem archimedischen Punkt aus er das literarische Werk übersetzend erschließen möchte. Für den „Großinquisitor“ ist dieser Punkt bald gefunden. Sieht man ältere, noch heute gängige deutsche Fassungen durch, fällt eine merkwürdige Häufung altertümlicher Stilmerkmale auf. Zum Beispiel kostbare Dativ-E's: „dem Sarge“, „dem Papste“, „vor dem Volke“ usw. Diese und ähnliche Stileigenschaften mögen vor siezig Jahren berechtigt gewesen sein, heute verleihen sie dem Text eine hehre Aura, die das Original nicht aufweist und die bisweilen den Text geradezu verdeckt. Somit stellt sich als Aufgabe für die Übersetzung, möglichst alles zu vermeiden, was den „Großinquisitor“ zum Erbauungs-Traktat umprägen würde.

Statt dessen soll er als literarisches Gebilde gezeigt werden, als Sprachkunstwerk mit einer bestimmten stilistischen Spannweite – eben als „Text“. Wohlgemerkt: seinen Legendencharakter darf er dabei nicht verlieren. Nur sind Legendenton und wolkige Erhabenheit eben verschiedene Dinge.

Iwan Karamasow erzählt die Legende seinem Bruder Aljoscha; der Großinquisitor selbst spricht zu dem stummen Christus. Dieser doppelte Rede-Rahmen bestimmt den stilistischen Duktus. Obwohl mit schriftsprachlicher Syntax, ist Iwans Erzählung durchdrungen von der Atemlosigkeit gesprochener Sprache, ja von fiebriger Erregtheit. Da im Deutschen heute das Perfekt die Erzählzeit der gesprochenen Sprache ist, war es dem Imperfekt vorzuziehen. Diese Entscheidung wurde außerdem dadurch gestützt, daß ständig Verbformen in der 2. Person Singular vorkommen, deren heutzutage äußerst gewählt klingendes Imperfekt

(z.B. „du wiesest zurück“, „du lehntest ab“) den Text allzusehr entrücken und Dostojewskis sprachliche Dynamik unnötig dämpfen würden.

Damit soll jedoch keinesfalls einer Umsetzung des „Großinquisitor“ in gefälliges Neudeutsch das Wort geredet werden. Wie es auch verfehlt wäre, wollte man in einer 1980 verfaßten Übersetzung jenen Sprachstand rekonstruieren, den das Deutsche vor hundert Jahren hatte, also zur Entstehungszeit der „Brüder Karamasow“. Jede Übertragung älterer Literatur bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen den Polen: historische Sprachform des Originals – gegenwärtiger Sprachgebrauch im Deutschen. Die Lösung liegt, wie so oft, in der Mitte, nämlich in einer Kombination stilistischer Mittel von historisch unterschiedlicher Valenz. Für das Tempus-System des „Großinquisitor“ hatte das zur Folge, daß neben dem Perfekt ganz bewußt Zeitformen benutzt wurden – wie Konjunktiv und echtes Futur (statt futurisch gebrauchtem Präsens) –, die aus der heutigen gesprochenen Sprache schon weitgehend verdrängt sind.

Auf der semantischen Ebene hat Dostojewski sich eng an die Sprache der Bibel und des christlichen Schrifttums angelehnt. Dieses offenkundige Merkmal kann den Übersetzer leicht zu einer ungerechtfertigten stilistischen Überhöhung verführen. Denn die eingehende Textanalyse zeigt, daß Dostojewski den Bibel-Tonfall auf vielfältige Weise durchbrochen und umgebogen hat. Wenn beispielsweise im besonders ironischen Vorwort Iwan von der Gottesmutter sagt: „Razgovor ee s Bogom kolossal'no interesen“ – „Ihr Gespräch mit Gott ist ungeheuer interessant“, so klingt dieser Satz, vor dem Hintergrund der religiösen Thematik, schon fast schnodderig.

Um andererseits den sehr weiten semantischen Spannungsbogen zu bewahren, der bei Dostojewski sogar Altkirchenslawisches umfaßt, wurden hier und da klare Bibel-Akzente gesetzt, wo das Russische dies auf den ersten Blick gar nicht nahezulegen scheint. So etwa die Übersetzung von „deti“ (Kinder) als „Unmündige“ – ein Vergleich von russischen Bibel-Stellen mit dem Luther-Text erbrachte den Beleg, daß im christlichen Bereich die beiden Wörter tatsächlich parallel verwendet werden.

Ein anderes Beispiel: „čto . . . čelovečestvo provozglasit ustami svoej premudrosti i nauki“ – „daß . . . die Menschheit durch das Maul ihrer Weisheit und Wissenschaft kund tun wird“. Das russische „usta“ mit „Maul“ zu verdeutschen, mag zunächst als grober Fehlgriff erscheinen, dabei ist es in diesem Fall die einzige kontextgerechte Übersetzung. Der vorhergehende Satz („Wer ist dem Tier gleich, es gab uns Feuer vom Himmel!“) enthält nämlich zwei bruchstückhafte Zitate aus der Offenbarung (Kap. 13, Vers 4 und 13). Der Großinquisitor ordnet die Wissenschaft zweifellos der Sphäre des Antichrist zu; während jedoch im Russischen das apokalyptische Tier seine „usta“ auftut, hat es in der deutschen Bibel weder „Mund“ noch „Lippen“, sondern ein „Maul“ (Offenbarung 13, Vers 5 und 6). Zusätzlich untermauert wird diese Argumentation durch den Hinweis, Dostojewski habe, als er den „Großinquisitor“ verfaßte, immer wieder in der Offenbarung gelesen.

Spürt man den Bibel-Zitaten im „Großinquisitor“ beharrlich

Unsere Übersetzer-Stammtische

existieren nach wie vor; für Interessenten hier wieder einmal die Termine:

Stammtisch Stuttgart: jeden letzten Donnerstag im Monat ab 19.00 Uhr im „Weinhaus Pfund“, Cannstatt, Waiblinger Straße.

Stammtisch München: jeden ersten Dienstag im Monat ab 19.00 Uhr in der „Kaulbachklause“, Kaulbachstraße 48, Nebenzimmer.

nach, macht man eine erstaunliche Entdeckung: diese sind zahlreicher, als selbst die sorgfältigen Kommentare der großen, zur Zeit erscheinenden russischen Dostojewski-Ausgabe verzeichnen. Die Arbeit am Text wird regelrecht zum Bibel-Puzzle, die Bibel-Konkordanz zum meistbenutzten Nachschlagewerk beim Übersetzen.

Erschwert wird die biblische Spurensuche dadurch, daß im „Großinquisitor“ diese Zitate häufig abgewandelt, teilweise sogar verballhornt sind. Wenn etwa im Vorwort davon die Rede ist, Christus „werde kommen in seinem Reich“ (statt: „in seiner Herrlichkeit“), so klingt diese Verdrehung der entsprechenden Bibel-Stelle (Matthäus 25, Vers 31) schon beinahe komisch. Dostojewski verwendet diesen Kunstgriff, um Iwans innere Distanz zum Wort der Schrift zu zeigen; gleichzeitig diskreditiert er seinen Helden ein wenig: der über Glauben und Religion rechtende Iwan ist nicht einmal bibelfest! Natürlich muß der Übersetzer an solchen Stellen darauf achten, daß er nicht unversehens in bibli-schen Originalton verfällt, er muß dem Deutschen dieselben „Fehler“ einbauen, die auch das Russische enthält.

Auf was für Funde der Übersetzer stoßen kann, wenn er sich. Schicht um Schicht, immer tiefer in den fremdsprachigen Text hineingräßt, sei an einem ausführlichen Beispiel erläutert. Iwan sagt, wörtlich übersetzt: „... fünfzehn Jahrhunderte sind schon vergangen seit der Zeit, da die Unterpfänder des Himmels für den Menschen aufhörten:

Glaube dem, was das Herz sagt,

Es gibt keine Unterpfänder vom Himmel.

Und nur allein der Glaube an das vom Herz Gesagten!“

Zunächst erscheint diese Stelle merkwürdig dunkel. Was für „Unterpfänder“ sind da gemeint? Was „sagt“ das Herz? Die Bibel verhilft zu einer ersten Klärung. Im 2. Korinther-Brief, Kap. 1, geht es um Gottesverheibung und Stärkung des Glaubens, die Verse 21 und 22 lauten: „Gott ist's aber, der uns festigt samt euch in Christus und uns gesalbt / und versiegelt und in unsere Herzen als Unterpfand den Geist gegeben hat.“ Das Bibel-Zitat erhellt schlagartig den Sinn von Dostojewskis Sätzen.

Damit ist die verzwickte Stelle jedoch noch nicht ausreichend zergliedert. Aus den Kommentaren zur russischen Dostojewski-Ausgabe geht hervor, daß es sich bei dem lyrischen Einschub um einen Zweizeiler aus dem Schiller-Gedicht „Sehnsucht“ handelt. Schlägt man nun das Original nach, macht man eine zweite, dismal eher verwirrende Entdeckung – bei Schiller ist weder von Herz noch von Himmel die Rede:

„Du mußt glauben, du mußt wagen,

Denn die Götter leih'n kein Pfand.“

Mit anderen Worten: Shukowski, der russische Übersetzer von „Sehnsucht“, hat Schillers eher hellenischem Bild eine christliche Vorstellung übergestülpt, und wahrscheinlich wählte Dostojewski das Schiller-Zitat deshalb aus, weil es in seiner russischen Fassung Anklänge an den bewußten 2. Korinther-Brief enthält... Obwohl nun der Schiller-Text in seiner Originalgestalt vorliegt, ist und bleibt diese Stelle ein Übersetzungsproblem; um Dostojewskis Gedankengang nachzuvollziehen, wäre tatsächlich eine wortgetreue Rückübersetzung, d.h. eine „Schiller-Fälschung“ zu erwägen. Dies unterblieb lediglich aus dem Grund, weil die Tatsache, daß Iwan Schiller zitiert, für die Charakteristik seiner Person von Bedeutung ist. Statt dessen wurde das Wort „wagen“ aus dem Zweizeiler im nächsten Satz Iwans noch einmal aufgenommen, um wenigstens auf diese Weise das ferngerückte Schiller-Original wieder mit Dostojewskis Text zu verklammern.

Sogar die äußere Textgestalt wirft beim „Großinquisitor“ Probleme auf. Zur Zeit Dostojewskis wurden, auch in weltlichen Texten, alle auf die Dreifaltigkeit bezogenen Wörter mit großen Anfangsbuchstaben versehen. Inzwischen wurde diese Tradition der Rechtschreibung abgeschafft – übrigens keine rein „sowjetische“ Erscheinung, wie manchmal fälschlich behauptet wird, denn im deutschen Sprachraum hat sich genau die gleiche Wandlung der Schreibweise vollzogen.

Somit würde nichts dagegen sprechen, den russischen wie den

deutschen Text des „Großinquisitors“ in der heute gängigen Orthographie zu setzen, wäre da nicht eine Schwierigkeit: manche Wendungen Dostojewskis sind bei Kleinschreibung auf den ersten Blick gar nicht verständlich. Z.B. der Satz, mit dem Iwan die Christus-Gestalt einführt: „U menja na scene javljaetsja on“ – „Auf meiner Bühne tritt er auf“; erst durch die Schreibung „On“ bzw. „Er“ wird klar, wer gemeint ist. Würde man nun aber konsequent die Großschreibung rekonstruieren, bekäme der Text dadurch heute ein stark geistliches Gepräge. Deshalb wurde ein Mittelweg eingeschlagen, d.h. Großschreibung nur bei den mißverständlichen Pronomina, die sich auf die 3. Person beziehen („Er“, „Sein“), im Russischen zusätzlich bei dem Wort „Bog“ (Gott), da diese Schreibweise auch jetzt noch in weltlichen Texten ab und zu vorkommt.

Soweit einige Bemerkungen zur y-ten Übertragung des „Großinquisitor“. Falls in fünfzehn Jahren oder schon früher ein Kollege, von einer anderen Warte aus Dostojewski interpretierend, die „Fassung z“ erstellt, verdient auch diese wieder Aufmerksamkeit. Die fremdsprachige Weltliteratur bleibt im Deutschen nur dann lebendig, wenn sie jeder Gegenwart durch neue Übersetzungen angeeignet wird.

Nachwort zur zweisprachigen „Großinquisitor“ Ausgabe bei dtv

Angeregt von Hans Hermanns Betrachtung „Country Songs – unmöglich zu übersetzen?“ (im ÜBERSETZER 5/1980), schickte uns Klaus Budzinski ein, wie er schreibt, „vielleicht weniger bekanntes Beispiel adäquater Übersetzung von Volksdichtung“. Es stammt von dem bayerischen Satiriker Hanns von Gumpenberg (1866–1928), der u. a. am Kabarett „Die elf Scharfrichter“ mitarbeitete.

Rose la Rouge

Pariser Cabaretlied von Aristide Bruant

J'suis Rosa . . . c'est Bazouge, qu'est le mien.

J'ai les cheveux roux, une tête d'chien . . .

Quand' je passe, on dit v'là la Rouge

A Montrouge!

Y a des homm's, qui, voient tout en blanc,
J'sen boulofft'nt, i's ont pas de sang!

L'mien en a, mais y voit tout rouge

A Montrouge!

V'là son blot: lui c'est mon pepin

Y saigne un homme comme un lapin

Y a pas gras la nuit quand il bouge,

A Montrouge!

Quand je tiens l'mosieu dans un coin

Il est a côté . . . pas ben loin,

Et l'lendemain l'sergot trouv' du rouge

A Montrouge!

Dö fuchsate Rosl

Übersetzung ins Münchnerische von Hanns von Gumpenberg

Dö Rosl bin i, da Sepp is mei' Schotz –

Hab a G'friaß wiar a Hund, rote Haar', wiar a Kotz . . .

Bal s'mi' segn, sog'n s': da laaft s', di soll fuchsate, schau',

Vo' der Au!*)

Mecht' s' Mo'sbuida sei', und seid's allawai' guat?

Ös Leetschfeig'n, ös habt's ja koa Schneid und koa Bluat!

Der mei', der haut ois bluativ und blau

I' der Au!

Wißt's, der hot Finess'n! Wia's der aso macht,

Da gibts koane Würschtn, bal a kimmt bei da Nacht!

Der stiecht enk an Meensch'n ak'rat wiar a Sau

I' der Au!

Bal i mit an fein' Herr'n in an Winkel drin bi',
Is er aa scho' glei' da, un der anderne hi'!
In da Fruah' schaigt si's Bluat an da Schandarm, da Wauwau,
I' der Au!

*) Die „Au“ ist eine Vorstadt im Osten Münchens.

Janheinz Jahn

Eine Kunst zwischen den Stühlen

Ulla Schild schickte uns den Text der Rede, die der verstorbene Übersetzer und Kenner afrikanischer Sprachen Janheinz Jahn hielt, als er 1970 den Übersetzerpreis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Empfang nahm.

Meine Damen und Herren, die Ehrung, die Sie mir zugesetzt haben und für die ich Ihnen herzlich danke, gilt meiner Tätigkeit als Übersetzer – einer Tätigkeit, die ich, wenngleich umfangreich, nie um ihrer selbst willen betrieb. Sie ist, wenn Kunst überhaupt, eine Kunst zwischen den Stühlen. Zwischen welchen Stühlen – in diesem Fall?

Die Übersetzer, die vor mir diesen Preis empfingen, haben in ihren Dankreden die Probleme erörtert, die dieses Handwerk zugleich unmöglich und unerlässlich, faszinierend und fragwürdig machen. Aber sie bewegen sich immerhin zwischen einigen Verlässlichkeiten. Da jede Ästhetik auf einem Konsensus von Gruppen beruht, war zumindest das Ausgangsprodukt, die fremde Dichtung, in seinem ästhetischen Rang ungefähr gesichert. Die Werke etwa von Homer, Vergil, Dante, Shakespeare, Shelley, Mickiewicz, Proust, Saint-John Perse, Ezra Pound entstanden – ebenso wie die Werke minderer Autoren – in Sprachgemeinschaften, die jedem Werk kraft eines ästhetischen Konsensus den ihm gebührenden Rang zuweisen konnten, einen Rang, den auch die Sprachgemeinschaft, in deren Idiom das Werk übersetzt werden sollte, keinen Anlaß hatte, in Zweifel zu ziehen.

Auch das Ziel des Übersetzers, die Wiederherstellung des originalen Kunstwerks im anderen Sprachgewand, war durch einen Konsensus gesichert: die Übersetzung war gut, wenn sie im neuen Idiom jene Gedanken, Empfindungen, Reize und Assoziationen auslöste, die das Originalwerk in seiner Sprachgemeinschaft ausgelöst hatte. Die Inkongruenz der Wörter und Worte, der Grammatiken, der Sprachstrukturen und der poetischen Konventionen machte die Erreichung des Ziels zwar schwierig, doch war es klar umrissen. Übersetzen mochte ein Balanceakt auf schwankendem Seil sein – doch das Seil war wenigstens an beiden Enden ordentlich verankert.

Der Übersetzer afrikanischer Dichtung hingegen turnt – will ich im Bild bleiben – mit einem Seil herum, dessen beide Enden in keinerlei Verankerung stecken und die er daher selber festhalten muß. Kein Seiltanz also (das wäre zu hoch gegriffen), ein Seil hüpfen allenfalls, aber ohne festen Boden unter den Füßen, ein Seil hüpfen auf einem Trampolin, das vielleicht zum Sprungbrett werden kann, wenn das Seil nicht zum Strick wird.

Es gibt afrikanische Autoren, die in ihrer Muttersprache schreiben – ich habe keinen von ihnen übersetzt. Einundsechzig Prozent aber der modernen afrikanischen Literatur – und hierunter sind die Werke fast aller bedeutenden Dichter – sind in europäischen Sprachen geschrieben, in Englisch, Französisch und Portugiesisch. Die Autoren sind bereits selbst Übersetzer, denn sie setzen ihre afrikanische Lebens- und Kulturerfahrung in eine fremde europäische Sprache um. Den ästhetischen Rang des Werks kann da die eigene Sprach- und Kulturgemeinschaft nicht mehr bestimmen. Entweder ist das Werk ihrem Zugang entzogen wie das Werk Senghors dem Volk der Serer, dem er entstammt, oder ein Teil der Gemeinschaft beherrscht die fremde Sprache, denkt und fühlt aber nicht in deren ästhetischen Normen. Das Handelsenglisch, das ein Yoruba in der Schule gelernt haben

mag, liefert ihm keine ästhetischen Maßstäbe zur Beurteilung der Gedichte und Dramen Wole Soyinkas. Entzücken ihn in Soyinkas englischen Versen die Yorubarhythmen und Yorubametaphern, so spielt sich sein Entzücken außerhalb dessen ab, was er als Englisch gelernt hat. Das in fremder Sprache verfaßte Werk macht also den ästhetischen Konsensus der betreffenden afrikanischen Sprachgemeinschaft unmöglich.

Ist dafür der Konsensus der europäischen Sprachgemeinschaft verläßlicher? Darf ein Übersetzer so tun, als seien Senghors französisch gedichtete Verse französische Verse? Senghor selbst pflegt europäische Besucher gern mit einem recht ernsten Spaß zu verblüffen: Nachdem er eines seiner Gedichte artig in französischen Metren aufgesagt hat, trommelt er einen Sererrhythmus auf die Tischplatte und rezitiert das gleiche Gedicht noch einmal. Da fallen die Binnenreime plötzlich mit Trommelakzenten zusammen, da setzen die Verse mit einem Furioso ein und folgen einer in Sprüngen absinkenden Sprachmelodie, die für Dichtung in westafrikanischen Tonsprachen charakteristisch ist. Der Konsensus der Beurteilung von der europäischen Sprachgemeinschaft her erschließt also höchstens einen Teilapekt. Und die bewußt afrikanische Komponente im Werk, das Signum seiner Afrikanität, die allein das Werk als afrikanisch legitimiert, bleibt ausgeklammert. Afrikanische Dichtung in französischer Sprache ist eben nicht einfach französische Dichtung von Afrikanern.

Der Übersetzer einer solchen Dichtung kann sein Urteil über das Werk demnach weder auf den ästhetischen Konsensus der afrikanischen Kulturgemeinschaft des Autors gründen, noch auf den Konsensus von dessen europäischer Sprachgemeinschaft. Auf sich selbst angewiesen, bleiben dem Übersetzer dann als einzige Maßstäbe für Auswahl und Übersetzungswürdigkeit eines Werks nur der eigene, stets fragwürdige Geschmack und die eigene, nicht minder fragwürdige Vorstellung von den künstlerischen Intentionen des Dichters. Denn diese Intentionen muß er nur zu oft aus dem Abstand erahnen, der zwischen dem Werk und den poetischen Konventionen der betreffenden europäischen Sprachgemeinschaft klafft. Falls er den Abstand zu europäischen Normen oder Gepflogenheiten dann gar mit Stilelementen in Beziehung bringen kann, die der spezifischen afrikanischen Kulturgemeinschaft des Autors entstammen, darf er sich glücklich schätzen und glauben, er habe die bewußten oder unbewußten poetischen Intentionen des Autors entdeckt.

Der Übersetzer mißt also den Wert des Werks an den Intentionen des Autors, die er im Werk entdeckt zu haben glaubt. Ein subjektives Verfahren mit höchst subjektiven Instanzen. Unweigerlich ist der Auswähler zu einem Kritiker geworden, der seinen kritischen Maßstab dem Werk entnimmt, das er kritisieren soll. Kritisieren heißt vergleichen. Er vergleicht also Soyinkas Gedicht „Idanre“ mit seinen Maßstäben aus Soyinkas „Idanre“ und stellt fest, daß „Idanre“, gemessen an „Idanre“ großartig ist. Wie will er beweisen, daß das mit rechten Dingen zugeht? Daß er kein Schwindler sei? Angesichts einer zu Recht ungläubigen Umwelt kommt er sich wie jener Hassan vor, der auf dem Markt seine Datteln feilbot und rief: „Schaut her Leute! Hassans Datteln sind doppelt so groß als sie sind!“

Das andere Ende des Seils, das Ziel: die Wiederherstellung des Kunstwerks im anderen Sprachgewand, ist in diesem Bereich ebenso ungesichert. Daß bei poetischen Formen aus außereuropäischen Kulturen besondere Probleme bestehen, erwies sich bereits an den Versuchen Friedrich Rückerts, arabische Makamen und Ghazelen ins Deutsche zu übertragen. Seine Meisterschaft, der es gelang, den ständig gleitenden Reim eines Ghazels auch im Deutschen durchzuhalten, machte gerade das Scheitern der normalen Zielvorstellung deutlich. Rückert übersetzte getreu:

Dir bring ich eines, glutgeaugt,
ein Untier, das Verderben haucht,
ein Ungeheuer, weitgebaucht,
ein Unhold, dessen Rachen raucht,
ein Ungetüm, in Blut getaucht,

das immer neues Futter braucht,
und wenn es einen ausgesaugt,
umher nach einem zweiten augt.
Aber der Bruder sprach gefaßt:
Du bringst es einem, der ihm taugt.

Hier wird der Inhalt von der Form erdrückt, der deutsche Leser oder Hörer staunt, wie viele Reimwörter auf „-augt“ Rückert zusammengestraßen konnte. Ist hier das Ideal formgetreuer Übersetzung erreicht, die zudem eine charakteristische fremde Reimgestaltung in unseren Gesichtskreis bringt und so unseren Horizont erweitert? Oder ist diese Übersetzung eine sprachakrobatische Formspielerie, die sich am Inhalt versündigt, da sie ihn zum Reimträger herabwürdigt? Ich will dieses Problem hier nicht weiter diskutieren (ich habe das 1956 in der Zeitschrift AKZENTE getan), ich will nur betonen, daß bereits hier der Konsensus über das Ziel der künstlerischen Übersetzung ins Wanken gerät. Beim Übersetzen englisch oder französisch geschriebener afrikanischer Literatur oder Dichtung in die deutsche Sprache löst sich der Konsensus des Ziels völlig auf, der, wie Karl Dedecius nach Alexander F. Tyler zitierte, in folgenden drei Maximen besteht:

1. Die Übersetzung soll den ganzen Inhalt des Originals wiedergeben.
2. Ihre ästhetischen Merkmale sollen denselben Charakter haben wie die des Originals.
3. Die Übersetzung soll die Freiheit (die Leichtigkeit, die Natürlichkeit) einer originellen Komposition besitzen.

Es geht mir hier nicht um die Frage, ob und auf welchem Wege der Übersetzer diesen hohen Maximen gerecht werden kann – die Diskussion hierüber betrifft den Balanceakt auf dem zwar hoch gespannten, aber verankerten Seil – es geht mir darum zu zeigen, daß auch die Maximen selbst (die zweite Verankerung dieses Seils), für die Übersetzung einer in Lehnssprachen geschriebenen Dichtung ihre Gültigkeit verlieren.

Die Übersetzung soll den ganzen Inhalt des Originals wiedergeben. Den ganzen Inhalt. Das sind nicht nur die Sätze, das sind auch die Anspielungen, die Bezüglichkeiten, die Assoziationen. Was aber finge das deutsche Publikum mit Oyas Bemerkung aus Obotunde Ijimeres Bühnenstück „Die Gefangenschaft des Obatalla“ an, die in ihrer englischen Fassung lautet: „Der Wurm tanzt.“ Selbst wenn es aus dem Zusammenhang weiß, daß Oya, die Frau des auf Obatalla wütenden Schango, diese auf Schango gemünzte Bemerkung zu Obatalla sagt, um ihn zu trösten, bleibt der Sinn dem deutschen Publikum dunkel.

Ein Yoruba-Publikum hingegen hört noch aus der englischen Fassung dank der Trommelbegleitung die Tonfolge heraus, die da sagt: „Der Wurm tanzt“, und es ergänzt das ihm vertraute Sprichwort ebenso wie ein deutsches Publikum den Sprichwortansang „Wer andern eine . . .“ sinngerecht ergänzen würde. Das Publikum ergänzt also im Geiste: „Du siehst den Wurm und glaubst, er tanze, dabei ist das die Art, wie er sich fortbewegt. „Der Übersetzer ins Deutsche, will er den ganzen Inhalt geben, muß also das volle Sprichwort bieten. Aber auch das eröffnet seinem Publikum noch nicht den Sinnbezug. Er fügt daher noch die Erläuterung hinzu: „Du glaubst, Schango bekämpfe dich, dabei ist das die Art, wie er sich gibt.“ Nun erst versteht das Publikum, das aus der Handlung weiß, daß Schango der Gott des Donners ist.

Der Übersetzer mußte, um den ganzen Inhalt zu geben, die Deutung des Textes in den Text selbst einfügen. Er ist zum Deuter geworden, ist Interpret statt Interpreter, und Kulturinterpretation wird folgerichtig zum Hauptberuf des Interpreten.

Die ästhetischen Merkmale sollen denselben Charakter haben wie die des Originals. Welche ästhetischen Merkmale? Jene, die ein spanischer Leser an einem afrokubanischen Dichtwerk wahrnimmt? Oder jene, die ein kubanisches Publikum dem gleichen Text ablauscht? Auch wenn es ihn nur liest und nicht zur Trommel rezitiert hört, wird es den Rumbarhythmus erkennen. Der Übersetzer, der sich an den spanischen Lesetext hielte, brächte

nicht mehr als eine exotische Bilderfülle ins Deutsche. Erst wenn er die Rezitation zugrundelegt, vom Tonband her übersetzt, kann er Verse von Nicolás Guillén oder Marcelino Arozarena auch Deutsch im Rumbatakt schwingen lassen. Was aber, wenn dann der deutsche Leser die unterlegten Rhythmen nicht hört? Er kann sie nur hören, wenn er sie bereits kennt. Der Drucktext gleicht da einem Lied ohne Noten; nur Funk oder Schallplatte können den Rhythmus vermitteln:

Zumba, Mamá, la rumba y tambó!
Mabimba, mabomba, mabomba y bombó!
Da surrt, Mamá, die Rumba mit Gebrumm:
Mabimba, mabomba, mabomba und bumbum!
Wie tanzt sie die Rumba, die schwarze Tomasa!
Wie tanzt er die Rumba, José Encarnación!
Sie reckt eine Hüfte, dann reckt sie die andre!
er dreht sich und kauert und stößt mit dem Steiß,
er stößt mit dem Bauch und er bückt sich und schreitet
auf einem der Hacken, der andre klappt nach:
Chaquí, chaqui, chaqui, charaqui,
chaqui, chaqui, chaqui, charaqui!

und so weiter.

Wie aber, wenn sich die ästhetische Gestalt noch weiter von den abendländischen Formen entfernt? Wenn die Sprache des Originals kein Englisch, kein Französisch mehr ist, sondern eines der vielen Gemische aus afrikanischer Grammatik und europäischem Vokabular? In welches Pidgin-Deutsch ließe sich senegalesisches Petit-Nègre, Sierra-Leonisches Krio, haitianisches Créeole, curaçaoisches Papiamento, nigerianisches Pidgin übersetzen? Viele nigerianische Autoren bedienen sich heute dieses Idioms, einer weithin gesprochenen, höchst poetischen und bildreichen Sprache, die man in London als komisch, in Lagos als natürlich empfindet.

Auf Hochdeutsch müßte ein Text von Akintunde Sowunmi ungefähr so lauten: „Zu Anfang war die Welt leer, nur Gott war da. Und er schuf die Erde in harter Arbeit, sechs Tage lang. Er schuf alle Dinge, Tiere und Früchte, Fische und Vögel. „Rückt der Übersetzer jedoch den Pidgin-Text in den gleichen Abstand zum Hochdeutschen, den das Pidgin zum Standard-Englischen hat, dann müßte die Übersetzung lauten: „Zuerst da gar nichts sein. Gar nichts. Nur de Lord, der sein. De Lord, er harte Arbeit machen, und er dies Ding machen, was nennen sie Erde. Sechs Tage de Lord harte Arbeit machen, und er jedes Ding machen, alleding. Er auf die Erde viel Ochs fleisch legen, viel Kassawa, viel Banana, viel Mango, viel Hirse, viel Reis, viel Orange, viel Erdnuß, viel alles. Und viel Fisch in Wasser tun – Vatter Fisch, Mutter Fisch, Baby Fisch, alle plansch, plansch in Wasser. Und viel Vögel in Luft tun, große und kleine . . .“

Jede Durchsetzung, jede Anerkennung einer Mischsprache als Literatursprache ist ein revolutionärer Akt. Denn nach der Dekolonisation der Kolonialterritorien sind deren ökonomische und deren geistige Dekolonisation noch zu leisten. Die Autoren zerbrechen und erweitern in zunehmendem Maß das Englische, das Französische, um ihre Leihsprachen zu lebendigen Sprachen neuer Nationen zu machen.

Wenn die Erweiterungsformen des Englischen mit der Hälfte der Syntax einer Idjo-Syntax gehorchen, im Rhythmus auf Idjo-Trommeln lauschen und ihre Bilder den Idjo-Vorstellungen entnehmen, wie in dem folgenden Beispiel von Gabriel Okara, dann kann sich der Übersetzer kaum weit vom Hochdeutschen entfernen, weil sonst der ernste ekstatische Text ins Lächerliche geriete. „Okolo zu den Palmbäumen blickte. Sie waren wie Frauen im Haar, herabhängendem, tanzbesessen. Reiher gleich weißen Blütenblättern schnürten über den Fluß, schwankten hin auf und herab, kehrten nach Hause zurück. Und auf dem Flusse Kanus krochen heim mit gebogenen Rücken und müden paddelnden Händen. Ein Mädchen, nur ein Tuch um die Hüften gebunden, mit halbreifen Mangobrüsten, paddelte im Fluß ihr Pad del treibend, inwendig süß.“

Angesichts solcher Frucht seiner Mühen, die noch Deutsch sein läßt, wo das Englische kaum noch Englisch war, hilft es dem Übersetzer wenig, wenn er selber die schwere Sinnlichkeit der in die Ekstase treibenden Idjo-Trommeln hindurch hört. Kein Leser wird sie mehr mithören, kein Hörer die Schwere der Bildassoziationen erahnen, kein Kritiker kann mehr ermessen, wie wenig die Übersetzung dem Text hier gerecht wird. Auch der pseudoenglische Originaltext hilft da nicht weiter. Mir, dem Übersetzer, ist Übersetzen dann nur noch ein Nachstammeln der erlebten Klänge, ein persönliches Abenteuer, ein Dschungelpfad zu den dampfenden Lichtungen des Einblicks in erlebte, durch Übersetzen nicht mehr sinnlich mitteilbare Erfahrungen der Teilhabe an einer ganz anderen Kultur. Und ich frage mich, ob die Beatles oder die Rolling Stones afrikanische Ekstatik in ihrem Medium nicht viel besser übersetzen? Doch auch sie konnten bisher die komplizierten Schlagformeln afrikanischer Polymetrik nur in simple Polyrythmie übertragen.

Der Zwang der dritten Maxime, die Übersetzung solle Freiheit, Leichtigkeit und Natürlichkeit einer originellen Komposition besitzen, liefert dem Übersetzer nur noch das Alibi für seinen mangelnden Mut, die Ausrede für seine Unzulänglichkeit. Denn er müßte, wollte er die andern Maximen halbwegs befolgen, ein neues, eigenes Deutsch schaffen, das freilich nur ihm selber zugänglich und verständlich wäre. Ich bin überzeugt, daß im Zuge der Annäherung der Kulturen ein solches Deutsch in ferner Zukunft geschaffen und verstanden werden wird. Die „Divina Commedia“ wurde über siebzehnmal ins Deutsche übertragen. Ihr erster Übersetzer, Leberecht Bachenschwanz, übersetzte sie 1767 in deutsche Prosa. Im Lauf der Jahrhunderte fanden weitere Übersetzer Wege zu adäquateren Formen, zum Vers, zum Reim, zur Terzine, zur gereimten Terzine, zur weiblich gereimten Terzine bis hin zur Klang- und Vokaltreue eines Benno Geiger. Auch für afrikanischen Stil, der ohnehin über Musik und Kunst bei uns eindringt, werden die sprachlichen Ausdrucksformen gefunden werden.

Inzwischen ziemt dem Übersetzer Bescheidenheit. Der Pionierinterpret einer außereuropäischen, der afrikanischen, Literatur weiß, daß er allenfalls ein Bachenschwanz ist. Daß Sie ihm, für dessen Übersetztätigkeit es noch keine Maßstäbe gibt und keine geben kann, dennoch diesen Preis verleihen, freut ihn.

(Aus: DEUTSCHE AKADEMIE FÜR SPRACHE UND DICHTUNG DARMSTADT. Jahrbuch 1970, Heidelberg/Darmstadt 1971, S. 41-48. Nachdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlages LAMBERT SCHNEIDER)

Die literarischen Übersetzer Österreichs haben sich in einer Interssengemeinschaft zusammengefunden, weil sie „in diesem Rahmen die Öffentlichkeit auf ihre und die Existenz ihres Berufes aufmerksam machen wollen“. Utta Roy-Seifert, die Proponentin der Resolution, führt u.a. aus: „... in diesem Land, in dem Interpreten von z.B. Musik und Schauspiel oft mehr Beachtung geschenkt wird als dem von ihnen interpretierten Werk, werden die Übersetzer und deren Tätigkeit kaum je zur Kenntnis genommen, obwohl ohne sie etwa 35 Prozent weniger Bücher auf dem deutschsprachigen Markt erscheinen würden ...“

Da die Vertragsbedingungen für die literarischen Übersetzer in Österreich allgemein wesentlich schlechter sind als jene bei bundesdeutschen und Schweizer Verlagen, streben wir die generelle Einführung von Rahmenverträgen – nach Art der für abhängig Arbeitende üblichen Kollektivverträge – für den Abschluß von Übersetzungsaufträgen zwischen Verlegern oder anderen Auftraggebern und Übersetzern an. Auf diese Weise sollen u.a. einigermaßen angemessene Mindesthonorare, sowie eine Regelung der Rechte und Nebenrechte erreicht werden.“

In einer der kommenden ÜBERSETZER-Nummern wird Utta Roy-Seifert sich ausführlich über die Pläne der österreichischen Kollegen äußern.

Jeden ersten Mittwoch im Monat findet im Libresso der „Alten

Schmiede“ in Wien (Schönlaterngasse, ab 18.00 Uhr) eine Zusammensetzung der österreichischen Übersetzergemeinschaft statt.

„Their (printer and proof-reader) best contribution ... comes earlier in this same preface: by adding a single letter in the English rendering of Zarathustra's egregious dictum „Du gehst zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!“, they allow the female sexist revenge on Nietzsche. „Thou goest to women? their Zarathustra asks, and adds immediately: “Do not forget they whip!“ How right the Dadaists were to celebrate the delights of the misprint.“ S. S. Prawer in einer Kritik von “Mounts of Venus“, The Picador Book of Erotic Prose, London 1980 (*Times Literary Supplement*).

Stuttgarter Literaturpreis 1980

Der Übersetzer Otto Bayer erhielt, neben Margarete Hansmann und Irmela Brender, den mit je 10.000 DM dotierten Preis. Eine Auszeichnung, die nicht nur unseren Kollegen, sondern auch die Stadt Stuttgart und die vergebende Jury ehrt: geht doch literarischer Preisgegen an den „nachschöpfenden Autoren“ in der Regel vorüber.

Laudatio auf Otto Bayer

Herr Oberbürgermeister, meine Damen und Herren, lieber Ott (denn so nennen wir Otto Bayer), ich gratuliere Dir sehr herzlich dazu, daß gerade Du hier den Übersetzerpreis bekommst, und es ist mir eine Ehre und eine Lust, Dich festlich preisen zu dürfen – jetzt mußt Du stillhalten, Denn Du bist nun mal der Übersetzer-Profi, neben dem ich, obschon Vorsitzender der Übersetzerpartie des Verbands deutscher Schriftsteller in der IG Druck und Papier, als krasser Amateur dastehe mit meinen paar Übersetzungen.

Das hast Du mir vor ein paar Jahren sehr nachhaltig klargemacht, als ich einen Roman zu lesen bekam, den Du souverän übersetzt hattest, nachdem ich aus verschiedenen (nicht nur stilistischen) Gründen daran gescheitert war.

Hier als Beispiel der Anfang des Romans – erstmal in meiner unbefriedigenden Verdeutschung:

„Jud Clasby kauerte im Schutz einer Gruppe von immer noch kahlen Sassafrasbäumen und beobachtete die Arbeit im Lager. Die drei Squaws mit ihren vier Kindern waren ein hübscher Anblick, so etwas hatte er lange nicht mehr gesehen. Hübsch wie Rehe mit ihren Kitzen, dachte er. Nur dachte er eigentlich nicht, sondern sprach lautlos mit seinem zuhörenden Ich. Als streunender Jäger lebte er . . .“

So weit meine Version – übrigens keineswegs die erste, sondern schon nach mehreren Bearbeitungen; aber eben ohne Schwung, zu wortreich, nicht zupackend genug. Und nun dasselbe formuliert von einem Profi, von Otto Bayer:

„Jud Clasby, verborgen im noch unbelaubten Sassafrasgebüsch, beobachtete das Treiben im Camp. Die drei Squaws und vier Kinder waren hübsch anzusehen. Hübsch wie Ricken mit ihren Kitzen, dachte er. Dabei dachte er nicht eigentlich – er sprach leise zu seinem lauschenden Ich. Er war Pelzjäger.“

Ich glaube, der Unterschied ist deutlich geworden; und Ott, runzle nicht die Stirn, natürlich läßt sich auch an Deiner Fassung noch manches verbessern; es ist eine Berufskrankheit von Übersetzern, meine Damen und Herren, daß wir dauernd etwas zu verbessern finden.

Nichts zu verbessern, so meine ich, ist jedoch an dem folgenden, atemberaubend exakt abgestützten Satzgefüge von Otto Bayer aus seiner Neu-Übersetzung des Dorothy-Sayers-Romans MURDER MUST ADVERTISE, MORD BRAUCHT REKLAME von 1933 bzw. 1980 – mit Lord Peter Wimsey in einer Werbeagentur:

„Hier zogen auf ihren verschlungenen Bahnen
jene sonderbaren Wesen dahin –
die Sparsame Hausfrau, der Mann mit Geschmack
der Scharfe Rechner und der Gute Richter,

ewig jung, ewig schön, ewig tugendhaft,
sparsam und aufgeschlossen,
vergleichen Preise und Qualität, machten Reinheitsproben,
stellten einander indiskrete Fragen nach
Gesundheit, Haushaltskosten, Bettfedern, Rasiercreme,
Ernährung, Wascharbeit und Schuhwerk,
kauften ständig, um zu sparen, und sparten, um zu kaufen,
schnitten Gutscheine aus und sammelten Rabattmarken,
überraschten Ehemänner mit Margarine
und Ehefrauen mit Waschmaschinen und Staubsaugern,
beschäftigen sich von morgens bis abends
mit Waschen, Kochen, Staubwischen und Aufräumen,
schützen die Kinder von Krankheitserregern,
ihre Haut vor Wind und Wetter,
ihre Zähne vor Karies und ihre Mägen vor Verdauungs-
störungen,
und gewannen dennoch durch arbeitssparende Geräte
so viele Stunden am Tag hinzu,
daß sie immer noch Zeit und Muße fanden,
um ins Kino zu gehen, sich an den Strand zu legen
und mit Dosenwurst und Konservenobst
ein Picknick zu veranstalten
und (sofern verschont durch Soundsos Seidenstrümpfe,
Hinzens Handschuhe und Kunzens Schuhwerk,
Krethis Gesichtscreme und Plethis Schönheitsschampoo)
sogar Ranelagh, Cowes, die Tribüne in Ascot, Monte Carlo
und die Gesellschaftsräume der Königin
mit ihrer Anwesenheit zu beeindrucken.“

Wer solche Sätze bauen kann, wenn seine Vorlage es verlangt, und wer sie so gut baut, meine Damen und Herren, der ist ein Profi-Schriftsteller. Und tatsächlich wird man ja Buch-Übersetzer genauso, wie man Autor wird:
Nicht durch eine Ausbildung dazu, die gibt es nämlich nicht, sondern indem man es macht, indem man sich einläßt auf das seltsame Leben eines beharrlichen, immer zwanghafter werdenden Schreibens. Vor allem aber, indem man das durchhält, bis man auch kommerziell Anerkennung findet.
Dann allerdings geht die Tretmühle los: Wer nämlich vom Übersetzen leben will, und Otto Bayer schafft das schon seit einer ganzen Reihe von Jahren, der muß jedes Jahr gut 2.000 Seiten druckfertigen Text produzieren. Das heißt: Jahraus jahrein, an jedem der 365 Tage fünfeinhalb Seiten – druckfertig! Oder an jedem

Arbeitstag (aber ohne Ferien gerechnet) achtseinviertel Seiten – wiederum druckfertig!

Sie, meine Damen und Herren von der Jury, haben daher mit Ihrer Preisverleihung an Otto Bayer ihn nicht nur verdientermaßen geehrt für seine beständige, hochqualifizierte Vermittlerarbeit, sondern ihm etwas wahrhaft Überlebenswichtiges geschenkt: zwei bis zweieinhalb Monate Freiheit, falls er zuhause bleibt, oder einen bis anderthalb Monate Ferien fern vom berufsmäßigen Wortemachen im Dienste anderer.

Dafür danke und dazu gratuliere ich Ihnen auch im Namen meiner Kollegen, und dazu gratuliere ich Dir, lieber Ött.

3. 4. 81

Klaus Birkenhauer

Otto Bayer dankte

und trug Arbeitsproben aus seinen Werken vor, u.a. die folgende Passage. Wir drucken neben der deutschen Version das Original von Dorothy L. Sayers ab und setzen damit Otto Bayer dem gestrengen Urteil der Kollegen aus – wer so gepriesen wird, darf ruhig auch ein wenig leiden, lieber Ött!

In MURDER MUST ADVERTISE – zu deutsch: MORD BRAUCHT REKLAME – wird ein ganzes Kapitel hindurch Cricket gespielt, und der Übersetzer hatte nun die Aufgabe, nicht nur Vokabeln für die sportlichen Termini zu erfinden, die es – wie die Sportart selbst – bei uns nicht gibt, sondern nebenbei auch noch zu versuchen, dem Leser das Geschehen einigermaßen verständlich zu machen, ihm also, zwischen den Zeilen sozusagen, Nachhilfeunterricht in Cricket zu geben, ohne dabei in den Text einzudringen.

Das Kapitel, aus dem ich Ihnen ein Stückchen vorlesen möchte, beginnt damit, daß die Cricketmannschaft der Werbeagentur Pym ihr alljährliches Match gegen die Mannschaft der Limondenfirma Brotherhood austrägt. Sie liegt hoffnungslos im Rückstand, da kommt als einer ihrer letzten Schlagmänner jemand auf den Rasen, der unter dem Namen Death Bredon in der Werbeagentur arbeitet. In Wirklichkeit ist er niemand anders als Lord Peter Wimsey, der sich in Wallraff-Manier in das Unternehmen eingeschlichen hat, um ein Verbrechen aufzuklären. Lord Peter war aber als Student ein ausgezeichneter, bekannter Cricketspieler, und um durch Ballkünste nicht seine Identität zu verraten, bemüht er sich, sein Licht unter den Scheffel zu stellen. Das geht dann so vor sich:

Aus MORD BRAUCHT REKLAME

Der Rasen zwischen den Wickets war inzwischen nicht nur glatt und schnell, sondern auch uneben geworden. Mr. Simmonds' dritter Wurf prallte bösartig von einem Stückchen nackter Erde hoch und traf Mr. Bredon schmerhaft am Ellbogen.

Nichts läßt einen Mann so schön rot sehen wie ein kräftiger Schlag auf den Musikantenknochen, und so geschah es in diesem Augenblick, daß Mr. Death Bredon plötzlich sich, seine Vorsicht, seine Rolle und Mr. Millers Hosenträger vergaß und sich nur noch bei schönem Wetter auf dem grünen Rasen des Ovals gegenüber der gedrungenen Majestät des Gaswerks sah. Der nächste Ball war wieder einer von Simmonds' mörderischen kurzen Aufsetzern, und Lord Peter Wimsey zog rachsüchtig die Schultern hoch, trat vor sein Wicket wie der leibhaftige Geist der Vergeltung und jagte ihn mit wuchtigem Schlag weit übers Feld. Den nächsten knüppelte er zu einem Dreier nach links, wobei er einen der Feldspieler fast erschoß und einen andern so irritierte, daß er den Ball zur falschen Seite zurückwarf und den Pymmitern einen vierten Lauf schenkte. Mr. Simmonds' letzten Wurf strafte er mit der Verachtung, die er verdiente, indem er ihn nur leicht antippte, so daß er haarscharf am nächststehenden Feldspieler vorbeizischte und ihm einen Einer brachte.

Nun sah er sich dem Kerl mit dem Effet gegenüber. Seine ersten beiden Würfe behandelte er mit Vorsicht, den dritten jagte er zu einem Sechser über die Spielfeldgrenze. Der vierte kam gefähr-

From MURDER MUST ADVERTISE

The pitch was by this time not only fast, but bumpy. Mr. Simmonds' third delivery rose wickedly from a patch of bare earth and smote Mr. Bredon violently upon the elbow.

Nothing makes a man see red like a sharp rap over the funny-bone, and it was at this moment that Mr. Death Bredon suddenly and regrettably forgot himself. He forgot his caution and his rôle, and Mr. Miller's braces, and saw only the green turf and the Oval on a sunny day and the squat majesty of the gas-works. The next ball was another of Simmonds' murderous short-pitched bumpers, and Lord Peter Wimsey, opening up wrathful shoulders, strode out of his crease like the spirit of vengeance and whacked it to the wide. The next he clouted to leg for three nearly braining square-leg and so flummoxing deep-field that he flung it back wildly to the wrong end, giving the Pymmites a fourth for an overthrow. Mr. Simmonds' last ball he treated with the contempt it deserved, snicking it as it whizzed past half a yard wide to leg and running a single.

He was now faced by the merchant with the off-break. The first two balls he treated carefully, then drove the third over the boundary for six. The fourth rose awkwardly and he killed it dead, but

lich hoch an, und er stoppte ihn nur, aber der fünfte und sechste folgtem dem Dritten. Beifall brandete auf, angeführt von einem Bewunderungsschrei von Miss Parton. Lord Peter grinste freundlich und richtete sich darauf ein, die Feldspieler wie die Hasen übers Rund zu scheuchen.

Während Mr. Haagedorn zwischen den Wickets hin und her raste, bewegten sich seine Lippen im Gebet: »O mein Gott, o mein Gott, mach, daß ich mich nicht blamiere!« Eine Vier wurde angezeigt, und die Feldspieler wechselten die Seiten. Er packte grimmig sein Schlagholz, entschlossen, sein Wicket bis zum letzten Blutstropfen zu verteidigen. Der Ball kam, setzte auf, stieg hoch, und er hämmerte ihn unbarmherzig in den Boden. Nummer eins. Wenn er doch nur die andern fünf noch überlebte! Den zweiten erledigte er auf gleiche Weise. Ein gewisses Selbstvertrauen kam über ihn. Den nächsten Ball lenkte er nach links und sah sich zu seiner eigenen Verwunderung einen Lauf machen. Als die beiden Schlagmänner sich in der Mitte begegneten, hörte er seinen Kollegen rufen: »Guter Mann! Lassen Sie mich jetzt machen.«

Mr. Haagedorn wünschte sich nichts Besseres. Er würde laufen bis zum Umfallen oder stillstehen, bis er zu Marmor erstarrte, wenn er nur dazu beitragen konnte, daß dieses Wunder anhielt. Er war ein schlechter Schlagmann, aber ein Sportsmann durch und durch. Wimsey beendete den Wechsel mit einem sauber platzierten Dreier, wodurch er selbst am Schlag blieb. Er begegnete Mr. Haagedorn in der Mitte.

»Ich nehme alles, was ich kann!,« sagte Wimsey, »aber wenn Sie doch noch einmal drankommen, mauern Sie nur. Lassen Sie mich für die Läufe sorgen.«

»Ja, Sir!,« antwortete Mr. Haagedorn inbrünstig. »Ich tue alles, was Sie sagen, nur machen Sie so weiter, machen Sie bitte so weiter.«

»Gern!,« sagte Wimsey. »Wir schlagen die Brüder noch. Nur keine Angst vor ihnen. Sie machen es genau richtig.«

Sechs Würfe später wurde Mr. Simmonds, nachdem er sechsmal hintereinander ins Aus geschlagen worden war, als allzu kostspieliger Luxus abgelöst. Für ihn kam einer, den man bei Brotherhood als den »Schlenzer« kannte. Wimsey empfing ihn mit Begeisterung und jagte seine Bälle beständig und mit Erfolg nach rechts, bis der Kapitän von Brotherhood dort seine Feldspieler zusammenzog. Wimsey sah sich den Auflauf mit nachsichtigem Lächeln an und schickte die nächsten sechs Bälle beständig und erfolgreich nach links. Als sie darauf in ihrer Verzweiflung ein enges Netz von Feldspielern um ihn zusammenzogen, jagte er alles, was sich jagen ließ, schnurgerade wieder dahin zurück, woher es kam. Auf der Tafel erschien die Zahl 150.

Den betagten Mr. Brotherhood hielt es nicht mehr auf seinem Sitz. Er geriet in Ekstase. »Oh, herrlich, Sir! Noch einmal! Ja, Sir, gut gespielt!« Sein langer Schnurrbart flatterte wie zwei Fahnen. »Mr. Tallboy!,« fragte er streng, »warum in aller Welt schicken Sie diesen Mann erst als Nummer neun? Das ist ein Cricketspieler! Er ist der einzige Cricketspieler in Ihrem ganzen Haufen. Ja! Herrlich plaziert!« Der Ball fegte soeben zwischen zwei aufgeregten Feldspielern hindurch, die bei dem Versuch, ihn abzufangen, fast mit den Köpfen zusammenstießen. »Sehen Sie sich das an! Immerzu sage ich den Jungs, daß eine saubere Plazierung zu neunzig Prozent das Spiel macht. Dieser Mann weiß es. Wer ist das?«

»Ein neuer Kollege!,« sagte Tallboy. »Er hat studiert und sagt, er habe früher viel Wald- und Wiesen-Cricket gespielt, aber ich hatte keine Ahnung, daß er so gut ist. Mein Gott!« unterbrach er sich, um einem besonders eleganten Schlag zu applaudieren. »So was hab ich noch nie gesehen.«

»Haben Sie nicht?« erwiderte der alte Herr streng. »Also, ich verfolge alle Cricketspiele seit sechzig Jahren, von Kindsbeinen an, und ich habe so etwas schon gesehen. Lassen Sie mich mal nachdenken. Vor dem Krieg muß das gewesen sein. Mein Gott, mein Gedächtnis für Namen scheint manchmal auch nicht mehr das zu sein, was es mal war, aber ich glaube, das war beim Universi-

the fifth and sixth followed number three. A shout went up, headed by a shrill shriek of admiration from Miss Parton. Lord Peter grinned amiably and settled down to hit the bowling all round the wicket.

As Mr. Haagedorn panted in full career down the pitch, his lips moved in prayer. "Oh, Lord, oh, Lord! don't let me make a fool of myself!" A four was signalled and the field crossed over. He planted his bat grimly, determined to defend his wicket if he died for it. The ball came, pitched, rose, and he hammered it down remorselessly. One. If only he could stick out the other five. He dealt with another the same way. A measure of confidence came to him. He pulled the third ball round to leg and, to his own surprise, found himself running. As the batsmen passed in mid-career, he heard his colleague call: "Good man! Leave 'em to me now."

Mr. Haagedorn asked nothing better. He would run till he burst, or stand still till he hardened into marble, if only he could keep this miracle from coming to an end. He was a poor bat, but a cricketer. Wimsey ended the over with a well-placed three, which left him still in possession of the bowling. He walked down the pitch and Haagedorn came to meet him.

"I'll take everything I can," said Wimsey, "but if anything comes to you, block it. Don't bother about runs. I'll see to them."

"Yes, sir," said Mr. Haagedorn, fervently. "I'll do anything you say. Keep it up, sir, only keep it up."

"All right," said Wimsey. "We'll beat the b--s yet. Don't be afraid of them. You're doing exactly right."

Six balls later, Mr. Simmonds, having been hit to the boundary four times running, was removed, as being too expensive a luxury. He was replaced by a gentleman who was known at Brotherhood's as "Spinner." Wimsey received him with enthusiasm, cutting him consistently and successfully to the off, till Brotherhood's captain moved up his fieldsmen and concentrated them about the off-side of the wicket. Wimsey looked at this grouping with an indulgent smile, and placed the next six balls consistently and successfully to leg. When, in despair, they drew a close net of fielders all round him, he drove everything that was drivable straight down the pitch. The score mounted to 150.

The aged Mr. Brotherhood was bouncing in his seat. He was in an ecstasy. "O, pretty, sir! Again! Oh, well played, indeed, sir!" His white whiskers fluttered like fags. "Why on earth, Mr. Tallboy," he asked, severely, "did you send this man in ninth? He's a cricketer. He's the only cricketer among the whole damned lot of you. Oh, well placed!" as the ball skimmed neatly between two agitated fielders who nearly knocked their heads together in the effort to retrieve it. "Look at that! I'm always telling these lads that placing is nine-tenths of the game. This man knows it. Who is he?"

"He's a new member of the staff," said Tallboy, "he's a public-school man and he said he'd done a good deal of country-house cricket, but I hadn't an idea he could play like that. Great Scott!" He paused to applaud a particularly elegant cut, "I never saw anything like it."

"Didn't you?" said the old gentleman with asperity. "Well, now, I've been watching cricket, man and boy, for sixty years, and I've seen something very like it. Let me see, now. Before the War, that would be. Dear, dear - I sometimes think my memory for names

tätturnier von 1910, oder es könnte auch 1911 gewesen sein – nein, nicht 1910, das war nämlich das Jahr, als –«

Seine dünne Stimme ging in einem Aufschrei unter, als auf der Anzeigentafel die Zahl 170 erschien.

»Noch einer, und wir haben gewonnen!« stöhnte Miss Rossiter. »Oh!« Denn in diesem Augenblick fiel Mr. Haagedorn, der für einen unseligen Augenblick die Werfer vor sich hatte, einem wirklich bösen und fast unspielbaren Ball zum Opfer, der ihm um die Beine kurvte wie ein verspieltes Kätzchen und sein Wicket zum Einsturz brachte.

Mr. Haagedorn kam fast in Tränen auf die Tribüne zurück, und Mr. Wedderburn trat zitternd vor Nervosität in die Bresche. Er hatte nichts weiter zu tun, als vier Bälle zu übersehen, dann war das Spiel, wenn nicht ein Wunder geschah, gewonnen. Der erste Ball stieg verführerisch in die Höhe, ein wenig kurz, und Mr. Wedderburn machte einen Schritt nach vorn, verfehlte ihn und huschte in letzter Sekunde zu seinem Wicket zurück. »Vorsicht, Vorsicht!« stöhnte Miss Rossiter, und der alte Mr. Brotherhood fluchte. Den nächsten Ball konnte Mr. Wedderburn ein Stückchen zurückschlagen. Er wischte sich über die Stirn. Der nächste Wurf war ein Schlenzer, und bei dem Versuch, ihn abzublocken, jagte er ihn senkrecht in die Luft. Für die Dauer einer Sekunde, die ihnen wie Stunden erschien, sahen die Zuschauer den wirbelnden Ball – die ausgestreckte Hand – dann fiel der Ball zu Boden – haarscharf vorbei.

»Ich schreie gleich«, sagte Mrs. Johnson zu niemandem im besonderen. Mr. Wedderburn, jetzt vollends mit den Nerven am Ende, wischte sich erneut die Stirn ab. Zum Glück war aber auch der Werfer mit den Nerven am Ende. Der Ball rutschte ihm aus den verschwitzten Fingern und ging viel zu weit nach links.

»Finger weg! Finger weg!« schrie Mr. Brotherhood und schlug wie wild mit seinem Stock um sich. »Laß die Finger davon, du Holzkopf! Du Schwachkopf! Du –«

Mr. Wedderburn, der mittlerweile restlos den Kopf verloren hatte, hob sein Schlagholz, holte weit aus, verfehlte sein Ziel, hörte das Klatschen von Leder auf Leder, als der Ball in den Händen des Wickethüters landete, und tat das einzige Mögliche. Er warf sich mit dem ganzen Körper nach hinten und landete auf dem Hosenboden im Aufstellungsraum, und im selben Moment, als er sich hinsetzte, hörte er das helle Klappern der fallenden Stäbe.

»Bitte, Sir!« ertönte die Aufforderung an den Schiedsrichter.

»Nicht aus!« lautete die Entscheidung.

»Der Dussel! Dieser hohlköpfige, begriffsstutzige Laffe!« kreischte Mr. Brotherhood. Er hüpfte vor Wut auf und nieder. »Hätte beinahe das ganze Spiel verdorben! Weggeworfen! Der Mann ist ein Idiot! Ein Idiot, sage ich! Ein Idiot, sag ich Ihnen!«

»Nun, nun, es ist doch gutgegangen, Mr. Brotherhood«, sagte Mr. Hankin begütigend. »Das heißt, für Ihre Seite ist es ja leider gar nicht gut.«

»Unsere Seite, unsere Seite!« schrie Mr. Brotherhood. »Ich bin hier, um Cricket zu sehen, kein Flohhüpfen. Es ist mir egal, wer gewinnt oder verliert, Sir, wenn hier nur Cricket gespielt wird. Na also, bitte!«

Noch fünf Minuten waren zu spielen, und Wimsey sah den ersten Ball des neuen Wechsels auf sich zugerast kommen. Es war ein Prachtwurf. Eine Gabe Gottes. Er jagte ihn davon wie Saul die Philister. Der Ball schoß in einer herrlichen Parabel in die Lüfte, landete mit einem Donner wie beim Jüngsten Gericht auf dem Pavillon, hüpfte das Blechdach hinunter, fiel in die Absperrung, hinter der die Punktrichter saßen, und zerschlug eine Limonadenflasche. Das Spiel war gewonnen.

isn't what it was, but I fancy that in the 'varsity match of 1910, or it might be 1911 – no, not 1910, that was the year in which –“ His tinkling voice was drowned in a yell as the 170 appeared on the score-board.

“One more to win!“ gasped Miss Rossiter. “Oh!“ For at that moment, Mr. Haagedorn, left for an unfortunate moment to face the bowling, succumbed to a really nasty and almost unplayable ball which curled round his feet like a playful kitten and skittled his leg-stump.

Mr. Haagedorn came back almost in tears, and Mr. Wedderburn, quivering with nervousness, strode forward into the breach. He had nothing to do but to survive four balls and then, except for a miracle, the game was won. The first ball rose temptingly, a little short; he stepped out, missed it, and scuttled back to his crease only just in time. “Oh, be careful! Be careful!“ moaned Miss Rossiter, and old Mr. Brotherhood swore. The next ball, Mr. Wedderburn contrived to poke a little way down the pitch. He wiped his forehead. The next was a spinner and, in trying to block it, he tipped it almost perpendicularly into the air. For a moment that seemed like hours the spectators saw the spinning ball – the outstretched hand – then the ball dropped, missed by a hair.

“I'm going to scream,“ announced Mrs. Johnson to nobody in particular. Mr. Wedderburn, now thoroughly unnerved, wiped his forehead again. Fortunately, the bowler was also unnerved. The ball slipped in his sweating fingers and went down short and rather wide.

“Leave it alone! Leave it alone!“ shrieked Mr. Brotherhood, hammering with his stick. “Leave it alone, you numbskull! You imbecile! You –“

Mr. Wedderburn, who had lost his head completely, stepped across to it, raised his bat, made a wild swipe, which missed its object altogether, heard the smack of the leather as the ball went into the wicket-keeper's gloves, and did the only possible thing. He hurled himself bodily back and sat down on the crease, and as he fell he heard the snick of the flying bails.

“How's that?“

“Not out.“

“The nincompoop! The fat-headed, thick-witted bobby!“ yelled Mr. Brotherhood. He danced with fury. “Might have thrown the match away! Thrown it away! That man's a fool. I say he's a fool. He's a fool, I tell you.“

“Well, it's all right, Mr. Brotherhood,“ said Mr. Hankin, soothingly. “At least, it's all wrong for your side, I'm afraid.“

“Our side be damned,“ ejaculated Mr. Brotherhood. – I'm here to see cricket played, not tiddlywinks. I don't care who wins or who loses, sir, provided they play the game. Now, then!“

With five minutes to go, Winsey watched the first ball of the over come skimming down towards him. It was a beauty. It was jam. He smote it as Saul smote the Philistines. It soared away in a splendid parabola, struck the pavilion roof with a noise like the crack of doom, rattled down the galvanised iron roofing, bounced into the enclosure where the scorers were sitting and broke a bottle of lemonade. The match was won.