E 22063 E

Der Übersetzer

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

Straelen
Nov./Dez. 1982
19. Jahrgang, Nr. 11/12

Otto Bayer und Irmela Brender

There Were Some Unfamous Translators . . .

Erinnerungen an ein unmögliches Seminar

Kann man Übersetzen lernen? Kaum, sagt der Kundige und schüttelt den Kopf. Lehren gar? Unmöglich!
Aber der *home translator* ist bekanntlich ein seltsames Wesen. Das Unmögliche versuchen zu müssen, ist ihm Last und Lust, sein Lohn das Gefühl, es doch wieder irgendwie hingekriegt zu haben.
Irgendwie – dieses Wort hatte dann auch Hochkonjunktur bei der Vorbereitung des „Seminars zur Fortbildung literarischer Übersetzer" – so hieß das Stück, das im Sommer 1982 im Europäischen Übersetzerkollegium Straelen, inszeniert vom gleichnamigen e.V. und finanziert von der Bertelsmann-Stiftung, Premiere hatte. Das Unmögliche sollte also versucht werden: Zwölf „Übersetzer(innen) mit geringer Publikationserfahrung" (wie es in der Ausschreibung hieß) sollten eine Woche lang Gelegenheit bekommen, angeleitet von erfahrenen Kolleg(inn)en tiefer in die Geheimnisse ihres Handwerks einzudringen. Wie? Na – eben irgendwie.
Irgendwie mußte für dieses Seminar ein Ziel abgesteckt, irgendwie die Zielgruppe definiert, irgendwie das „Wie?" beantwortet, irgendwie eine Unmenge von Fragezeichen ausgeräumt werden. Doch vor die Verzweiflung hatte Hieronymus eine wertvolle Erfahrung gesetzt: Man braucht Übersetzer nur aufeinander loszulassen, schon sind sie ein Herz und eine Seele und reden – natürlich vom Übersetzen.
Zuerst einmal wurde also das Ziel abgesteckt. Jeder erfahrene Übersetzer erinnert sich mit Grauen an seine Anfängerzeit, an die Fehler, die er da in aller Unschuld gemacht, die Lernprozesse, die er seitdem bewußt oder unbewußt durchlaufen hat. Solche Erfahrungen weiterzugeben und so (vielleicht) den Lernprozeß bei den Teilnehmern zu verkürzen – nichts Geringeres sollte das Seminarziel sein.
Die Zielgruppe: Übersetzer(innen), die a) glaubten, von einem solchen Seminar profitieren zu können, und b) diese Selbsteinschätzung anhand eingesandter Textproben bestätigten. Es wurden also an die Interessenten drei Textproben verschickt, die unter realistischen Bedingungen (d.h. in kurzer Zeit) zu übersetzen waren, und bei jedem Text galt es ein bestimmtes (lösbares) übersetzerisches Problem zu erkennen und zu bewältigen. Die Auswahlkriterien für die Teilnahme lauteten:

a) Wer das gestellte Problem gar nicht erst erkennt, wird es auch in einem Seminar nicht lernen.

b) Wer schon eine absolut perfekte Übersetzung einreicht, braucht das Seminar nicht.

c) Wer offensichtlich Schwierigkeiten mit der Fremd- und/oder Muttersprache hat, soll lieber einen anständigen Beruf ergreifen.

d) Wer aber in seinen Übersetzungsproben Sensibilität, Sprachgefühl und Kreativität erkennen läßt, nur hin und wieder vor lauter Wörtern den Text nicht sieht (sich somit als „begabtes Greenhorn" ausweist), ist der ideale Seminarteilnehmer.

Waren diese Kriterien auch leichter aufgestellt als angewandt – und kostete es die Juroren auch lange Streitgespräche, da von den 27 Bewerbern doch nur zwölf genommen werden konnten und nach den Kriterien a) bis c) nicht viele ausgeschieden waren – so kam doch am Ende eine, wie sich zeigte, sehr gute Gruppe zusammen, und am 26. Juli 1982 war es soweit: Aus allen Ecken der Republik reisten die zwölf Auserwählten an, wurden begrüßt, stellten sich vor und hatten gleich das Gefühl, es eine Woche miteinander aushalten zu können. Die Arbeit konnte beginnen.
Gearbeitet wurde – zunächst – an den eingesandten Textproben. Es handelte sich um Auszüge aus A WAY OF TELLING von Emma Smith, THE FIRE PEOPLE von Alexander Cordell, und einen UNTITLED NARRATIVE ESSAY von Sandra Celt. Hier sollte nun *nicht* (wie bei den Esslinger Gesprächen in Bergneustadt) versucht werden, gemeinsam eine Idealübersetzung zu erarbeiten; vielmehr wurden die Vor- und Nachteile der verschiedenen eingesandten Lösungen im Plenum diskutiert. Und Diskussionsstoff gab es wahrlich in Fülle, denn wie zu erwarten, lagen für jeden (noch so kurzen) Satz fast immer zwölf verschiedene Versionen, verschiedene Auffassungen vor (da sage noch einer, Übersetzen sei keine eigenschöpferische Leistung und Übersetzer seien beliebig austauschbar!), alle auf ihre Art gut, alle mit guten Argumenten vertretbar und alle mit ebenso guten Argumenten anfechtbar. Jedenfalls liefen die Gespräche zur Freude der Seminarleiter wie von selbst.

EUROPÄISCHES ÜBERSETZER-KOLLEGIUM STRAELEN E.V.

Satz für Satz wurde abgehorcht: Ist alles erfaßt, was der Autor sagen wollte? Wurde nichts hineingedeutelt? War der Ton getroffen, die Sprachebene? Und schließlich die (von den Seminarleitern) am häufigsten gestellte Frage: Würde man den geschilderten Sachverhalt auch unbeeinflußt von der Formulierung im Originaltext *so* ausdrücken? Würde man dem englischen Satz "Wherever has the boy got to, I wonder?" auch auf Deutsch ein „. . . frage ich mich" oder „. . . möchte ich wissen" anhängen oder eher sagen: „Möchte wissen, wo der Junge bleibt" oder einfach: „Wo der Junge nur steckt"? Heißt "in the month of June" wirklich „im Monat Juni", oder genügt auch „im Juni"? Sagt man für "My feet hurt" unbedingt „Meine Füße tun weh", oder eher „Mir tun die Füße weh"? Drei Beispiele von Dutzenden.
Andere Fragen: Muß man in der deutschen Version immer dasselbe Wort hervorheben, das im Originaltext hervorgehoben ist, zum Beispiel "I can't find *anything*" übersetzen mit „Ich kann *nichts* finden"? Oder sagt man auf Deutsch eher: „Ich *kann* nichts finden? oder „Ich *finde* einfach nichts"?
Weiter: Wie löst man – immer am konkreten Beispiel – eine (im Deutschen nicht gebräuchliche) Partizipialkonstruktion auf und setzt dabei geschickt die typisch deutschen (und in der Fremdsprache ungebräuchlichen) Füllwörter ein?
Kurz, wie macht man aus einem fremdsprachigen Text keine deutsche *Übersetzung,* sondern einen deutschen *Text?*
Selbstverständlichkeiten? Gewiß, aber schließlich wissen wir alle, wie leicht man sich (auch als „alter Hase" noch) vom fremdsprachigen Text zu Satzkonstruktionen verleiten läßt, die man sonst nie bilden würde. Und wer erst am Anfang seiner glänzenden Übersetzerkarriere steht, ist da besonders gefährdet. Nicht einmal

Routine kann davon schützen; allenfalls schärft sie den Blick, und dies – den Blick zu schärfen – war der eigentliche Sinn des ganzen Seminars. Ob es gelang?
Ein Klausurtext sollte darüber Aufschluß geben. Dazu bot sich ein scheinbar harmloser, in Wirklichkeit aber recht kniffliger Ausschnitt aus dem Essay BOXING WITH THE NAKED EYE von A. J. Liebling an, ein Text, an dem sich zeigen konnte, ob die an den vorhergehenden Tagen erarbeiteten Tips und Tricks „über den Tisch gekommen" waren. Würden die Übersetzungen sich qualitativ von den zuerst eingesandten unterscheiden?
Und wie! Offenbar hatten die Seminargespräche recht befreiend gewirkt – mitunter *zu* befreiend (aber das schleift sich ja leichter wieder ab als zu große Ängstlichkeit). Die Seminarleiter waren jedenfalls sehr angetan.
Und die Teilnehmer, die ja außerdem noch von Experten einige nützliche Hinweise zu Vertrags- und Urheberrecht, Steuerfragen, Lektorat, Arbeitssystematik und Lexikographie bekommen hatten, waren sie's auch? They said so, wenngleich der Limerick, mit dem sie sich verabschiedeten, so etwas wie Selbstzweifel durchschimmern ließ:

> There were some unfamous translators
> who hoped to become great creators.
> They could have done worse
> on the Bertelsmann purse;
> but they're programmed for fame somewhat laters.

Kann man Übersetzen also doch lernen beziehungsweise lehren? Natürlich nicht. Man kann nur Erfahrungen machen (oder erwerben) beziehungsweise Erfahrungen weitergeben – aber nur an Leute, die das Übersetzen nicht erst *lernen* müssen. Und da löst sich der ganze scheinbare Widerspruch: Die da teil- und etwas mitgenommen hatten, waren eben keine Übersetzerlehrlinge, sondern – Übersetzer.

Astrid Arz

Die neuen achtziger Jahre der norwegischen Literatur

Ein Seminar in Oslo

Das „Norwegisch-Deutsche Literaturseminar" vom 5.–10. 9. 1982 fand unter denkbar günstigen Bedingungen statt: Ein überschaubarer Teilnehmerkreis von etwa vierzig Autoren, Übersetzern, Lektoren und Verlegern – lauter Schreibtischtäter also, für die dies eine willkommene Gelegenheit zum Kennenlernen und Gespräch war – in einem Hotel nicht weit von Oslo, mit Park und Spazierwegen in den Wald und ans Wasser, von der Septembersonne beschienen. Das Programm bot vielfältige Anregungen: Neben Übersetzerdiskussionen am Text gab es Vorträge zur deutsch-norwegischen Literaturlage und zu typischen Übersetzungsproblemen. Zur Erholung konnte man auf einem Ausflug das Panorama der Fjord-Küste oder, ein andermal, im gastfreien Haus der ehemaligen Schriftstellerverbands-Vorsitzenden Beerenwein genießen. Die Hotelabende gestalteten sich nicht minder gesellig – trotz der offiziellen Alkohol- und Musikprüderie, der durch private Initiativen abgeholfen werden konnte.
In den Übersetzergruppen wurden der Reihe nach die jeweils von einem vorbereiteten, für alle abgezogenen Texte mit den „Verantwortlichen", den norwegischen Autoren, besprochen. Für mich als Neuling im Gewerbe war es ungeheuer spannend zu erfahren, was sich „meine" Autorin (Cecilie Löveid) bei einzelnen Textstellen gedacht hat, welche Assoziationen sie damit verknüpft. Und schon allein das Erlebnis, die Autorin ihren Text lesen zu hören – da sind entscheidende Verständnisfunken übergesprungen. Ein norwegischer Autor meinte, ihm würde dieser Text, den er zuvor schon gelesen hätte, erst jetzt durch das Übersetzergespräch klar. Auch in anderen Gruppen fand ich diese Annäherung an die Intentionen der anwesenden Autoren als Möglichkeit zum Austausch zwischen Übersetzern und Schriftstellern äußerst sinnvoll.
Ein weiterer Ansatzpunkt für (hoffentlich) folgende Tagungen wäre das Herausarbeiten typischer Idiome und Konstruktionen, wie Alken Bruns dies in seinem Vortrag zum Teil bereits vorführte. Eine Arbeit im Detail also, die paradigmatisch Probleme unter die Lupe nimmt, die in der Praxis jedes einzelnen immer wieder auftauchen.

Die Referate über die deutsche Literaturszenerie blieben zwar etwas trocken und professoral, aber der Abriß der deutschen Nachkriegsliteratur wurde gerade von den Norwegern als sehr informativ empfunden. Das Interesse an Strömungen der deutschen Gegenwartsliteratur war groß. Vielleicht wäre es nicht schlecht, die deutsch-norwegische Literaturvermittlung auch vom Süden aus kräftiger anzukurbeln?
Der norwegische Autor Knut Faldbakken erzählte aus dem Stegreif von den Entwicklungen der jüngsten Zeit, die noch überwiegend von „politischer Rezeptliteratur" geprägt seien, dem in Norwegen dominanten Sozialrealismus mit postulierter gesellschaftsverändernder Funktion. Faldbakken berichtete auch von seinen Literaturkritiker-Kollegen mit Glacéhandschuhen, für die Kritik etwas Unfeines sei. Eine Erklärung für die Sanftmut der norwegischen Kritiker läßt sich in der ausschließlichen Subventionierung von Belletristik finden, während Essayistik und Kritik nicht bezuschußt werden.

Für die Erhaltung der Literatur greift der Staat allerdings tief in die Tasche, und manch ein westdeutscher Autor oder Übersetzer muß beim Gedanken daran vor Neid erblassen: die Bibliotheksklausel schreibt z.B. vor, daß jede Bibliothek des Landes ein Exemplar jedes literarischen Buches kaufen muß; Stipendien werden großzügig verteilt, und die Alters- und Krankenversorgung ist gesichert. Der gesetzliche Autorenanteil am Umsatz eines Buches beträgt 20%, der des Lyrikübersetzers 22½%.
Diese staatlichen Leistungen gehen zwar durchaus auf Kappe des relativ geschlossenen Schriftstellerverbandes, sind aber in Norwegen auch ein unumgänglicher Notbehelf, um die Literatur vor dem Aussterben zu bewahren. Bei einer durchschnittlichen Auflagenhöhe von 300 Exemplaren eines literarischen Werks kann man sich nicht allein auf die Finanzkraft der Verlage verlassen. Und dabei gehört Norwegen immer noch zu den Ländern, in denen der Lesehunger am größten ist (nach Island).

Speziell im Hinblick auf Übersetzungen will das norwegische Außenministerium nun auch etwas unternehmen, damit es wieder zu einer angemessenen Repräsentation norwegischer Literatur im Ausland kommt. Daher die Gründung des „Büros für norwegische Literatur im Ausland" mit der engagierten und hilfsbereiten Leiterin Kristin Brudevoll, das (uneigennütziger als Agenturen) Kontakte zwischen Verlagen, Autoren und Übersetzern hüben und drüben erleichtert. Daher diese Tagung, vom Büro in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Oslo und dem norwegischen Außenministerium organisiert, die auf beispielhafte und nützliche Weise erste Brücken schlagen konnte. Und daher auch nicht zuletzt die neu eingerichtete staatliche Finanzierung von Übersetzungen aus dem Norwegischen, sobald ein Vertrag mit einem Verlag hier vorliegt; bei Dramatik ist dieser Verlag nicht einmal Voraussetzung.

Diese Maßnahmen sind gerade deshalb so sehr zu begrüßen, weil es den deutsch-norwegischen Literaturbeziehungen beiderseits schwer genug gemacht wird: die durch Erfolge mit angloamerikanischen und französischen Bestsellern verwöhnten Verlage sind mißtrauisch gegenüber der Literatur aus dem so weit abgelegenen Norden. Skandinavien, das klingt in ihren Ohren mehr nach Sauna, Eskimos und Rentieren als nach Kultur, nach literarischen Impulsen. In Norwegen dagegen sind weder die durch Stipendien, hohe Honorare und freundliche heimische Kritiken abgespeisten Autoren noch die durch Bibliotheksabnahme saturierten Verlage (die am Umsatz aus Übersetzungslizenzen nicht beteiligt sind) so initiativfreudig, sich den Durchbruch eines Talents im unberechenbaren Ausland zu erkämpfen. Dabei spielt gerade die BRD für skandinavische Autoren eine ebenso wichtige Rolle wie Paris für die internationale Anerkennung lateinamerikanischer Autoren in anderen europäischen Ländern.

Wenn die Norweger aber weiterhin mit gezielten Informationen, Anregungen und Finanzspritzen am Ball bleiben, dann wäre es gar nicht ausgeschlossen, daß die „neuen achtziger Jahre der norwegischen Literatur" wirklich in Sicht kommen, wie der norwegische Erfolgsautor Jon Michelet prophezeite – in Anlehnung an die Ibsen- und Strindberg-Ära –, und neue Namen wie Löveid, Faldbakken, Michelet könnten endlich die bisher Astrid Lindgren, Lars Gustafsson und Gerd Brantenberg vorbehaltene westdeutsche Literaturbühne stürmen.
Das in Sundvollen unternommene Experiment, so meinten fast alle Teilnehmer, ist vollauf geglückt und das Interesse an einer Wiederholung in absehbarer Zeit groß.

Hier noch eine kurze Information über das neue „Büro für deutsch-norwegische Literaturbeziehungen":

The office of NORWEGIAN LITERATURE ABROAD gives information about Norwegian authors and establishes contacts between foreign publishers, translators, literary consultants and agents, University departments etc. and Norwegian authors and publishing houses.
The office supplies reading material such as catalogues and books, and coordinates programs for visiting foreigners with literary aims. A state supported, non-commercial office, it works in close cooperation with the various associations of Norwegian fiction writers, the Information section of the Foreign Ministry and the Norwegian cultural council.

Die Adresse:
Kristin Brudevoll
Kontoret for Norsk Literatur i Utlandet
Ø. Vollgt. 15
N-OSLO 1
Tel.: 2-421355

Burkhart Kroeber

Stendhals „Kartause von Parma": verhunzt

– oder wie einem Leser die Lust am Lesen vergehen kann

Kürzlich lief im Fernsehen wieder mal eine jener vielteiligen Literaturverfilmungen, die zwar hohe Einschaltquoten erzielen, aber dem gebildeten Zeitgenossen, wenn er sie überhaupt zur Kenntnis nimmt, offiziell nur ein müdes Lächeln entlocken.
Diesmal ging es um die „Kartause von Parma", Stendhals Italienroman aus der Zeit, die bei uns in Deutschland „Biedermeierzeit" heißt. Mäntel und Degen, Reifröcke und Kapotthüte waren mithin zu sehen, eine romantische Liebes- und Hofintrigengeschichte, farbenprächtig in Szene gesetzt als internationale Koproduktion unter Federführung der Italiener, vom ZDF an sechs Abenden dem Bundesbürger ins traute Heim serviert.
Ich gestehe, ich hab's genossen, der Film war gar nicht so schlecht (was ist gegen einen Schinken zu sagen, wenn er schließlich aus Parma kommt?). Nicht davon soll hier die Rede sein.
Was aber, wenn nun einer (wie ich) nach erfolgtem Genuß des Films auf einmal die Lust verspürt, das Buch zu lesen? Es heißt doch immer, derlei TV-Produktionen hätten zumindest das volkspädagogisch lobenswerte Verdienst, neue Leserschichten an ein Werk der Weltliteratur heranzuführen?
Gut, nehmen wir an, der TV-Beschauer ist von dem bunten Melodram angerührt und geht also kurzentschlossen in eine Buchhandlung und fragt nach Stendhals Roman.
Was erfährt er? Vier Ausgaben sind auf dem Markt, drei als erschwingliche Taschenbücher (bei Diogenes, Insel und Goldmann), die vierte als Teil einer großen und teuren Werkausgabe (im Propyläen-Verlag), aber die ist gerade nicht vorrätig, müßten wir Ihnen bestellen. Nein danke, unserem Literaturfreund genügt ein handliches Taschenbuch, er will ja einfach nur lesen. Dem Goldmann-Band mißtraut er jedoch, weil auf dem Umschlag gar zu spekulativ das Bildnis der Fernsehfilm-Herzogin prangt, und so entscheidet er sich, sagen wir, für den Band von Diogenes, der gerade erst voriges Jahr erschienen ist im Rahmen der neuen Stendhal-Ausgabe dieses für seine soliden Editionen bekannten Verlages. Was will man mehr?

Zu Hause verzieht sich unser Leser in eine ruhige Ecke und schlägt, begierig auf die Lektüre, das neue Buch auf. Aha, es beginnt mit einem „Vorbericht". Klingt zwar ein wenig sonderbar (als käme danach der „Hauptbericht"), und auch der erste Satz macht ein bißchen stutzig: „Diese Erzählung wurde im Winter 1830, dreihundert Meilen von Paris geschrieben." (Nein, nicht „von Paris geschrieben", sondern „von Paris Komma geschrieben"). Aber so sind die Klassiker eben, gemach, gemach, man darf schließlich hier nicht die glatte Werbesprache von heutzutage erwarten, manche Sätze muß man halt zweimal lesen. Wie etwa diesen, gleich im zweiten Absatz: „Wohl wußte ich, daß er gestorben sei (wieso *sei?* – soll das heißen, er *war* in Wirklichkeit nicht gestorben?), aber ich wollte den Raum wiedersehen, wo wir so viel angenehme, seither wie oft zurückgewünschte Abende zugebracht hatten" (seither *wie oft?* – ach so, soll heißen: *so* oft). Oder auch diesen Satz, am Ende des „Vorberichts" (der wohl doch eher ein *Vorwort* ist): „Übrigens scheint es mir, daß, so oft man aus dem Süden um zweihundert Meilen nach Norden zieht, sich zugleich mit einer neuen Landschaft ein neuer Roman ergibt" (ach so, er spricht von Italien und meint wohl, dort trifft man alle zweihundert Meilen weiter nördlich auf eine neue Landschaft mit einem neuen Roman).

Drückt sich ein bißchen umständlich aus, der Herr Stendhal, aber seien wir nicht zu pingelig, hohe Literatur ist bekanntlich anspruchsvoll, auch in der Wortwahl, und ein Satz wie dieser klingt doch geradezu edel: „Ich will gestehn, daß ich den Mut hatte, den Gestalten die Rauheit ihrer Charaktere zu bewahren, anderseits aber gebe ich ehrlich zu, daß ich über viele ihrer Handlungen den höchsten moralischen Tadel ausfließen lasse." Wahrlich, zu Recht schrieb neulich ein führender deutscher Literaturkritiker einer führenden deutschen Wochenzeitung: „Lesen als die große Wanderung durch das Unwirkliche, gerade in unserer Zeit der optischen Inflation, ist die Chance zur Besinnung, zur Selbstbegegnung." Wohlan, besinnen wir uns! Mal sehen, wie's weitergeht. Es geht leider immer so weiter. Die umständlich formulierten Sätze häufen sich, der Leser muß immer wieder zurückblättern, um zu sehen, wovon überhaupt die Rede ist. Dreimal liest er auf Seite 11 die kurze Geschichte von dem jungen „Miniaturenmaler", der im Café dei Servi zu Mailand eine politische Karikatur hinterläßt, gezeichnet auf die Rückseite der „als Ankündigung auf einem Bogen schlechten gelben Papiers gedruckten Liste der vorhandenen Arten verschiedenen Eises . . .". Irgendwie ahnt unser Leser zwar, daß dergleichen auch witzig gemeint sein könnte, aber so anstrengend hatte er sich das Lesen von Literatur nicht vorgestellt. Dennoch liest er unverzagt weiter, mit wachsender Unlust, aber im Glauben, es liege gewiß an seiner literarischen Unbildung.

Auf Seite 20 entdeckt er sodann, daß der Held des Romans hier nicht (wie im Film) Fabrizio del Dongo heißt, sondern erstaunlicherweise Fabrice, also französisch, obwohl er doch eindeutig Italiener ist. Allmählich kommt ihm jetzt der Verdacht, es könnte vielleicht an der Übersetzung liegen. Er blättert zurück. Auf der Titelseite steht „Deutsch von Erwin Rieger" – und auf der nächsten, kleingedruckt über dem Copyright: „Die vorliegende Ausgabe folgt unverändert der Edition Albert Langen/Georg Müller Verlag, München 1921–24." Sieh da, es handelt sich also gar nicht um eine Neuedition, der Verlag hat einfach im vorigen Jahr (natürlich, deswegen wirkt auch das Druckbild so antiquiert) eine alte Übersetzung nachgedruckt! Schöner Reinfall, ärgert sich unser Literaturfreund, aber aufgeben will er noch nicht.
Im Tabakladen um die Ecke findet er zwischen Krimis und Science Fiction die vorher verschmähte Goldmann-Ausgabe der „Kartause von Parma". Auch hier stammt die Übersetzung von Erwin Rieger, aber das Copyright lautet diesmal „1960 bei Rütten & Loening, Berlin", und der Text ist völlig verändert: Einige Sätze

fehlen, andere sind neu dazugekommen, alles ist umformuliert! Wie das? Hat Herr Rieger seine Fassung von 1921 rund vierzig Jahre später für einen anderen Verlag noch einmal gründlich revidiert? Oder hat ein Lektor bei Rütten & Loening sie inzwischen bearbeitet? Letzteres ist nach Lage der Dinge wahrscheinlicher, und wie auch immer, jedenfalls liest sich die zweite Fassung nun wirklich besser. Die erste schimmert zwar manchmal noch durch, auch sind ein paar neue Ungereimtheiten hinzugekommen, aber der Leser kann jetzt wenigstens zügig lesen, ohne dauernd über verkorkste Sätze zu stolpern. Und so liest er denn nun, was der Goldmann-Verlag ihm auf der hinteren Umschlagseite verspricht: „Ein Mann zwischen zwei Frauen – die uralte und immer neue Geschichte."

Was der Leser freilich auch diesmal nicht mitbekommt – oder höchstens zuweilen ahnt (es sei denn, er lernt Französisch und liest das Original): Stendhal hat seine Geschichte gerade nicht als rührseliges Melodram à la „uralt und immer neu" geschrieben, sondern auf weite Strecken als bitterböse Satire mit beißender Ironie. Vor allem die ersten Kapitel sind voller Tempo und sarkastischem Witz – und eben darum ein klassisches Beispiel für „demokratische", engagierte, in ihrer Zeit aktuelle Literatur. Die Schlacht von Waterloo (an der Fabrizio teilnimmt, ohne auch nur im mindesten zu begreifen, was da geschieht) wird absichtlich wirr und verwirrend beschrieben, ganz aus der Sicht des kleinen Soldaten, der blind umherstolpert und womöglich noch stolz darauf ist, wenn „seine" Generäle ihn als Kanonenfutter verheizen. Nichts bei Stendhal ist rührselig-glatt, sein Stil ist bewußt abrupt gehalten, so abrupt wie die geschilderte Wirklichkeit („der Stil kann gar nicht klar und einfach genug sein", schrieb er an Honoré de Balzac). Und das ist bisher in *keiner* deutschen Version der „Chartreuse de Parme" zu erkennen. Die Übersetzung von Walter Widmer, die 1952 im Winkler-Verlag erschien und als Insel-Taschenbuch nachgedruckt wird, ist viel zu umschweifig und betulich, um der trockenen Ironie Stendhals gerecht zu werden, und die Fassung von Maren und Ernest Abravanel im Rahmen der großen Propyläen-Ausgabe krankt trotz aller Fortschritte im Detail noch immer daran, daß ihr die unbeholfene Erstverdeutschung von Arthur Schurig aus dem Jahre 1906 zugrundegelegt worden ist. Ein großes Werk der Weltliteratur hat bis heute, 143 Jahre nach seinem Erscheinen, noch keinen „kongenialen" Übersetzer gefunden.

Kein Wunder also, daß die „Kartause von Parma", die in Frankreich als Stendhals Meisterwerk gilt, in der deutschen Kultur nie recht heimisch geworden ist. Bei uns kennt und schätzt man eher (siehe zum Beispiel die „ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher") den neun Jahre älteren Frankreichroman „Rot und Schwarz" (der immerhin von einem Schriftsteller wie Otto Flake verdeutscht worden ist). Wäre es denkbar, daß ein bedeutender deutscher Gegenwartsautor, um jungen Lesern Lust auf die Lektüre zu machen, enthusiastisch von dem „Blitzschlag" schwärmt, der einen „bei der *Chartreuse* schon auf den ersten Seiten trifft, so daß man geradezu meint, dies sei der schönste Roman der Welt, den man immer schon lesen wollte und an dem man künftig alle weiteren messen wird"? So schrieb vor kurzem der italienische Romancier Italo Calvino (in der römischen Tageszeitung „La Repubblica" vom 8. September 82), nicht ohne hinzuzufügen, ihm selber sei es jedenfalls stets so gegangen, vor allem bei den ersten Kapiteln, und obwohl er das Buch schon zigmal gelesen habe, ziehe ihn dieser *Allegro con brio* jedesmal wieder sofort in Bann, ja, er sei geradezu so etwas wie „ein lebenslanger Leser der *Chartreuse de Parme*".

Gewiß, auch Heinrich Mann und Walter Benjamin haben sich ähnlich begeistert geäußert. Der eine nannte die *Chartreuse* „vollständiges Leben und überdies ein Märchen", der andere schrieb (wie auf der Rückseite des Diogenes-Bandes stolz zitiert wird): „In den letzten Wochen habe ich eines der herrlichsten Bücher gelesen: die *Chartreuse de Parme* von Stendhal. – Ich lese zum zweiten Mal die *Chartreuse de Parme*. Es gibt kaum Schöneres."

Doch man beachte: Beide Kronzeugen sprechen, genau wie Calvino, von der *Chartreuse* und eben nicht von der *Kartause*. Die deutschen Fassungen hätten sie zweifellos nicht zu so emphatischen Worten angeregt, denn aus besagtem Allegro con brio machen sie allesamt nur ein mehr oder minder hinkendes Moderato, und das (laut Calvino) „wahre Thema des Romans", nämlich „jenes liebevoll-weibliche Klima aus betulicher Fürsorge und intriganter Eifersucht, das den jungen Fabrizio von Anfang an umgibt und bis zum Ende nicht losläßt, was auf die Dauer Beklemmung hervorruft", das verschwindet – genau wie im eingangs erwähnten Fernsehfilm – unter der melodramatischen Oberfläche.

Zum Glück ist Stendhals Roman, wie alle gute Literatur, nicht totzukriegen. Freilich ist das kein Grund für einen Verlag wie Diogenes (der sich in anderen Fällen, von Gustave Flaubert bis Raymond Chandler, durch Neuübersetzungen einen guten Namen gemacht hat), ausgerechnet die schlechteste aller schlechten Stendhal-Übersetzungen nachzudrucken, bloß weil sie gerade billig zu haben war. Er sollte seinen Fauxpas so rasch wie möglich wiedergutmachen, denn wirklich verhunzt wird Literatur nicht durch biedere Mattscheibenfilmversionen, sondern durch unbeholfene Übersetzungen, bei deren Lektüre dem Leser die Lust am Lesen vergeht.

FRANKFURTER RUNDSCHAU, 20. November 1982

Ein Übersetzer zuviel

Wer kennt nicht die Klagen von Kollegen über eine mangelhafte Nennung des Übersetzer-Namens: Wieder einmal will ein Verlag den Übersetzer partout nicht in der Werbung anführen, wieder einmal ist der Name, statt auf dem Innentitelblatt zu stehen, ins kleingedruckte Impressum verbannt oder gar ganz „vergessen" worden. Über eine zu weitgehende Präsentation konnte sich bisher noch kein Übersetzer beklagen. Aber in unserem kuriosen Beruf ist man ja nie vor Überraschungen sicher – inzwischen gibt es einen solchen Fall auch.

Unsere Kollegin Dietlind Bindheim wurde vor einiger Zeit von einem Bekannten auf ihre Übersetzung von „Traumland Amerika" angesprochen, einem Bildband, den die Arcade GmbH damals gerade mit kolossalem Werbeaufwand auf den Markt warf. Dietlind Bindheim wunderte sich: ihr selbst war von dieser Übersetzung nichts bekannt. In einer Buchhandlung sah sie sich den Bildband an. Tatsächlich, auf der letzten Seite stand: „Übertragen ins Deutsche von Dr. Dietlind Bindheim".

Darauf wandte sich die zu Unrecht Genannte, da sie Gewerkschaftsmitglied ist, mit der Bitte um Rechtsbeistand an Rainer Oxfort, den Justitiar des VS. Für den Juristen war der Fall klar: Hier lag eine Verletzung des Namens- und des Persönlichkeitsrechts vor.

Auf Rainer Oxforts Intervention hin stellte sich heraus, daß Arcade das Amerika-Buch (zusammen mit der falschen Übersetzer-Bezeichnung) in Lizenz von Color Collection übernommen hatte. Und für diese Firma hatte Dietlind Bindheim in der Tat bereits übersetzt, allerdings einen Band über Paris, und das liegt vom „Traumland Amerika" doch wohl einige Meilen entfernt.

Was nun eigentlich passiert war, ob die Namens-Aneignung aus namenloser Schlamperei geschah oder ob anderes dahintersteckte, das blieb im Dunklen, auch der Briefwechsel der Juristen förderte es nicht zutage. Außerdem gab es gewisse Widersprüche über die Auflagenhöhe des Buches; von der Zahl der ausgelieferten Exemplare (100000 oder 300000) hing jedoch nicht zuletzt das Ausmaß des angerichteten Schadens ab.

Unbestreibar, weil schwarz auf weiß zigtausendfach vorliegend, blieb allerdings die fälschliche Namensverwendung. Und das bedeutete – Schadensersatz. Somit mußte an Dietlind Bindheim eine vierstellige Summe ausgezahlt werden, die ungefähr dem Übersetzer-Honorar für den Bildband entsprach.

Wer wollte da noch behaupten, bei Rechtsstreitigkeiten zöge der Übersetzer sowieso immer den kürzeren? *m.*

Jeannie Ebner

Die mühsame Sucharbeit des Übersetzers

Aus einem Vortrag

... Ich zitiere Karl Krolows Wort: „Resignation ist die eigentliche Muse des Übersetzers."
Wer seine Resignation nicht in einem gelehrten Fachessay an den Mann gebracht hat, der hat sie zumindest irgendeinmal in Verse gebracht. Auch ich. Warum gerade in die Form eines Gedichts, eines ohne jede sprachliche Vision hergestellten Gebrauchsgedichts - nun, nach dem Übersetzen von einem Dutzend mir besonders ans Herz gewachsener Gedichte, ohne Auftrag, nur aus Liebe, von denen mir nicht eines geglückt war, nahm mein Stoßseufzer von selbst diese Form an:

Dem Übersetzer des Gedichts
ist ein recht bittres Los beschieden:
Hat er den Sinn durch Klang ersetzt,
den Reim durch Inhalt arg zerfetzt,
sagt Selbstkritik ihm angesichts
des Neugeschaffnen: Das ist nichts!
Statt Lebewesen sind Homunculiden
aus der Retorte ausgeschlüpft, zuletzt
ist bestenfalls nachschöpferisch die Kreativität,
im Schatten eines originalen Lichts,
das ohne dich besteht.

Anlaß meines gereimten Stoßseufzers waren die Gedichte des englischen Poeten Walter de la Mare, vor allem das schönste und unübersetzbarste seiner Gedichte:

The Song of the Mad Prince
Who said, "Peacock Pie"?
The old king to the sparrow.
Who said, "Crops are ripe"?
Rust to the Harrow.
Who said, "Where sleeps she now?
Where rests she now her head,
Bathed in eve's loveliness"?
That's what I said.

Who said, "Ay, mum's the word"?
Sexton to willow.
Who said, "Green dusk for dreams,
Moss for a pillow"?
Who said, "All Times Delight
Hath she for narrow bed;
Life's troubled bubble broken"?
That's what I said.

Meine unzulängliche Übertragung ins Deutsche lautet so:

Lied des wahnsinnigen Prinzen
Wer sagte: „Pfauenpastete"?
Das hat der König zum Spatzen gesagt.
Wer sagte: „Erntezeit!"?
Rost, der die Egge benagt.
Wer sagte: „Wo mag ihr Haupt jetzt ruhn,
zum Schlaf wohin legt sie sich,
gebadet in Abendröte?"
Das sagte ich.

Wer sagte: „Stillgeschwiegen!"?
Totengräber zum Weidenbaum.
Wer sagte: „Mooskissen zum Liegen,
Dämmergrün als Traum"?
Wer sagte: „Allzeitentzücken
als schmales Bett für dich;
's ist nur eine Seifenblase zersprungen."?
Das sagte ich.

Einiges vom Reiz der Irrationalität dieses Gedichts, einiges vom Rhythmus, nur wenig vom Klang vermochte ich herüberzuretten ins Deutsche. Die Anzahl der Silben, der Hebungen und Senkungen mußte manchmal aufgegeben werden. Fast immer wird ja beim Übersetzen vom Englischen ins Deutsche die deutsche Version langzeiliger. Sogar der Text eines Romans wird dabei erfahrungsgemäß um 20 bis 25% länger.

Aber die wortwörtliche Übersetzung von *Peacock Pie* in *Pfauenpastete,* das ich dann um des Rhythmus und der Kürze willen noch in *Pfaupastete* verknappen müßte, was im Deutschen fremd wirkt, befriedigte mich nicht. *Peacock,* das ist ein Pfau, *pie* ist eine Pastete oder ein süßer Brei, ein Pudding, ein Apfelkoch oder sonst eine ähnliche Speise. Die Zusammensetzung *Peacock Pie* ließ sich in keinem Wörterbuch oder Lexikon entdecken, und weder englische Kollegen noch Übersetzerfreunde in Wien konnte mir etwas anderes sagen, als daß man vermutlich aus Pfauenfleisch Pastete herstellen könne, eine Luxusspeise, wie sie einem König durchaus ansteht.
Warum aber sagt der alte König das zum Spatzen? Ist es Ironie dem kleinen, vulgären Vogel gegenüber? Oder aber - hier handelt es sich ja um die Zulässigkeit poetischer Metaphern, insonderheit um das Lied eines wahnsinnigen Prinzen ... *Peacock* bedeutet ja auch die verbreitete Kurzform für das Tagpfauenauge ... also eine poetische Speise aus bunten Schmetterlingsflügeln?
Nach langem Suchen fand ich heraus, daß es eine Redewendung gibt: *Sparrow Pie makes sharpwitted,* also *Spatzenpastete macht scharfsinnig;* und endlich entdeckte ich einen Hinweis, daß man im Mittelalter in England Spatzenpastete für ein Heilmittel gegen Verwirrungszustände und Wahnideen gehalten habe. Wollte also der alte König dem Spatzen andeuten, daß zur Heilung eines solchen Narren, wie der wahnsinnige Prinz einer war, Spatzenpastete ohnedies nicht genügen könne, es müßte da schon Pfauenpastete sein? Mit seiner ironischen Bemerkung hätte der König also dasselbe ausgedrückt, wie einer, der sich ganz unköniglich an die Stirne tippt und sagt: „Bei dem piept's wohl! Der hat einen Vogel, aber einen großen, keinen Spatzen, sondern einen Lämmergeier oder einen Pfau."
Das scheint fast zu weit hergeholt, aber je intensiver man sich bei einem lyrischen Gedicht mit seinen Anspielungen und seiner Hermetik, die ja seinen Reiz mit ausmacht, auf grübelnde Erwägungen einläßt, desto abwegiger agieren die eigenen Gedanken. Sie schweben mit der Phantasie auf und davon. Lassen wir es also bei *Pfauenpastete* ohne jede Erläuterung, als wörtlichste Wiedergabe einer, zugegeben, seltenen Speise.

Ganz abwegig ist es aber nicht, bei dem alten König eine nahezu brutale Ironie zu vermuten, denn schon die beiden nächsten Zeilen bringen ein ähnliches Beispiel. *Who said "Crops are ripe?"* Wörtlich: *Wer sagte: „Die Feldfrüchte sind reif"* oder auch *„Das Getreide ist reif";* der Kürze halber: *Wer sagte „Erntezeit"?* Das sagt nun der Rost zur Egge, aber es ist eine heimtückische Bemerkung, denn für die Egge bedeutet es keine Erntezeit, wenn der Rost sie frißt, sondern nur für den Rost.
Dem folgt eine ganz weiche, elegische Passage: *Who said "Where sleeps she now? Where rests she now her head, Bathed in eve's loveliness?"* Zu deutsch: *Wer sagte „Wo mag ihr Haupt jetzt ruhn, zum Schlaf wohin legt sie sich, gebadet in Abendlieblichkeit?"* (Der Kürze halber geändert in: *„Gebadet in Abendröte?"*) Hier wird klar, daß der Prinz an eine Frau denkt, eine Geliebte etwa, von der er nicht weiß, wo sie ist, und vielleicht ist er deshalb wahnsinnig geworden, zumindest erscheint er in den Augen des Königs als Narr. Die Schlußzeile der Strophe kommt wieder überraschend lapidar: *That's what I said.* Punktum. Warum nicht: Said I? Sicherlich nicht nur um des Reimes von *Said* auf *head* willen, sondern weil sich in dieser Phrase viel dezidierter ausdrückt, daß sich der Prinz mit seiner Aussage gegen die Meinung des Königs und auch gegen die Hintergedanken des alles zerstörenden Rostes stellt.

Daß es sich nicht um die Trennung von einer geliebten Frau handelt, sondern um ihren Tod, ergibt sich aus dem Vokabular der nächsten Strophe eindeutig: Totengräber und Weide, eigentlich gehört hier eine Trauerweide her, aber das viersilbige deutsche Wort ist zu schwer, gegen das zweisilbige englische gehalten, abgesehen davon, daß *Weide* - ein glücklicher Zufall - mit dem weichen W am Anfang dem englischen *willow* besser entspricht.

Aber auch in dieser elegisch getönten Strophe kommt Banal-Englisch vor. *"Ay, mum's the word!"* heißt nicht ganz genau dasselbe wie *"Hush!"*, im Deutschen ein ähnlicher Zisch-Hauch-Laut, nämlich, wenn man den Finger an die Lippen legt und *„Pscht!"* macht. *Ay* ist ein Klagelaut, aber *"Mum's the word!"* heißt ziemlich unbarmherzig und unabwendbar: *„Kein Wort mehr!"* oder auch *„Mundhalten!"*. Das wäre im Deutschen zu gewöhnlich, um es in einem lyrischen Gedicht haben zu wollen, daher habe ich mich entschieden für *„Stillgeschwiegen!"*
Es folgen die sehr poetischen Zeilen *"Green dusk for dreams, Moss for a pillow"*. Um die Reimabfolge einzuhalten, mußte ich sie austauschen, aber das bedeutet keinen Verstoß gegen die Übersetzergepflogenheiten. Danach: *Wer sagte: „Allzeitentzücken . . ."*. Das ist eine Wortzusammenschreibung, die es sonst nicht gibt, aber im englischen Original wird ebenfalls etwas sprachlich Extravagantes, eine dichterische Erfindung dadurch angedeutet, daß die drei Worte *All Times Delight* – also *Das Entzücken aller Zeiten* – alle drei mit Großbuchstaben am Anfang geschrieben sind, sie bedeuten also einen Begriff, genau wie meine Zusammenschreibung *Allzeitentzücken.*
Die Schlußbemerkung des wahnsinnigen Prinzen, die mir übrigens keineswegs wahnsinnig erscheint, sondern eher realistisch, *Life's troubled bubble broken,* müßte wörtlich heißen: *Des Lebens mühsame* (oder *beunruhigende*) *Seifenblase ist geplatzt.* Bubble hat im Englischen die Nebenbedeutung von „Schwindel" oder unsinnigem Gerede, welch ein Glück also, daß das Wort „Seifenblase" im Deutschen mit genau derselben Konnotation ausgestattet ist: Seifenblasen sind Wunschphantasien, Hirngespinste, die platzen und sich als leerer Schaum oder als ein Nichts erweisen. Aber die wörtliche Übersetzung wäre unnötig lang und schlecht rhythmisiert, nämlich: *Des Lebens mühsame Seifenblase ist geplatzt,* also habe ich die Zeile verkürzt auf *'s ist nur eine Seifenblase zersprungen.* Das bedauernde und abwertende Wörtchen „nur" genügt, um die negative Beurteilung des Lebens, die sich in dem Wort troubled zu erkennen gibt, zu ersetzen.

Das alles begibt sich im Gehirn bei der mühsamen Sucharbeit des Übersetzers, wenn er nur ein einziges Gedicht von insgesamt 16 Zeilen übertragen will.
Das Gedicht Walter de la Mares ist, wie alle von mir übersetzten Gedichte, mit wenigen Ausnahmen, ungedruckt; würde es irgendwo irgendeinmal gedruckt – das Honorar würde etwa 200 bis 300 Schilling betragen, wenn's hoch kommt. Warum also all die Mühe, was bewegt den Dichter, das Gedicht eines anderen Dichters zu übersetzen? Es hat mir Freude gemacht, gewiß, aber auch Beunruhigungen hinterlassen, die Ungewißheit nämlich, ob ich auch alles wirklich richtig gedeutet habe, vor allem den Ausdruck „Peacock Pie". Ich wäre froh, wenn irgendjemand mich in meiner Auffassung bestärken oder diese berichtigen könnte.
Oder lassen wir es doch lieber wie es ist, irisierend, eine poetische Seifenblase, ein schimmernder Flügel im Tagpfauenaugenglanz, der bei jeder wechselnden Beleuchtung in andere Farben hinüberspielt? Lassen wir es so, um dem Leser das Nachlauschen, das Immer-wieder-lesen und Sich-Hineinträumen ins Gedicht zu ermöglichen, das ja auch den Übersetzer glücklich gemacht hat und zugleich beunruhigt, so daß ich mir dieses Gedicht sowohl im Englischen wie in meiner deutschen Fassung immer wieder vornehmen werde.

Noch zwei Fünfte Streiche

Die vielsprachige Wilhelm-Busch-Auswahl im „Übersetzer" 5-6/1982 hat unsere Leser zu Einsendungen angeregt; folgende Fassung schickte uns **Günter Treffer** aus Wien:

The Fifth Trick
If you've got an uncle whose
Residence is in a mows
Or a manor – here and there
It is best to sport an air
Of obliging, kind affection
To meet Uncle's predilection.
In the morning you will coo:
"Anything that I can do?
Bring your paper? Light your pipe?"
Ready you must be to wipe
Uncle's brow when he feels ill,
Rush upstairs to fetch his pill,
Self-effacing, never nervous,
Gay and cheerful, at his service.
When perchance a pinch of snuff
Makes him sneeze more than enough:
"Bless you!", will the chorus ring,
"Bless you, Uncle, dear old thing!"
Should he choose to come home late,
You'll stay up all night and wait,
Grab his coat, take off his hat,
Place his feet upon a mat –
Keep yourself in constant motion,
To show Uncle your devotion.
Mac and Murray though, those roaring
Villains, found the prospect boring.
Listen now what foul a trick
Did they play on Uncle Nick!

Wie **Anthea Bell** aus Großbritannien schreibt, stießen die „Max und Moritz"-Versionen bei ihr auf besonderes Interesse, denn "I did one myself a few years ago, for Klaus Flügge . . ., who being German-born himself wanted to produce a version of this classic favourite of his own childhood. Just for your interest, I will enclose my own version of the passage quoted; as you will see, it is *very* free, as required by Klaus (we wanted to try and hit the English sense of humour, and make the translation something that would be slightly reminiscent of Hilaire Belloc's *Cautionary tales).* The author of the article (d.h. Manfred Görlach, Herausgeber der „Max und Moritz"-Ausgabe bei dtv – *Anm. d. Red.*) is perfectly right both about the suitability of mediaeval Latin for the *Max und Moritz* metre, and the *un*suitability of English! Goodness knows why, but the trochaic line just doesn't seem right in English, so with Klaus's permission I used a four-foot iambic line instead, iambics being the natural English metrical form."

Fifth Prank
If you have uncles, you should know
How much respect one ought to show
To those fine members of society.
Uncles are noted for propriety.
They like it when you say "Good morning!"
They do not care to catch you yawning
While they are telling you a story
(And if they do, you will be sorry).
There are some things you ought to do
When any uncle heaves in view.
Like bringing him the paper, or
A light, or opening the door,
To let your uncle go through first.
Or if he happens to be cursed
With violent attacks of sneezing
From taking snuff, it would be pleasing
If you remarked at once, "God bless him!"
Such kind attentions will impress him.
If he should chance to come home late,
Run for his slippers – do not wait!
In short, you should do all you can
To entertain the worthy man.
Alas! as you no doubt foresee,
Maurice and Max did not agree.
Just listen to the trick that they
Played on their Uncle Fred one day.

(From MAX AND MAURICE: A MORAL TALE IN SEVEN PARTS, by Wilhelm Busch, translated by Anthea Bell, Abelard-Schuman 1975)

Preise 1982

Beim Esslinger Gespräch in Bergneustadt wurde der dritte Helmut-M.-Braem-Preis verliehen: diesmal an **Eva Moldenhauer**. Helmut Scheffel hielt die – nebenstehend abgedruckte – Laudatio.

Für die beste Übertragung eines katalanischen Werkes – des Romans „Reise ins Land der verlorenen Mädchen" von Merce Rodoreda – erhielt **Angelika Maas** den Preis des katalanischen Kulturministeriums.

Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt hat den Johann-Heinrich-Voss-Preis für „hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Übersetzung" dieses Jahr **Heinz von Sauter** für die Übertragung des Gesamtwerks von Giacomo Casanova zuerkannt. Der Preis ist mit DM 10.000 dotiert.

Ulla Neckenauer wurde mit dem Österreichischen Kinderbuch-Übersetzungspreis in Höhe von 25.000 Schilling ausgezeichnet; die preisgekrönte Übersetzung: „Nachmittag mit Harlekin" von Jenny Nimmo.

Der Stuttgarter Literaturpreis, ein mit insgesamt 30.000 DM dotierter Förderpreis für Literaten aus Baden-Württemberg, wurde wieder unter zwei Schriftsteller und einen Übersetzer aufgeteilt; das Übersetzer-Drittel fiel diesmal unserer Kollegin **Ragni Maria Gschwend** zu.

Der Schlegel-Tieck-Preis für „herausragende Übersetzungen deutscher Literatur ins Englische" wurde dieses Jahr **Eric Mosbacher** zuerkannt (für seine Übertragung des Sachbuchs „Der Wolf" von Erik Zimen). Mosbacher erhält den Preis bereits zum zweiten Mal. Die Preissumme von 12.000 DM wird zu gleichen Teilen vom Auswärtigen Amt und dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels aufgebracht.

Der DDR-Verlag Volk und Welt vergab zum fünften Mal Prämien für die Übertragung schöngeistiger Prosa aus fremden Sprachen. Ausgezeichnet wurden: **Karl-Heinz Jähn** für „Wollen Sie das Goldene Prag sehen?" von B. Hrabal (aus dem Tschechischen), **Günter Jäniche** für „Die graue Maus" von W. Lipatow (aus dem Russischen), **Kristiane Lichtenfeld** für „Das Minarett" von A. Kekilbajew (aus dem Russischen) und **Hans Skirecki** für „Hohe Schule" von M. Mészöly (aus dem Ungarischen). Die Übersetzerin und Herausgeberin **Vera Thies**, die für Volk und Welt u.a. Werke von I. Örkény und M. Szabó übersetzt hat, wurde mit dem ungarischen „Verdienstorden der Arbeit" in Silber geehrt.

Eine Übersetzerprämie des Henschelverlages erhielt **Wolfgang Köppe** für seine Übersetzung von Stücken des bulgarischen Schriftstellers J. Raditschkow.

Die Theodor-Storm-Gesellschaft hatte einen weltweiten Wettbewerb für Übersetzungen von Gedichten Theodor Storms ausgeschrieben; darauf gingen insgesamt 106 Arbeiten von 51 Übersetzern aus 14 Ländern ein. Die Preisträger: **Viktor Spiss** aus Moskau (1. Preis), **John Williams** aus St. Andrews in Schottland (2. Preis) und **Grazyna Ziolkowska** aus Warschau (3. Preis).

Helmut Scheffel

Laudatio

zur Verleihung des Helmut-M.-Braem-Preises an EVA MOLDENHAUER

Als am Ende der Jury-Sitzung während der letzten Buchmesse feststand, daß in diesem Jahr Eva Moldenhauer den Helmut-M.-Braem-Preis erhält, und ich gebeten wurde, die Laudatio zu halten, hätte ich die Aufgabe gern einem anderen überlassen, denn ich wußte ungefähr, was mir angesichts des Werkes dieser Übersetzerin bevorstand. Ich hatte einige der von ihr übersetzten Bücher gelesen und über ein paar davon auch Rezensionen geschrieben. Gerade das machte natürlich eine Ablehnung unmöglich. Abgesehen davon aber hat es ja auch etwas Befriedigendes und bereitet eine gewisse Genugtuung, öffentlich Anerkennung und Bewunderung gerade für die Leistung eines Übersetzers auszusprechen, denn man kann schwerlich behaupten, daß den „Blattlöhnern", wie einmal ein wohlwollender Kritiker die Übersetzer genannt hat, ein besonderes Maß an allgemeiner Aufmerksamkeit oder gar an Lob zuteil würde.
Nun gibt es viele Gründe, das übersetzerische Werk der Preisträgerin zu rühmen. Nur einige kann ich hier nennen.

Da wäre zunächst die große Zahl der Bücher, die Eva Moldenhauer seit der Veröffentlichung ihrer ersten Übersetzung von 1964 – es war „La corde raide" von Claude Simon, deutsch „Das Seil" – übertragen hat. Ich habe 53 Titel gezählt, aber ich bin nicht einmal ganz sicher, ob das auch wirklich alle sind. Darunter befinden sich Romane, Theaterstücke, vor allem aber wissenschaftliche Werke. Und was für welche! Ich nenne nur einige: Maurice Merleau-Ponty „Humanismus und Terror", Emile Durkheim „Soziologie und Philosophie", Paul Ricoeur „Die Interpretation. Ein Versuch über Freud", Françoise Dolto „Psychoanalyse und Kinderheilkunde", Pierre Bourdieu und Jean-Claude Passeron „Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt", Roland Barthes „Elemente der Semiologie", Frantz Fanon „Schwarze Haut, weiße Masken", Georges Devereux „Baubo. Die mythische Vulva", François Wahl „Einführung in den Strukturalismus".

Der Name, der in der langen Übersetzungsliste am häufigsten vorkommt, ist jedoch der von Claude Lévi-Strauss. Damit verbindet sich der Begriff der „strukturalen Anthropologie", zugleich der Titel eines großen wegweisenden Werkes, dessen zweiten Band Eva Moldenhauer 1967 übersetzt hat, und damit ist auch schon der Begriff „Strukturalismus" genannt, über den in den vergangenen Jahrzehnten soviel debattiert wurde, sei es im Zusammenhang mit Linguistik, Literaturtheorie, Psychologie, Psychoanalyse, Semiologie oder Sozialwissenschaften. Claude Lévi-Strauss ist gewiß nicht der erste und auch der einzige, der den Strukturcharakter sozialer Phänomene untersucht hat, aber er hat aus seinen Untersuchungen die am weitesten gehenden Konsequenzen gezogen. Dies etwa in dem Band „Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft", der im vergangenen Jahr auf deutsch erschien – übersetzt von Eva Moldenhauer: ein Brocken, mehr als 700 großformatige Seiten, die zu übersetzen wahrhaftig Knochenarbeit gewesen sein muß.

Claude Lévi-Strauss ist Anthropologe oder Ethnologe, aber er ist alles andere als nur Fachwissenschaftler. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen, Ergebnis seiner langen Wanderungen durch die Eingeborenenmythologien der neuen Welt, zeugen von seiner Gabe der genauen Beobachtung sowie seiner Fähigkeit zu anschaulicher und farbiger Beschreibung. Er ist Wissenschaftler mit scharfem analytischem Intellekt, fähig zu kühnen Kombinationen in abstrakter Begrifflichkeit und strenger Beweisführung, aber er ist auch ein Schriftsteller, dessen Stil sich auszeichnet durch sprachliche Geschmeidigkeit und in vielen Passagen durch poetischen Glanz.

Das alles gilt in besonderem Maße für jene Bücher, die ausdrücklich als die genannt werden, für deren Übersetzung Eva Moldenhauer den Helmut-M.-Braem-Preis erhält. Ihr ist es gelungen, die schwierigen begrifflichen Erörterungen ebenso genau im Deutschen wiederzugeben wie die federnde Geschmeidigkeit und nuancierte Subtilität der „écriture" dieses Autors. Das sagt sich so einfach, aber welche Sachkenntnisse waren nötig, um Werke wie die über vierhundert eng bedruckten Seiten der „Traurigen Tropen" oder die rund 2 500 Seiten der „Mythologica I–IV" zu übersetzen! Kenntnisse der Botanik, wegen der vielen Pflanzennamen, in der Zoologie, wegen der vielen Tiernamen, der Ethnologie, wegen der vielen Fachausdrücke; wozu anzumerken ist, daß

es für manche Begriffe im Deutschen infolge von Lévi-Strauss' Betrachtungsweise noch gar keine festgelegte Terminologie gab, sondern diese von der Übersetzerin überhaupt erst gefunden werden mußte.

Ich möchte aus der Begründung des Antrages zitieren, mit dem Traugott König – der erste, der an dieser Stelle 1978 den Helmut-M.-Braem-Preis erhielt – Eva Moldenhauer für diesen Preis vorschlug: „Diese Übersetzungen aus dem Französischen, von denen ich während meiner Tätigkeit als Lektor des Suhrkamp Verlages drei Satz für Satz geprüft habe, zeichnen sich aus durch eine lupenreine Präzision, durch zuverlässige Sachkenntnis und einen klaren Stil."

Die „Traurigen Tropen" sind nicht nur das Werk eines Ethnologen, sie sind auch das Werk eines hoch sensiblen Literaten und Künstlers. Man könnte den von Gustave Flaubert gern zitierten Satz von der Medizin mit einer kleinen Abwandlung darauf anwenden. Er sagte: «La médecine, c'est un art, mais un art fondé sur une science»; die Ethnologie, so wie sie Claude Lévi-Strauss betreibt, «est un art, mais un art fondé sur une science» – eine Kunst, die sich jedoch gründet auf einer Wissenschaft; nebenbei gesagt, der Satz läßt sich ebenso gut und ebenso schön anwenden auf das Übersetzen: «La traduction, c'est un art, mais un art fondé sur une science.» Wobei man das Wort Wissenschaft – ein Übersetzungsproblem – natürlich auch mit dem Wort Wissen übersetzen könnte.
Science, Wissenschaft oder Wissen. Das fängt bei ganz einfachen Fragen an: Pflanzennamen, Tiernamen, fachspezifische Begriffe habe ich schon genannt. Aber noch einfacher: wie transkribiert man etwa die Namen indianischer Stämme oder die Begriffe für bestimmte soziale Beziehungen, für rituelle Handlungen, die bei diesen Stämmen von Bedeutung sind und die in Hunderten von Mythen und Legenden gewissermaßen den Überbau ihrer sozialen Strukturen bildeten, ehe sie von der westlichen Zivilisation in den Zustand der Anomie, des Verfalls der Formen ihres Zusammenlebens gebracht wurden? Da hilft nur die Suche in der Fachliteratur, in Nachschlagewerken, so weit es solche über diese Spezialgebiete gibt. Wie zeitraubend das sein kann, weiß jeder, der einmal einenText, sei es einen wissenschaftlichen oder einen literarischen übersetzt hat, der seine Grundierung gerade durch die Bezugnahme auf spezifische „exotische" Besonderheiten erhält und daraus seine Farbigkeit gewinnt.
Der „freie" Übersetzer, der von der Arbeit des Übersetzens lebt, weiß, was er an Zeit und Arbeitsaufwand aufbringen muß und in welchem Verhältnis das zu seiner Entlohnung steht.

Ein anderes Problem, das Übersetzern vertraut ist, möchte ich nennen: die Länge oder auch Verschachtelung mancher Sätze eines Originaltextes. Sicher ist vielen bekannt, daß die „Traurigen Tropen", die im Original als „Tristes Tropiques" 1955 erschienen, schon 1960 in einer ersten deutschen Übersetzung veröffentlicht wurden. Die gekürzte Fassung war vom Autor autorisiert. Die Sache hatte formell durchaus ihre Ordnung. Doch mochte Lévi-Strauss, der das Englische beherrscht, – er war lange genug in dem von den Deutschen erzwungenen Exil in Amerika – den Kürzungen zugestimmt haben, den Text dieser ersten Übersetzung hätte er gewiß nicht gutgeheißen, wäre er in der Lage gewesen, sie wirklich beurteilen zu können.
Beim Vergleich des Originals mit der Übersetzung von 1960 sowie der vollständigen Übersetzung von Eva Moldenhauer von 1978 muß man sich schon wundern. Gerade ganz wesentliche Passagen – sie umfassen viele Seiten –, in denen der Autor begründet, warum er die tropischen Regionen „traurig" nennt, nämlich weil ihre Kulturen durch unsere westliche industrielle Zivilisation zerstört werden, fehlen in der deutschen Erstfassung. Nur in Bruchstücken findet der Leser hier den melancholisch trauernden Abgesang auf das Verschwinden so vieler eigenständiger und eigenartiger Kulturen und die zutiefst pessimistische „Kulturphilosophie" des Autors. Die erste Übersetzung war „gestrafft", wie ein Lektor das wohl nennen würde. Erst wer den vollständigen Text liest, merkt, wieviel Wesentliches da ausgelassen wurde, wie oft die Sätze verknappt, wie Satzrhythmen zerschlagen wurden und wie trocken und hölzern da vieles klingt. Erst in der Übersetzung von Eva Moldenhauser finden wir den Stil des Autors in seiner vollen Orchestrierung wieder.
In den Bänden der „Mythologica" mit so verblüffenden und zunächst befremdlichen Titeln wie „Das Rohe und das Gekochte", „Vom Honig zur Asche", „Vom Ursprung der Tischsitten", die alle um das Problem kreisen, wie aus Natur Kultur geworden ist, gibt es Kapitalüberschriften wie etwa „Arie des Vogelnestaushebers", „Sonate der guten Manieren", „Kantate des Opossums", „Die wohltemperierte Astronomie" und viele andere der gleichen Art. Das deutet an, daß wir es hier auch – so erstaunlich das für ein wissenschaftliches Werk klingt – mit einer großen musikalischen Komposition zu tun haben.

Wenn ich vorhin sagte, daß ich ahnte, was mir bevorstand, als ich die Aufgabe übernahm, diese Laudatio zu halten, so hat sich meine Ahnung bestätigt, denn statt nur einige Überlegungen zur Übersetzung dieses Werkes zu notieren, habe ich mich in diesem Riesenwerk festgelesen und viele Abende mit der Lektüre verbracht. Durch die Lektüre haben sich mir neue Horizonte eröffnet und ich habe einen der bedeutendsten Denker unserer Zeit genauer kennengelernt. Was ließe sich Besseres über die Vermittlerleistung eines Übersetzers anführen als diese Faszination durch einen so facettenreichen, komplexen und auch labyrinthischen Text, den die Übersetzerin durch ihre Arbeit in seiner ganzen sprachlichen Fülle und seinem Reichtum an Erkenntnissen und Einsichten auch jenen zugänglich gemacht hat, die das Original nicht verstehen können. Dafür danken wir ihr, dafür gebührt ihr der Preis.

Fundsache

„Zuerst (1527) hießen sie Islas San Antón, die Spanier hatten sie so genannt. 1600 kam der holländische Kapitän Sebald und taufte sie – wie wohl? Sebaldinen. 1690 kamen die Briten und nannten sie, nach einem Zahlmeister der Navy, Falkland-Inseln. 1764 kamen die Franzosen und tauften sie wieder um in Malouines. 1820 besetzten die Argentinier die Inselgruppe, für sie ‚Islas Malvinas'. 1833 kamen wieder die Briten und nahmen die Inseln, für sie noch immer ‚Falkland-Inseln', erneut in Besitz. Die Ureinwohner, Robben und Pinguine, haben sich bis jetzt zu den diversen Besetzungs- und Benennungsaktionen ihnen gleichermaßen fremder und unerwünschter Herren nicht geäußert. Sie blieben einfach sprachlos . . . In Großbritannien ist es ein Politikum, wie jene Inselgruppe benannt wird. ‚Malwinen' – ausgeschlossen, Hochverrat! Aber niemand – außer ein paar wildgewordenen Emanzen – nimmt an der offiziellen Bezeichnung ‚United *Kingdom*' Anstoß. Nicht einmal die Queen. (‚God Save the King' allerdings wagen sie ihr dennoch nicht ins Gesicht zu singen)."

Luise F. Pusch in COURAGE 8/82.

DER ÜBERSETZER erscheint zweimonatlich. Einzelpreis DM 2,40 zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VDÜ) und Bundessparte Übersetzer der Berufsgruppe VS in der IG Druck und Papier. Verlag Druck und Papier. Verantwortlich: Klaus Birkenhauer, Kuhstraße 11, D-4172 Straelen 1. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharten, Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (00 43) 7 27 52 35 oder (0 72 75) 2 35; Rosemarie Tietze, Implerstraße 28, D-8000 München 70. Herstellung: Lothar Letsche. Postscheckkonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 93268-704 (Bankleitzahl 600 100 70). Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. – Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt 4 (Bonlanden).