

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

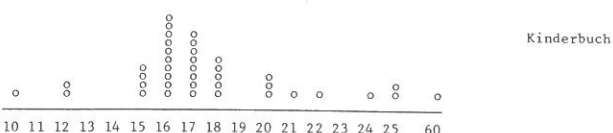
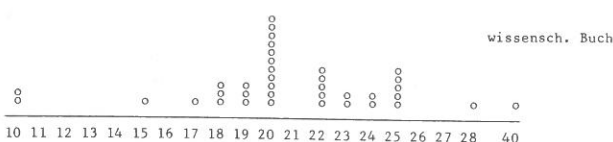
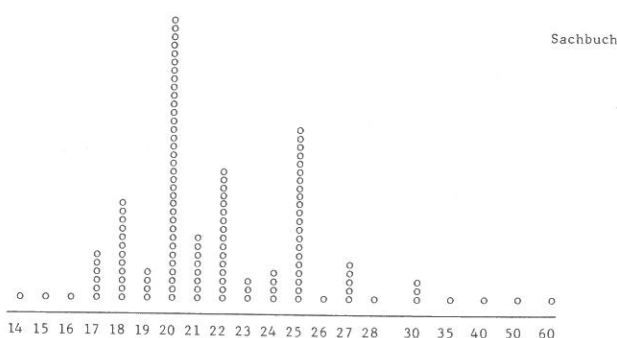
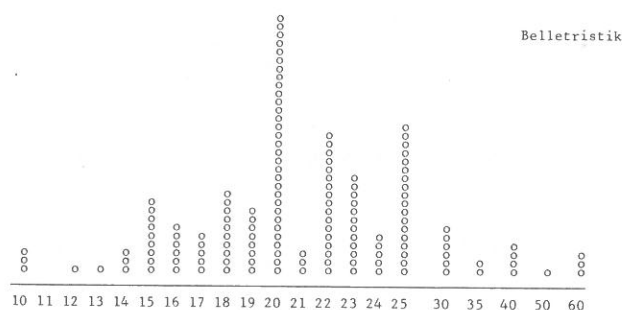
Straelen
Juli/Aug. 1981
18. Jahrgang, Nr. 7/8

Klaus Birkenhauer

Ergebnisse der Honorar-Umfrage 1980/81

Insgesamt wurden auf 134 Fragebögen, also von einem Drittel unserer Mitglieder, 349 Übersetzungs-Aufträge gemeldet. Die Umrechnung, das ergäbe 2,6 Aufträge pro Person, ist allerdings nicht gerechtfertigt: viele Kolleginnen und Kollegen fassen immer noch mehrere Aufträge, die sie zu denselben Bedingungen abschließen, in einem Eintrag zusammen. (Dies ist mit ein Grund dafür, daß der nächste Fragebogen neu – und leider anders – angelegt werden muß.)

Hier sind nun wieder die gewohnten Auswertungs-Tabellen zu Ihrer Orientierung beim Verhandeln: unterm Strich stehen die DM-Honorare pro Normseite, überm Strich erscheint die Zahl der Abschlüsse zu diesem Preis.



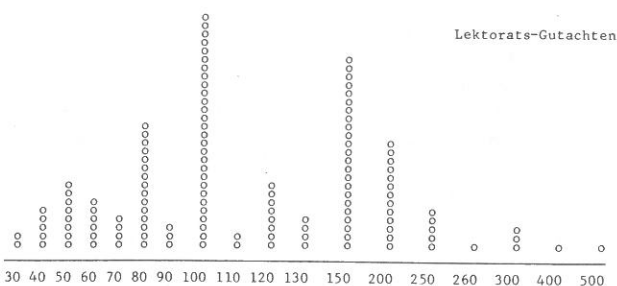
Das interessanteste Ergebnis ist die größere Spannweite der möglichen Honorare. In der Rubrik „Belletristik“ wird das besonders deutlich: Wenn die Normseite ein paarmal mit 10,–, aber ein paarmal auch mit 60,– bezahlt werden kann, ist alles „drin“ beim Verhandeln. Nur daß einem eben im einen Falle kriminelle Ausbeuter, und im anderen Realisten gegenüberstehen, die der Tatsache Rechnung tragen, daß ihre kompetenten Lektoren wegrationalisiert sind, die gesamte Verantwortung für den Text also beim Übersetzer liegt. Wofür dieser dann mit Recht mehr Geld verlangen kann.

Und auch – jedenfalls nach dem Wortlaut der Verträge – bekommt, das zeigt die ungeheure Vielfalt der Zweit- und Nebenrechts-Beteiligungen: 10% des ursprünglichen Honorars bei Erscheinen einer Taschenbuchausgabe sind keineswegs mehr selten. Es gibt feste Barprämien für Auflagenstaffeln. Es gibt bis zu 2% vom Ladenpreis ab einer bestimmten Auflagenhöhe. Ja sogar 50% Beteiligung an der Autoren-Tantieme (wobei es sich allerdings fragt, wie hoch die ist). Vor allem aber: 5 bis 10% Beteiligung am Erlös von Lizenzen und Nebenrechten sind fast schon ein Standard – bei über der Hälfte aller hier ausgewerteten Übersetzungsaufträge stand das im Vertrag.

Auch wenn dann auf dem Fragebogen die Anmerkung erscheint: „Nach harten Verhandlungen – und Beteuerungen von Verlagsseite, dies sei in der Branche nicht üblich und solle daher möglichst nicht bekanntwerden.“ Nun, diese Leier kennen wir zu Genüge.

Schlimmer wird's, wenn eine Kollegin/ein Kollege anlässlich der Nebenrechts-Beteiligung klagt, „Verlag verschleierte Auflagenhöhe und zahlt folglich nicht, wenngleich es im Vertrag steht!“ Nun, liebe Kollegin/lieber Kollege, dem sollte man eben nachgehen, wenn Sie gute Indizien dafür haben. Wie wär's also mit einem Rechtsschutz-Antrag? – alle Unterlagen einfach zur Bundessparte nach Stuttgart.

Die Frage nach der Bezahlung von Lektorats-Gutachten hat schließlich folgendes Schaubild ergeben:



Da wir nicht abgefragt hatten, wie viel Arbeit etwa für 30,– oder 60,– DM erwartet wird (auch darin muß sich der nächste Fragebogen ändern), bietet diese Übersicht nur erste, grobe Anhaltspunkte über Ihren „Verhandlungsspielraum“.

Statt einer Schlußbemerkung nun noch zwei Zitate:

Auf einem der Fragebögen steht die beherzigenswerte Anmer-

kung: „Angebot 15,-- DM habe ich abgelehnt, wegen des niedrigen Honorars“; und auf einem anderen der Rat: „**Bitte weisen Sie die Kollegen immer wieder auf die Notwendigkeit hin, bis an die Grenze des Scheiterns von Auftragsverhandlungen auf (notfalls nur symbolischer!) Gewinnbeteiligung zu bestehen. Es ist bei jedem ‚neuen‘ Verlag, mit dem man zu tun bekommt, das gleiche Theater – ‚Sie sind zu teuer!‘**“ Ich gebe diesen Rat gern fettgedruckt weiter.

Presseberichte über den FIT-Kongreß

Die vielen Sprachen von Warschau

(Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. 5. 1981)

„Auf Wiedersehen in Warschau“ hatte es 1977 in Montréal am Ende des niveaureichen achten „Congrès mondial des traducteurs“ geheißt. Doch seit Ende des Jahres war es ungewiß, ob der für Mai 1981 in Warschau vorgesehene Kongreß überhaupt stattfinden werde. Man hat in Polen andere Sorgen. Doch dann war es anscheinend das Selbstverständlichste von der Welt, daß in diesem Frühling Delegationen und Mitglieder der nationalen Übersetzerverbände zu einigen Hunderten sich ausgerechnet in Warschau trafen. Die Tagung der „Fédération Internationale des Traducteurs“ (FIT) wurde vom Polnischen Übersetzer- und Autorenverband organisiert.

Im eleganten internationalen Kongreßhotel umschwärmen Portiers die devisa-bringenden Gäste. Gediegener Luxus. Wohnen wir auf einer vergoldeten Insel in einem Meer des Elends?

Zwei Tage lang Regularien. Kassenbericht. Erhöhung der Beiträge der nationalen Verbände für die von der Unesco unterstützte FIT. Zuwahl neuer Landesverbände. Zu den bisherigen dreiunddreißig kommen Nigeria, Tansania, Mexico, der Verband der tschechischen literarischen Übersetzer (die tschechischen technischen Übersetzer, die in einem eigenen Verband organisiert sind, gehören der FIT bereits an) sowie die Vereinigung der technischen Übersetzer und Dolmetscher der DDR; die literarischen DDR-Übersetzer werden aus Satzungsgründen noch nicht aufgenommen.

Ein neuer Vorstand ist zu wählen, der „Conseil“ der FIT. Da wird es spannend. Zwölf Mitglieder sind für den Rat zu wählen, drei weitere werden von ihm kooptiert. So betont unpolitisch sich der Verband auch gibt, ob die Vertreter aus dem Osten oder dem Westen die Mehrheit gewinnen, ist, wie die Dinge liegen, nicht ohne Bedeutung. Es bleibt bei einer Mehrheit von Vertretern westlicher Länder. Sieben zu fünf ist das Verhältnis. Dazu kommen drei kooptierte Ratsmitglieder: Südkorea, Nigeria, Jugoslawien. Der Rat wählt seinen neuen Präsidenten, bisher war es der Franzose Pierre-François Caillé, der vor zwei Jahren starb und dessen Amt von der Bulgarin Anna Lilova seither wahrgenommen wurde. Sie wird neue Präsidentin für die nächsten drei Jahre. Die drei Vizepräsidenten kommen aus der Bundesrepublik (Hans Schwarz vom „Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer“), aus Frankreich und Spanien.

Die Hauptarbeit des Kongresses wird in den zwölf Workshops geleistet. Die Amtssprachen der FIT sind Englisch und Französisch. Man hat sprachlich keine Mühe, sich zu verständigen. Fragen der Übersetzungstheorie, das Verhältnis von Theorie und Praxis, insbesondere bei literarischen Übersetzungen, Probleme der Übersetzungen von Poesie, Probleme der computerunterstützten Übersetzung, die Geschichte der Übersetzungen, der Übersetzungswissenschaft, die Lage der Übersetzer in den verschiedenen Ländern, insbesondere in den Entwicklungsländern, Förderungsmöglichkeiten für Übersetzer in diesen Ländern, Probleme der Terminologie, die gerade für die Arbeit der technischen Übersetzer von entscheidender Bedeutung ist, Fragen der Ausbildung und Weiterbildung, Probleme des Simultandolmetschens und manches andere werden in Kurzreferaten und Diskussionen behandelt. Nicht alle Beiträge spiegeln den neuesten Stand der Wissenschaft wider.

Einige der angekündigten Referenten mit mehr oder weniger berühmten Namen sind nicht gekommen. Besonders auffällig die

schwache Vertretung der Sowjetunion, die auf dem Gebiet des Übersetzens und der Übersetzungswissenschaft doch einiges zu bieten hat. Über die Gründe für die spärliche Zahl der sowjetischen Übersetzer läßt sich leicht mutmaßen. Daß die Amerikaner so zahlreich sein würden wie in Montréal, hatte niemand erwartet, daß man sie aber an den Fingern einer Hand abzählen könnte – nicht einmal die beiden amerikanischen Mitglieder des „Conseil“ waren erschienen und wurden deshalb auch nicht wiedergewählt –, war denn doch verblüffend. Erschienen ihnen eine Reise nach Warschau zu teuer oder zu gefährlich? Von Klugheit zeugte das Fernbleiben nicht. Die stärkste Delegation kam im übrigen aus Jugoslawien.

Welche Bedeutung die Polen dem Kongreß gaben, wurde aus den zahlreichen offiziellen Grußbotschaften und Begrüßungsansprachen erkennbar. Unter den Rednern unter anderen der Vizepräsident des polnischen Ministerrates, Mieczyslaw Rakowski, oder der Vizepräsident des Warschauer Stadtrates, Michal Szymborski, der Vertreter der Vereinigung der Professoren für Lebende Sprachen, natürlich auch der Präsident der polnischen Übersetzervereinigung. In all den Reden keine einzige politische Anspielung, dafür viel über die völkerverbindende Tätigkeit der Übersetzer, auch ihre kulturelle Mission.

Aber draußen war Warschau. Draußen war die große Parade zum Jahrestag des Waffenstillstands mit den vielen Kranzniederlegungen am Grabmal des Unbekannten Soldaten und dem Ritual der im Stechschritt vorbeimarschierenden Einheiten der diversen Waffengattungen, nach deren Abschluß die Regierungsmitglieder nicht in Staatslimousinen stiegen, sondern demonstrativ in ganz gewöhnliche Autobusse. Dazu Partisanenlieder und Glockenläuten aus den Lautsprechern. Dann wurde die Bauerngewerkschaft gerichtlich eingetragen. Die neuen Gewerkschafter waren zuerst in der Messe, dann ebenfalls am Grabmal des Unbekannten Soldaten. Zum Schluß sang man die Nationalhymne. Die Milicja war kaum zu sehen. Sie war in diesen Tagen überhaupt kaum sichtbar im Straßenbild. Nur hier und da regelte ein Polizist den Verkehr. Man übt demonstrative Zurückhaltung.

Am Sonntag waren die Wiesen auf dem rechten Ufer der Weichsel übersät mit Menschen, die sich in der Sonne bräunten. Im Lazienski-Park fand unter freiem Himmel vor dem Chopin-Denkmal das erste der traditionellen Klavierkonzerte statt, eine japanische Pianistin spielte Chopin, Tausende bevölkerten andächtig lauschend den Park. Im Terrassencafé auf dem Alten Marktplatz war kaum ein Platz zu bekommen, und der große Eisbecher mit Erdbeeren und Ananas für fünfundfünfzig Zloty ebenso wie der Kaffee waren vorzüglich. Hier saßen keineswegs nur ausländische Touristen. Ebenso wenig wie in dem Restaurant in dem wir Karpfen aßen – es hätte auch Forelle sein können. Verstehe einer die Polen und ihre wirtschaftlichen Nöte.

Die längste Menschengruppe, die wir in diesen Tagen sahen, stand vor einem Gebäude hinter dem Alten Markt, in dem eine Ausstellung gezeigt wurde mit Bildern und Dokumenten vom Aufstand in Danzig 1970, vom Bergarbeiterstreik, von Studentenunruhen, von den Streiks 1980. Drei Stunden mußte man warten, um Einlaß zu finden. Die Schlange stand schweigend. Der eine las ein Buch, der andere eine Zeitung, nur wenige unterhielten sich, die meisten warteten, geduldig, ungerührt, einfach so, nur mit dem Verlangen, ihrer jüngsten Geschichte zu begegnen.

Dann kam die Nachricht vom Attentat auf ihren, den polnischen Papst. Binnen einer Viertelstunde waren die zahlreichen Kirchen der Altstadt überfüllt, die Menge stand schweigend vor den Eingängen, an denen noch immer die Zettel klebten, mit denen auf Gottesdienste zur Erinnerung an Marshall Pilsudski aufmerksam gemacht wurde. Unterschrift unter den fotokopierten Zetteln mit dem Bild des Marshalls: „Polen“. Das Fernsehen zeigte immer wieder die gleichen Bilder von dem Attentat in Rom. Ganz Polen schien zu beten.

Als wir das Hotel zur Abreise verließen, wurden die Schilder hereingetragen für den nächsten internationalen Kongreß. Die französische Bank „Crédit agricole“ wird hier tagen. Diesmal geht es ganz offensichtlich ums Geld.

Helmut Scheffel

Die Reize der Reproduktion und die Seele der Dichtung (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 26. 7. 1981)

„Er betreute die Übertragung mit viel Gewissenhaftigkeit, Stilgefühl und Geschmack, bis zur Versessenheit bemüht um die Genauigkeit der Wiedergabe, das Sichdecken des sprachlichen Ausdrucks und mehr und mehr den intrigierenden Reizen und Mühen der Reproduktion verfallen.“ In diesem Bild, das Thomas Mann im *Doktor Faustus* von dem Übersetzer Rüdiger Schildknapp, dem leicht verschlumpften, humorigen Freund des Tonsetzers Leverkühn, entwirft, ist mit bestechender Präzision wiedergegeben, was Ausübende dieses Berufs zur Arbeit und bei der Arbeit bewegt.

Vielleicht wäre es manchem Übersetzer recht, hätte Thomas Mann es bei der eher schmeichelhaften Beschreibung gelassen, doch abwägend darauf bedacht, auch die Kehrseite zu Wort kommen zu lassen, spricht dieser alsbald von der „Seelenlage“ des Übersetzers, in der er Zwiespalt vorfindet: „Dichter wollte er sein, war es auch seiner Überzeugung nach, und daß er um des leidigen Broterwerbs willen den vermittelnden Literaten abgeben mußte, stimmte ihn absprechend kritisch gegen die Beiträge anderer und war Gegenstand seiner täglichen Klage.“

Nun fühlt sich gewiß nicht jeder Übersetzer in diesem Punkt mit Rüdiger Schildknapp einig, und als Gegenstand seiner täglichen Klage steht vorerst noch etwas anderes im Vordergrund: der „leidige Broterwerb“ nämlich, die mangelhafte Dotierung, der insgesamt nicht zufriedenstellende soziale Status des Übersetzers literarischer Werke und Sachbücher, der „frei“ arbeitet, das heißt, von Buch zu Buch in Verhandlungen mit dem Verleger eintreten, auf ein Honorar dringen muß, das gleichwohl selten eine angemessene Entlohnung für seinen Aufwand – die langwierigen Recherchen, die Kleinarbeit, die nur durch Erfahrung zu erwerbende Sicherheit in der Wahl seines Ausdrucks – sein kann.

Schleppt ein Übersetzer ohnehin schon eine Menge Wissensballast herum, weil ihn, nur um Beispiele zu nennen, eines seiner Bücher zum Kenner seltener Porzellane oder der Völkerzüge im zentralasiatischen Raum gemacht hat, so muß er doch *noch* genauer wissen, wo er jene Kenntnisse vorfindet, die er der Authentizität seiner Übersetzung schuldig ist. In der Regel arbeitet er tatsächlich von Folianten umgeben, und wenn auch diese keine Auskunft geben, so bleibt ihm nur der Weg der persönlichen Nachfrage: Er muß eine Person finden, bei der er hofft, auf dem Gebiet, das ihm gerade Kopfschmerzen bereitet, fündig zu werden.

Und wie steht es mit Rüdiger Schildknapps Begehren, Dichter zu sein? Kein Nachschlagwerk wird dem Übersetzer das richtige Wort einflüstern, wenn vier oder fünf Synonyme zur Verfügung stehen, keiner, der mit Land und Kultur noch so vertraut ist, kann ihm sagen, welche Form er für Dialoge im Jargon oder Dialekt wählen soll – weil diese Bereiche so wenig abgesichert sind, glaubten wir als Kinder alle, Neger seien ausschließlich einer Stammelsprache unter Verwendung des Infinitivs mächtig.

Inzwischen hat man beweglicher geworden, das Maß der Weltkenntnis ist zugenommen – auch beim Leser, nicht nur beim Übersetzer –, aber leichter ist die Aufgabe des Sprachefindens für eine fremde Zunge dadurch nicht geworden. Verbreitet ist die Auffassung, gründliche Kenntnis von Fremdsprachen befähige zum Übersetzen. Das trifft nicht zu: wesentlichste Voraussetzung für den Übersetzer ist die virtuose – das Wort ist nicht zu hoch gegriffen – Beherrschung der eigenen Sprache.

Übersetzer können sich auf große Vorbilder berufen. Wo es um die faszinierende Kraft des übertragenen Worts, die hohe Autorität und Verantwortung des Vermittelns geht, ist Martin Luther nicht weit. Und wer sich der Nachdichtung von Versen verschrieben hat, sieht seine Schutzheiligen in dem klassischen Team Schlegel-Tieck, den unübertroffenen wort- und reimgewaltigen Shakespeare-Übersetzern.

Auch Thomas Manns Rüdiger Schildknapp, der sensible Sprachkünstler, ist ja, wie man weiß, keine ganz erfundene Figur: sein Modell war der Übersetzer Hans Reisiger, der vorzügliche Übertragungen der Romane Joseph Conrads geschaffen hat. Nein,

solides Handwerk allein reicht nicht aus, um ein Kunstwerk so weitgehend wie möglich unbeschadet von einer Sprache in die andere zu befördern – dazu gehört eine Intuition, die den Anspruch auf dichterische Gestaltungsfähigkeit nicht übertrieben erscheinen läßt.

Fast immer sind Übersetzer gesellige Leute. Da ihre Arbeit sie einsam macht, sie zur Abgeschiedenheit und alltäglichen Klausur zwingt, nutzen sie um so dankbarer die Möglichkeit zu Kontakten, zum Gespräch, zum Erfahrungsaustausch. „Den vermittelnden Literaten abgeben“ – das wird kaum einer als Negativum seines Berufs empfinden. Psychologische Probleme wie die unablässige Mimikry, das immer neue Sicheinstellen auf die Sprache des jeweiligen Autors, gar nicht selten auch der Kampf mit überzogenen Sprachgesten, einem widrigen Modevokabular – denn nicht jedes übersetzte Buch ist ein literarisches Meisterwerk – bewältigt jeder auf seine Weise. Manchmal, indem er *über* seine Arbeit nachdenkt und auch schreibt, sich verstärkt mit Übersetzungstheorie und Sprachwissenschaft auseinandersetzt. Manchmal auch, indem er sein überreiztes Sprachbewußtsein ein wenig zu beruhigen oder zu betäuben sucht, dies vorzugsweise in Gesellschaft von Gleichgesinnten und von gleichen Übeln Geplagten; eine dritte Möglichkeit besteht darin, daß er früher oder später selbst zu schreiben beginnt, und die Literatur verdankt einem solchen Seitenwechsel einige beachtenswerte Beiträge.

Im Mai trafen sich Übersetzer aus aller Welt zu einem Kongreß in Warschau. Die FIT, der Dachverband der nationalen Übersetzerverbände, veranstaltet alle vier bis fünf Jahre ein solches Treffen, und die Teilnahme ist immer rege, denn – siehe oben – Übersetzer tun sich gern zusammen und haben sich viel zu sagen. In Warschau wurde in einer der Begrüßungsansprachen darauf hingewiesen, daß dieser Beruf sein Vorhandensein ursprünglich dem Turmbau zu Babel, also einem Fluch Jehovas zu danken habe. Und der wirkt, wenn man manchen Klagen Glauben schenkt, bis heute fort.

Freilich bietet sich dabei von Land zu Land ein unterschiedliches Bild: Sowjet-Rußland hat seine Stars, Übersetzer der Weltklassiker, denen, wie man hört, nicht nur ein auskömmlicher Unterhalt, sondern auch viel Ehr', sprich: Anerkennung und ihre Namen auf den Titelseiten der von ihnen übersetzten Bücher, zuteil wird. Sogar ausreichend Zeit soll man ihnen für die Auftragsarbeiten lassen, ein Vorteil, von dem Übersetzer in unseren Breiten nur träumen können: der Buchmarkt, auf aktuelle Produktion eingestellt, fordert knappe Termine, was oft zwangsläufig auf Kosten der Qualität geht. Auch die Zahl der übersetzten Bücher ist in Rußland besonders hoch.

Hier freilich schneidet auch die Bundesrepublik nicht schlecht ab, vor allem bei Vergleichen mit Großbritannien und Frankreich, wo diese Zahl eher sinkt, während sie bei uns noch immer ansteigt. Schweden hat schon den überall in westlichen Ländern angestrebten Mustervertrag, der das Verhältnis Übersetzer-Verleger klarer definiert und Verhandlungen erleichtern soll.

Dagegen verweist die Bundesrepublik mit berechtigtem Nachdruck auf eine Institution, die auf der Welt bislang nicht ihresgleichen hat: das Übersetzer-Kolleg in Straelen am Niederrhein, ein Haus, das derzeit sechs Übersetzer unterbringen kann, die Möglichkeiten aber noch beträchtlich erweitern will – dort widmen sich Übersetzer bestimmten Projekten. Auch Gemeinschaftsarbeiten werden dort in Angriff genommen, die sonst auf Grund räumlicher Distanzen schwer zustande kommen. An einer Übertragung von Fontanes Erzählwerk ins Französische wird gegenwärtig gearbeitet; schwedische, holländische und ungarische Lyrik wurde ins Deutsche gebracht. Träger der Einrichtung sind neben dem Land Nordrhein-Westfalen eine private Stiftung und Spender.

In Warschau taten die Übersetzer einander gut. Wortgewandt, wie sie von Hause aus sind, bestätigten sie einander ihre kulturelle, moralische und soziale Aufgabe, nannten sich bescheiden Kommunikationswerkzeuge im Dialog der Nationen und bescheinigten sich ihre Bedeutung als Vermittler geistiger Werte – alles im Einklang mit dem Motto der Tagung: „Die Mission des Übersetzers heute und morgen.“

Doch – sozusagen parallel zu dem Kongreß – geschah etwas, was all diese hochgesinnten Worte konkreter erscheinen ließ: Polen ehrte den Übersetzer *Karl Dedecius*. In einem Museum der Stadt Warschau wurde ein Ausstellung der von ihm aus dem Polnischen ins Deutsche übertragenen Werke gezeigt, nicht nur die erste Veranstaltung dieser Art für einen Übersetzer, sondern auch unumschränkte Anerkennung einer Lebensarbeit, die fraglos viel dazu beigetragen hat, zwei Nationen, denen die jüngere Geschichte Annäherungen nahezu unmöglich werden ließ, in ihrem Verständnis füreinander zu fördern.

Karl Dedecius, in Polen geboren und aufgewachsen, widmet sich seit dreißig Jahren der zeitgenössischen polnischen Lyrik. Seine erste Buchveröffentlichung war 1959 die Anthologie *Lektion der Stille*, die bei Rezensenten und Publikum auf großes Interesse stieß, weil in ihr Stimmen hörbar wurden, die zum hier vorherrschenden Bild einer sozialistisch gleichgeschalteten Literatur wenig paßten. 1980 wurde Karl Dedecius Leiter des auf seine Anregung hin gegründeten Deutschen Polen-Instituts in Darmstadt.

In anderer, doch nicht weniger eindringlicher Weise wurde in Warschau zwei englischen Übersetzerinnen die grenzüberschreitende Wirkung des Worts zum Schlüsselerlebnis: nicht wenig gerührt standen sie mitten im bewegten Stadtzentrum an einer Ecke und schauten zum Straßenschild auf. Die Beschriftung „Ulica Kubusia Puchatka“ hätte ihnen wenig gesagt, wäre dort nicht eine Steinplatte gewesen, die im Relief zeigte, nach wem die Straße benannt war: da stand Pu der Bär, eine der liebenswertesten, längst klassischen Figuren der britischen Jugendliteratur, wie ihn sein Schöpfer H. A. Milne beschrieben hat, an der Hand seinen ebenso unsterblichen Kameraden Ferkel. Wenn das nicht Völkerverständigung ist, entschieden die Engländerinnen und zückten die Kameras. Ohne Beweis – wer hätte es ihnen zu Hause geglaubt?

Leonore Schwartz

Karl Dedecius

Das Übersetzen. Zwischen Zwang und Freiheit

Vortrag auf dem „IX. Weltkongreß der Übersetzer“ in Warschau

Es sei mir gestattet, einen kleinen Gedankenausflug in den Bereich der Ästhetik und der Ethik des Übersetzens zu wagen und ihn mit zwei poetischen Zitaten einzuleiten. Das erste kommt aus der Muttersprache Europas, dem Latein, und stammt von Horaz, das zweite aus meiner Muttersprache, dem Deutsch, und stammt von Goethe.

Silvestres homines sacer interpretsque deorum
Caedibus et victu foedo deterruit Orpheus.
(De arte poetica, 391–392. Epistula ad Pisones)

Auf deutsch: Orpheus, der heilige Dolmetsch der Götter, entwöhnte die Menschen, als sie in Wäldern noch hausten, von Mordlust und blutiger Speise.
Horaz hatte den Dichter einen „heiligen Dolmetsch der Götter“, einen Mittler des Friedens und der Freundschaft genannt. Goethe griff diesen Gedanken auf und übersetzte ihn für unsere Zeit in den Strophen seines West-östlichen Divan:

So der Westen wie der Osten
Gaben Reines dir zu kosten.
Laß die Grillen, laß die Schale,
Setze dich zum großen Mahle:
Mögst auch im Vorübergehn
Diese Schlüssel nicht verschmäh'n.

Wer sich selbst und andre kennt,
Wird auch hier erkennen:
Orient und Okzident
Sind nicht mehr zu trennen.

Sinnig zwischen beiden Welten
Sich zu wiegen, laß ich gelten;
Also zwischen Ost und Westen
sich bewegen, sei's zum Besten!

Beide Zitate bestimmen auf poetische Art den moralischen und den politischen Rang des Geschäfts des Übersetzens, das der sonst eher skeptische Goethe als „das würdigste Geschäft im Weltverkehr“ bezeichnet hatte.

Die Übersetzung ist ein Organ der gesellschaftlichen Wahrheitsfindung und als solches auch das der Friedensstiftung. Eine der moderneren Definitionen der Kultur besagt, daß Kultur solche Traditionen und Glaubensvorstellungen beinhaltet, die den Hintergrund einer Gesellschaft bilden. Die literarische Übersetzung, als ein Teil des Kulturgeschehens, macht der Sprach-Gesellschaft, an die sie sich wendet, die Hintergründe der anderen Sprachgesellschaft, von der sie zeugt, erkennbar. Landläufige Information behandelt das Fremde klinisch, vordergründig, als ein Drittes. Die literarische Übersetzung bezweckt das, was Sigmund Freud im Gegensatz zur Schulmedizin schaffte, nämlich das Zwiegespräch des Arztes mit dem Patienten; sie beruht auf Partnerschaft. Ihr gilt das Fremde als ein Zweites. Die Übersetzung führt durch Zwiesprache zu Hintergründen, die die Drittinformation verborgen läßt.

Das Verhältnis von Dichten und Nachdichten ist ein ähnliches wie das von Denken und Nachdenken. Das erste kann sich auf die Eingebung, auf den Gedankenblitz, auf das Momentane einlassen und verlassen – das zweite nicht. Das zweite ist unter Umständen langwieriger, schwieriger, es schließt bereits das Überlegen ein, die Rede und die Gegenrede, Dialog, Kritik und Interpretation. Die Integration. Das Denken wird durch das Nachdenken gesellschaftsfähig und ebenso das Dichten durch das Übersetzen, wenn wir dieses in einem allgemeineren Sinne (also auch als Bewältigung) und im größeren Radius (über das Nationale hinaus) verstehen. Die Übersetzung ist ein Weg, auf dem fremder Logos zur Gesellschaft findet und die Gesellschaft zu diesem Logos. Wenn der Logos als Tat des einzelnen nur eine zweite, eine Schattentat wiederum eines einzelnen erzeugt, dann ist seine Wirkung gering und seine Existenz vertan.

Wir kennen alle den Aphorismus von Karl Kraus, der da besagt, die Zensur verfeinere die Literatur. Wir können es auch anders sagen: Erst die Schwierigkeit zu leben macht dieses Leben philosophisch und künstlerisch transparent, erst die Unfreiheit macht den Begriff der Freiheit bewußt, erst die Lieblosigkeit bringt uns bei, was Liebe ist, erst unsere Einsamkeit macht uns den Sinn einer Gemeinschaft deutlich.

Je größer die Not ist, in der eine Sprache steht, desto mehr tut es not zu übersetzen. Übersetzen ist Wahrmachen der Sprache, die Sprache hat sich in der Übersetzung zu bewahrheiten. Probleme der Übersetzung sind vor allem Probleme der Sprachhygiene.

Die Kunst der Übersetzung ist eine unauffällige Kunst, nicht vordergründig genug, um sehr attraktiv oder gar spektakulär zu sein. Aber es ist ein Irrtum, anzunehmen, daß sie ohne die lebensnotwendige Ration an Erfolgserlebnis bestehen, geschweige gedeihen kann. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, irgendein Gut, sei es materieller, sei es geistiger Art, überhaupt die geringste Tat, komme zustande ohne die, wenn auch noch so leise, direkte oder indirekte Hoffnung auf Aufmerksamkeit, auf „Lohn“, sozusagen „lohnunabhängig“. In dieser Hinsicht sind die Kulturschaffenden – konkret, hic et nunc, die Übersetzer – ebenso wie die Graugänse des Naturforschers Konrad Lorenz erpicht auf die „Rückmeldung des Erfolges“ – so, glaube ich, heißt es korrekt im Technolekt der Verhaltensforscher, die die „Dressur durch Belohnung“ entdeckt und begründet haben.

In dieser Hinsicht verbindet Gans und Mensch Gemeinsames, das schon die Spracherfahrung der Lateiner auf einen Nenner brachte, indem sie den Instinkt der Graugans und den Intellekt des Menschen – die „anima“ und das „animal“ – lexikalisch in unmittelbare Nähe rückte. Animatorisches und Animalisches, machen wir uns nichts vor, bilden eine natürliche Einheit.

Jede Leistung ist keine aus sich heraus, sondern eine umweltbedingte. Auch die Spitzenleistung. Auch die Fehlleistung. Im Frost der Arktis ist die Form des Wassers das Eis. In der Hitze der Tropen vermag es sich in Luftfeuchtigkeit aufzulösen. Der

Grundstoff ist der gleiche, des Endergebnis grundverschieden. Die Übersetzer leben zwischen zwei Sprachen, kompliziert und schwierig, ständig damit beschäftigt, durch sprachliche Rücksichtnahme eine grundsätzliche Verständigungsbasis zu verwirklichen. Sie sind die Karyatiden, die stumm und demütig das Gebälk des Portals und das der Beletage auf ihren gequälten Rücken tragen. Ihre Steinmetzarbeit im Granit der semiotischen Strukturen macht die Kausalzusammenhänge von Mitteilung und Mentalität sichtbar, macht uns Ideogramme und Ideologien begreifbar. Ohne dieses Begreifen würde unser Zusammenleben verkümmern, wenn nicht scheitern.

Die Blumenfeldsche Definition, die besagt, Bilinguismus bestehe dann, wenn man sich zweier Sprachen gleichermaßen wie oder als einer Heimatsprache bedient, offenbart die Zielsetzung der übersetzerischen Unternehmung: Sie bezweckt den Ausbruch aus der engen Provinz (und dem Provinzialismus) der einen Sprache in die Offenheit der anderen. Übersetzer üben sich und andere, das Eigene nicht über das Andere, das man sonst Fremdes nennt, zu stellen, sondern Begrenzungen zu entwirren und zu entkrampfen, wo es geht aufzuheben, Verschiedenheiten eben durch Zusammenfügung zu internationalisieren. Linguistisch gesprochen: die Interlingua zu suchen, die an Stelle von Heimat und Fremde und an Stelle des Konflikts, der sie spaltet, die Begriffe das „Eine“ und das „Andere“ und den Kontakt, der sie überbrückt, setzt.

Der Weg von sprachlichen Differenzen durch Differenzierung zu den sprachlichen Interferenzen ist eine Hauptstrecke, eine steinige, steile, die der Übersetzer zu gehen hat. Auf dieser Hauptstrecke erwarten ihn Hürden und Anforderungen, wie die Segmente des Textes, also Phoneme, Morpheme, Wörter, Sätze, aber auch die am häufigsten verkannte oder übersehene Anforderung, die unabdingbare intellektuelle Eigenleistung zu erbringen – die Leistung der Interpretation. Roman Jakobson war es, der die Interpretation erst in den Gesichtskreis der Übersetzungstheorie gebracht hat, und Jiří Levý von der zweiten Generation der tschechoslowakischen Strukturalisten, sein Schüler, hat dem Übersetzer ein „Höchstmaß an schöpferischer Initiative“ bescheinigt und den Übersetzungen ein für alle Male die „Eigengesetzlichkeit“ als Kunstgattung zugebilligt.

Die Kunst bildet die Wirklichkeit nach, nein, mehr, sie sublimiert diese, mit den ihr eigenen Mitteln: sie interpretiert und verändert sie. Die Übertragung tut im Verhältnis zum Kunstwerk dasselbe, inbegriffen die Veränderung, was legitim ist. Der Vorgang ist also ähnlich, die Verpflichtung allerdings anders, komplizierter. Der Künstler ist hauptsächlich auf die Wirklichkeit fixiert, mit der er allerdings macht, was er will. Der Übersetzer ist auf ähnliche Weise auf den Künstler und sein Werk fixiert, mit dem er jedoch nicht machen darf, was er will.

Was schon Plotin sagen durfte – und was heute eigentlich ein Gemeinplatz sein sollte, es aber nicht ist: die Künste ahmen nicht einfach die gesehenen Dinge nach, sondern sie dringen zu den Grundsätzen vor, zu den Quellen der Natur, und das sollten die Übersetzer – sofern man von ihnen Kunst verlangt – für sich ebenso in Anspruch nehmen dürfen. Übersetzungen, Übersetzungen von Kunst ahmen nicht einfach das Kunstwerk nach, sondern sie suchen in der Übertragung die Grundsätze, die das Kunstwerk gebildet haben, zu erfassen.

Ein Künstler darf sich darauf beschränken, ein Ding, einen Zustand, eine Wirklichkeit zu kopieren – er muß es aber nicht. Ein Übersetzer muß das Kunstwerk kopieren, darf sich aber keinesfalls darauf beschränken, sonst schafft er nur eine leblose Kopie, aber kein Kunstwerk. Und der Sinn einer Kopie eines Kunstwerks liegt in der Kunst des Kopiewerks. Somit, dadurch und deswegen ist eine gelungene Kunstkopie genauso ein Originalwerk, wie es eine Naturkopie ist. Beide Urheber arbeiten nach unterschiedlichen Vorlagen, aber mit den gleichen Mitteln. Und da sie nach gleichen Kriterien beurteilt werden, sollte man ihnen fairerweise die gleichen Freiheiten und Rechte lassen.

In der Frage des ewigen Konflikts, ob eine Übertragung getreu

oder schön sein solle, entschied sich anlässlich des Übersetzerkongresses Ende Juni 1969 in Moskau der russische Lyriker Kirsanow nachdrücklich für das Schöne. Auch Pasternak schrieb in den Bemerkungen zu seinen Shakespeare-Übertragungen, er meine nicht, daß wörtliche Genauigkeit und formale Übereinstimmung die Glaubwürdigkeit der Übersetzung sicherten. Seine Überzeugung war, daß „die Ähnlichkeit zwischen der Übersetzung und dem Original nur durch die Lebendigkeit und die Natürlichkeit der Sprache erreicht werden“ könne.

Selbstverständlich ist, daß die erwünschte „Lebendigkeit und Natürlichkeit“ der Sprache das Original keinesfalls vorstellen darf, sondern ihm entsprechen muß. Mit den Worten des Kritikers Bjelinskij: „Wollte Puschkin Goethe übersetzen, würden wir erwarten, daß in der Übersetzung nicht er selbst erscheine, sondern Goethe.“ (Tschukowskij, K.: Wyssokoje iskusstwo. Moskwa 1941. S. 57.)

Wladimir Ognew bemißt in seinem „Buch über Gedichte und Poesie der Gegenwart“ den Wert einer Übersetzung vor allem danach, ob sie Bestandteil der heimischen Literatur geworden ist oder nicht. Dabei spiele der Faktor der Kompensation eine entscheidende Rolle. Nicht russifizieren also, nicht polonisieren, nicht germanisieren, weil sich so Spezifisches poetisch gegenseitig aufhebt, sondern ein Drittes schaffen, das beides einbezieht und bei einem Maximum an Fremdheit (des Originals) ein Maximum (in seiner Kompensation) an Poesie (der Übersetzung) schafft. So wie es die Blockschen Übersetzungen Heines tun, oder der große Teil der Übersetzungen von Pasternak, Marschak, Sabolozkij, Tichonow u.a. Diese Optimalleistungen waren es auf keinen Fall durch den Nachvollzug des Metrums, sondern durch Assimilierung des Fremden im Eigenen, ohne die Grenzen der Lebensfähigkeit des einen wie des anderen zu verletzen.

Deshalb ist die Meinung K. Tschukowskij – jede Epoche schaffe sich einen besonderen Übersetzungsstil – als Feststellung zwar durchaus richtig, aber als Devise bedenklich. So manches, was die Epoche schafft, vor allem im Bereich des Artifiziellen oder Definitorischen, schafft sie im Sog der Mode, der eigenen Pubertät oder des fremden Zwangs. Es bleibt häufig Attitüde und ephemere. Außerdem sind fast zu allen Zeiten alle Stile angewandt worden, mehr oder weniger auffällig, mehr oder weniger ideologisch oder terminologisch begründet. Was wirklich unveränderlich als sicherstes Kriterium für den Übersetzer bleibt, das ist immer nur das Original: sein philosophischer Sinn und seine philologische Form.

Zwei fundamentale Prozesse, auf einfachste Formel gebracht, deuten und bedeuten den Sinn der menschlichen Kultur: das Leben zeugen und das Leben bewahren. In diesen Grenzen hat alles Platz: Idee und Arbeit, Werk und Wartung, Kunst und Kommentar, Evolution und Revolution. Auch das Dichten und das Nachdichten.

Materielles Erzeugnis fordert immaterielle Bezeugung heraus. Dichtung als Zeugnis bedarf der bewahrenden Bezeugung, der überzeugenden Kommunikation. Dafür sorgt zum Beispiel die Wissenschaft – aber auch der, der zwischen Kunst und Wissenschaft vermittelt, der als Grenzgänger zum Mittler Berufene: der Übersetzer.

Beim Übersetzen sind Einsichten nützlich, Theorien hilfreich, aber, leider, nicht entscheidend. Allein das Produkt, die Übersetzung, ist letzte Instanz und schlagender Beweis. Und dieser Beweis gelingt manchmal einem Naiven (Uneinsichtigen, einem Nicht-Theoretiker) sogar eher als einem Einsichtsvollen. Der Übersetzer sollte bei den Physikern lernen; nur solche Schlüsse sind richtig, die zu praktischen Erfolgen führen. Da man aber Theorie und Praxis im Metier der Übersetzer nicht immer in Einklang bringen kann, steht dieses Metier ungerechterweise im Ruf des Dilettantismus. Dabei ist es nur das seiner Natur entsprechende notwendige Mobile zwischen Erkenntnis (des Forschers) und Naivität (des Künstlers).

Dichtung ist eine Kunst der einsamen Entschlüsse. Die Übersetzung deckt sich darin mit ihr vollkommen. Jede Zeile, jedes Wort

stellt uns vor neue Probleme, deren Lösungen wir nirgendwo fix und fertig nachschlagen können. Die Philosophen nehmen ihre Hypothesen zum Ausgangspunkt und ihre Formel zum Kriterium: ohne am Phänomen selbst gelitten zu haben. Ihre Methode, Übersetzungen zu bedenken, ist eine a priori. Die Übersetzer beginnen meist umgekehrt, mit der Praxis. Diese führt sie später zu Überlegungen, mit denen sie in der Regel sich selbst zu rechtefertigen suchen. Sie bedienen sich der Methode a posteriori.

Das Übersetzen ist und bleibt ein theoriefeindliches, bewegtes, unsicheres Dasein zwischen beweglichen Alternativen. Aber das Übersetzen hat unverzichtbare pädagogische Qualitäten. Es bündelt Gegensätze. Es übt die Selbstlosigkeit und den Altruismus, die Anpassungsfähigkeit und die Toleranz – alles Eigenschaften, die wir heute dringend nötig haben. Es ist eine der seltenen Botschaften, weil sie zwei sich fremden Völkern, oft sich verständnislos gegenüber stehenden Kulturen zugleich einen guten Dienst erweist. Sie baut Ressentiments, Dünkel, geistige Barrieren ab und wirkt somit an den Grundlagen der Friedenspolitik mit. Hier blicken wir, Deutschen, gottlob auf eine gute alte Tradition zurück. Es genügt an Herders und Schleiermachers Ruf nach „Gedankenübertragung“ zu erinnern, die uns, wie Schopenhauer es nannte, von der „Nationalbeschränktheit“, die sonst jedem anhaftet, befreit. Dieses soll natürlich nicht heißen, daß, so Goethe: „die Nationen sollen übereindenken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen, und wenn sie sich nicht wechselseitig lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen“. Um durch den Zustand der Weltliteratur für den Zustand der Weltsolidarität zu reifen. Solange diese Aussicht besteht, wird sie dem Übersetzer helfen, seine Zweifel zu meistern und sie nicht zur puren Verzweiflung degenerieren zu lassen.

André Lefevere

Übersetzen von Literatur und Übersetzte Literatur: ein Unterschied und seine Folgen

Ein Vortrag

Ich möchte mich kurz mit einem Unterschied befassen, dem nämlich zwischen dem Studium des Übersetzens von Literatur, also des Prozesses der literarischen Übersetzung (der sich, wie ich meine, fast in nichts vom Prozeß der Übersetzung nicht-literarischer Texte unterscheidet) und dem Studium übersetzter Literatur. Ich möchte sofort hinzufügen, daß beide einander brauchen, und daß man das eine dem anderen gegenüber nicht überbetonen sollte.

Aus taktischer Sicht scheint mir aber, daß man dem Studium der übersetzten Literatur mehr Aufmerksamkeit widmen sollte, als es bis jetzt der Fall war, wenn man wirklich erreichen will, was wir doch alle erreichen möchten: daß man die Probleme, die beim Übersetzen literarischer Werke auftauchen, endlich auch außerhalb des Kreises der direkt Interessierten ernst nimmt – und sogar ernsthaft diskutiert.

Eine stärkere Betonung des Studiums übersetzter Literatur scheint mir die am besten geeignete Taktik, um dieses Ziel zu erreichen – teils weil die entgegengesetzte Taktik, das Ausbilden „guter“ Übersetzer mit der an sich sehr lobenswerten Absicht, die „bestmöglichen“ Übersetzungen herzustellen, dieses Ziel noch nicht erreicht hat, teils auch aus anderen Gründen, die ich im Folgenden so kurz wie möglich aufzählen werde.

Vorurteile baut man freilich nicht mit Argumenten ab, und schon gar nicht mit Beweisen des Gegenteils. Der Beweis, daß „gute“ Übersetzungen durchaus möglich sind und daß es die auch gibt, hat bis jetzt im allgemeinen den Status des Übersetzers von Literatur in der akademischen Welt, besonders in Europa, nicht sonderlich erhöht; und das Schreiben unzähliger Bücher, die alle versuchen, dem Übersetzer sein Handwerk beizubringen, hat das Entstehen „guter“ Übersetzungen keineswegs gewährleistet.

Wenn man die Frage stellt, warum so mancher Kritiker bzw. Rezensent Übersetzungen behandelt, als seien es Originale, und

folglich so tut, als ob Übersetzungen eigentlich nicht existierten oder jedenfalls nicht existieren sollten, und warum so mancher, sonst intelligenter und sogar aufgeschlossene Akademiker sich stur weigert, das Übersetzen von Literatur als ehrenhaftes Handwerk, geschweige denn als wissenschaftliche Tätigkeit zu werten, während das Beisteuern von meist völlig belanglosen „Miscellen“ in Fachzeitschriften ohne weiteres als „seriös“ gilt, dann kommt man, meiner Meinung nach, auf drei Faktoren zu sprechen, die in der deutschen Tradition des Nachdenkens über Übersetzen zu finden sind und die sich von dort aus auch in verschiedenen anderen Ländern durchgesetzt haben.

Erstens die Herdersche Sakralisierung eines jeden literarischen Werkes, da ja nach Herder jedes Werk Ausdruck eines Genies ist, eines individuellen Genies wie auch des Genies einer Nation. Diese Überbetonung der Originalität mußte sich selbstverständlich zum Nachteil der Übersetzung auswirken, was in der Zeit vor Herder keineswegs der Fall war.

Zweite Station auf unserem Weg ist die wohl sehr nachhaltig wirkende Schopenhauersche Überzeugung von der grundsätzlichen Unmöglichkeit des Übersetzens, einem daraus folgenden Buchstäblichkeitsdenken und – paradoxerweise – späromantischen Glauben an das Genie. Übersetzen ist nach Schopenhauer schlicht und einfach unmöglich, was selbstverständlich das Gewicht dieser Aktivität im Gesamtkomplex der literarischen Betätigung nicht erhöht. Wenn es aber dennoch Übersetzungen gibt, und sogar gute, dann angeblich nur, weil gewisse Übersetzer einfach Genies sind, und wer das nicht ist, der sollte nicht übersetzen.

Wer allerdings in dieser Hinsicht ein Genie ist, wird laut gängiger Interpretation des Geniebegriffs aus dem Bereich des Rationalen verbannt. Seine Tätigkeit kann weder gelehrt noch wiederholt werden. Er ist eine Randfigur im literarischen Betrieb, wie der Schriftsteller selbst bald eine Randfigur im gesellschaftlichen Leben sein wird. Wenn aber Übersetzungen dann und wann doch gebraucht werden, dann solle man sie so buchstäblich wie möglich machen – und das könne schließlich jeder, dem eine gewisse Intelligenz und ein Wörterbuch zur Verfügung stehen. Den dritten Faktor pflege ich den „vergleichenden Literaturkomplex“ zu nennen. Damit ist Folgendes gemeint: Das streng buchstäbliche Übersetzungsdenken Schopenhauers hat sich bei der Gründung der vergleichenden Literaturwissenschaft als akademischer Disziplin durchgesetzt; es herrscht eine Art Angst vor den Nachbarn, den klassischen Philologen und den verschiedenen Nationalphilologen, die mit Originaltexten arbeiten und daher eine Disziplin nicht ernst nehmen können, die auf Übersetzungen angewiesen ist.

Gegen dieses dreifache Vorurteil, das in den verschiedensten – auch modernen – Variationen immer wieder auftaucht, kommt man nicht an, indem man einfach Übersetzungen anfertigt, wie „gut“ sie auch sein mögen, oder indem man nur lehrt, wie gute Übersetzungen anzufertigen sind.

Man sollte vielmehr eine andere Taktik versuchen und darstellen, in welchem Ausmaß übersetzte Literatur die Entwicklung der verschiedenen Nationalliteraturen beeinflusst hat – daß man das jetzt nicht mehr weiß bzw. zu negieren versucht, hat auch mit dem oben erwähnten Vorurteil zu tun: eine so niedrig eingestufte Aktivität kann wohl kaum je eine wichtige Rolle gespielt haben.

Wenn man aber das Übersetzen von Literatur aus dem mehr oder weniger streng linguistischen Rahmen herauslöst und es als eine Form der **Textverarbeitung** betrachtet, dann sieht die Sache ganz anders aus (wenn man sich, mit anderen Worten, endlich auch in der Praxis und nicht nur in der Theorie, vom romantischen Originalitätsdenken abwendet). Textverarbeitung – und auf dieser Ebene sind ganz bestimmt die Voraussetzungen für eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen linguistisch und literarisch orientierten Betrachtungsweisen des Übersetzens geschaffen – würde ich ganz allgemein als eine Aktivität beschreiben, die etwas mit einem gegebenen Text „macht“ und ihn dabei in eini-

gen Fällen sogar sehr grundlegend ändern kann, wobei aber immer noch eine gewisse „Filiation“ zwischen dem ursprünglichen Text und seiner Bearbeitung sichtbar bleibt.

Innerhalb eines bestimmten literarischen Systems werden Texte (Originale oder nicht) nach einem bestimmten Muster konstruiert. Dieses Muster wird aus verschiedenen historischen Ansätzen herauskristallisiert und kann sich unter Umständen sehr lange halten, wobei es die historische Situation seiner Entstehungszeit lange überlebt. Ein solches „Dauermuster“ existiert, wenn es von der literarischen Kritik seiner Epoche unterstützt wird, und diese literarische Kritik selbst verfügt nur über eine gewisse Autorität, wenn auch sie wiederum von einem Mäzen aktiv unterstützt wird. In einem System, das tatsächlich von einem starken Mäzen unterstützt wird – ob es sich dabei um eine Person, wie die des absoluten Herrschers, oder eine Gruppe, wie die einer diktatorisch herrschenden politischen Partei handelt, spielt weiter keine Rolle – werden Innovationen viel langsamer auftreten als in einem System ohne starken Mäzen. Um das zu beweisen, kann man die Literatur Chinas als Beispiel heranziehen; man kann aber auch ganz einfach die Nachkriegsentwicklung der deutschen Literatur in Ost und West vergleichen (was selbstverständlich kein Werturteil impliziert).

Man sollte sich dieses Muster im Innern des literarischen Systems nicht als fest und streng umrissen vorstellen: es ist vielmehr ständig kleinen Änderungen ausgesetzt – meistens unter dem Druck der „Außenwelt“, in die das literarische System eingebettet ist. Wenn dieser Druck schließlich zu groß wird, bricht das Muster zusammen, und zwar um so leichter, wenn es nicht mehr, wie in der westeuropäischen und nordamerikanischen Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, von einem normativ (repressiv?) eingestellten Mäzen getragen wird.

Beim Aufbau und beim Abbau dieser Muster spielt die übersetzte Literatur eine sehr wichtige Rolle. Sie kann innovierend wirken: Teile des Musters wandern von einem literarischen System zum anderen *via* Übersetzungen (das Sonnett, z.B.), was meistens mit dem relativen Prestige benachbarter literarischer Systeme zusammenhängt. So hat das Prestige der französischen Literatur Gottsched z.B. zu einer ausgesprochen „franzosenfreundlichen Übersetzungspolitik“ veranlaßt, während Bodmer/Breitinger und Lessing dem nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, ein „gut deutsches“ Muster gegenüberstellten, sondern ein englisches, an Milton und Shakespeare orientiert.

Die Beispiele ließen sich an dieser Stelle beliebig vermehren, würden aber die Hauptthese nicht ändern, die besagt, daß „die Schlacht um das Muster“ – sei es in der Form (Epos, Epigramm) oder der Kunstrichtung (Klassizismus, Romantik) – vor allen Dingen in der übersetzten Literatur geschlagen wird, weil diese, fremd und eigen zur gleichen Zeit, über jene Narrenfreiheit verfügt, die für Experimente notwendig ist und die es in der nicht-übersetzten Literatur eines Systems nicht gibt, zumindest nicht im gleichen Ausmaß.

Andererseits kann übersetzte Literatur auch „systemerhaltend“ wirken, wenn Mäzen und Kritik stark sind und wenn das relative Prestige des eigenen Systems groß ist. Man braucht dabei nur an die unzähligen „Belles Infidèles“ in der französischen übersetzten Literatur der klassizistischen Epoche zu denken, oder an die einfache Ablehnung allen Übersetzens in der chinesischen Literatur während der jahrtausendlangen Periode zwischen den Übersetzungen buddhistischer Texte und der Übersetzungsarbeit nach der Bewegung vom 4. Mai (1917) – der deutlichste Fall, weil eben der „Nullfall“.

Schließlich gibt es auch Übersetzungen literarischer Werke, die sich nicht unmittelbar auf das Muster beziehen, obwohl sie selbstverständlich bis zu einem gewissen Grad von ihm geprägt sind. Es handelt sich dabei um Übersetzungen, die keine kritische, sondern eine beschreibende Funktion anstreben und deren Wert vor allem im heuristischen, nicht im polemischen Bereich liegt. Man denke dabei an die Schlegel-/Rückert-/Platen-Übersetzungen aus den Sprachen des Nahen Ostens, deren Einfluß

auf die Entdeckung anderer Literaturen verhältnismäßig groß, auf die literarische Produktion hingegen (wenn man von der relativ kurzlebigen „Makhamen- und Ghazelen-Mode absieht) verhältnismäßig klein gewesen ist.

Zeit und Raum für die weitere Ausarbeitung dieser allzu thesenhaft skizzierten Gedanken stehen mir hier und jetzt nicht zur Verfügung. Abschließend möchte ich nur noch wiederholen, daß ich für eine Veränderung der Taktik eintrete, bei der die Rolle der übersetzten Literatur als ebenbürtiges Untersuchungsobjekt neben den Problemen des tatsächlichen Übersetzens von Literatur betrachtet wird, weil ich davon überzeugt bin, daß das dreifache Vorurteil, gegen das wir schon so lange ankämpfen und das sich auf eine Auffassung der literarischen Produktion als „originell, inspiriert, genialisch“ beruft, nur dann aus der Welt zu schaffen sein wird, wenn man ihm eine Auffassung der Literaturproduktion als Textverarbeitung gegenüberstellen kann, in der es keinen Unterschied zwischen „hohen“ und „niedrigen“ Arten der Textverarbeitung mehr gibt, weil beide als gleich wichtig empfunden werden für die Entwicklung eines literarischen Systems und für die Wechselwirkung zwischen literarischen Systemen.

Translator – Adaptor

Bei einer Veranstaltung der Riverside Studios in London vom 7. September 1980 hat **Walter Acosta** ein Referat zu dem Thema **„Risiken, Verantwortungen und Erfordernisse bei der Übersetzung von Bühnenwerken“** unterbreitet. Vorauszuschicken ist, daß Acosta aus Uruguay stammt, wo er als Schauspieler und Regisseur tätig war und, nachdem er 1967 zur BBC ging, fast 100 Stücke übersetzt, bearbeitet und inszeniert hat. Seine Stereoproduktion von Christopher Hamptons „The Philantropist“ war 1976 die erste Rundfunkbearbeitung des Stücks und wurde vom Radio 4 in der West-End-Erfolgsserie ausgestrahlt.

Bei seinen Überlegungen geht es Acosta zunächst um den Begriff der „Adaptation“, der sich etwa mit dem deutschen der „Bearbeitung“ deckt. Wenn ein Stück nicht für die Drucklegung, sondern für die lebendige Gestaltung auf der Bühne übersetzt werde, dann sei eine Übersetzung der Definition nach eine Adaptation. Daß eine wörtliche Übersetzung nicht ausreicht, da der Ausgangstext der Syntax und Semantik der Zielsprache sowie der Farbe und dem Klang des gesprochenen Wortes unterzuordnen ist, weiß man ebenso, daß auch Zeit und Ort zu bedenken sind, wodurch historische und ethische Werte hineinspielen, die für die grundlegende Annäherung und letzte Rechtfertigung maßgeblich sind.

Mit der apodiktischen Feststellung, daß keine einzige Übersetzung jemals den vollen Glanz des Originals mit allen Nuancen und Implikationen erreichen könne, macht Acosta klar, daß er nur an große Literatur denkt – es tauchen denn auch die griechischen Klassiker, Shakespeare, Calderon, Lope de Vega und Ibsen auf. Hier ist aber wohl die Anmerkung erlaubt: Es soll schon vorgekommen sein, daß ein schwaches Stück durch eine sehr gute Übersetzung zumindest sprachlich gewonnen hat . . . Es tut gut zu erfahren, daß Acosta in seinem Beitrag den Anwesenden klarmachte, wie schwer die Aufgabe des Übersetzers ist und daß die große Herausforderung nicht in der wörtlichen Analyse, sondern in der Interpretation liegt. Er zitiert den Anspruch von Peter Brook, daß die Wahrheit im Theater „immer in Bewegung“ sei und in den Ohren der Zeitgenossen ihre eigene Resonanz finde – über die Sprache, versteht sich. Verhältnismäßig leicht seien die zeitlosen Aspekte in den Werken von Shakespeare und Calderon herauszuholen und wiederzugeben, doch sollten die inzwischen veralteten und uns unwichtig erscheinenden Momente nicht einfach übergangen werden, denn zur Entstehungszeit der Stücke waren sie von Belang – und Aktualisierung könne verfälschen.

Wenn aber eine dialektische Geschichtsauffassung maßgeblich ist, so kann der Translator/Adaptor die Akzente verlagern und

damit eine Kontroverse auslösen über die Unantastbarkeit eines Textes. Aber hat Brecht nicht ungescheut Anleihen bei Hölderlins Übersetzung gemacht, um seine „Antigone“ zu schreiben? Welche Ähnlichkeit hat Shakespeares „Coriolan“ mit Plutarchs Vorbild, das er in der Übertragung von Sir Thomas North kannte?

Der Unterschied zwischen „entleihen“ und „entwenden“ ist nach Acostas Auffassung in der literarischen Welt wenig bedeutend. (Brecht hielt Shakespeare für einen Dieb.) Außerdem ist zu bedenken, daß alle Veränderungen, die in der Neuzeit an früheren Werken vorgenommen wurden, nichts sind im Vergleich zu denen, welche sich die griechischen Dramatiker an ihren eigenen Überlieferungen erlaubten.

Jede Übersetzung und Adaption für die Bühne sieht sich – nach Acosta – vor drei Aufgaben gestellt: Es sind die Ansprüche des Autors, die des Regisseurs und der Schauspieler und außerdem die des Publikums zu berücksichtigen.

Für manche Übersetzer und Bearbeiter kann es vorteilhaft sein, wenn der Autor bereits tot ist, denn der lebende erwartet zweifellos, daß sein Werk die Metamorphose in eine andere Sprache übersteht. Acosta greift hier in seiner Bildersprache recht hoch: „Es handelt sich um einen Prozeß der Reinkarnation, um den Kontakt mit einem größeren Universum herzustellen. Daher gebietet die Begegnung von Autor und Translator/Adaptor ein neues autonomes Werk, das von seiner eigenen Logik der Bilder und Sprache bestimmt wird.“ Jedesmal gelte es bei der Umgestaltung den Gefahren einer subjektiven Interpretation und dem tatsächlichen Widerstand des Textes zu trotzen, und bei einem noch lebenden Autor erhebt sich immer wieder die Frage, ob man von ihm ernsthaft erwarten könne, daß er zu starke Eingriffe in sein Werk erlaubt – Vorsicht ist immer am Platze.

Um den Bedürfnissen des Regisseurs und der Schauspieler entgegenzukommen, sollte der übersetzte und bearbeitete Text natürlich klingen sowie emotionale Kraft besitzen und dramatisch überzeugend sein. Daher liegt für Acosta die ideale Lösung in der Übersetzung und Adaption durch den Regisseur selbst oder in dessen Umarbeitung einer bereits vorhandenen Übertragung.

Im Gegensatz zu anderen Auffassungen hält er den Vergleich verschiedener Translationen für sehr lohnend und für eine Bereicherung der eigenen Argumente, doch müsse ein Ausschachten der Arbeit eines anderen natürlich vermieden werden. Da es sich letztlich bei der Arbeit des Übersetzers um eine Paraphrase handle (man kann dieses Wort vielleicht mit Umschreibung oder mit Um-schreiben wiedergeben), sei es stets faszinierend zu beobachten, wie sich Gedanken, Redewendungen und Stilmuster in anderen Sprachen ausnehmen.

Acosta stellt mit Recht fest, daß die Prägnanz und der Fluß eines Bühnentextes erst während der Proben beurteilt werden können. Deshalb sollte unbedingt eine offene Aussprache mit dem Translator/Adaptor über etwaige Änderungen ermöglicht werden, denn die Vorteile, während der Proben die optimale Formulierung zu erarbeiten, seien von unschätzbarem Wert.

Hinsichtlich des Publikums sollte man sich vor Augen halten, daß es an dem übersetzten Text ein quasi wissenschaftliches Interesse habe – oder aber gar keins. Nur ein sprachlich gebildetes Publikum werde sich etwa bei einem modernen Autor nicht nur für das Stück, sondern auch für die Übersetzung und Bearbeitung interessieren, und dabei können die Ansichten natürlich sehr auseinandergehen. Ein weniger „versiertes“ Publikum sei unbelasteter und werde die Aufführung vorurteilsfreier annehmen.

Letztes Ziel einer Übersetzung ist jedoch nach Acostas Meinung, ein Stück und seinen Autor einzuführen. Und sollte man deshalb nicht die eigentliche Absicht des Autors sowie seine Stärke und Vorzüge so weit wie möglich bewahren? Dürfen daher Interpolationen und wesentliche strukturelle Veränderungen überhaupt erlaubt sein? Könnten aber die dafür Verantwortlichen nicht vielleicht argumentieren, daß sie auf ihre Weise dem Ziel des Autors am besten dienen?

In allen totalitären Staaten der Welt stellt die politische Zensur den Translator/Adaptor vor ganz besondere Probleme. So sah sich in den siebziger Jahren in Uruguay eine ganze Truppe seitens der Regierung ihres Theaters und allen Zuhörs beraubt, weil man „subversive“ Inszenierungen in ihrem Repertoire vermutete. Und das war nur eine von mehreren Aktionen, die von den uruguayischen Behörden veranlaßt wurden, um die totale Konfiszierung von Requisiten und Eigentum und die Verhaftung jener Mitglieder zu bewirken, die nicht rechtzeitig um politisches Asyl ersucht und sich ihren exilierten Kollegen in Mexico angeschlossen hatten.

Wie geschickt muß ein Übersetzer oder eine Truppe sein, um ein Stück oder einen Autor unter einem Regime einzuführen, dessen Machthaber nur darauf bedacht sind, Anspielungen herauszuspühen und als zu aufreizend und gefährlich für das Publikum hinzustellen?

Deshalb fragt sich Acosta, ob in einer solchen Situation ein „halber“ Shakespeare schlimmer sei als gar kein Shakespeare. Denn manchmal sind durch Unterdrückung erzeugte Verzweiflung und Auflehnung der Grund für eine ganz besondere Art von Adaption. Durch zweckdienliche Veränderungen können „Richard III.“, „Macbeth“ oder „Fuenteovejuna“ ausschließlich als Rohmaterial und zu einem ideologischen Zweck verwendet werden, der denjenigen Shakespeares oder Lope de Vegas überschreitet (falls diese bei der Abfassung ihrer Werke überhaupt nur einen Zweck verfolgten).

So weicht denn das Endprodukt von dem Originalwerk ab, obwohl aus der Sicht der Bearbeiter der Endzweck völlig erreicht ist: das Publikum ein wenig nachdenklicher zu machen.

Acostas letzte Frage lautet, ob das Theater den Erwartungen von Diktatoren entsprechen solle, oder aber ob man in ihm ein Instrument sehen müsse, durch Aufklärung gegen jede Form von Unterdrückung und Ungerechtigkeit zu kämpfen.

Franziska Weidner

*

Goethes **Faust** ist jetzt auch ins Kasachische übersetzt worden. Zum 150. Todestag des deutschen Dichters im kommenden Jahr will der Verlag Pissatel in der Sowjetrepublik Kasachstan auch noch andere Werke Goethes in kasachischer Übersetzung herausgeben. Das meldete FREUNDSCHAFT, die Zeitung für die deutsche Minderheit in Kasachstan.

Der Übersetzer **Medeubaj Kurmanow** ist Mitglied der Akademie der Wissenschaften der mittelasiatischen Sowjetrepublik und auch der Internationalen Goethe-Gesellschaft. Das erste Werk Goethes in kasachischer Übersetzung war „Wanderers Nachtlied“. Dieses Gedicht übertrug 1892 der kasachische Dichter und Komponist Abai Kunanbajew und versah es auch mit einer Melodie zur Begleitung auf dem zweisaitigen Nationalinstrument Dombra.