Der Übersetzer

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

Straelen
Sept./Okt. 1990
24. Jahrgang, Nr. 9/10

Christa Schuenke

Nachdichten als Übersetzen. Kernfragen-Kriterien-Kritik

Von Matthias Claudius stammt der Satz: „Wer übersetzt, der untersetzt." Knapper und präziser kann man das Problem kaum fassen. Wer übersetzt, der untersetzt das Original mit seiner subjektiven Interpretation, die gefärbt ist durch seine eigene Kultur- und Sozialerfahrung. Jeder Text ist zeitlich und räumlich fixiert, während jede Übersetzung je nach Zeit und Ort variiert. Der literarische Übersetzer, der geografische Entfernungen und Zeiträume überbrückt und zwischen unterschiedlichen Epochen und Kulturen vermittelt, muß nicht nur den kulturhistorischen und ästhetischen Kontext, in dem das Original steht, sondern auch das gesamte an die Zielsprache gebundene kulturelle und ästhetische Umfeld in Betracht ziehen. Das bedeutet immer eine gewisse Anpassung der Übersetzer an die im Zielsprachraum herrschenden kommunikativen Konventionen und Rezeptionsgewohnheiten, die ihrerseits durch eine Vielzahl von Parametern determiniert sind.

Uns interessiert die Frage, ob man Gedichte übersetzen kann, und diese Frage ist die wohl umstrittenste des literarischen Übersetzers schlechthin. Zahllos und gewichtig sind die Gegenargumente, die von Dichtern, Linguisten und Literaturwissenschaftlern immer wieder ins Feld geführt werden. Den vielleicht sinnfälligsten und auf den ersten Blick überzeugendsten Einwand formulierte Percy Bysshe Shelley, als er schrieb: „... ein Veilchen in den Schmelztiegel zu werfen, um das formale Prinzip seiner Farbe und seines Duftes herauszufinden, wäre ebenso gescheit wie der Versuch, die Schöpfungen des Dichters aus einer Sprache in eine andere zu übertragen. Die Pflanze muß wieder aus ihrem Keim hervorgehen, oder sie trüge keine Blüte – und das ist der Kern des Fluches von Babel."

Und doch, allen noch so rigorosen Vorbehalten und Einwänden zum Trotz, wird Lyrik übersetzt bzw. nachgedichtet – seit Jahrhunderten und mit gutem Grund. Denn wenn man die Dichtung aus der Weltliteratur ausschlösse, und nichts anderes würde der Verzicht auf das Übertragen von Gedichten letztendlich bedeuten, dann liefe das auf eine Verarmung der Weltliteratur hinaus, und es würde zugleich die Entfaltung der nationalen Literaturen beschneiden, die sich ja im breiten multikulturellen Austausch vollzieht. Das aber hieße, die Entwicklung der Literatur und der Dichtung schlechthin einzuschränken.

Worin bestehen nun aber die spezifischen Probleme der Übersetzung von Lyrik? Was unterscheidet Dichtung von Prosa?

Sehr viel deutlicher als die Prosa erreicht die Dichtung den Leser zugleich intellektuell und emotional. Dieser Wirkungsdualismus hat seine Gründe darin, daß die Dichtung zum ersten rhythmisch organisierte Sprache ist, zum zweiten nicht allein Informationen, sondern vor allem konzentrierte Affekte vermittelt und zum dritten primär aus Wörtern konstruiert ist. Letztere sind nicht a priori symbolisch, sondern erhalten diese Qualität erst innerhalb bestimmter metaphorischen Bezüge. Zur Metapher verflochten, können Aussagen, die einander nach den Gesetzen der formalen Logik ausschließen, harmonisch nebeneinanderstehen, denn die Metapher vermag Widersprüche zu synthetisieren. Ihre bindende Kraft gibt Wörtern und Aussagen, die in einem außerpoetischen Kontext banal oder gar unsinnig wären, Symbolwert und ruft beim Leser eine Fülle von Assoziationen wach, die auf seinen Verstand ebenso wirken wie auf sein Gefühl. Natürlich sind auch im Gedicht die Wörter gemeinhin zu Sätzen gefügt, doch ist die Syntax hier stets den Zwecken von Rhythmus, Klang und Wortbedeutung untergeordnet.

Jedes Gedicht ist eine Ganzheit, eine dialektische Einheit von Inhalt und Form. Die Dialektik des Lyrikübersetzens besteht darin, die Gesetze des Genres zu befolgen, indem man sie zunächst außer Kraft setzt, um sie im Resultat wiederum aufgehoben, d. h. bewahrt zu finden. „Die Technik des Übersetzers", so sagt Curt Meyer-Clason, der bekannte Übersetzer lateinamerikanischer Literatur, „... verlangt, daß er vom Einzelnen zum Ganzen schreite. Damit die angestrebte Zwillingsfassung vom Geist der Gesamtschau durchdrungen sei, muß er zwei gleichzeitige Bewegungen ausführen. Innerlich muß er den Autor vom Ganzen zum einzelnen Wort begleiten: äußerlich, technisch muß er der Spur des Textes folgen, Wort für Wort ... bis zum Schluß. Ein schizophrener, ambivalenter Arbeitsprozeß, gewissermaßen ein Simultanvorgang von Empfängnis und Zeugung." So weit Meyer-Clason. Der Lyrikübersetzer muß also tatsächlich das Veilchen in den Schmelztiegel werfen, muß das Ganze spalten, um aus den isolierten, ihres schönen Zusammenhanges beraubten Teilen ein neues, in Sinn und Form annähernd identisches, d. h. adäquates Ganzes herzustellen. Und dieses neue Ganze ist in jedem Falle größer als die Summe seiner Teile. Der Nachdichter hat also die Ganzheit, die das Original darstellt, in der eigenen Muttersprache als Ganzheit, nicht als Summe von ausgetauschten Teilchen, nachzubilden.

Sein Ziel muß es sein, eine Übertragung zu schaffen, die mit poetischen Mitteln, die den vom Autor angewandten entsprechen, bei dem Leser des Zielsprachraums eine Wirkung hervorruft, die der des Originals entspricht. Es muß sein Ziel sein, das Original mit dem Instrumentarium seiner eigenen Muttersprache und im Rahmen des an diese Zielsprache gebundenen ideengeschichtlichen und ästhetischen Bezugssystems funktional, d. h. dem Leser seines eigenen Sprach- und Kulturterritoriums verständlich zu übertragen und dabei die Charakteristika des Ausgangstextes zu erhalten. Mit anderen Worten, sein Ziel ist pragmatische Äquivalenz zwischen Original und Übersetzung. Da eine absolute pragmatische Äquivalenz jedoch in der Praxis nicht zu erreichen ist, kann die Übertragung von Gedichten wie jede literarische Übersetzung grundsätzlich nur eine Annäherung an das Original und folglich ein Kompromiß sein.

Der Nachdichter kodiert nicht einfach sprachliche Bedeutungen um, sondern ist zunächst einmal selber Rezipient des Originaltextes, den er aufnimmt und verarbeitet, um dann das Resultat seines ureigenen Sinnverständnisses mit seinen zielsprachlichen Mitteln wiederzugeben. Er macht sich gewissermaßen sein Modell von dem zu übersetzenden Werk. Die Voraussetzungen, unter denen er dieses interpretiert, sind in höchstem Maße subjektiv. Zugleich ist er aber genötigt, dieses subjektive Sinnverständnis zu objektivieren, um die allgemeine Rezipierbarkeit seiner Übertragung sicherzustellen. Das kann er nur erreichen, indem er das Original mit dem Instrumentarium des Textwissenschaftlers durchdringt, es unter semantischen und wirkungsästhetischen Aspekten analysiert. Da eine solche Analyse aber immer in gewisser Weise ein Vorgehen gegen das Wesen des Gedichts als synthetische Ganzheit bedeutet, kann eine kongeniale Nachdichtung nur dann entstehen, wenn sich zu dem

Fundus an wissenschaftlich ermittelten Informationen intuitive Qualitäten gesellen, wenn also der Nachdichter imstande ist, nicht allein die Intentionen und Techniken, sondern auch die Empfindungsebenen des Autors sehr weitgehend nachzuvollziehen.

Im Interesse der angestrebten Wirkungsäquivalenz ist es notwendig, daß der Nachdichter sich nicht nur um sprachlich adäquate Sinnwiedergabe, sondern darüber hinaus auch um gestalterisch-ästhetische Adäquatheit bemüht. Das heißt, daß er formspezifische Elemente wie Metrum, Reimschema, Strophenbau, Brechungen des Metrums, Alliterationen, Assonanzen oder syntaktische Eigentümlichkeiten wie Inversionen und Appositionen, Enjambements etc. so weit als möglich übernimmt. Es heißt aber auch, daß er darauf bedacht ist, die im Original gegebene Relation von sprachlich formulierten und nichtverbalisierten Aussagen, semantisch-syntaktischem Material und außersprachlichen, assoziativen Signalen in der Nachdichtung zu erhalten.
Bei allem Bemühen um Adäquatheit des Inhalts und der Form ist doch jede Nachdichtung bis zu einem gewissen Grade eine Neuschöpfung, eine Adaptation. Indes bleibt der Nachdichter bei aller schöpferischen Eigenständigkeit, die er zu Recht für sich in Anspruch nehmen darf, doch immer ein Übersetzer und ist als solcher dem Grundsatz der Werktreue verpflichtet.

wörter. Phonetische Hinweise, die zur korrekten Bestimmung von Metrum und Reimschema unerläßlich sind, wenn der Nachdichter die Ausgangssprache nicht kennt, fehlten zumeist; charakteristische Formelemente wie Binnenreime, Alliterationen, Assonanzen, metrische Brüche etc. waren in der Regel nicht kenntlich gemacht. Kurzum, die Informationsmenge, die dem Nachdichter in Gestalt der Interlinearübersetzung in die Hand gegeben wurde, war unzureichend. Hinzu kam, daß die Interlinear- – wie jede Übersetzung – keine objektive, sondern eine von der subjektiven Lesart ihres Herstellers gefärbte Textüberführung ist. Der Interlinearübersetzer traf seine Auswahl aus dem poetischen Gesamtmaterial, eine Auswahl, die sich in der Regel auf die semantischen Aspekte des Originals konzentrierte und ästhetisch-gestalterische Elemente weithin außer acht ließ. Damit schränkte er die Auswahl- und Entscheidungsmöglichkeiten des sprachunkundigen Nachdichters nolens volens ein. Um aber ein Gedicht auch nur annähernd adäquat übersetzen zu können, bedarf jener der denkbar größten Menge an Informationen und Auswahlmöglichkeiten.
Natürlich ist die Interlinearübersetzung ein unerläßliches Hilfsmittel für den Nachdichter; sie ist ein Schritt auf dem Weg zur schöpferischen Aneignung des Originals und eine wesentliche Vorleistung für die angemessene Textgestaltung der Übersetzung. Am besten erfüllt sie diese Funktion allerdings dann, wenn

William Wordsworth: The Daffodils	1 I wandered lonely as a cloud	1 Ich wanderte der Wolke gleich,
	2 That floats on high o'er vales and hills,	2 Die einsam treibt auf Tal und Hügel
	3 When all at once I saw a crowd,	3 Und sah, von Blütengolde reich,
	4 A host, of golden daffodils;	4 Narzissenheere, deren Flügel
	5 Beside the lake, beneath the trees,	5 Wind, der vom nahen Ufer blies,
	6 Fluttering and dancing in the breeze.	6 Leuchtend im Spiele tanzen ließ.
	7 Continuous as the stars that shine	7 Beständig wie der Sterne Schein,
	8 And twinkle on the milky way,	8 Die glitzernd ziehn auf Himmelswegen,
	9 They stretched in never-endling line	9 So zogen sie in dichten Reihn –
	10 Along the margin of the bay:	10 Vieltausend wohl – der Bucht entgegen.
	11 Ten thousand saw I at a glance,	11 Voll Anmut längs der Ufer Kranz
	12 Tossing their heads in sprightly dance.	12 Wiegten die Köpfe sie im Tanz.
	13 The waven beside them danced; but they	13 Die Wellen tanzten glitzernd mit,
	14 Out-did the sparkling waves in glee:	14 Doch ärmer als der Blumen Reigen:
	15 A poet could not but be gay,	15 Er lenkte heiter meinen Schritt
	16 In such a jocund company:	16 Und gab mir seinen Glanz zu eigen.
	17 I gazed – and gazed – but little thought	17 Ihn schauend, hab ich nicht bedacht,
	18 What wealth the show to me had brought:	18 Welch Reichtum mir dies Bild gebracht.
	19 For oft, when on my couch I lie	19 Denn wenn ich sinnend manche Zeit
	20 In vacant or in pensive mood,	20 Lieg fern von Glück und Kümmernissen:
(Deutsch von Uwe Grüning)	21 They flash upon the inwar eye	21 Im Aug, dem Freund der Einsamkeit,
	22 Which ist the bliss of solitude;	22 Stehn auf die leuchtenden Narzissen.
	23 And then my heart with pleasure fills,	23 Mein Herz, beglückt von ihrem Schein,
	24 And dances with the daffodils.	24 Reiht freudig in den Tanz sich ein.

Soweit einige allgemeine Leitsätze. Ehe ich nun zu einer kritischen Analyse einer Nachdichtung komme, noch ein paar Bemerkungen zu einer in der ehemaligen DDR bei der Übersetzung fremdsprachiger Lyrik gängig gewesenen Praxis – Bemerkungen, die für die folgende Textkritik nicht ohne Belang sind.
In der DDR pflegten die Verlage Gedichte fremdsprachiger Autoren fast durchweg von einheimischen Berufslyrikern übertragen zu lassen – ein Brauch, der mancherlei Nachteile hatte. Zum Beispiel den, daß bei der Auftragserteilung die Frage, ob der betreffende Lyriker die Sprache des Originals beherrscht oder wenigstens in ihren Grundbegriffen kennt, als irrelevant galt. Nur in Ausnahmefällen wurden sprachkundige literarische Übersetzer zu dieser Arbeit herangezogen. Man stattete den professionellen DDR-Dichter gemeinhin mit dem Ausgangstext und dessen Interlinearübersetzung aus. Letztere gab den Inhalt des Gedichts in mehr oder weniger groben Zügen Wort für Wort, Zeile für Zeile in Prosa wieder und vermerkte darüber hinaus kaum mehr als allenfalls eine geringe Menge an Konnotationen einzelner Signal-

der Nachdichter selbst sie erstellt hat oder in der Lage ist, den Interlinearübersetzer während der Arbeit an seiner Nachdichtung ständig zu konsultieren. Dieser Fall aber kam in der Praxis ebenso selten vor wie wirklich brauchbare Interlinearübersetzungen von fremder Hand. Wenn der Nachdichter mangels eigener Kenntnis der Ausgangssprache genötigt ist, zwischen sich und den Autor einen Mittler treten zu lassen, gibt er die Vermittlerrolle, die er als Übersetzer innehat, mehr oder weniger fort. Er verzichtet gewissermaßen auf seine kreative Souveränität. Und sosehr ihm das Handwerkszeug des Dichters, in dessen Besitz er natürlich ist, und seine Vertrautheit mit der Entwicklungsgeschichte und dem Stand seiner nationalen und der internationalen Dichtung zugute kommen, riskiert er doch bei einem solchen Vorgehen immer, Inhalte mißzuverstehen, das Original dort, wo es sich der Übertragung spröde widersetzt, zu glätten und zu gefälligen Klischees Zuflucht zu nehmen, wo sein Sinnverständnis durch die Einschichtigkeit der Interlinearübersetzung einschichtig sein muß.

Kommen wir nun zu einer kritischen Analyse einer Wordsworth-Nachdichtung, die die Fragwürdigkeiten des eben beschriebenen Verfahrens beispielhaft belegt.
Wordsworth schuf dieses Gedicht zwischen 1804 und 1807, jedenfalls zu einer Zeit, da er auf seinem Höhepunkt als Dichter der englischen Romantik angelangt war. Es ist ein für den Autor durchaus typisches Werk, entspricht es doch der um die Wende zum 19. Jahrhundert von Wordsworth und Coleridge gemeinsam vertretenen programmatischen Forderung, die Dichtung solle Poesie des Alltags werden und ihre Themen aus dem Alltagsleben des einfachen Volkes in seinem innigen Umgang mit der Natur beziehen. Man muß sich bei der Lektüre vergegenwärtigen, was Wordsworth im Jahre 1800 in seinem Vorwort zu den „Lyrical Ballads" schrieb: „Das wichtigste Anliegen . . . bestand darin, Begebenheiten und Zustände dem einfachen Leben zu entnehmen und sie, soweit das möglich war, durchgehend in einer so gewählten Sprache zu erzählen oder zu beschreiben, wie sie wirklich von Menschen benutzt wird; gleichzeitig aber einen gewissen Hauch von Phantasie über sie zu breiten, wodurch sich das Alltägliche dem Gemüt in einem ungewöhnlichen Licht zeigen würde, und weiterhin und vornehmlich, diese Begebenheiten und Zustände dadurch interessant zu machen, daß in ihnen auf wahrhaftige, aber nicht aufdringliche Weise die primären Gesetze unserer Natur erkennbar werden: vorwiegend hinsichtlich der Art, in der wir Gedanken im Zustand der Erregung assoziieren . . ."
Und man muß sich auch die politische und gesellschaftliche Situation im England des ausgehenden 18. Jahrhunderts ins Gedächtnis rufen, einer Periode, da das Land einerseits in die Napoleonischen Kriege verstrickt und andererseits von heftigen sozialen Konflikten im Innern ergriffen war, was bei der geistigen Elite eine Welle der Rückbesinnung auf elementare menschliche Werte und antike Ideale auslöste und zugleich ein neues starkes Bewußtsein der Bindung des Menschen an die ihn umgebende Natur wachrief.

Liest man das Original vor diesem Hintergund und vergleicht es mit Uwe Grünings Nachdichtung, so ist zu dieser Nachdichtung zunächst folgendes zu sagen: Die äußere Form ist mit peinlicher Akribie reproduziert. Die deutsche Fassung bewahrt die Großstruktur von vier Strophen mit je sechs Versen; sie ist im Metrum identisch mit dem Original und bildet das Reimschema getreulich nach. Sie berücksichtigt die in den Versen 6 und 12 des Originals gegebene Abweichung von dem ansonsten durchgängig verwendeten jambischen Vierheber. In diesen Schlußversen der beiden ersten Strophen ist der daktylische Anfangstakt nachvollzogen, der die wiegende, tanzähnliche Bewegung der Blumenreihen akustisch illustriert (*Flu*ttering and *danc*ing/*Tross*ing their heads). Daß die Binnenreime in den Versen 5 *(beneath the trees)* und 22 *(which is the bliss)* nicht erhalten sind, ist unerheblich, zumal statt dessen im 4. Vers ein Binnenreim *(. . . heere, deren)* gesetzt wurde. Ebensowenig stört der Wechsel von starken und schwachen Endreimen in der deutschen Fassung. Zwar weist das Original durchweg starke Reimklänge auf, doch überwiegt diese Form des Reims im Englischen ohnedies, da Wörter mit nichtstummer Endsilbe hier seltener vorkommen als im Deutschen. Das Reimschema ababcc wurde dahingehend modifiziert, daß die b-Reime jeweils schwach enden, was völlig legitim ist. Anzuerkennen ist auch das Bemühen, die Melodik des Originals durch Verwendung einer annähernd gleichen Menge von Alliterationen und Assonanzen nachzugestalten. Formal läßt sich also gegen diese Nachdichtung nichts einwenden.
Dennoch ist die Sinnverrückung und damit die Nichtübereinstimmung der Wirkung unübersehrbar und kann an einer Reihe metaphorischer Mißgriffe und syntaktischer Ungenauigkeiten festgemacht werden. Zunächst einige Bemerkungen zu syntaktischen Schwächen. Entgegen der von Wordsworth erklärten und in seinen Gedichten aus dieser Schaffensperiode umgesetzten Intention, eine wirklich von Menschen benutzte, einfache Sprache als poetisches Gestaltungsmittel zu gebrauchen, legt Grüning dem Text das Korsett eines für meine Begriffe zweifelhaften Verständnisses von romantischer Weltsicht und Sprachbehandlung an. Das führt zu einer unerfreulichen Trivialisierung, an der die Nachdichtung insgesamt krankt. Beispiele für überladene syntaktische Konstruktionen, die diese Trivialisierung bewirken, finden sich in den Versen 6, 14, 16, 19, 20, 21, 23 und betreffen teils Inversionen und Appositionen, die das klare, eindeutige Beziehungsgefüge des Originals vernebeln, teils stilistische Schwülstigkeiten, die dessen Ton umfärben.
Was die metaphorischen Mißgriffe angeht, so gibt es davon eine ganze Serie. Das beginnt damit, daß die Einsamkeit, die in Vers 1 des Originals deutlich an erster Stelle dem lyrischen Ich zugeschrieben ist, in der Nachdichtung primär zu einem Attribut der Wolke erklärt wird. Im 2. Vers *treibt* diese Wolke *auf,* nicht, wie es korrekt heißen müßte, *über* Tal und Hügel. Vers 3 des Originals drückt höchstes Erstaunen des lyrischen Ich aus angesichts einer Menge *(crowd),* in Vers 4 näher bestimmt als *a host* von goldenen Osterglocken. In der Nachdichtung fehlt dieses sinntragende, den Gestus des ganzen Gedichts prägende gesteigerte Staunen, auf das Wordsworth in den Versen 11 und 14 indirekt und in Vers 17 ganz konkret und unmittelbar zurückkommt. Es fehlt die durch die englischen Worte *crowd* und *host* gegebene Bekräftigung dieses Staunens, und aus den Osterglocken werden Narzissen. letzteres wäre nicht unbedingt zu beanstanden, wenn diese Blumen nicht, nun wieder getreu dem Original, mit der Farbe Gold assoziiert würden – eine Assoziation, der man, das zarte Cremeweiß der Narzisse vor Augen, schwerlich folgen kann. Der 4. Vers der Nachdichtung, der aus Osterglocken Narzissen macht, führt zugleich jene schwerwiegendere Sinnentstellung herbei, die Grünings Übertragung vor allem anzulasten ist. Sämtliche bis hierher genannten Schwächen wären vielleicht noch verzeihlich, wenn jetzt nicht in der Gestalt der Metapher Narzissen*heere* eine Militanz in den deutschen Text käme, die das Original durch nichts, aber auch gar nichts rechtfertigt. Ursache für diesen fatalen Fehlgriff dürfte das unkritische Vertrauen des Nachdichters oder besser seines Interlinearübersetzers in den Großen Langenscheidt sein, denn dieser empfiehlt unter dem Stichwort *host* mit kursivem Nachdruck den Begriff (Kriegs)heer zu poetischer Verwendung. Zwar gibt auch das OED unter *host* an erster Stelle *an armed company or multitude of men* an und fügt hinzu: *now archaic and poetic,* nennt aber bereits an zweiter Stelle die im Kontext des Gedichts doch wohl eher zutreffenden Wendungen: *a great company; a multitude; a large number.* Natürlich ist *host* in bestimmten Fügungen eine Entsprechung für Heer, heute noch gebräuchlich etwa als *the host of Heaven* – die Himmlischen Heerscharen. Nur ist Heer nicht unbedingt eine poetische, vor allem nicht die einzig mögliche poetische Entsprechung für *host.* Was einmal mehr beweist, daß auch das beste Wörterbuch – so wichtig die Lexika dem Übersetzer als Ratgeber, Auskunfteien, Anreger und Rückversicherer sind – nicht alle Konnotationen, alle Schattierungen, die ein Wort in einem gegebenen Kontext haben kann, zu liefern vermag. Das blinde Vertrauen in das Großwörterbuch hat schwerwiegende Folgen für den Fortgang der Nachdichtung, die sich nun mehr und mehr vom Ausgangstext freikämpft, und das mit zackigen Mitteln.

Die Narzissenheere haben konsequenterweise Flügel, die der vom nahen Ufer blasende Wind im Spiele tanzen läßt (Verse 5 und 6 der Nachdichtung), wo doch im Original nur ausgesagt ist, daß die Blumen neben dem See und unter den Bäumen, also an sonnigen wie an schattigen Orten, d. h. überall, wohin man schaut, im Windhauch wogen und tanzen – abermals eine mittelbare Bekräftigung des Staunens. Von Grüning aber auf die militärische Fährte gesetzt – wer Heere liest oder hört, assoziiert leicht Reimworte wie Speere oder Gewehre – denkt man sich das Blasen des Windes unwillkürlich als Marschmusik, das Spiel als klingendes Spiel bei der Parade. Eine Gedankenverbindung, die durch die Verse 9 und 10 der deutschen Fassung erhärtet wird, wo die Blumen in dichten Reihen der Bucht entgegenziehen. Im Original erstrecken sie sich in unendlicher Reihe entlang dem Rand der Bucht, und es sind so viele, daß das lyrische Ich auf einen einzigen Blick ihrer zehntausend sieht. Der Grundgestus des Textes ist bei Wordsworth jener die Phantasie beflügelnde Erregungszustand angesichts eines Naturschauspiels, von dem in der weiter oben

zitierten Passage aus dem Vorwort zu den „Lyrical Ballads" die Rede war.
Da der Nachdichter diesen wesentlichen Zug bereits in Vers 3 eleminiert hat, muß er, um die Übertragung zu einem schlüssigen Ende führen zu können, auch fürderhin mit aller Entschiedenheit jede weitere Akzentuierung von Staunen und Gemütsbewegung ignorieren. Das nötigt ihn folgerichtig dazu, auf die Sinnwiedergabe der Verse 15 und 16 des Originals zu verzichten, in denen das lyrische Ich sich als der Dichter selbst zu erkennen gibt, der in der ausgelassenen Gesellschaft der fröhlich tanzenden Blumen einfach vergnügt sein, d. h. sein dichterisches Amt und seine Chronistenpflicht vergessen muß und, so die beiden folgenden Verse, gewissermaßen ganz Auge ist. Er kann seine Empfindungen nicht verbalisieren, unter dem Eindruck des Anblicks nicht reflektieren, sondern erliegt für einen Moment vollends der Erfahrung, deren Wert er erst ermessen können wird, wenn sie Vergangenheit geworden ist.
Grüning macht diesen Verzicht wett, indem er die Blumen im angegebenen Verspaar weiter vorrücken läßt, sie mit einer Art von Aktivität ausstattet, die nicht nur die Intentionen des Autors unterläuft, sondern auch jeglicher Logik entbehrt. Der Blumen Reigen (wozu dieser Genitiv, wo doch ein zusammengesetztes Substantiv der einfachen, volkstümlichen Spraches des Originals viel eher entspräche?) lenkt heiter den Schritt des lyrischen Ich und gibt letzterem seinen Glanz zu eigen. Blutarme Klischees treten an die Stelle der Schlüsselverse. Ein grammatischer Lapsus, der für einen Lyriker vom Range Uwe Grünings unverzeihlich ist, die Fügung *„welch Reichtum"*, beschließt die dritte Strophe.
In der Schlußstrophe wird schließlich Wordsworth's konkrete Folge von schlichten, sinnfälligen Aussagen durch eine Aneinanderreihung abstrakter Metaphern und unangemessen schwülstiger Töne ersetzt. Im Original reflektiert der Dichter hier im nachhinein die geistige und emotionale Bereicherung, die sein Dasein durch dieses Naturerlebnis erfahren hat. Wie die goldene Blumenfülle in Stunden der Muße oder des Grübelns, wenn er auf seinem Sofa liegt, plötzlich wieder vor seinem inneren Auge aufblitzt, ein Vorgang, der die Wonne der Einsamkeit ist, und wie sein Herz dann von Freude erfüllt wird und mit den Osterglocken tanzt, das ist ein Bild, das wohl jeder nachvollziehen kann. Daß aber einem, der sinnend manche Zeit fern von Glück und Kümmernissen liegt, leuchtende Narzissen im Aug aufstehn, nun, das stelle ich mir denn doch eher schmerzhaft als beglückend vor und sehe darin durchaus keinen Anlaß zur Herzensfreude. Wo das Aug als Freund der Einsamkeit apostrophiert wird, gewinnt die Nachdichtung dann sogar nonsense-Qualität.

Erinnern wir uns der eingangs erwähnten Forderungen an den Übersetzer von Gedichten, so können wir feststellen, daß Uwe Grünings Nachdichtung in mehr als einer Hinsicht unbefriedigend ist.
Die Forderung nach Ganzheit ist zweifellos erfüllt. Die Nachdichtung ist ein in sich geschlossenes Ganzes, ein Gedicht, in dem Sinn und Form eine Einheit bilden. Von pragmatischer Äquivalenz kann indes keine Rede sein, da die Übertragung einen von dem des Originals in wesentlichen Zügen abweichenden Sinn übermittelt. Diese Sinnentstellung dürfte zum einen durch ein unkorrektes subjektives Textverständnis des Nachdichters zu erklären sein, das sehr wahrscheinlich einer mangelhaften Interlinearübersetzung sowie den unzureichenden Englischkenntnissen des Nachdichters geschuldet ist. Zum anderen ist sie wohl durch eine allzu starke Konzentration auf formale Aspekte des Originals verursacht. Der gesellschaftliche Auftrag des Übersetzers, der als exemplarischer Leser die Über-Subjektivität seines individuellen Sinnverständnisses zu sichern hat, ist nicht erfüllt. Der Normalleser erhält ein völlig falsches Bild von der Intention wie von der Diktion des Autors und von den poetischen Mitteln, derer dieser sich bedient hat, um die von ihm beabsichtigte Wirkung zu erzielen. Eine wirkungsästhetische Textgestaltung ist gegeben, nur läuft diese dem Grundgestus des Originals in beinah jedem Punkt zuwider. Werktreue als unverzichtbares Kriterium ist mithin in der vorliegenden Nachdichtung nicht gewahrt.
Das führt uns zu dem Schluß, daß interpretatorische Spielräume und schöpferische Freiheiten dem Lyrikübersetzer nur dann zugestanden sind, wenn für ihn das Bemühen um Werktreue erkennbar das oberste Gebot ist. Die Anpassung des Originals an die Rezeptionsgewohnheiten des Zielsprachraums ist unerläßlich, aber diese Anpassung darf nicht in einer Amputation oder einer Sinnverrückung von Teilen des Inhalts bestehen, ebensowenig wie sie ein Umgießen des Sinns in eine fremde Form sein darf.
Wer Gedichte der englischen Romantik ins Deutsche übersetzt – und das gilt selbstredend für jede andere Stilepoche gleichermaßen –, muß in der Epoche, in der diese Texte entstanden sind, heimisch sein, und er muß sich der Unterschiede zwischen der englischen und der deutschen Romantik gewärtig sein. Das heißt, er muß vergleichbare Arbeiten deutscher Dichter aus dieser Zeit ebenso kennen, wie er den historischen, sozialen und kulturellen Boden kennen muß, aus dem die Romantik in beiden Ländern hervorgewachsen ist. Er muß weiter Interlinearversionen zur Verfügung haben, die seine Entscheidungsmöglichkeiten nicht einschränken, sondern ihm einen tiefen und umfassenden Einblick in das poetische Gesamtmaterial des jeweiligen Originals gestatten. Und er muß schließlich imstande sein, den Ausgangstext nicht allein textwissenschaftlich und literaturgeschichtlich zu orten, zu durchdringen und zu reproduzieren, sondern überdies die Emotionalität des fremdsprachigen Autors in hohem Maße nachzuvollziehen und nachzubilden. Damit adäquate Nachdichtungen entstehen können, muß sich der Übersetzer seiner Verpflichtung gegenüber dem Autor wie seiner Verantwortung gegenüber dem Leser bewußt sein. Und er muß überdies umfangreiche Sachkenntnis mit Behutsamkeit gegenüber dem Werk des anderssprachigen Dichters und eigener Virtuosität in der Beherrschung der Zielsprache und der poetischen Mittel derselben zu verbinden wissen.
Nicht selten führt ein übertriebenes Bemühen des Nachdichters um Formtreue zu einer Veruntreuung des Sinns und des Gestus des Originals, wie umgekehrt auch oft genug ein allzu unbedenklicher Umgang mit der Form den Ganzheitscharakter des Ausgangstextes in der Nachdichtung beschädigt oder gar zerstört. Jede Übertragung, die sich wesentlich auf einen dieser beiden Pole konzentriert, ist fragwürdig, muß es sein.

Sybil Gräfin Schönfeldt

"Apple sauce" ist... keine Sauce

Warum muß es überhaupt Übersetzungen geben? Von einem pensionierten Pfarrer, einem Freund der Familie, bekam ich als Kind Italienischunterricht, gratis. Man muß, so der Pfarrer, die Standardwerke der Weltliteratur in ihrer Originalsprache lesen können.
Wer so denkt, lernt – wie James Krüss – einfach Niederländisch, wenn er die Insel Terschelling besucht, und notiert im Tagebuch: „In Jugoslawien per Zug. Schon in der Lage, sich serbokroatisch auszudrücken." Und später, kaum in Gran Canaria: „Spanisch gelernt."
Mein Pastor und James sind natürlich auch insofern Ausnahmen, als beide bereits erwachsen waren. Kinder lernen zwar vielleicht noch schneller und leichter als Krüss neue Sprachen – falls sich kein Pädagoge dazwischenschaltet –, aber die Kinderliteratur ist so international, daß weder Krüss noch ein Kind mit ihren vielen Sprachen mithalten könnten.
Man braucht also auch – oder besonders – für Kinder Übersetzer. Das war in meiner Kindheit noch gar nicht so selbstverständlich. Ich bin inmitten der Kinderbücher aufgewachsen, die aus der Jugend meiner Großmutter stammten und französisch waren. Wer Zeit hatte, nahm sich also eines dieser Bücher und das Kind und übersetzte ihm was vor. Bei Großmutter und Großtante ging alles gut, weil sie Phantasie besaßen und Deutsch konnten und außerdem glänzende Erzählerinnen waren.

Aber einmal hatten sie Besuch von meinem Urgroßonkel aus Paris, und da gerade sommerliche Einmachzeit war, bekam nun er Buch und Kind in die Hand gedrückt und sollte vorlesen. Ich fand ihn umwerfend, weil er sich den Schädel hatte kahl scheren lassen und ein Monokel und Hemden mit Vatermörder trug, wie man damals die steifen Kragen mit Knickecken noch nannte, und sein Deutsch war bereits eigentümlich geworden.

So stotterte er am Text herum, fragte alle naslang: „Ähhh – wie sagt man hier doch gleisch?", daß meine Großtante erbost den himbeerroten Einmachlöffel schwang und „Stell dich nicht so albern an!" dazwischenrief. Zur gleichen Zeit warf unsere Katze fünf oder sechs Junge, und man kann sich vorstellen, war für ein herrlicher Sommer das war.

Aber es zeigt auch, daß man den Satz verfeinern muß: Man braucht Übersetzer, und diese Übersetzer müssen Profis sein. Und es zeigt noch etwas: Wer mit den Problemen der Übersetzung großgeworden ist, dem fällt es offenbar eher auf, wenn ein Übersetzer mit seiner Arbeit Probleme hat.

So schrieb ich, als ich 1954 für „Die Zeit" zu rezensieren begann, über ein Buch von Dilys Laing mit dem Titel „Das große Ja" im Verlag Albert Langen/Georg Müller, übersetzt von Hans Hennecke: „Das ist ein Beweis dafür, daß der Verlag durch eine schlechte Übersetzung den Erfolg eines Buches fraglich machen kann. Wenn ein Übersetzer ‚drugstore' mit Drogerie gleichsetzt, wenn er von ‚ingwerfarbenem Haar' spricht (Ginger = Ingwer, aber: Gingerhead = Rotkopf), wenn er als Verneinung von ‚jemals' ‚nie jemals' stehenläßt, dann kann man unterstellen, daß der unmelodische, hölzerne Stil dieser ‚Legende' einer Bauernfamilie aus Vermont auf seine Kosten geht. Das ist schade, denn ..."

Ich arbeitete damals als Redakteurin im Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, und kurz nachdem die betreffende „Zeit" erschienen war, rief mich das Empfangsmädchen an und sagte: „Hier ist ein Herr Hennecke für Sie!"...

Das war die Philologie und ihre Folgen, es war aber auch ein singulärer Fall, wie sich gleich zeigen wird.

Im Grunde genommen ist die Bundesrepublik Deutschland seit ihrem Bestehen ein Paradies für Übersetzer. Nach 1945 kam die gesamte Literatur über uns, die seit 1933 geächtet, verboten und jedenfalls nicht importiert worden war. Wir verschlangen damals die Pocket-Books, mit denen vor allem die US-Steitkräfte großzügig versorgt worden waren, und vergessen waren die Nazi-Parolen „Deutsche, eßt deutsches Gemüse!" und „Deutsche, lest deutsche Schriftsteller!"

Schon 1951, zwei Jahre nach der ersten Nachkriegsbuchmesse in Frankfurt am Main, sagte der damalige Bundespräsident Theodor Heuss in der Paulskirche in seiner Laudatio für den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels, Albert Schweitzer: „... daß die Deutschen ein Volk der Übersetzer wurden, ist nicht Schwäche ihres Volkscharakters, wie eine dumpfe Lehre das immer wollte und immer von der ‚Gefahr der Überfremdung' redete, sondern es steckt in unserem Volke – das ist das Großartige an ihm – die Kraft der werdenden Bereicherung."

Es steckte zudem der Nachholbedarf in ihm und ließ es lesen wie nie zuvor, und als die Jahre der Reedukation vergangen waren, hatten die deutschen Leser einen solchen Gefallen an anderen Literaturen gewonnen, daß sie damit alle anderen westlichen Nationen übertrafen.

Die bundesdeutsche Literatur ist eine Literatur der Übersetzungen, von Anfang an und bis zum heutigen Tage, und das reicht von der Kinder- und Jugendliteratur über die Belletristik bis zur Sachliteratur. Ein paar Zahlen, die dies deutlich machen: 1978 erschienen 1770 Kinder- und Jugendbücher, 1210 in Erstauflage und 560 Neuauflagen. Das waren 4,1 Prozent der allgemeinen Literatur.

Der Übersetzungsanteil der Kinderbücher dieses Jahres betrug 34,7 Prozent.

Ein Jahrzehnt später, 1988, erschien fast die doppelte Zahl der Kinder- und Jugendbücher, nämlich 4859 – davon 3353 in Erstauflage und 1506 in Neuauflage. Das waren 7,1 Prozent der gesamten Neuerscheinungen. Der Übersetzungsanteil betrug jedoch nur 14,4 Prozent.

1978 war der prozentuale Anteil der übersetzten Kinder- und Jugendbücher mit den 34,7 Prozent am höchsten von allen Sparten: Bei der Belletristik betrug die Zahl der Übersetzungen nur 22,1 Prozent. 34,7 Prozent: das waren rund 500 Titel, die 500 Übersetzern Arbeit und Geld brachten.

1988 war die absolute Zahl der Neuerscheinungen zwar am höchsten, doch die 14,4 Prozent von 4859 Titeln ergaben fast die gleiche Zahl von Übersetzungen. Bei den Kindertaschenbüchern war sie übrigens mit 33 Prozent am höchsten, nur noch von der Belletristik übertroffen, die in diesem Jahr mit 54,5 Prozent Übersetzungen aufwartete.

Diese Zahlen blieben durch die Jahrzehnte ziemlich konstant: Der Anteil der Kinder- und Jugendliteratur an der allgemeinen Literatur mit fünf bis sieben Prozent und der Anteil der Übersetzungen auf dem Gebiet der Kinder- und Jugendliteratur mit 25 bis 35 Prozent.

In beiden Fällen gab es natürlich Schwankungen in die Extreme. Noch konstanter: das Verhältnis der Sprachen, aus denen übersetzt wurde. Englisch führte, seit der Börsenverein „Buch und Buchhandel in Zahlen" herausgegeben hat. 1966: mit 56,4 Prozent, 1978 mit 66,3 Prozent. In der Kinderliteratur folgen auf Englisch Schwedisch, Französisch und Niederländisch. Bei der Belletristik steht Französisch an zweiter Stelle.

Bei diesem fast idealen Reichtum an Literatur, der erst durch Übersetzungen konsumierbar wurde, stellt sich natürlich die Frage: Wie wurde er gewürdigt?

Meist urteilt der Mensch nach den eigenen Erfahrungen. Also: Ich habe zwischen 60 und 70 Bücher übersetzt und für eine Übersetzung den Deutschen Jugendbuchpreis bekommen. Was steht in der Verleihungsurkunde? „Für ihre Übersetzung ..." Was stand in der Begründung der Jury? „In dichterisch einfühlsamer Sprache ...", was sich eigentlich auf den Stil des Originals bezieht. Ein anderes Buch erhielt einen regionalen Preis. Wie sagte der Laudator? „Hat in der hervorragenden Übersetzung von ... das dem Buch angemessene Gewicht erhalten."

Na gut, gehen vielleicht die Rezensenten etwas fachmännischer auf eine Übersetzung ein?

Die Besprechungen in Tageszeitungen mit kleiner Auflage bestehen aus dem zusammengestrickten Klappen- oder Pressetext. Kollegen mit Ehrgeiz fügen diesem einen eigenen lobenden oder tadelnden Satz an, der sich natürlich auf die Geschichte und auf die Leistung des Autors bezieht. Für die Übersetzung ist in den Fünf-bis-zehn-Zeilen-Rezensionen einfach kein Platz. Nur in der überregionalen Zeitung finden sich manchmal ein ganzer Satz, manchmal sogar ein Hauptsatz (Lob) oder Nebensatz (Begründung des Lobes). Wie oft wohl? Ich kann mich vielleicht an ein halb Dutzend erinnern.

Gegenprobe in der Pressestelle des Verlages. Das Material: sämtliche Besprechungen eines berühmten und preisgekrönten Buches, das von einer namhaften Übersetzerin übertragen wurde: Judith Kerr: „Als Hitler das rosa Kaninchen stahl", Ravensburger Buchverlag Otto Maier, Buchausgabe 1973, Taschenbuchausgabe 1985. Übesetzerin: Annemarie Böll.

Das Ergebnis: In den Archivkartons befanden sich genau 400 Rezensionen. In der Bibliografie erwähnt wurde die Übersetzung 112mal, wobei ich jene Kurzrezensionen mitgezählt habe, die den Titel des Buches abbildeten, auf dem der Name der Übersetzerin steht.

Im Rahmen der Rezensionen wurde die Übersetzerin zwölfmal erwähnt. Neunmal auf folgende Weise: „Mit A. Böll hat der Verlag auch einen guten Griff getan." „Von Annemarie Böll sehr gut ... gut ... vortrefflich ... ausgezeichnet ... hervorragend übersetzt." Oder, lapidar: „... ist eine der besten Übersetzerinnen."

Einmal ein Lob mit Begründung, wenn auch pauschal: „Denn der Stil ist fließend, frei von störenden Unebenheiten. Immer hat man das Gefühl, den Originaltext zu lesen. Hier ist eine Übertragung gelungen, die sich wohltuend von den oft ungepflegten Bearbeitungen der Kinderbücher abhebt." Einmal ein Tadel (aus Basel) und ohne Begründung und ohne Nennung der Übersetzerin: „Beanstanden muß ich aber die sprachliche Qualität des Werkes. Vielleicht sollte man ... der Übersetzerin noch einmal ein

paar Wochen Zeit zur Verfügung geben." Und schließlich einmal ein Lob mit dem Beweis, daß der Rezensent das Buch nicht gelesen hat: „... Annemarie Böll hat das Buch aus dem Amerikanischen in ein wunderschönes Deutsch übertragen."
So ist es. Jeder Rezensent weiß, daß keine Zeitung ihm so viel Platz einräumt, daß er anhand von Beispielen bei jeder Besprechung Übersetzungskritik betreiben könnte, wenn das in vielen Fällen auch wünschenswert wäre. Aber jeder Übersetzer wäre schon froh, wenn ihre - wie sagt Theodor Heuss? - „bereichernde" Arbeit wenigstens erwähnt und festgehalten würde. Aber: Nicht in jeder Bibliografie einer Rezension wird der Übersetzer vermerkt. In der Rubrik Buch und Fernsehen des BÖRSENBLATTS werden verfilmte Titel mit Verfasser und Verlag erwähnt, aber ohne Übersetzer. Das gleiche gilt für Radio- und Fernsehprogramme und - was schlimmer ist - für fast alle Buch-Empfehlungslisten. Für Ausstellungskataloge. Für manche Listen des Arbeitskreises für Jugendliteratur. Es gilt sogar für manches Impressum. Auch das ist so. Sollte es so sein?

Und wie steht es mit dem Irrtum der Verleger, die glauben, billige Übersetzungen seien kostensparend? „Ich höre, Ihr Manuskript kann so in Satz gehen - da spare ich ja die Bearbeitung durch einen meiner Lektoren..."
Wenn man zusammenfaßt, was Übersetzer am meisten beklagen, so sind es Verleger und Lektoren, die sich überhaupt nicht um die Übersetzungsmanuskripte kümmern und damit ihre Pflicht dem Übersetzer und den Lesern gegenüber vernachlässigen. Gleich danach die Lektoren, die Übersetzungen aus falschem Pflichtgefühl oder Ehrgeiz ohne zu fragen verändern (nicht verbessern), was dem Übersetzer die bittere Bemerkung entlockt: „Dann hätten Sie mich ja gar nicht erst übersetzen lassen brauchen!" Aber gerade das stört die sogenannten freien Übersetzer, die von Verlagsaufträgen abhängig sind, erst recht: Verleger oder Verlagsangestellte, die selber übersetzen und den Freien Arbeit und Geld wegnehmen.
Fast noch schlimmer: Verleger, die Hausfrauen zu Billigsätzen und Pauschalhonoraren übersetzen lassen. Verleger, die Billigsätze zahlen und nichts bei Zweitauflagen und für Nebenrechte zahlen. Freie Übersetzer, die sich aus Ahnungslosigkeit oder Angst oder Geldgier auf diese Bedingungen einlassen und den Kollegen die Preise verderben.
Die letzte Frage nun: Wie kann man eine gute von einer schlechten Übersetzung unterscheiden? Wie kann ein Verleger, ein Rezensent, ein Kunde, die Qualität einer Übersetzung überhaupt beurteilen? Eigentlich nur, indem er die Übersetzung mit dem Original vergleicht. Aber welcher Rezensent nimmt sich die Mühe und zweigt von seinen 60 Mark Honorar (unversteuert), 16,80 Mark (versteuert) für die Originalausgabe ab, ganz zu schweigen von der Zeit für die doppelte Lektüre und die Mühe des Vergleichens? Das heißt also: 99 Prozent halten sich nur an den übersetzten Text. Als gute Übersetzung gilt also eine solche, die ein korrektes, angenehmes, eingängiges Deutsch zeigt. In der der Leser die richtigen Bezeichnungen für bestimmte Sachen entdeckt und in jedem Fall begreifen kann, worum es geht. „Patent leather" ist nicht Patent-, sondern Lackleder. Die „apple sauce" ist keine Soße, sondern Apfelmus. „Karottenrot" ist feuerrot und „Pudding" kein Pudding, sondern der Nachtisch. Man ist nicht „in der Zeit", sondern pünktlich, man „nimmt" nicht den Tee, sondern trinkt ihn, und die Verben und Nebensätze stehen an ihren Deutschen und nicht den englischen Plätzen im Satzgefüge.
Eigentlich ganz einfach, und trotzdem laufen gute Übersetzer, die ihre Arbeit nicht nur für gutes Geld gut erledigen wollen, sondern davon geradezu besessen sind, in jedem Fall die richtigen Wörter, Sätze und Sprachmelodien zu finden, diesen richtigen Wörtern manchmal tagelang nach und schreiben auf eigene Kosten Briefe nach Übersee oder telefonieren und legen sich Speziallexika an, nur um dieses einen wichtigen Wortes willen.
Und dann werden sie zwölfmal erwähnt in 400 Rezensionen: ... gut ... hervorragend ... vortrefflich ... ausgezeichnet.

aus: *Börsenblatt* vom 4. 9. 1990

Der Redaktion zugespielt (und daher ohne genaue Angabe der Quelle) wurde jüngst folgender Beitrag zu dem schier unerschöpflichen Thema „Der Übersetzer im bildhaften Vergleich der Berufsstände":

Montesquieu

Von den Märtyrern der Richtigkeit

Persische Briefe

91. Brief

Neulich spazierte ich mit einem meiner Freunde über die neue Brücke allhier: Dieser traf allda einen seiner Bekannten an, welcher, wie er mir zu verstehen gab, ein Feldmesser war: und er sah einem dergleichen Menschen ganz ähnlich, denn er ging, als wenn er träumte. Mein Freund mußte ihn lang beim Ärmel ziehen, ehe er ihn an sich bracht; so tiefsinnig machte ihn eine gekrümmte Linie, die ihn vielleicht länger als acht Tage getummelt haben möchte. Sie erwiesen hierauf einander viel Höflichkeit, und unterhielten sich mit einigen gelehrten Neuigkeiten, bis sie während der Unterredung an ein Kaffeehaus kamen, in welches ich mit ihnen mich verfügte.
Hier wurde ich gewahr, daß unsern Feldmesser alle Leute mit eifriger Höflichkeit bewillkommneten, ja sogar die Kaffeejungen bedienten ihn mit mehr Achtsamkeit als zwei Mousquetairs, die in einem Winkel beisammensaßen: Es schien, als ob es ihm selbst an diesem Orte sehr wohl gefiel, denn die Runzeln an seiner Stirne verzogen sich, und er fing an, freundlich zu werden, daß auch nicht die geringste Ähnlichkeit von einem Feldmessergesicht übrigbliebe.
Indessen wägte und zirkelte sein mit lauter Ausmessen stets beschäftigter Geist alles aufs genaueste ab, was er in der Unterredung vorbrachte. Er war dem nicht gar ungleich, welcher alle Blumenknospen mit dem Degen abhieb, so über die andern hinausgeschossen waren: Man hätte ihn für einen Märtyrer seiner allzu ausgezirkelten Richtigkeit halten sollen, weil er einen so muntern Einfall ebensowenig leiden mochte als ein zartes Gesicht ein starkes Licht vertragen kann. Er fand an allem was auszusetzen, und wenn es die Wahrheit selbst gewesen wäre, mithin hatte er im Umgange etwas Besonderes.
An eben dem Tage war er mit einem Mann vom Lande gekommen, dieser rühmte, daß sie ein vortreffliches Schloß und recht prächtige Gärten gesehen hätten. In des Feldmessers Augen aber war es ein Gebäude von sechzig Fuß in der Länge und fünfunddreißig in die Breite mit einem Gebüsche von etlichen Ruten gewesen. Er hätte lieber gesehen, daß man die Regeln der Fernsehe-Kunst besser in acht genommen und den Alleen überall die rechte Gleiche gegeben hätte, wozu er eine unfehlbare und richtige Methode würde angegeben haben.
Er machte sich ein sonderbares Vergnügen über eine Sonnenuhr, die er auf eine ganz neue Manier eingerichtet hatte, und ärgerte sich nicht wenig über einen Gelehrten, der zugegen war, und die unglückliche Frage an ihn tat: Ob diese Sonnenuhr auch die babylonische Stunde zeigte?
Ein Novellist erzählte, daß das Schloß zu Fuentarabia bombardiert worden sei; in dem Augenblick unterwies er die Gesellschaft von den Eigenschaften der Linien, die diese Bomben in der Luft gezogen hätten, und bei diesem Vergnügen mochte er von dem weiteren Erfolge nichts wissen.
Ein gewisser Mann beklagte sich, daß er im vorigen Winter einen unersetzlichen Schaden von der Überschwemmung gelitten habe. Was Sie mir sagen, ist mir recht angenehm, versetzte der Feldmesser; denn daraus sehe ich, daß ich mich in meiner Anmerkung nicht betrogen habe, da ich befunden, daß zwei Zoll Wasser in diesem Jahr mehr als im vorigen herabgefallen sei.
Gleich darauf ging er fort, und wir folgten ihm nach. Wie er aber sehr geschwind zu gehen, und nicht vor sich hin zu sehen pflegte; so lief er wider einen andern, der ihm in den Weg kam, mit solcher Gewalt an, daß sie beide über diesen Stoß auffuhren, und einander wohl an ihre Eilfertigkeit, als an die Gegenwart ihrer Körper erinnerten.

Nachdem sie sich ein wenig erholt hatten, sagte der andere, und hielt die Hand an die Stirne: Es ist mir lieb, daß Sie an mich gestoßen haben, denn ich muß Ihnen eine große Neuigkeit berichten: Mein Horaz ist nunmehr fertig. Was? sprach der Feldmesser, er ist ja schon vor zweitausend Jahren fertig gewesen! Sie verstehen mich nicht, antwortete der andere; es ist eine Übersetzung dieses alten Schriftstellers, welche ich ans Licht gebe. Ich habe nun schon zwanzig Jahre mit Übersetzungen hingebracht. Wie? mein Herr, erwiderte der Feldmesser, seit zwanzig Jahren haben Sie keine Gedanken gehabt! Sie reden für andere, und diese denken für Sie. Mein Herr, redete der Gelehrte dazwischen, meinen Sie denn nicht, daß ich dem gemeinen Wesen einen großen Dienst erwiesen, da ich ihm einen guten Schriftsteller bekannt gemacht habe? Das will ich nicht sagen; ich verehre die erhabenen Gemüter, die Sie umkleiden, sowohl als ein anderer; allein Sie werden ihnen niemals ähnlich werden, denn da Sie beständig übersetzen, so wird man von Ihren eigenen Schriften niemals eine Übersetzung zu sehen bekommen.
Die Übersetzungen gleichen den Kupfermünzen, welche zwar mit den Goldsorten einen gleichen Stempel führen, und den gemeinen Leuten guten Nutzen schaffen, sie bleiben aber doch allezeit von schlechtem Schrot und Korn.
Sie bemühen sich, wie Sie sprechen, die berühmten Toten unter uns wieder aufzuerwecken; und ich muß gestehen, daß Sie dieselben mit einem Leibe versehen; abe das Leben können Sie ihnen nicht einblasen: es fehlt ihnen allezeit der bewegende Geist.
Warum legen Sie sich nicht vielmehr auf die Untersuchung so viel schöner Wahrheiten, die uns die Rechenkunst täglich auf die leichteste Art endeckt? Nachdem er ihm diesen kurzen Rat erteilt hatte, gingen sie auseinander; ob sie aber wohl miteinander zufrieden waren, daran will ich zweifeln.
Von Paris, den letzten des Mondes Rhehiab 1719.

Ingrid Altrichter

Rückruf von nicht genutzten Rechten

Es soll noch immer Mitglieder unserer Zunft geben, die ihre Rechte nicht zurückrufen, wenn der Verlag sie nicht mehr oder nur unzureichend nutzt. Damit verzichten sie auf einen - wenn auch bescheidenen - Anteil an der Bibliothekstantieme, nämlich auf den Anteil, den der Verlag von der VG Wort kassiert, solange ein Buch im Handel erhältlich ist, und der danach den Urhebern zusteht. Deshalb sei hier noch einmal daran erinnert:
Der *Paragraf 41 des Urheberrechtsgesetzes definiert das „Rückrufsrecht wegen Nichtausübung"*. Er besagt im wesentlichen, daß Urheber nach Ablauf von zwei Jahren das ausschließliche Nutzungsrecht an einem Titel zurückfordern können, wenn der Verlag dieses Recht nicht mehr oder nur unzureichend ausübt. In der Regel ist das dann der Fall, wenn ein Titel vergriffen ist und der Verlag keine Neuauflage plant oder wenn der Verlag nichts mehr für den Verkauf eines Titels unternimmt. Durch eine schlichte Anfrage im Buchhandel läßt sich schnell klären, ob ein Titel noch lieferbar ist oder nicht.
In Zweifelsfällen sollten sich Übersetzer und Übersetzerinnen bei ihrem Verlag erkundigen, ob er eine weitere Nutzung der ihm vertraglich eingeräumten Rechte beabsichtigt, und ihm dafür eine angemessene Frist (etwa 3 bis 6 Monate) setzen. Ist diese Frist verstrichen, ohne daß der Verlag eine geplante Neuauflage oder eine andere zureichende Nutzung der Rechte glaubhaft macht, können sie diese Rechte zurückfordern.
Sie sollten sich unter Berufung auf den Paragrafen 41 UrhG von ihrem Verlag den Rückfall der Rechte bestätigen lassen, entweder in einem Brief oder auf einer (auf Anfrage) von der VG Wort verschickten „Rechterückrufskarte".
Liegen die Nutzungsrechte an einer Übersetzung wieder beim Übersetzer, dann empfiehlt es sich, die Kopie des Bestätigungsschreibens oder die ausgefüllte und vom Verlag bestätigte Rechterückrufskarte umgehend an die VG Wort zu schicken. Scheint danach das betreffende Werk in einem von der VG Wort wahrgenommenen Bereich auf, erhalten die Urheber zuzüglich zu der ihnen ohnehin zustehenden Vergütung auch den Verlagsanteil gutgeschrieben.
Darüber hinaus bietet der Rückruf der Rechte die vielleicht vage, aber bei Erfolg durchaus lukrative Chance, dieselbe Übersetzung erneut anzubieten. Es soll ja schon vorgekommen sein, daß ein längst vergriffenes und totgeglaubtes Buch in einem anderen Verlag wiederbelebt wird.
Zu beachten ist dabei, daß Urheber, die das ausschließliche Nutzungsrecht an einem Titel bei einem Verlag zurückgerufen haben, verpflichtet sind, der VG Wort zu melden, wenn sie dieses Recht einem anderen Verlag übertragen, weil von da an die entsprechenden Erträge, das heißt der Verlagsanteil an der Bibliothekstantieme, diesem neuen Verlag zustehen.

Bücher für Übersetzer

Walter Rost: Ausdruck: sehr gut. Ein praktisches Lehrbuch des guten Stils mit zahlreichen Übungen und Lösungsvorschlägen. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 1989. 270 Seiten, DM 9,80.

Es soll berühmte Opernsänger geben, die es nicht unter ihrer Würde finden, jeden Tag einige Tonleitern zu singen. Auch der Übersetzer - berühmt oder unberühmt - sollte sich für tägliches Stiltraining nicht zu schade sein. Treffliches und zugleich amüsantes Arbeitsmaterial hierfür findet er in dem angezeigten Buch. In 69 Kapiteln bespricht er die häufigsten Stilsünden und Stilprobleme, angefangen beim sattsam bekannten „Stopfstil" bis hin zum „schwierigsten aller Abenteuer der Sprache": dem richtigen Gebrauch des Relativpronomens „welcher". Ferner enthält es eine ausführliche „Wortkunde" mit den häufigsten falsch gebrauchten oder falsch gebildeten Wörtern; hier kann man sich zum Beispiel über den Unterschied zwischen „jetzt" und „nun" informieren. Tabellen über den Gebrauch der Zeiten und über Fachausdrücke der Sprachlehre runden das Buch ab.
Das Wichtigste an ihm sind abe die rund sechshundert Übungsbeispiele. Es ist spannend, die eigenen Lösungen mit den Korrekturvorschlägen des Autors zu vergleichen. Dabei fällt angenehm auf, daß Rost seine Leser nicht gängelt, sondern meistens mehrere Lösungs-Modelle anbietet. H.F.

Von der semantischen Interferenz zum labiodentalen Frikativ

Über eine neue Duden-Grammatik berichten Michael Schwarz und Willi Zurbrüggen

Nelson Cartagena, Hans-Martin Gauger (Hrsg.): Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch. Band 1 + 2.
Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim 1989, DM 260,–

Llegaron en estas pláticas al pie de una alta Montaña, que, casi como un peñón tajado, estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por sus faldas un manso arroyuelo, y haciase por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores, que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el Caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia.

Cervantes, Don Quijote

Der Text ist ein Manifest dessen, was die deutsche Sprache nicht kann: *Unter diesen Gesprächen gelangten sie an den Fuß eines hohen Berges, der mitten unter den vielen anderen allein ragte wie*

ein abgeschnittener Felsblock; an seinem Abhang floß ein sanftes Bächlein, und rings um ihn her dehnte sich ein Wiesenrain, so grün und üppig, daß es die Augen des Beschauers erfreute. Es standen viele Waldbäume und mancherlei Pflanzen und Blumen umher, die dem Orte lieblichen Reiz verliehen. Diesen Platz wählte der Ritter von der traurigen Gestalt, um seine Buße zu verrichten.

Nelson Cartagena – mit Hans-Martin Gauger Herausgeber des zweibändigen Duden „Vergleichende Grammatik Spanisch-Deutsch" – spricht von einer eigentümlichen Charakteristik des Spanischen und aller romanischen Sprachen, die Erzählung auf zwei Ebenen zu gestalten. Die im einfachen Perfekt referierte Handlung stelle eine *erste vordergrundbildende Ebene* dar und sichere das Voranschreiten, die Wirklichkeit des Erzählten. Das Imperfekt dagegen bezeichne Handlungen auf einer zweiten *hinsichtlich der als aktuell referierten Vorgänge hintergrundbildenden Ebene,* also Nebengeschehnisse, Begleitumstände oder Folgen der Ereignisse der ersten Ebene. Die Kursivität des Imperfekts hebe diese zweite Ebene hervor und erwecke den Eindruck, daß die Handlungen, die erzählt werden, sich überlagern oder sich in einen einzigen dynamischen Vorgang integrieren. Für diese Funktion – steht im Duden – „besitzt das Deutsche keinerlei Entsprechung". Die strukturelle Komplexität der spanischen Erzählung muß in der deutschen Übersetzung unbeachtet bleiben. Das Beispiel des Ritters von der traurigen Gestalt ist also auch das Beispiel einer traurigen Beschränktheit des Deutschen. Gerade der Erzähler, der mit den Feinheiten einer Sprache arbeiten können muß, sieht sich im Deutschen in diesem Punkt der Grammatik zu Klimmzügen aller Art gezwungen, zu Umschreibungen, Hilfskonstruktionen ... zum Weglassen.

Das Kapitel der „falschen Freunde" in der neuen vergleichenden Duden-Grammatik ist besonders für den faszinierend, der unausweichlich und immer wieder gern in die Fußangeln der anderen Sprache tappt, sich von „ähnlichen" Wörtern aufs Kreuz legen läßt. Solche Wörter führen, nicht nur bei der ersten Bekanntschaft, sondern auch danach, immer wieder zu „semantischen Interferenzen": man unterstellt dem Wort der anderen Sprache, aufgrund der materiellen Ähnlichkeit mit einem Wort der eigenen Sprache, dessen Bedeutung.

Typisches Beispiel ist: deutsch *die Karte,* spanisch *la carta.* Beide Wörter ähneln sich materiell und besitzen ähnliche Lautformen (Signifikanten). Semantisch jedoch, also im Blick auf ihre Signifikate, sind sie verschieden: *die Karte* heißt spanisch *la tarjeta* oder, wenn die Landkarte gemeint ist, *el mapa.* Was *la carta* meint, heißt auf deutsch nicht *die Karte,* sondern *der Brief.* Der Deutschsprechende nimmt, wenn ihm das spanische Wort zum ersten Mal begegnet, aufgrund der materiellen Nähe an, *la carta* heiße *die Karte* – der Spanischsprechende meint aus demselben Grund, *die Karte* heiße *la carta.* „Ich habe ihm kürzlich eine lange Karte geschrieben", sagt er Deutsch sprechend und Brief meinend.

„Er erwartet mit Illusion das Erscheinen seines letzten Buches", war zum Tod des Schriftstellers Salvador de Madariaga in der Frankfurter Allgemeinen zu lesen. *La ilusión* meint nicht nur *Illusion,* sondern vor allem *Freude.* Wer sich jedoch an die Auflistung von Beispielen macht, muß damit leben, immer unvollständig zu bleiben, denn so viele Beispiele aufgeführt sind, so viele können noch hinzugefügt werden. Wie das eigentlich unerläßliche *flamante* beispielsweise, das nur selten *flammend* heißt und fast immer *funkelnagelneu* bedeutet; ein falscher Freund, der leider draußen vor geblieben ist. Doch die „falschen Freunde" können noch vertracktere Fallen sein, weshalb in einem gesonderten Kapitel der vergleichenden Grammatik sechs Typen unterschieden werden, auch solche, bei denen die materielle Ähnlichkeit gar keine Rolle spielt. Weil *gustar* sowohl *schmecken* als auch *gefallen* heißt, hat der Spanier die Tendenz zu sagen: *Das Mädchen schmeckt mir* oder *Dieses Brot, das gefällt mir.*

In Teilen hat das Buch fast ethnologischen Charakter. Man liest von den *zonas lleístas* und den *zonas yeístas,* bekommt detailliert ein Bild ausgemalt, welche Zonen der spanischsprachigen Welt das „ll" in seiner ursprünglichen Aussprache phonetisch annullieren, man liest auch, daß sich der traditionelle Laut eher in ländlichen als in großstädtischen Regionen hält. Sonderformen des Río de la Plata-Beckens werden aufgelistet, kurz: wer als Deutscher das lateinamerikanische Spanisch endlich zu begreifen sucht, liest den Duden wie einen Roman. Der mehr naturwissenschaftlich Interessierte kann in diesem Duden gar wie in einem Anatomielehrbuch schmökern, wenn zum Beispiel vom stimmlosen labiodentalen Frikativ die Rede ist – „Die untere Lippe berührt die oberen Zähne, aber läßt die Luft passieren. Die Stimmbänder vibrieren nicht und das Gaumensegel ist gehoben." – und in seitenlangen Mundhöhlenzeichnungen die deutsche und die spanische Phonetik vergleichend dargestellt wird.

Im Duden erfährt man aber auch von den Stärken der Deutschen, nicht nur von den Schwächen – zum Beispiel, was die Nominalkomposition angeht, das „merkwürdigste Element der deutschen Sprache", wie Cartagena meint. Daß man aus einem *Schornstein,* einem *Feger* und einem *Meister* ohne viel Aufsehen einen *Schornsteinfegermeister* machen, und, wenn sich einige Spezies zusammenfinden und man als Sprachkonstrukteur eigensinnig ist, sich gleich noch ein *treffen* anhängen läßt, löst beim Spanischsprechenden eher Verwunderung aus, die spätestens dann in Verzweiflung umschlägt, wenn er die grammatikalische Regel zu lernen versucht. Mal verbindet das Deutsche die zusammengesetzten Wörter durch -s, mal durch -es, durch -en, -ns, -ens ... – oder durch gar nichts. Daß es *Zeitungsartikel, Siegeszug* und *Dornenkrone,* aber *Fabrikarbeit* heißt, wird den Spanier an den Rand der Verzweiflung treiben.

Aber auch ein Deutscher, wenn er beispielsweise Übersetzer ist und in dem 1300 Seiten starken Werk gezielt auf ein Wort, einen Begriff oder Zusammenhang hin sich auf die Suche machte, würde früher oder später an diesem Rand der Verzweiflung stehen, denn als Nachschlagewerk für fährtensuchende Übersetzer sind beide Bände nicht gedacht. Hingegen würde er beim Durchblätten auf allerlei Ungereimtheiten stoßen, die sich mit seiner praktischen Erfahrung kaum vereinbaren lassen. So wird er in der „Gegenüberstellung der deutschen und der spanischen Verbalflexematik" einen Satz wie: *Es muy raro que el Director no venga en todo el día a la fábrica* in seiner deutschen Entsprechung *Es kommt nur selten vor, daß der Direktor einen ganzen Tag von der Fabrik fernbleibt* mit sehr gemischten Gefühlen betrachten und spontan der Übersetzung *Es ist sehr seltsam, daß der Direktor den ganzen Tag nicht in der Fabrik erscheint* den Vorzug geben und bei der Rückübersetzung der deutschen Dudenversion ins Spanische eher mit *Raras veces que* ... beginnen. Der Hinweis der Herausgeber, daß mehr als 60 Diplomarbeiten im Lauf der Jahre kontrastive Grammatikprobleme aufgriffen und so für den Duden ausgewertet wurden, deutet bereits darauf hin, daß dieses in fünfzehnjähriger Such- und Sammelarbeit mit äußerster Detailversessenheit zusammengestellte Werk (allein das Inhaltsverzeichnis beider Bände umfaßt 43 Seiten) vor allem als Lehrbuch für den sprachwissenschaftlichen Hochschulbereich konzipiert ist. Als Fundus an Themenvorgaben für den Sprachunterricht ist dieser Duden schier unerschöpflich und dürfte den Lehrplan der glücklichen Dozenten, deren Institute bereit sind, die erforderlichen 260 Mark in dieses ehrgeizige Werk zu investieren, außerordentlich bereichern.

DER ÜBERSETZER erscheint zweimonatlich. Einzelpreis DM 3,– zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VDÜ) und Bundessparte Übersetzer des VS in der IG Medien. Verlag: IG Medien. Verantwortlich: Klaus Birkenhauer, Soatspad 18, 4172 Straelen 1. Redaktion: Silvia Morawetz, Turnerstraße 31, 6900 Heidelberg; Holger Fliessbach, Rieperdinger Straße 11, 8018 Grafing bei München; Denis Scheck, Südwall 18, 4172 Straelen. Herstellung: Lothar Letsche. 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: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt (Bonlanden). 9-10/90