DerÜbersetzer



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

München Juli - September 1996 30. Jahrgang, Nr. III

Ausgerichtet von der Bertelsmann Stiftung in Zusammenarbeit mit der Bertelsmann Buch AG fand im Rahmen der Münchner Frühjahrsbuchwoche am 21. März 1996 im Amerikahaus in München die Veranstaltung Übersetzen oder Erfinden? statt. Wir drucken nachfolgend drei der dort von Kollegen gehaltenen Vorträge.

red.

Cornelia Holfelder-v.d. Tann

Stilfragen - der Versuch, Autoren gerecht zu werden

Was bedeutet die "Schreibe" eines Autors im Alltag für mich? Ein Autor, den ich übersetze (und der fast immer eine Autorin ist, weshalb sie auch von jetzt an so genannt werden soll), prägt mein Leben über 2-5 Monate. Glücklicherweise wurde mir noch nie angetragen, ein Buch zu übersetzen, das mir inhaltlich widerstrebt, und ich hätte es auch nicht getan. Trotzdem variieren meine Reaktionen auf die Texte, an denen ich arbeite. Die Möglichkeiten sind, etwas schematisiert:

- physisches Unbehagen und Aggression
- das Gefühl: dieser Text spricht mir nicht aus dem Herzen, ist nicht eng mit mir verbunden, aber ich kann spüren, daß er auf seine Weise gut ist, ich akzeptiere die Herausforderung und arbeite gern daran.
- Spaß, Leichtigkeit, Amüsement, das Gefühl, das ist eine Sprache, die mir naheliegt.

Was mache ich eigentlich mit dieser "Schreibe"?

Leider ist es so, daß ich auch nach zwanzig Jahren oft nicht vorhersehen kann, was passieren wird, wenn ich Tag für Tag intensiv mit einem Text umgehe. Natürlich habe ich mir oft genug vorgenommen, Seiten probehalber zu übersetzen, aber ich komme nicht dazu. Manche Autorinnen übersetze ich zum dritten oder vierten Mal. Das erleichtert die Sache etwas, aber auch da ist man vor gewaltigen Überaschungen nicht sicher. Wenn ich an die Arbeit gehe, kann verschiedenes passieren:

<u>Ungünstigstenfalls:</u> Ich stelle fest, daß ich den Text beim Übersetzen nicht so akzeptieren kann, wie er ist. Ich bemerke Leerfloskeln, schlampige Formulierungen, unerträgliche Redundanzen, schiefe Bilder und dergleichen, die ich in der Originalsprache zunächst übersehen habe. Ich vertraue dem Text nicht, kann ihm nicht folgen, sondern muß ihn, um überhaupt etwas Lesbares herzustellen, zurechtbiegen, unter Umständen fast jeden Satz hintricksen. Das ist der Fall "physisches Unbehagen und Aggression". So sollte man sicher im Idealfall nicht übersetzen, aber sorry: Ich tue es manchmal, und zwar sehr ungern. Dabei geht es meistens um Sachbücher oder essayistische Abhandlungen.

Günstigstenfalls: Ich finde in mir ein Register, das ich ziehen kann und obendrein auch noch gern ziehe. Es handelt sich um eine Art zu erzählen oder darzustellen, die ich auch außerhalb der Arbeit mag, wie bei Menschen, denen ich gern zuhöre, oder so, wie ich selbst gern rede oder reden würde. Ich horche in mich

hinein und höre etwas, was mich amüsiert. Für mich sind das meistens Texte, die auf eine lakonische Weise komisch sind. Die größte Affinität habe ich zu Lisa Alther, aber auch zu den Krimi-Autorinnen Sue Grafton und Marcia Muller und zu dem Jugendbuchautor Aidan Chambers. Auch solche AutorInnen nerven mich stellenweise, etwa durch immer wiederkehrende Manierismen oder durch wüste Kalauer. Aber ich verzeihe es ihnen, weil die Grundlage stimmt. Das sind oft nicht mal Bücher, die ich besonders wichtig oder literarisch hochwertig finde, aber sie machen mir handwerklichen Spaß.

<u>Dazwischen:</u> Der Text ist mir zwar fremd, aber ich akzeptiere ihn, vertraue ihm. (Beispiele sind für mich Susan Straight oder Ursula Hegi.) Auch hier ist es ähnlich wie im wirklichen Leben. Jemand redet, und ich merke, was diese Person sagen will, interessiert mich, ich nehme es in seiner Art ernst, muß aber erst mal lernen, das ganze Gefühls-, Assoziations-, Symbol-, Wertesystem zu verstehen. Langfristig bringen mir solche Texte am meisten, weil ich etwas dazulerne. Was für mich überhaupt der Reiz an diesem Beruf ist. Das sind Texte, die ich mir wirklich "erarbeiten" muß, wo aber auch etwas dabei herauskommen kann.

Konflikte: Auch bei Texten, die mir aus der Seele sprechen oder die ich im Prinzip akzeptieren kann, kommt es vor, daß ich die stilistischen Intentionen der Autorin kenne und dennoch an manchen Stellen beim Übersetzen merke: das kann ich im Deutschen nicht wiedergeben, weil es zu albern, pathetisch, maniriert klingt. Das ist nicht unbedingt nur meine persönliche Eitelkeit (nicht unter meinem Namen!), sondern ich weiß auch, daß ich der Autorin damit nicht gerecht würde, weil sie im Englischen diesen Effekt nicht erzielt hat und auch nicht erzielen wollte. Da wird es nun interessant, und das sind die Fälle, wo es auch sehr hilfreich ist, mit anderen reden zu können. (Es lebe die Freiburger Übersetzerwerkstatt.)

Beispiele: Ich möchte meine allgemeinen Ausführungen an der letzten Übersetzung, die ich gemacht habe, konkretisieren: Ursula Hegi, Stones From the River. Hegi lebte die ersten achtzehn Jahre in Deutschland, wanderte dann nach USA aus. Das Buch spielt in Deutschland. (Spezialfall, aber weil es für diese Fragestellung illustrativ ist, nehme ich es trotzdem.)

Das Buch erzählt die Geschichte einer Zwergin in einem kleinen Ort im Rheinland zwischen 1915 und 1952. Die Heldin ist eine leidenschaftliche Geschichtenerzählerin, und das Thema Erzählen-Sprache-Form wird durchgängig thematisiert. Nichts an der Struktur oder Sprache des Texts ist beliebig. Die Art der Autorin ist mir sehr fremd, aber ich kann darauf vertrauen, daß sich die Autorin im Prinzip bei jedem Wort etwas gedacht hat.

Einige stilistische Besonderheiten dieses Buchs:

- Es enthält sehr bewußt gemachte Zeitsprünge, weite Erzählpassagen in der Zukunft, was übersetzerisch schwierig ist:

Beispiel: She stored the cashmere shawl inside the linen closet for Renate and she would not take it out until after the war when - a widow for some years - she would find herself pregnant with a child she felt certain was a girl and she would start wearing the shawl as if it were an

embrace, planning to give it to her daughter, whom she would name Renate.

Machen wir's erstmal wörtlich:

Sie verstaute den Kaschmirschal für Renate im Wäscheschrank und sollte ihn erst nach dem Krieg wieder herausnehmen, wenn sie - schon seit einigen Jahren verwitwet - ein Kind erwarten würde, von dem sie sicher sein würde, daß es ein Mädchen werden würde, und sie würde anfangen, den Schal zu tragen, als ob er eine Umarmung wäre, und sich vornehmen, ihn ihrer Tochter zu geben, die sie Renate nennen würde.

Okay, so geht's nicht, das ist klar. Probieren wir also eine elegantere Version, von der speziellen Intention der Autorin mal abgesehen:

Sie verstaute den Kaschmirschal für Renate im Wäscheschrank und sollte ihn erst nach dem Krieg wieder herausnehmen, als sie - schon seit einigen Jahren verwitwet - ein Kind erwartete, von dem sie sicher war, daß es ein Mädchen werden würde. Da fing sie an, den Schal umzulegen, als ob er eine Umarmung wäre, und sie nahm sich vor, ihn ihrer Tochter zu geben, die sie Renate nannte.

Klingt besser, geht aber leider an der Intention der Autorin vorbei, da es die Erzählperspektive an einen Ort verlegt, von dem aus das Ganze im Rückblick erzählt wird. Das will die Autorin aber, wie sich aus dem gesamten Buch ergibt, ganz und gar nicht. Sie geht von dort aus, wo sie zuletzt war und hüpft nach vorn und nach hinten. Also nochmal:

Sie verstaute den Kaschmirschal für Renate im Wäscheschrank und sollte ihn erst nach dem Krieg wieder herausnehmen, dann, wenn sie - obwohl schon seit einigen Jahren Witwe - ein Kind erwarten würde, das ihrem sicheren Gefühl nach ein Mädchen war. Da würde sie den Schal umlegen, als sei er eine Umarmung, und sich vornehmen, ihn ihrer Tochter zu geben, die sie Renate nennen würde.

Also gilt es hier diese oder eine ähnliche mittelelegante Lösung zu wählen, um der Autorin gerecht zu werden.

- Ein weiterer Punkt: Von der Autorin habe ich die Anweisung erhalten: I revise a fifty to a hundred times, working with prose the same way I work with poetry. I go to great effort to avoid clichés, those chunks of words that all of uns have heard so many times.

Okay, wer möchte das nicht unterstützen? Aber:

Outside it was getting dusky, leveling the angles of the gaunt face, filling its hollows with the ghosts of perished flesh. ... Trudi knew that, come spring, he would no longer be alive... (Es geht um einen Gestapo-Mann.)

Probieren wir's wieder einigermaßen wörtlich.

Draußen wurde es dämmrig, und das Zwielicht (irgendein Subjekt brauchen wir hier) glättete die Kanten des hageren Gesichts, füllte die Höhlungen mit den Geistern/Gespenstern zugrunde gegangenen Fleisches.

Hi, hi. Nun könnte man sagen, im Englischen ist es auch nicht gerade unkomisch, aber die ghosts wecken doch offenbar nicht ganz dieselben Assoziationen. Irgendwie geht es doch ein bißchen glatter runter. Was tun?

Allenfalls so etwas wie:

... füllte die Höhlungen mit der Ahnung gewesenen Fleischs,

oder, wenn es nach mir geht:

... füllte die eingesunkenen Stellen ahnungsweise wieder auf. Poetry raus, Unauffälligkeit her.

Noch ein Beispiel: Die Autorin teilte mir mit: I use the <u>you</u> in a very deliberate way. I avoid <u>one</u> because it's impersonal and changes the impact of what I'm doing. Wer aus dem Englischen übersetzt, wird dieses Thema kennen. Nehmen wir mal das Beispiel:

In den meisten Häusern gab es Großmütter. Großmütter sorgten dafür, daß du aufaßest, was auf deinem Teller war, und erklärten dir, es sei unhöflich, Erwachsene anzustarren. Großmütter sorgten dafür, daß du deine Gebete betetest und dich hinter den Ohren wuschest....

Nein, manchmal muß man sich nicht nur Großmüttern widersetzen. sondern auch Autorinnen. Ich habe mit <u>du</u> statt <u>man</u> fast immer Schwierigkeiten und habe diese Anweisung daher auch an weniger krassen Stellen in der Regel nicht beherzigt.

Ein weiteres Problem, mit dem wohl auch jeder, der aus dem Amerikanischen übersetzt, schon zu kämpfen gehabt hat, möchte ich wegen der Kürze der Zeit nur generell ansprechen. Meine Übersetzungserfahrung vermittelt mir den Eindruck, daß wir im Deutschen bestimmte stilistische Kriterien haben, die in Amerika offenbar nicht mit derselben Strenge gelehrt und praktiziert werden. Ich meine vor allem mixed metaphores. Auch renommierte Autorinnen schaffen es, etwa in einem langen Satzgefüge mit einer Wassermetapher zu beginnen und mit einer Feuermetapher zu enden. Ich bin in dieser Hinsicht ein altmodischer Mensch, und ich muß von der poetischen Wichtigkeit solcher Sprünge sehr überzeugt sein, um sie zu übernehmen. Sonst würde ich immer versuchen, für beides neutralere Worte zu finden und es irgendwie zu einem nicht schiefen Bild zusammenzustricken.

Die Moral von der Geschicht oder meine persönliche Übersetzerethik: Ich bemühe mich, der Autorin zu folgen. Und ich bemühe mich, die Autorin vor ungewollter Lächerlichkeit zu bewahren. Wenn ich mir nicht sicher bin, ob ich mich über Gebühr einmische, schreibe ich in der Regel meine Lösung in das Manuskript und daneben für den Lektor in Klammern und Großbuchstaben (DAS STEHT SO NICHT DA, ABER...) Das setzt natürlich ein kompetentes und gründliches Lektorat voraus, denn ich möchte meine Klammer-Bemerkungen ja nicht in den Druckfahnen wiederfinden. Aber das gibt es ja mancherorts noch.

Christiane Buchner

"S'ISCH COOL, MAN", - SCHWARZES AMERIKANISCH FÄRBT AB. KULTURKOMPETENZ NICHT NUR FÜR ÜBERSETZER.

Seit dieser Vortrag angekündigt war, haben mich immer wieder Kollegen auf mein Thema angesprochen, und zwar immer mit dem Tenor: "Klasse, schwarzes Amerikanisch, ich würd vor allem gern wissen, wie man's übersetzen kann." Oha, dachte ich, man erwartet von dir eine Patentlösung.

Die kann ich natürlich nicht geben. Ich kann doch nicht die junge Erfolgsautorin Terry McMillan in einen Topf werfen mit der Nobelpreisträgerin Toni Morrison, genausowenig wie den Dichter Langston Hughes mit Malcom X, die Krimis von Chester Himes mit den Romanen der schwarzen Klassikerin des zwanzigsten Jahrhunderts Zora Neale Hurston, oder einen Ralph Ellison, Richard Wright oder Amiri Baraka mit Paule Marshall, Toni Cade Bambara oder Alice Walker. Ich kann doch nicht den Slang eines heutigen Ghettokids aus Brooklyn gleichsetzen mit dem Dialekt einer jungen Schwarzen im ländlichen Florida in den dreißiger Jahren oder mit der Diktion von Luther Charles alias Jesse Jackson in *Primary Colors*, dem aktuellen Schlüsselroman über den Clinton-Wahlkampf 1992. Das mit der Patentlösung klappt also nicht.

Was ich tun kann, ist, ein paar Merkmale des schwarzen Amerikanisch zu beschreiben, die man sich am besten vergegenwärtigt, wenn man aus diesem Dialekt gut übersetzen will.

Wenn man mich fragt, ob ich beim Übersetzen erfinde, dann kann ich nur sagen: "Hell, yes!" Ohne kreative Einfälle für Ei-

genheiten der Originalsprache geht beim Übersetzen gar nichts, das wird beim Dialektübersetzen besonders deutlich. Hier gibt es ja grundsätzlich zwei Ansätze: Entweder man übersetzt einen Dialekt wieder dialektal - möglichst regional nicht faßbar -, oder eben nicht dialektal, dann wird man z.B. umgangssprachliche Merkmale einfließen lassen und Dialektstellen aus dem Original in der Übersetzung durch bestimmte Markierungen kennzeichnen, "rekurrente Macken" nenne ich die. Entscheidend dabei ist, daß man dafür nicht einfach Merkmale aus dem Ausgangsdialekt kopiert und zu einem verstümmelten Deutsch zusammenkleistert und daß man die Macken oft und konsequent genug wiederkehren läßt, damit ihr Einsatz plausibel wird. "Dann wer ich [dies und das tun]" könnte zum Beispiel so eine Macke sein. (Die Augen geöffnet für diese Möglichkeit hat mir übrigens die schwarze Autorin Paule Marshal, die in ihrem Roman Daughters mit sparsamsten Mitteln Kreolischsprecher kennzeichnet und Atmosphäre schafft: ganz vorsichtig durch Grammatik und Schreibweise, vor allem aber auf der lexikalischen Ebene durch kursiv gedruckte Signalwörter - oui, voilà, mes amis! vini m'pale ou- und auffällige englischkreolische Einsprengsel -nice-nice, friggin, busylickum -, die man als Leser aus dem Zusammenhang und durch die häufige Wiederholung problemlos versteht.)

Dann muß ich natürlich differenzieren, warum die Autorin überhaupt Dialekt eingesetzt hat und wer spricht: Soll einfach gekennzeichnet werden, $da\beta$ hier Schwarze sprechen (dann kann unter Umständen als lexikalisches Einsprengsel ein immer wiederkehrendes girl oder girlfriend in der Anrede stehenbleiben wie in Terry McMillans Endlich Ausatmen oder ein brother wie in Mit aller Macht - Primary Colors von Anonymus), steht cooler Jugendslang im Vordergrund (dann kommt eben auch auf deutsch möglichst cooler Jugendslang) oder spricht die Oma aus dem ländlichen Süden (dann werden die Einsprengsel eher altmodisch und unter Umständen ein bißchen eigen werden)? Je nachdem muß ich mir für die Übersetzung von schwarzem Amerikanisch irgend etwas einfallen lassen.

Übersetzen oder erfinden ist also nicht die Frage, es kommt vielmehr darauf an, wie ich erfinde. Und um für schwarzes Amerikanisch auf jeweils gute Lösungen zu kommen, muß ich mich mit dem schwarzen Dialekt und in der schwarzen Kultur auskennen. Dann muß ich deutsche Fassungen für schwarzes Amerikanisch nämlich nicht wahllos erdichten, sondern kann sie kompetent erfinden.

SCHWARZES AMERIKANISCH FÄRBT AB

Durch Hiphop ist wieder einmal eine ganze Welle schwarzer amerikanischer Kultur in die amerikanische Alltagskultur geschwappt - und im MTV-Zeitalter gleich weiter, zum Beispiel bis zu uns oder in den hintersten Winkel des Himalaya. Deutsche Jugendliche hören dope beats, gehen nach der Disco zum Chillout noch in ein Nachtcafé, sie begrüßen sich mit Yo! oder beschweren sich, wenn ein Lehrer sie gedisst hat, sie spielen Streetball oder fahren in b-boy-Klamotten Snowboard. Auch wenn seit neuestem fett ein positiver Superlativ ist, dann geht das auf den schwarzamerikanischen Gebrauch von fat = super, saugut zurück. (Im Englischen wie im Deutschen wird das dann häufig mit ph geschrieben.) "Boah, die Frau ist fett, eh!" muß also keineswegs eine Beleidigung sein.

Die b-boy- Klamotten (B-boy ist ein Ausdruck für Hiphop-Fan) umfassen Schlabberhosen bis Kapuzenshirt oder Kapuzenanorak, alles in X-Large, die Baseballkappe, gern mit dem Schild nach hinten, wahlweise eine Kangolkappe oder eine spitze Wollmütze (die Mütter freuen sich über diese Mode - weniger Mittelohrentzündungen im Winter!), und der Outfit soll möglichst die Markennamen Homeboy, Fresh Jive oder Stoopid tragen - alles ursprünglich schwarze Ghettomode, alles ursprünglich schwarze Wörter. (Homeboy oder Homegirl heißt "einer aus der Heimatstadt, einer, mit dem ich aufgewachsen bin", in der erweiterten Bedeutung auch einfach "Kumpel", und der Ausdruck ist übrigens keine Erfindung des Hiphop, son-

dern in den dreißiger Jahren in den Südstaaten entstanden. Fresh jive - fresh heißt super, cool mit einer frechen Komponente drin, jive heißt in der westafrikanischen Sprache Wolof, wo es herstammt, soviel wie fieser Klatsch, Lügenmärchen, es bezeichnet im schwarzen Amerika denn auch alles, was nicht stimmt, oder alles, was nicht mit Ernsthaftigkeit betrieben wird. And I'm not jivin you, ich erzähl Ihnen hier keine Märchen. Stoopid schließlich ist ein in den achtziger Jahren gebildeter neuer Superlativ, es heißt phantastisch, toll, super.)

Daß es immer wieder Phasen gibt, in denen die schwarze Kultur besonders heftig abfärbt, ist nicht neu. In diesem Jahrhundert geschah das zum ersten Mal in den zwanziger Jahren, als mit der Harlem Renaissance Schwarzes "in" wurde. Im Jazz Age begann dann eine ganze Welle von Black American über den Umweg der weißen Hipster in die amerikanische Umgangssprache einzufließen: cool, hip und jive sind Beispiele dafür. Die nächste Phase des crossover des schwarzen Dialekts fand in den fünfziger und sechziger Jahren über die weißen Jugendlichen in der Bürgerrechtsbewegung und in deren Gefolge über die Hippies statt - da kamen cool, hip und jive dann zu uns. (Hippie selbst ist ursprünglich übrigens auch ein schwarzer Ausdruck und bezeichnete von den vierziger bis zu den sechziger Jahren unter Schwarzen einen Möchtegern-Hipster, bevor das Wort dann seine "weiße", uns allen bekannte Bedeutung annahm). Eine so geballte Ladung schwarzes Englisch wie mit Hiphop traf allerdings noch nie auf die amerikanische Standardsprache. Noch nie war nämlich die Vermarktung einer Subkultur so gigantisch, und noch nie stand die Sprache so im Mittelpunkt eines schwarzen Musikstils. Und so kam es dann, daß Mitte der neunziger Jahre Alpenmilchschokolade von einem Almöhi mit den Worten "s'isch cool, man!" angepriesen wur-

Schwarzes Amerikanisch färbt aber nicht nur auf die Jugendkultur ab. Internationale Allerweltswörter, die aus dem schwarzen Amerikanisch stammen, sind zum Beispiel Soul, Gig, funky, Jazz, Rap oder okay, und die Ausdrücke, die in die allgemeine amerikanische Standardsprache übergegangen sind, lassen sich nun wirklich nicht aufzählen. "Schwarzes Amerikanisch ist einer der lebendigsten Bereiche unserer Sprache", schreibt der Lexikograph Frederic G. Cassidy, Herausgeber des Dictionary of American Regional English, "und einer der Bereiche, aus dem die amerikanische Standardsprache immer wieder Neues schöpft". "He bugs me" für "er nervt mich", "I do it for kicks" für "ich mach's aus Spaß dran" oder "I heard it through the grapevine" für "es ist mir zu Ohren gekommen" können illustrieren, wie selbstverständlich uns ursprünglich schwarze Begriffe längst sind. Selbstverständlich ist uns nur nicht immer, daß sie ursprünglich schwarz sind. Der "Invisible Man" ist inzwischen zwar sichtbarer geworden, aber wir müssen schon die Augen aufmachen.

SCHWARZES AMERIKANISCH UND DER COOLNESS-FAKTOR

Und wieso färben die schwarze Kultur und die schwarze Sprache so ab? Was ist das Aufregende, das Faszinierende daran? Na, s'isch eben cool, man. Stimmt. Wieso haben aber ausgerechnet die schwarzen Amerikaner die Coolness gepachtet? Eine Antwort darauf ist: Weil sie das Coolsein schon lange üben. Das Konzept cool ist aus der Unterdrückung gewachsen: buchstäblich aus der Notwendigkeit, angesichts von Übergriffen und einem ständigen latenten Angriff auf die eigene Person die Ruhe zu bewahren und sich bei aller Negation des eigenen Wertes durch die dominierende Gesellschaft eine eigene Würde zu behalten. Als "subversive Antwort auf eine feindliche Umwelt" und als "Fähigkeit, sich unter Druck mit Würde zu verhalten" haben die schwarze Sozialwissenschaftlerin bell hooks beziehungsweise die schwarze Linguistin Geneva Smitherman die Coolness definiert. Es ist kein Wunder, daß eine ausgegrenzte Gruppe, die ursprünglich kraß entrechtet war und erst seit knapp dreißig Jahren im Besitz der elementarsten Bürgerrechte ist, einen so großen Einfluß auf Gegenkulturen in aller Welt hat

Cool heißt neben lässig und hip auch souverän - und es kann wie in "She can come along, don't worry, she's cool" bedeuten, daß die so Bezeichnete "in Ordnung" ist, weil sie zur Gruppe gehört, weil sie Insiderin ist. Und dieser Insider-Faktor führt uns direkt zur Entstehung des schwarzen Amerikanisch. Entstanden ist es nämlich aus der Notwendigkeit für die zwangsimportierten Afrikaner, sich vor der Nase der Sklavenhalter untereinander zu verständigen. 1619, mit der Ankunft des ersten Sklavenschiffes, begann die Geschichte des schwarzen Amerikanisch als Geheimsprache, und das Bedürfnis nach einem schwarzen Insidercode hat sich bis heute nicht erübrigt. Geheimsprache und Insidercode bedeutet, sie lebt von Verschlüsselungen, Anspielungen, bildhaftem Sprachgebrauch - oder auf schwarzamerikanisch: vom signifyin. Was damit gemeint ist, kann ein frühes Beispiel illustrieren, das der Ex-Sklave Wash Wilson in einem Interview in den dreißiger Jahren gegeben hat: "When de niggers go round singin ,Steal Away to Jesus' dat mean dere gwine to be a 'ligious meetin' dat night. Dat de sig'fication of a meetin'. Also: Wenn die Sklaven "Steal Away to Jesus" gesungen haben, dann hat sich der Master nichts dabei gedacht, ("die Neger singen ja immer diese klagenden Lieder"), aber für die Sklaven hat das bedeutet, daß für den Abend ein religiöses Treffen angesetzt war. Solche Versammlungen waren als potentielle Keimzellen des Aufruhrs von den Sklavenhaltern natürlich nicht gern gesehen, so daß sie heimlich abgehalten werden mußten.

Sprung in die Gegenwart. Die krasse Notwendigkeit der Verschlüsselung hat sich erübrigt, der Drang zur Verschlüsselung ist auch nach fast vierhundert Jahren Geschichte der Afrikanisch-Amerikaner noch geblieben - und wird natürlich ergänzt durch die Lust an der Parodie und Ironie. Ein Beispiel dafür ist die überdimensionale Armbanduhr, die Flavor Flav von Public Enemy immer um den Hals trägt. Sie soll aussagen, that he knows what time it is, sprich, daß er weiß, wo's langgeht. Ein weiteres Beispiel für verschlüsselte Botschaften sind die Spitznamen, die sich Schwarze selber ausgesprochen gern geben und hinter deren Doppelsinn man erst kommt, wenn man sich in der Sprache ein bißchen auskennt. Wenn sich drei Rapperinnen TLC nennen, dann bezeichnen die Buchstaben einerseits zwar die Anfangsbuchstaben ihrer Vornamen, andererseits ist TLC aber auch eine schwarze Abkürzung aus den sechziger Jahren für "tender loving care", was den Bandnamen zu einem Gegengewicht zum Gangsta-Rap macht. Hinter Louis Armstrongs Spitznamen Satchmo stand wiederum einfach der wenig schmeichelhafte Ausdruck satchel-mouth, "Schulranzenmaul", und, um mit einem Beispiel aus der Sportwelt zu schließen: Wenn ich nicht weiß, daß johnson eines der vielen Wörter für der Männer liebstes Körperteil ist, dann entgeht mir die Ironie, wenn sich ein Basketballer, der zufällig Earvin Johnson heißt, den Spitznamen Magic Johnson gibt.

Die Verschlüsselungspraxis hat also einen handfesten Hintergrund und ist auch nur ein Beispiel dafür, warum schwarzes Amerikanisch mehr ist als eine Modesprache. Die schwarze Kultur ist die Gegenkultur par excellence, deshalb wirkt sie auf Subkulturen in aller Welt so anziehend. Was hier als coole Gesten, cooler Outfit und coole Modewörter ankommt, hat seinen Ursprung im fortbestehenden Bedürfnis der schwarzen Amerikaner, einen Gegenentwurf zur weißen Welt zu schaffen, von der sie ausgegrenzt werden. Wie dieser eigene Code funktioniert, möchte ich nun kurz skizzieren.

LINGUISTISCHE MERKMALE DES SCHWARZEN AMERIKANISCH

Schwarzes Amerikanisch ist ein überregionaler, schichten- und generationenübergreifender ethnischer Dialekt, den die meisten schwarzen Amerikaner beherrschen und zeitweise benutzen natürlich mit regionalen, schichten- und generationentypischen Varianten. Linguistisch betrachtet ist der Dialekt als Kreol-

sprache entstanden, das heißt, Einflüsse aus den westafrikanischen Sprachen der Sklaven sind genauso noch zu spüren wie Einflüsse des Englischen aus der Shakespeare-Zeit. Vom Standardamerikanisch unterscheidet er sich in den Bereichen Aussprache und Grammatik, im Wortschatz und durch den Einfluß der schwarzen Oral Tradition.

Als erstes folgt jetzt ein crash course in Aussprache und Grammatik für das gemeine Bleichgesicht:

- 1. R nach Vokalen und am Wortende wird gern weggelassen. Deshalb war Mo' Better Blues gleich im Titel als schwarzer Film kenntlich, deshalb liest man heute oft von sistas und brothas, und deshalb sagte ein Radio DJ zu einem Hörer, der sich Gershwins "Summertime" gewünscht hatte: "Okay, I'll play it for you, but it ain't summerrtime, it's summahtime".
- 2. Th wird manchmal zu d, t oder f, wie in def, down souf oder wit it. Das verstehen wir Deutsche eigentlich ganz gut, daß man das blöde th durch die nächstähnlichen Laute ersetzt. Genausowenig wie im Deutschen gibt es auch in den westafrikanischen Sprachen Wolof, Mandingo oder Fulani ein th, so daß sich die Ersatzkonsonanten von Anfang an im schwarzen Dialekt eingebürgert haben. Das Modewort def wieder ein Synonym für super, cool ist denn auch aus dem älteren schwarzen Ausdruck doin it to death in der Dialektaussprache entstanden. Wit it ist wieder ein Synonym für hip.
- 3. Be oder bees bezeichnet Zukünftiges, Wiederholtes und Langandauerndes: She be there later, don't worry. She be there everyday. Keine Verballhornung, kein Zeichen für Minderbemitteltheit, sondern einfach Dialektgrammatik. Aus dem Kontext ergibt sich dann, ob der zunkünftige Aspekt, der wiederholte oder der langandauernde gemeint ist, wie im obigen Beispiel durch "later" und "everyday".
- 4. Be kann auch ganz wegfallen, wenn etwas als momentan oder nicht wiederholt aufgefaßt wird: Wenn ich mich also im Schnellimbiß beschweren will, daß der Kaffee heute kalt ist, sage ich: Yo, the coffee cold! Wenn ich dagegen ausdrücken will, daß in diesem Laden der Kaffee grundsätzlich kalt ist, sage ich: Coffee bees cold in this joint und geh nicht mehr hin.
- 5. Mit die wichtigste Regel, weil sie uns so irritiert, ist die folgende: Person und Tempus bei Verben, Singular oder Plural bei Substantiven werden nicht unbedingt grammatisch markiert, sondern durch den Kontext angezeigt. Daher das seltsame I loves you, Porgy aus Porgy and Bess oder Black folk love this shit. Da gibt es eine wunderschöne Stelle bei Langston Hughes, dessen Mann aus dem Volk Jesse B. Simple einem distinguierten Freund seine selbstverfaßten Gedichte vorliest. Hinterher wird er für den schönen Klang gelobt, worauf er sagt: "They make sense, too, don't they?', I think they do', I answered. "They does', said Simple. "They do', I corrected. "They sure does', said Simple." Und damit bestand er auf der Dialektform, wollte sich nicht korrigieren lassen, sondern sagen, hier geht's nicht um irgendeine Korrektheit, hier geht's um Soul.

Soviel in aller Kürze zu Grammatik und Aussprache. Wenn man sich diese Aussprache- und Grammatikregeln einmal vor Augen führt, dann ist man beim Übersetzen nicht mehr in der Versuchung, das Deutsche irgendwie zu verstümmeln. Das klingt selbstverständlich, aber gehen Sie mal in die Buchhandlung und verlangen Sie eine schöne Ausgabe von Mark Twains Huckleberry Finn. Sehr wahrscheinlich bekommen Sie eine sehr schöne Ausgabe mit einer Übersetzung von 1975, in denen der Neger Jim folgendermaßen klingt:

"Ich würden gar nix denken; ich ihn nehmen und schlagen über die Schädel. Aber nur, wenn er kein Weißer sein. Ich keine Nigger erlauben, mich so schimpfen."

(Insel Taschenbuch)

Das dritte Kennzeichen des schwarzen Dialekts, der Einfluß der Oral Tradition, läßt sich mit einem Satz zusammenfassen:

Good rappin is what makes you get props, oder: Durch Engelszungen verschafft man sich Respekt. Reden zu können ist eine hochgeschätzte Eigenschaft in der black community - eine Einstellung, die letztlich im Glauben an die Macht des Wortes wurzelt, der in einer mündlichen Kultur wie der afrikanischen noch stärker spürbar ist als in Schriftkulturen. Und davon schimmert auch in der schwarzen amerikanischen Kultur noch etwas durch.

Reden wird nämlich geübt. Mit Oral Tradition meine ich Geschichten, Redensarten, Sprechspiele, Lieder, Witze etcetera, die von Generation zu Generation mündlich weitergegeben werden. Dazu gehören zum Beispiel die toasts, lange Erzählgedichte über schwarze Superhelden oder legendäre Underdogs oder die dozens, ein ruppiges Spiel, bei dem man sich gegenseitig provoziert, um seine Schlagfertigkeit, Phantasie und die Fähigkeit, die Nerven zu behalten, unter Beweis zu stellen. Die dozens, bei denen man bevorzugt provoziert, indem man die Mutter des anderen beleidigt, sind bei uns durch den Film White Men Can't Jump bekannt geworden, und aus den toasts hat sich der Rap entwickelt.

Natürlich lebt die Oral Tradition nicht nur auf der Straße. Der wichtigste Schonbezirk für afrikanische Sprach- und Kulturtraditionen war immer die Kirche, die einzig unabhängige schwarze Institution in Amerika. Dort haben Ausdrücke wie brother und sister ihren Ursprung, und dort hat sich auch der kommunikative Redestil, das Ruf-Antwort-Prinzip aus der afrikanischen Musik am besten erhalten können. Call & response prägen schließlich auch die Alltagskommunikation: es fällt auf, wieviele Bestätigungsfloskeln im schwarzen Dialekt gebraucht werden: Know what I'm sayin? See what I'm sayin? sind Dauerbrenner, eine neuere Bestätigungsfloskel heißt zum Beispiel Word up? oder Word?

Als letztes möchte ich noch einen Blick auf den Wortschatz werfen: Der ist nämlich von den Bereichen, in denen sich schwarzes Amerikanisch von der Standardsprache abhebt, der lebendigste und spannendste.

Hier wird die Insiderrolle des schwarzen Amerikanisch wieder besonders deutlich, denn sobald ein Begriff in den amerikanischen Mainstream übergeht, wird er schleunigst - für eine Weile jedenfalls - ersetzt. Das heißt andererseits nicht, daß es keine alten Wörter gibt, im Gegenteil, eine ganze Reihe von Dauerbrennern geht sogar noch direkt auf die westafrikanischen Sprachen zurück, denn gerade solche Ausdrücke lassen sich die Schwarzen auch durch noch soviel crossover in die allgemeine Umgangssprache nicht vermiesen. Ein Beispiel dafür isthip, das aus dem Wolof kommt, wo hipi "die Augen öffnen" heißt und auch "wach sein, aufgeweckt sein". Und das kommt ja an das "wissen, wo's langgeht" des heutigen hip schon ziemlich her-

Manche Begriffe werden richtig neu geprägt - hiphop ist zum Beispiel wie bebop aus Sprachspielerei, aus Geblödel entstanden. Die meisten Neuerscheinungen sind aber ganz normale englische Wörter, die einfach umgedeutet werden, oft radikal ins Gegenteil verkehrt. Das klassische Beispiel hierfür ist baad, das schon seit Anfang des achtzehnten Jahrhunderts supergut heißt. Ein neues Beispiel nach dem alten Muster Bedeutungsumkehrung ist zum Beispiel stupid, wie vorhin erwähnt, ebenfalls für phantastisch, astrein, cool.

Dieses Prinzip der Umdeutung darf man ganz wörtlich nehmen: Die schwarze Kultur macht sich die weiße zu eigen, indem sie deren Werte umkehrt. (Es ist verblüffend, wie oft und auf wievielen Ebenen das geschieht: Ich erinnere nur an die Baseballkappe, die noch vor fünfzehn Jahren ein Symbol für lahme weiße Vorstädter und für weißes Rednecktum war. Durch das Revival, das die Schwarzen angezettelt haben, mit dem Dreh, daß sie sie mit dem Schild nach hinten oder zur Seite aufsetzten, wurde die Baseballkappe plötzlich weltweit zum Symbol für Coolness.)

Zu eigen gemacht und verklausuliert wird auch per Abkürzung: BK für Burger King, to diss für disrespect, what's the probwo liegt das Problem? Auf Auslassungen gefaßt zu sein ist einer der Schlüssel zum Verständnis des schwarzen Amerikanisch. Versuchen Sie immer im Geiste zu ergänzen, wenn Sie etwas nicht kennen. Nicht ganz einfach ist das bei einem meiner Lieblingsausdrücke: propers, der schon in Otis Reddings "Respect" vorkommt. "I want you to give me my propers, when you get home" singt Aretha Franklin, und damit meint sie: "proper respect", ich will die Anerkennung, die mir zusteht. (Daß sie damit auch auf Sex anspielt, macht Hintersinn und Doppeldeutigkeit des schwarzen Amerikanisch wieder deutlich.) In einem Hiphop-Hit des letzten Jahres, "Whatta man", von Salt'n Pepa, ist dieses propers wiederum zu props verkürzt worden: "I give props to those who deserve it" lobt die eine Rapperin ihren Süßen.

Ich könnte Sie noch endlos weiter mit schwarzen Ausdrücken bombardieren, bei dem Thema geht bei mir meistens der Gaul durch. Ich hoffe aber, es ist auch bisher schon deutlich geworden, daß hinter dem schwarzen Amerikanisch mehr steckt als eine Modesprache und daß man für schwarzes Amerikanisch umso kompetenter Übersetzungslösungen er-finden kann, je

besser man über diesen Dialekt informiert ist.

Deshalb möchte ich jetzt noch für drei Wörterbücher werben, die in diesem Zusammenhang für Übersetzer wirklich unentbehrlich sind:

Geneva Smitherman. Black Talk. Boston: Houghton Mifflin, 1994

Clarence Major. Juba to Jive. New York: Penguin, 1994 Herbert Graf, Eike Schönfeld, Christiane Buchner. Black American English. Straelener Manuskripte Verlag, 1994

Clarence Major hat die umfassendste Wörtersammlung vorgelegt, die auch längst in die amerikanische Standardsprache übergegangene Ausdrücke mit aufführt, sehr ausführlich mit ungefähren Entstehungsdaten; Black Talk und Black American English bieten neben dem Wörterbuchteil eine ausführliche Einleitung (die im Straelener Manuskripte Verlag ist auf deutsch) und eine kleine Kurzgrammatik; Black American English führt auch die aktuellsten Ausdrücke mit auf und ist über den deutschen Buchhandel sowie natürlich für Übersetzer vergünstigt beim Verlag erhältlich.

Nikolaus Stingl

"Letzte Instanz" - Schwierigkeiten beim Übersetzen von William Gaddis

Wenn ich im folgenden so etwas wie einen kleinen Werkstattbericht über meine Erfahrungen beim Übersetzen von William Gaddis' Roman A Frolic of His Own gebe, so kann ich Ihnen in der Kürze der vorgegebenen Zeit allenfalls punktuell und ansatzweise einen Eindruck von der immensen stilistischen Vielfalt dieses Buches vermitteln, und was sie für den Übersetzer bedeutet. Vielleicht läßt sich da in der anschließenden Diskussion noch einiges vertiefen. Ich möchte fünf Aspekte herausgreifen, an denen sich m. E. ganz gut demonstrieren läßt, was literarisches Übesetzen interessant und reizvoll, aber auch schwierig macht, was eine Übersetzung leisten kann und was nicht, wo der Übersetzer sich behelfen, wo er "erfinden" muß. Diese fünf Aspekte sind: Dialog, Fachjargon, Parodie, Zitat und erzählender Text.

Zuvor ganz kurz etwas zum Inhalt des Buches: Der Roman ist eine Satire auf das amerikanische Rechtswesen: Oscar L. Crease, der Held des Romans, schließt die Zündung seines defekten Wagens kurz, der setzt sich unvorhergesehenerweise in Bewegung und überollt ihn, er nimmt sich einen Anwalt und versucht, die Schuldigen für dieses Unglück ausfindig zu machen und zur Verantwortung zu ziehen. Im Krankenhaus liest er die Rezension eines Hollywoodschinkens über den amerikanischen Bürgerkrieg, in dem er ein Plagiat eines von ihm selbst vor langer Zeit verfaßten Theaterstücks zu erkennen glaubt er nimmt sich einen Anwalt und verklagt Regisseur, Produzent und Studio. Vor dem Hintergrund dieser und anderer, immer aberwitzigere Wendungen nehmender Prozesse wird, in der

Tradition des Gesellschaftsromans, das Geflecht der familiären Beziehungen des Helden entfaltet.

Der Roman, dessen deutsches Manuskript knapp über 900 Normseiten umfaßt, wird größtenteils in Dialogform erzählt. Die wörtliche Rede wird dabei lediglich durch einen am Anfang stehenden Spiegelstrich kenntlich gemacht. Wo gesprochener Text endet und erzählender Text - auf den ich später noch zurückkomme - beginnt oder wo gesprochener in erzählenden Text übergeht wird äußerlich nicht deutlich. Es wird auch nicht gesagt, wer gerade spricht, und die Figuren sprechen so, wie man das aus dem Alltag kennt: Manchmal bleiben Sätze unvollendet, werden abgebrochen und neubegonnen, ein neuer Gedanke drängt sich dazwischen, während man den alten noch formuliert, man findet in der Eile nicht den richtigen Ausdruck, man fällt sich gegenseitig ins Wort, man mißversteht sich usw. Soweit in der wörtlichen Rede Satzzeichen vorkommen, dienen sie kaum einmal der Abgrenzung grammatikalischer Einheiten, sondern meistens der Erzeugung einer bestimmten Sprachmelodie. Ein typischer Satz: And I mean does anyone? ever? come to see you? [Kommt dich eigentlich jemals? irgendwer? besuchen?] Damit das alles funktioniert, müssen die Figuren in ihrem Tonfall, ihrer Sprechweise sehr genau voneinander unterschieden sein. Sie müssen auch in der Übersetzung ihre ganz persönliche Sprache bekommen. Soweit es um das geht, was die Soziolinguistik "schichtspezifisch" nennt, ist das - mit Abstrichen - noch einigermaßen zu leisten. Wie aber unterscheidet man im Deutschen britisches von amerikanischem Englisch, wie Nordstaaten-von Südstaatenamerikanisch? Oder nehmen Sie das etwas einfacher gelagerte Problem sprachlicher Erkennungsmarken, wie etwa bestimmte Wörter und Wendungen, die eine Figur durchgehend charakterisieren und eigentlich immer gleich übersetzt werden müßten. Ein Beispiel für viele: Lieblingswort der Schwester des Protagonisten ist das Wort "mess". Sie wähnt sich ständig von irgendeiner "mess" umgeben. Solange das Wort in seiner Hauptbedeutung gebraucht wird, also je nach Stilebene Durcheinander, Kuddelmuddel, Schlamassel, Schweinerei o.ä. bedeutet, gibt es keine Schwierigkeiten. Aber schon Wendungen wie "my hair is a mess" ("meine Haare sehen einfach verboten aus") oder, gemünzt auf die Freundin ihres Bruders "her mess of a family" ("ihre verkorkste Familie") machen deutlich, daß eine einheitliche Übersetzung nicht möglich ist. Als Lösung bietet sich an, in der deutschen Übersetzung für jede Figur eine oder mehrere solcher sprachlicher Erkennungsmarken hinzuzuerfinden, durch die sie sich deutlich abhebt. Ich behelfe mich, was die ganze Problematik angeht, mit einem zugegebenermaßen primitiven Trick: Ich ordne den Romanfiguren Menschen meines Bekanntenkreises zu, die ich mir in der entsprechenden "Rolle" vorstellen kann, und übernehme dann deren sprachliche Eigenarten.

Der Roman ist, wie eingangs schon gesagt, eine Satire auf das amerikanische Rechtswesen; stilistisch schlägt sich das in fiktiven Schriftsätzen, Urteilstexten, dem ausführlichen Protokoll einer Zeugenbefragung, dem Jargon der Juristen usw. nieder. Erfunden sind daran allerdings nur die zugrundeliegenden Fälle - das ganze Drumherum, also Gesetze, Präzedenzien, juristisches Verfahren usw., ist authentisch. Das ist zunächst einmal ein nicht geringes Rechercheproblem, das noch dadurch kompliziert wird, daß das angelsächsische Rechtssystem auf einer anderen Tradition, einer anderen Geschichte als das unsere beruht und deshalb andere Begriffe und andere rechtliche Prozeduren entwickelt hat, die es für den deutschen Leser nachvollziehbar zu machen gilt. Im übrigen klingt die angelsächsische Rechtssprache etwas archaischer als die unsrige - auch das eine Differenz, die mitzubedenken ist. Für den Übersetzer bedeutet das zweierlei: Zum einen muß er durch Lektüre juristischer Texte sein Gehirn in Falten legen, die es ihm ermöglichen, den Juristenjargon stilistisch zu reproduzieren - eine Arbeit, die durch kein Seitenhonorar der Welt abzugelten ist -, zum anderen muß er juristische Begriffe "erfinden", die es im deutschen Recht so nicht gibt, die aber so klingen, als gäbe es sie, und die außerdem das im amerikanischen Recht damit Umschriebene präzise wiedergeben, damit der Leser den Verästelungen der im

Roman geschilderten Rechtsfälle bis in alle Einzelheiten folgen kann, denn sonst würde die Satire ja nicht funktionieren. Ich möchte das anhand der folgenden Passage verdeutlichen - ein Ausschnitt aus einem Urteil, in dem es um die rechtlichen Voraussetzungen des im deutschen Recht unbekannten "summary judgement", des Urteils im abgekürzten Verfahren, geht (ellenlange Aktenzeichen, die selbstverständlich auch dazugehören, lasse ich weg):

To grant summary judgement, als explicated by Judge Stanton in Steinberg v. Columbia Pictures et al. requires a court to find that "there is no genuine issue as to any material fact and that the moving party is entitled to a judgment as a matter of law." In reaching its descision the court must "assess whether there are any factual issues to be tried, while resolving ambiguities and drawing reasonable inferences against the moving party". In plaintiff's filing for a restraining order his complaint alleges, by counts, courses of action to which defendants have filed answers and cross claims opposing motion for a preliminary injunction. The voluminous submissions accompanying these cross motions leave no factual issues concerning which further evidence is likely to be presented at a trial. Moreover, the factual determinations necessary to this descision do not involve conflicts in testimony that would depend for their resolution on an assessment of witness credibility as cited infra. The interests of judicial economy being served by deciding the case at its present state, summary judgement is therefore appropriate.

Voraussetzung eines Urteils im abgekürzten Verfahren ist, wie von Richter Stanton in der Sache Steinberg gegen Columbia Pictures und andere ausgeführt, die Feststellung des Gerichts daß "der entscheidungserhebliche Sachverhalt nicht streitig ist und der Antragsteller von Gesetzes wegen Anspruch auf ein Urteil hat". Bei der Entscheidungsfindung muß das Gericht "bewerten, ob entscheidungserhebliche Fragen des Sachverhalts zu prüfen sind und erforderlichenfalls auch für den Antragsteller nachteilige Schlüsse ziehen." Gegen die im Antrag des Klägers auf Erlaß einer einstweiligen Anordnung enthaltene Klagebegründung haben die Beklagten mehrere Klagerwiderungen und Gegenanträge mit dem Ziel eingereicht, die Klage abzuweisen. Aufgrund des umfangreichen Vorbringens in Zusammenhang mit diesen Gegenanträgen bleibt keine entscheidungserhebliche Frage des Sachverhalts, hinsichtlich derer in einer etwaigen mündlichen Verhandlung weitere Beweise zu erwarten wären. Im übrigen sind mit den für die Entscheidung notwendigen Sachfeststellungen keine Widersprüche zwischen Zeugenaussagen verbunden, zu deren Klärung es, wie unten näher ausgeführt, einer Bewertung ihrer Glaubwürdigkeit bedürfte. Daher ist im Interesse einer zügigen Erledigung des Rechtsstreits ein Urteil im abgekürzten Verfahren zulässig.

Stichwort Parodie: Das Theaterstück, das der Held verfaßt hat. wird ausgiebig zitiert; es handelt sich dabei um ein ziemlich schwerblütiges, steifleinenes, mit Plato, Rousseau, Camus undsofort überfrachtetes Monstrum, das nicht nur der thematischen Parallelen wegen vom amerikanischen Leser unschwer als Parodie auf Eugene O'Neills Mourning Becomes Elektra erkannt werden dürfte - sehr viel früher jedenfalls als vom deutschen Leser, der erst später im Verlauf des Romans darauf gestoßen wird. Wie aber parodiert man einen dem deutschen Leser in aller Regel wohl nur in deutscher Übersetzung bekannten Autor? Hier, denke ich, bleibt dem Übersetzer nur, eine bestimmte "Richtung" zu parodieren, d.h. bestimmte Züge stärker herauszuarbeiten, stärker zu übertreiben, dicker aufzutragen, als es das Original tut, einen etwas geschwolleneren Ton zu wählen. Ein kurzes Beispiel macht deutlich, wie man mit ein, zwei Wörtern, die sich auch anders - zurückhaltender - übersetzen ließen, ein salbungsvolleres Register als das Original erzielt. Eine Mutter auf die vorwurfsvolle Frage eines Sohnes, was sie denn eigentlich wolle:

What I have always sought, for myself and those in my keeping, Thomas. To know the Lord's will, and submit. To lay up treasures in heaven, Thomas, treasures even for you, while you seek here below / Thomas: Only justice!

Was ich für mich und meine Schutzbefohlenen stets erstrebt habe, Thomas. Den Willen des Herrn zu erkennen und ihm zu willfahren. Mir Schätze im Himmel zu sammeln, Thomas, Schätze auch für dich, denn du strebst hienieden / Thomas: Nur nach Gerechtigkeit!

Stichwort Zitate: Die erzählenden Teile des Romans sind durchsetzt mit Zitaten. Neben dem direkten oder dem leicht abgewandelten Zitat, auf das ich hier nicht weiter eingehen möchte, gibt es aber auch noch eine gewissermaßen indirekte, subtilere Form des Zitierens. Ein Beispiel: Geschildert wird ein Kindheitserlebnis des Protagonisten, das sein problematisches Verhältnis zu seinem Vater illustriert; er hat in mühevoller Arbeit ein Kanu aus Birkenrinde gebaut, das er nun voller Stolz vorführen will; er läßt es zu Wasser, wo es sofort kentert. Die Episode wird, aus der Sicht der Stiefschwester des Protagonisten, folgendermaßen geschildert:

It was all just too heartbreaking, by the shining Big-Sea-Water where a tall and stately birch tree once had rustled in the breezes, where he'd cleft its bark asunder just beneath the lowest branches, just above the roots he'd cut it down the trunk from top to bottom, stripped away the bark unbroken for the birch canoe he'd made there puffed with pride at his achievement turning turtle when he'd launched it, filled with terror when his father saw the great birch torn and naked till its sap came oozing outward and the swift Cheemaun for sailing floating upside down and sideways through the reeds and tangled beach grass come to rest there in the mud -and it should have been a warning that you could never please Father.

Das Kind spielt mit dem Bau des Kanus eine Episode aus Longfellows Song of Hiawatha nach - der Ausdruck Big Sea Water verrät es -, eine Episode, die der Autor ganz konsequent im vierhebigen Jambus dieses Versepos erzählt. Vom unterschiedlichen Bekanntheitsgrad dieses Werkes im englischen und im deutschen Sprachraum einmal abgesehen, ergibt sich für die Übersetzung das Problem, daß sich das Englische mit seinen in aller Regel kürzeren Wörtern diesem Versmaß sehr viel unauffälliger anschmiegt als das Deutsche. Dem Deutschen muß man, damit es sich diesem Rhythmus anpaßt, durch Weglassungen, Apostrophierungen, Änderung der natürlichen Wortstellung usw. ein wenig Gewalt antun. Die gebundene Sprache wird also, wie Sie gleich hören werden, in der Übersetzung sehr viel deutlicher hervortreten, als das im Original der Fall ist strenggenommen eine Verfälschung:

-es hat einem schier das Herz gebrochen, drunt' am schimmmernd Großen Wasser, wo die Birke hoch und stattlich einst im Wind geraschelt hatte, deren Rinde er gespalten unter niedrigsten Gezweige, an der Wurzel abgeschnitten, längelang vom Stamm geschält, abgezogen hatte unversehrt die Rinde für das Kanu, das er dort erbaute, stolzgeschwellt von seiner Großtat, kaum im Wasser, schon gekentert, voller Schrecken, als den großen Baum sein Vater sah geschändet, sah den Saft heruntersickern und kieloben schräg den flinken Cheemaun durch das Röhricht und das Strandgras treiben und zur Ruhe kommen im Morast, - und das hätte dir eine Warnung sein sollen, daß du's Vater niemals recht machen kannst.

Nun zum meines Erachtens schwierigsten Übersetzungsproblem dieses Buches, den eingangs bereits erwähnten erzählenden Teilen. Ein Beispiel: Man setzt sich zu viert vor den Fernseher, um sich den anfangs erwähnten Film anzusehen, der den

Titel *The Blood in the Red White and Blue* trägt. Einer geht noch rasch zur Toilette, es laufen noch ein paar Werbespots, dann beginnt der Film:

-No wait it's almost time! Turn it on it's right after the news, I have to go to the bathroom turn it on! as he heaved up and away, leaving them to the vision of a lady in impeccable lingerie stirred by a gentle breeze over phantom breasts smiling serenely on an unruffled landscape of a country morning after a satisfactory bout with an overnight laxative, all of them ensconced in varied degrees of discomfort by the time he reappeared to recover the sanctuary of the sofa where he came down unsteadily aping the writhings of the middleaging arthritic on the screen enduring languorous massage with a heat penetrating unguent and a Florida backdrop Kissing Pain Goodbye when suddenly the room shook with the sound of cannon fire, the screen with a tumult of plunging horses, flaring rockets and the Stars and Bars and men, men -look! as The Blood in the Red White and Blue unfurled before them...

Ich breche hier ab, obwohl das, was ich eben vorgelesen habe, nur etwa ein Viertel des ganzen Satzes ist. Wir haben es mit einer sehr langen hypotaktischen Konstruktion zu tun, die inhaltlich eine Zeitspanne von einigen Minuten zusammenfaßt und die Ereignisse auf dem Bildschirm und davor miteinander verschränkt. Der Autor arbeitet vorwiegend mit Partizipien, was eine sehr starke Raffung und Komprimierung des Geschilderten ermöglicht. Die englische Wortstellung kommt dem entgegen, insofern sie eine ziemlich problemlose Aneinanderreihung erlaubt, ohne dem Leser die Orientierung im Text allzusehr zu erschweren. Sie erlaubt außerdem eine stilistische Spezialiät von Gaddis, die man vielleicht Überlappung nennen könnte, d.h. ein Ineinanderfließen von Textteilen, die zugleich Ende einer alten und Anfang einer neuen Erzähleinheit sind. Was bedeutet das für den Übersetzer?

Klar ist zunächst einmal, daß man im Deutschen mit Partizipialkonstruktionen sehr viel sparsamer umgehen muß, d.h. man wird, wenn man solche Stellen übersetzt, sehr viel mehr vollständige Sätze - ob Haupt- oder Relativsätze - bauen müssen. Damit wird, was im Original sehr komprimiert daherkommt, gewissermaßen entzerrt - es wird dadurch übrigens auch noch länger, als es ohnehin schon ist -, und man ist, was die eben angesprochene Überlappung, das Ineinanderfließen angeht, eher zu Festlegungen gezwungen - wo hört eine Erzähleinheit auf, wo fängt die nächste an. Zum anderen wird - bedingt durch die deutsche Wortstellung im Satz - das, was im Englischen aneinandergereiht war, im Deutschen ineinander verschachtelt. Die Übersetzung produziert also - zwangsläufig, unvermeidlich - etwas stilistisch ganz anderes, mit dem ich meine Ausführungen abschließen möchte:

-Halt, Moment, es ist gleich soweit! Mach schon mal an, er kommt gleich nach den Nachrichten, ich muß eben nochmal verschwinden! Er hievte sich hoch, verschwand und überließ sie dem Anblick einer mit untadeliger, von einer sanften Brise über Phantombrüsten bewegter Wäsche bekleideten Dame, die nach einem geglückten Versuch mit einem über Nacht wirkenden Abführmittel heiter auf die beschauliche Landschaft eines ländlichen Morgens hinauslächelte, und sie hatten sich alle in unterschiedlich starkem Unbehagen eingerichtet, als er wieder auftauchte und die Zuflucht des Sofas zurückgewann, auf dem er sich mühsam niederließ, Nachäffung des sich windenden Arthritikers auf der Mattscheibe, der vor einem Floridaprospekt eine ausgiebige Massage mit durchwärmender Salbe über sich ergehen ließ, Endlich keine Schmerzen Mehr, da plötzlich erbebte das Zimmer von Kanonendonner und die Mattscheibe von einem Getümmel vorwärtsstürzender Pferde, flammender Raketen, der Südstaatenflagge und Horden von Männern - Guckt mal!, während Das Blut im Rot-Weiβ-Blau sich vor ihnen entfaltete...

MIT OFFENEN KARTEN

Wer kann - kann irgendwer - allein vom literarischen Übersetzen leben und wenn ja, wie? Das war die große Preisfrage unserer Recherche zur sozialen Lage der ÜbersetzerInnen.

166 Kolleginnen und Kollegen haben sich die Mühe gemacht, den Fragebogen auszufüllen und damit auch Bilanz für sich selbst zu ziehen. Das war für viele sicher nicht leicht. Einige Ergebnisse bestätigen unsere schlimmsten Vermutungen, andere deuten vielleicht mögliche Verbandsstrategien für die Zukunft an.

Lassen wir zunächst die Zahlen für sich selbst sprechen:

Von den 63 Männern, die an unserer Umfrage teilnahmen, arbeiteten 29 ausschließlich als Literaturübersetzer. Ihr monatliches Einkommen (netto, nach Steuern) bewegte sich zwischen 0 und 3700 DM.

In der Altersgruppe zwischen 30 und 39 Jahren lag der Einkommensschwerpunkt bei DM 1800, bei den 40- bis 49jährigen bei knapp über 2000 DM, bei den 50- bis 59jährigen um 2500 DM; die über 60jährigen verzeichneten Nettoeinkünfte bis 400 DM.

15 Kollegen gaben einen "artverwandten" Zusatzberuf (Redigieren, Dolmetschen) an. Ihre Einnahmen aus diesen Tätigkeiten bewegten sich zwischen 100 bis 400 DM und 800 bis 1000 DM pro Monat, der eine "Ausrutscher" nach oben (mit einem Zusatzeinkommen von 4000 DM) stammt von einem Kollegen, der als Dolmetscher tätig war.

Übersetzerferne Zusatzberufe, die 20 Kollegen ausübten, brachten im Durchschnitt erheblich höhere Einkünfte ein: zwischen 1000 und 6000 DM, der Großteil im oberen Bereich.

Logischerweise hatten die Kollegen mit Zusatzberufen - auch wenn sie deutlich weniger übersetzen - ein weitaus höheres Einkommen als die ohne Zusatzberufe.

Insgesamt 19 Kollegen gaben zusätzliche Einkünfte (etwa aus Vermögen, Renten etc.) an; ein nicht unerheblicher Teil dieser Gruppe wurde von der berufstätigen Ehefrau bzw. dem berufstätigen Lebensgefährten unterstützt. 20 Kollegen waren einer oder mehreren Personen gegenüber unterhaltspflichtig; 11 davon arbeiteten allerdings nicht ausschließlich als Übersetzer. Unter den Unterhaltspflichtigen fanden sich mehrere Kollegen, die deutlich über 4000 DM im Monat verdienten, aber auch 7 mit einem Einkommen unter 2000 DM.

Von den 103 Frauen, die den Fragebogen ausgefüllt haben, arbeiteten 55 ausschließlich als Literaturübersetzerinnen.

In der Altersgruppe 30 bis 39 Jahre gab es zwei Einkommensschwerpunkte: zwischen 1100 und 1500 DM und zwischen 1600 und 2000 DM. Bei den 40- bis 49jährigen lag der Schwerpunkt bei 2000 DM, bei den 50- bis 59jährigen nur noch bei 1200 DM; bei den über 60jährigen sank der Schwerpunktwert auf 1100 DM.

48 Frauen übten einen Zusatzberuf aus, davon 21 einen artverwandten. Hier lag das Zusatzeinkommen schwerpunktmäßig bei etwa 500 DM (nur eine Kollegin verdiente signifikant mehr als Dolmetscherin).

In den artfremden Zusatzberufen war das Zusatzeinkommen wiederum deutlich höher: bei etwa 2000 DM, mit etlichen "Ausrutschern" nach oben, das heißt deutlich über 4000 DM.

Das Ergebnis ist das gleiche wie bei den Männern: Frauen mit

Zusatzberufen verdienen in jeder Altersgruppe deutlich mehr als die Kolleginnen, die nur vom literarischen Übersetzen leben. 24 Übersetzerinnen waren einer oder mehreren Personen gegenüber unterhaltspflichtig (die große Mehrheit dieser Gruppe hatte jedoch einen Zusatzberuf); allerdings verdienten insgesamt 6 unterhaltspflichtige Kolleginnen nur bis 1500 DM im Monat und 7 bis zu 2000 DM.

58 Übersetzerinnen gaben zusätzliche Einkünfte an; diese reichten von "peanuts" bis zu Beträgen im (unteren) vierstelligen Bereich: von Rente über Vermögen bis zur häufig hervorgehobenen "familiären Unterstützung" oder der Anmerkung "Mein Mann ist Hauptverdiener".

Erfreulicherweise bildeten 73 der Befragten Vermögen (Lebensversicherung, Bausparvertrag o.ä.), allerdings nur die Hälfte davon mit über DM 250 im Monat. Die es nicht taten, waren allerdings nicht vorwiegend die mit den geringsten Einkommen. Bei der durchschnittlichen Wochenarbeitszeit boten sich einige Überraschungen; es arbeiteten

		Frauen	Männer
bis 15 Std.	17		11
bis 20 Std.	8		7
25 - 30 Std.	27		6
35 - 40 Std.	22		17
45 - 50 Std.	14		9
55 - 70 Std.	5		7

Bei diesen Zahlen muß allerdings berücksichtigt werden, daß einige KollegInnen mangels Auftragsvolumen weniger arbeiten, als sie könnten oder wollten.

Ähnliches gilt für die Anzahl an Jahresurlaubstagen.

Zuletzt wurden die Fragebögen noch nach Sprachen aufgeschlüsselt - die Ergebnisse sprechen für sich: Von den 41 ÜbersetzerInnen, die ein Durchschnittseinkommen von über 2000 DM rein durchs Literatur-Übersetzen erzielen, übersetzen 35 nur oder teilweise aus dem Englischen. Von den 15 ÜbersetzerInnen nur aus den slawischen und anderen östlichen Sprachen erzielten rein durchs Literatur-Übersetzen: 6 bis 400 DM pro Monat, 2 bis 1000 DM, 4 zwischen 1200 und 2000 DM. Auch wenn etliche der hier vorgelegten Ergebnisse nicht überraschend sein werden, so haben wir in nächster Zeit doch über vieles zu reden.

- Können und wollen wir uns mit dieser Bestandsaufnahme in der Weise abfinden, daß wir das Literaturübersetzen zum Luxus erklären?
- Wie hoch müßte ein "Mindesteinkommen" sein?
- Sollte Übersetzungsförderung sich auf bestimmte Sprachen konzentrieren?
- Gibt es eine Schwelle, nach der viele junge Kollegen das Handtuch werfen und nur noch die bereits Etablierten weitermachen?

Das ist nur ein Teil der Fragen, mit denen wir uns zu befassen haben.

Die Situation ist katastrophal, das wußten wir vorher. Aber vielleicht nutzt es den einzelnen, sich vor Augen zu führen, daß die schlimme materielle Situation nichts mit individuellem Unvermögen zu tun hat, sondern uns als LiteraturübersetzerInnen alle gleichermaßen betrifft, und vielleicht kann dieses Wissen dazu beitragen, daß wir uns auf-neue Wege besinnen, die aus dieser unerträglichen Situation herausführen.

Sabine Hedinger

DER ÜBERSETZER erscheint vierteljährlich. Einzelpreis DM 6.-, Jahresabo DM 20,- zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VdÜ) in Zusammenarbeit mit der Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Medien, Friedrichstr. 15, 70174 Stuttgart. Verantwortlich: Burkhart Kroeber, Hohenzollernstraße 83, 80796 München. Redaktion: Silvia Morawetz, Im Kreuzgewann 4, 69181 Leimen; Renate Orth-Guttmann, Sachsenhäuser Landwehrweg 82, 60599 Frankfurt; Denis Scheck, Südwall 18, 47638 Straelen. Herstellung: Michael Georgi. Postgirokonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 932 68-704 (Bankleitzahl 600 100 70). Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. – Druck: SATZSPIEGEL, Joseph A. Smith, Untere Straße 25, 37120 Bovenden.