

# Der Übersetzer



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

Tübingen  
Juni 1978  
15. Jahrgang, Nr. 6

Serge Gavronsky

## Der Übersetzer zwischen Pietät und Kannibalismus (I) Ein Beitrag zur Psychoanalyse des Übersetzens

*Professor Serge Gavronskys Beitrag ist ein Kapitel seines in Vorbereitung befindlichen Buches über die literarische Übersetzung. Wir entnehmen den Vorabdruck der Zeitschrift Sub-Stance, a Review of Theory and Literary Criticism, University of Wisconsin, der wir auch das Übersetzungsrecht verdanken.*

Die folgenden Bemerkungen befassen sich mit der Beziehung zwischen dem Übersetzer und dem zweifachen Text: Dem fremdsprachigen und der daraus folgenden Übertragung in die Muttersprache des Übersetzers. Ich möchte zwei Thesen aufstellen, die vielleicht zu einer Theorie des Übersetzens beitragen können, die sich wiederum auf eine Theorie über eben jene Beziehung gründet.

Zunächst einmal gibt es die traditionelle Definition des Übersetzers als eines passiven „re-coders“ (in der Computersprache: Vergleichsselektor – *Anm. d. Übers.*), der sich dem Autor unterlegen fühlt, auf einer metaphysischen Deutung des Begriffs „Original“ besteht und somit dem Originaltext eine fast sakrosankte Stellung einräumt; er betrachtet sich als sein Beschützer und hebt ihn aus der Distanz der bewußten eigenen Minderbewertung auf den Altar. Bei diesem Prozeß unterdrückt der Übersetzer sein „*délire de toucher*“ und betrachtet das Original als primäre Autorität, die durch das verbreitetste aller Tabus der Zivilisation geschützt ist, das des Inzests.

Die zweite These behauptet, der Übersetzer sei eine Person, die *bewußt* oder *unbewußt* eben dieses metaphorische Verbot zurückweist, die damit verbundene Tabubehaftung überwindet und à la Nietzsche in der Mißachtung christlicher Kulturtraditionen aggressiv-selbstbejahend die passiv-einfühlende Übersetzung in einen schöpferischen Akt verwandelt.

Kern dieser dialektischen Struktur ist eine charakterologische oder psycho-physiologische Einstellung, welche die ideologische Position bestimmt, zu der die kulturelle Tradition eine Reihe dem Anschein nach objektiver Bestätigungen beisteuert.

Auf dem Übersetzer lastet das geschichtliche Gebot der Texttreue, das ihn zum stillen Partner machte, zum Sprachrohr für die Gedanken und Empfindungen eines anderen. Über Zeit, Raum, Kultur und Sprache hinweg muß die Zielsprache die Begrüßungszeremonien vollziehen, sich dem Original aufzun und sicherstellen, daß es den Übersetzungsvorgang unbeschädigt überstehe. Das große Gewicht, das man der Texttreue beimaß, führte zu beträchtlichen Auseinandersetzungen über die relativen Vorzüge einer wortwörtlichen Übersetzung angesichts der freieren Wiedergabe des Sinngehalts. „Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen“, wie es der König in *Hamlet* (3. Akt, 3. Szene) treffend ausdrückt.

Die Argumentation spitzt sich noch zu, geht es um die spezifischen Probleme der Übersetzung von poetischen Texten. Hier haben beide Seiten gewichtige Beweise für und wider eine versgetreue Übersetzung vorgebracht. Viele Kritiker und Dichter machten sich Robert Frosts Diktum zu eigen, daß das Originalgedicht

in der Übersetzung verlorengehe. Seit die Romantiker Versmachen und Poetik gleichsetzten, führte dieses selbstaufgelegte Hindernis stets dazu, daß der Übersetzer sich mit einem verminderten Erfolgserlebnis abfinden mußte, denn, so glaubte man, die Übersetzung müsse letztlich den Sinn oder aber Klang und Rhythmus opfern. Das drückt sich in der noch immer vorherrschenden Ansicht aus, daß die Leistung des Übersetzers qualitativ minderwertig sei.

Die Erfahrung beweist, daß das oft zutrifft, und betont damit nur noch die Mängel an logischem Zusammenhang in solchen Texten. Das Fehlen brauchbarer Übersetzungstheorien ist an sich schon ein Anzeichen dafür, daß das Original durch eine ideologische Entscheidung als höherwertiges Produkt gilt. Ob man nun die fundamentalistische Ansicht teilt und für die strenge wortwörtliche Übersetzung optiert, oder ob man es mit dem hl. Hieronymus hält, der sagte: *Non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* (nicht das Wort dem Wort, sondern den Sinn dem Sinn entsprechend ausdrücken) – in beiden Fällen wird die untergeordnete Rolle des Übersetzers betont.

Beide Ansichten über das Übersetzen bringen jedoch keine wesentlichen Kriterien zu der Beziehung zwischen dem Übersetzer und seinem Text bei. Sowohl die Gralshüter, die Fundamentalisten, als auch die offenbar „elastischeren“ Textausdeuter erachteten ihre Arbeit als nur zwei Varianten ein und desselben Themas, wie es auch die Kritiker seit Alexander Frazer Tytler im 18. Jahrhundert gehalten haben. Man ordnete sich hier wie dort unter und nahm die zwangsläufigen Unvollkommenheiten der Übersetzung in Kauf.

Die „wortwörtlichen“ Übersetzer respektieren in dieser Herzenssache das, was sie für die höhere Wahrheit des Originals halten, als wären sämtliche literarischen Schöpfungen so etwas wie die Bibel und als sei die Bibel selbst in einer qualitativ anderen Sprache abgefaßt, die sich in der Übersetzung nur annähernd wiedergeben läßt (s. dazu: E. A. Nida: *Toward a Science of Translation*, 1965, und Ch. Taber: *The Theory and Practice of Translation*, 1969 so wie die vernichtende Kritik über beide Texte in Henri Meschonnic: *Pour la poétique*, S. 328 ff., 1973).

Die Besonderheit des Bibeltextes, die Ehrfurcht, mit der sich die ersten Übersetzer ans Werk machten, wirkten sich als eine Art Übersetzungskatechismus, ja als ein regelrechter Verhaltenskodex aus. Daß viele dieser frühen Übersetzer Männer der Kirche waren, mag den theologischen Standpunkt dem gegenüber erklären, was man heute für die (nichtklerikale) Sache der Laien hält. Wäre es wirklich eine Übertreibung, wenn man die Beziehung zwischen Übersetzer und Original als „klösterlich“ bezeichnete? Ich glaube, kaum.

Folgt man der Benediktinerregel, dann muß der Übersetzer die Gelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams ablegen. Ich möchte noch weitergehen und behaupten, daß dieser Dialektik eine Sexualbeziehung zugrunde liegt und der zentrale Aspekt hier das ödipale Paar ist.

Wenn wir die mühselige Arbeit hochschätzen, der sich die „Wortwörtlichen“ unterziehen, so deshalb, weil wir Menschen zu würdigen wissen, die sich strikten Regeln beugen. Ihr Freiraum ist durch deutlich gekennzeichnete Verbote eingeeengt, die es ihnen



untersagen, andere als rein formale Beziehungen zum Muttertext zu unterhalten. In dieser platonischen Paarung wird das Gewicht ausschließlich auf das Bezeichnete (den Geist) gelegt, während der Zeichengeber (das Fleisch) gänzlich ausgeklammert bleibt.

Durch diese selbstauferlegte Askese konnte die Keuschheit bewahrt bleiben. Nur die Bibel oder ähnliche Sakraltexte waren übersetzungswürdig. Alle anderen Schriften wären so etwas wie „unkeusche Fehlritte“ gewesen. Und so wurde aus bescheidener Beschränkung – Armut. Die Theorie, daß ein Text transparent sein müsse, rechtfertigte dieses „mise-en-écart“, jene Selbstausklammerung des Übersetzers, der sich wie einst Onan weigerte, den Vater-Schöpfer in seiner Befruchtungsfunktion zu imitieren. Ferner verankerte sich die „Armut“ weiterhin als legal dadurch, daß sich Wörterbücher als Mittler anboten und als eine Art *cordon sanitaire* wirkten. Und schließlich, da man ja als übersetzender Mönch mit Gott-dem-Vater ehelich verbunden war, durfte man keine Konkurrenten dulden, verhielt sich während des irdischen Lebens ausschließlich zölibitär und verfolgte nur seinen Auftrag.

Möglicherweise haben diskrete Formen der Homosexualität das Leben der Mönche erträglicher gestaltet; ebenso fanden wohl die Übersetzer insgeheim Lustgewinn, wenn sie auf das *mot juste* gestoßen waren. Trotzdem ließen sie sich nach außen hin nichts anmerken. Darum galt die wortwörtliche Übertragung als das einzig zulässige Verfahren bei der Arbeit des Übersetzers: Treue (Liebe) wurde zur ideologischen Sanktion dieser Paarung. Derartige ideologisch-kulturelle Bedingungen haben im Abendland den Sklaven/Herren-Aspekt betont, der, ganz abgesehen von der biblischen Analogie, durch den weihvollen Status des Autors verstärkt wird und der mit unserem späteren Literaturverständnis eng verbunden ist. Nicht nur sind sämtliche Bücher Widerspiegelungen jenes ersten aller Bücher, sondern jeder Autor ist durch Assoziation das, was Sartre Mauriac vorwarf zu sein: Ein kleiner, gottähnlicher Manipulierer von Menschenleben. Aus historischer Sicht wurde daher der Autor/Schöpfer aufgewertet, während die Leser und ihre technischen Gegenspieler, die Übersetzer, innerhalb unseres hierarchischen Weltbildes abgewertet blieben, wo die Spitze gleichbedeutend ist mit Prestige und Perfektion und alles darunter Befindliche als zweitrangig gilt. Nicht nur habe die wuchernde Metaphorik, wie Gilles Deleuze meint, unser Denken verseucht, sondern auch ein Nebenbedeutungen mit einbeziehendes vertikales Bewertungsprinzip. Ebenso wie Übersetzungen in der französischen Literaturgeschichte gemeinhin ausgeklammert werden (im Gegensatz zu anderen Literaturen) und keine brauchbaren Theorien aufgestellt wurden, die das Übersetzen zum integralen Teil der Poetik ausweisen, so wurde auch der Leser bis vor ganz kurzer Zeit als Außenstehender, als bloßer Textanhänger, als rein konsumierende, wenn auch vielleicht ökonomisch erfassbare und Klasseninteressen vertretende Figur angesehen.

Meschonnic schreibt: „Nous sommes tous des traducteurs“ – „Wir alle sind Übersetzer“ (*ibid.*, S. 360; „Tous les poètes sont des juifs“, erklärt Marina Tsvetajeva in Paul Celans *Die Niemandsrose*, zitiert in Meschonnic, *ibid.*, S. 369. Dem könnte man Daniel Cohn-Bendits Ausspruch hinzufügen: „Nous sommes tous des juifs allemands“).

Wenn, so möchte ich hinzufügen, alle Texte als solche ein objektiver Beweis für sich entwickelnde Sachverhalte sind, die schließlich auf einem Blatt weißen Papiers wirklich werden, dann könnte man behaupten, daß der Leser ebenso wie der Übersetzer am Rande der mütterlichen Sprach-Ader bleiben wird, bis sich die kulturell-ideologischen Strukturen dahingehend verändert haben, daß die Übersetzung als eigenständige Leistung anerkannt wird.

Eine neue Überlegung folgt: Die Metapher Sklave/Herr impliziert eine sado-masochistische Komponente, der das ödipale Dreiecksverhältnis zugrunde liegt. Der Sklave ist freiwillig treu, ein Diener par excellence. Der Übersetzer betrachtet sich als das Kind des Vater-Schöpfers, seines Rivalen, während der Text zu einem Liebesobjekt wird, das, was vollkommen durch die Vaterfigur, nämlich das Phallus-Symbol „Feder“ bestimmt ist.

Traditionen (Tabus) haben dem Übersetzer eine höchst einge-

schränkte, rituelle Rolle auferlegt. Sie zwingt ihn, sich sozusagen selbst zu beschneiden, um die Inzestverbote einzuhalten. An dem Text herumzuspielen wäre dasselbe wie die ganze oder teilweise Beseitigung der dominierenden Vater-Autorität, des Vater-Autors. Dennoch bleibt die Versuchung, den Muttertext (sic) zu berühren, und während der Bemühung um ihn erzielt der Übersetzer einen gewissen Lustgewinn, den er als Dienst an der Allgemeinheit tarnt, der ihm Ruhm, vielleicht sogar posthume Gnade einbringen kann.

Wie der Sohn als Ebenbild des Vaters geschaffen wurde, so bildet sich der Übersetzer auf ähnlicher Ebene im Lichte des Urschöpfers und ist nun nicht nur durch die kulturelle Tradition, sondern auch durch einen universellen biologischen Trieb sanktioniert. So betrachtet, sollte man den ehrfürchtigen Übersetzer nicht länger als einen bescheidenen Handlanger charakterisieren (wer kann, schreibt, wer nicht kann, übersetzt), als Randfigur im Literaturbereich, sondern eher als Beispiel eines erfolgreich verdrängten Inzesttriebes, wobei dem Übersetzer die Möglichkeit gegeben wird, seine sublimierten Sehnsüchte in einem Werk auszudrücken, das auch er mit seinem Namen zeichnen kann.

Die mit dieser stellvertretenden Vaterschaft verbundene Lust wird vom Verleger öffentlich anerkannt, indem dieser dem Schöpfer der „zweiten Generation“ vielleicht einen Platz im Impressum einräumt und ihn, selbstredend in winzigen Lettern, beim Namen nennt. Dadurch wird seine Mitwirkung an dem Werk demonstriert, sein neugewonnener kompensatorischer Besitzanspruch. Selbst wenn sein Name unterdrückt wird, hat für den Übersetzer die Symbiose stattgefunden – der Akt wurde vollzogen und, wie es das Tao ausdrückt: Aus zwei wurde eins.

Der Liebesstreit um den Besitz des begehrten Objekts wird auf vielen Ebenen ausgetragen. Doch die Sprache entlarvt mit unbestrittener Klarheit die in der Motivation verborgenen Absichten. Jeder, der sich einmal mit den Problemen des Übersetzens beschäftigt hat, sieht sich sogleich mit der nun schon sattem bekannten Formel *traduttore – traditore* konfrontiert. Der Übersetzer oder der an diesem Metier interessierte Theoretiker wird darauf hingewiesen, wie einmalig und unduplizierbar das Original sei.

Eine vollkommene Übersetzung wäre demnach eine offenkundige Versündigung, weil sie einen von zwei Vätern gezeugten Text impliziert und das ödipale Dreieck auf eine Polarisierung reduziert, auf ein Gegenüber von Sohn und Mutter, wobei der Vater (Apex) entweder tatsächlich oder symbolisch vernichtet würde. Die paradigmatische italienische Formel widerlegt aber selber die Möglichkeit einer alliterierenden oder wortspielerischen Übertragung.

Joachim du Bellay, der gelegentlich ganz schamlos Kardinal Bembos Text plagiierte, sich aber dabei dauernd über die Unmöglichkeit des Übersetzens ereiferte, schlug für die italienische Formel eine sehr gute Übersetzung vor: „traditeurs – traducteurs“ (s. Joachim du Bellay: *La Deffense et illustration de la langue francoyse*, kritische Ausgabe von Henri Chamard, 1948, S. 39).

Roman Jakobson andererseits, anstatt die Formel mit „translation treason“ oder „translator – traitor“ zu übersetzen, zog „The translator is a betrayer“ vor, was ihm übrigens auch bei der Behauptung half, es sei einfach unmöglich, das italienische Epigramm zu übersetzen (s. Roman Jakobson: „On Linguistic Aspects of Translation“ in *On Translation*, hrsg. Reuben A. Brower, 1966, S. 238). Durch das verzwickte Beharren sowohl auf dem Bezeichneten als auch dem Zeichengeber erinnert uns die Formel an die hyperbolische Umstilisierung martialischer Anklänge im Liebeskodex der höfischen Literatur und der *préciosité* des späten 17. Jahrhunderts. Die Assoziation von Liebe und Kampf (Doppelbedeutung von Treue, Verrat usw.) sind traditionelle Übertragungsmechanismen höfischer Romanzen, in denen sich die Dialektik Sklave/Herr in der Beziehung Troubadour/Domina widerspiegelt. Gleichzeitig und auf anderem Gebiet haben wir das Zweiergespann Gläubiger/Jungfrau Maria.

Diese Annäherung entging den Dichtern und Kritikern keineswegs: Sie lieferten ihren Kommentar dazu.

Valéry Larbaud zum Beispiel wählte für eines seiner Kapitel die Überschrift: „L'amour et la traduction“ und schrieb: „... même



dans nos rapports quotidiens avec l'oeuvre que nous traduisons nous reconnaissons les conditions du couple humain" (s. Sous l'invocation de saint Jérôme, 2. Ausg., 1946, S. 94).

Dann zitiert Larbaud *Translation, a Poem* des Dichters Thomas Francklin aus dem 18. Jahrhundert, das er in Tytlers Arbeiten gefunden hatte:

Unless an author like a mistress warms,  
How shall we *hide his faults* or taste his charms?  
How all his modest, latent beauties find;  
How trace each lovelier feature of the mind;  
*Soften each blemish and each grace improve,*  
And treat him with the dignity of love?

Die sexuelle Dialektik, von uns schon bei der Analogie zum Mönchischen erwähnt, ist hier ganz eindeutig. Andere Autoren haben darauf hingewiesen, wie oft Übersetzungen mit Geliebten verglichen werden, die nicht zugleich treu und schön sein können: „Défense de toucher“, das Berührungsverbot, wie Freud es analysierte.

Jede „Verfälschung des Originals“ (Verrat, Treulosigkeit) gilt als *crime de lèse amour*, Liebesbeleidigung, und das war zur Zeit des Minnedienstes strafbar. Also ist die Unberührtheit des Originals eindeutig zugleich das Objekt der Queste, und da diese eher Selbstzweck denn erreichbares Ziel war, blieb der Text der Muttersprache stets vollkommen unerreichbar und die Übersetzung bestenfalls eine Annäherung.

*Fortsetzung in der nächsten Nummer*

Edwin Maria Landau

## Von Sinn und Rang des Übersetzens

Man sollte den Übersetzer-Pegasus nicht mit Hilfe von Fremdsprachensteigbügeln besteigen wollen, man sollte zunächst im eigenen Sattel fest sitzen, ich will sagen, im Besitz der eigenen Sprache sein, ehe man sich an eine Übersetzung wagt. Die Ausdrucksfähigkeiten sollten so stark entwickelt sein, daß man beinahe von alleine die entsprechende Wendung federbereit hat. In dem unablässigen Zwiegespräch mit dem Original-Autor sieht sich der Übersetzer ständig herausgefordert und zugleich über die Schulter überwacht. Er darf nicht vereinfachen und verharmlosen, aber auch nicht überhöhen wollen. Andererseits kann die eigene Sprache durch die Übersetzung hoher Dichtung, durch sie in erster Linie, neue Ausdrucksmöglichkeiten hinzugewinnen.

Ein sprechendes Beispiel bot sich mir bei Claudel. Parallel zu dem ersten dramatischen Gestammel, wie er es nannte, zur Gestaltung seiner ersten Dramen „Goldhaupt“ und „Die Stadt“, entdeckte er beim Übersetzen des „Agamemnon“ von Aischylos „die prosodische Ausdrucksweise, die für mich eine Notwendigkeit darstellte“, sagte er . . .

„Der dramatische Vers oder der lyrische Vers im eigentlichen Sinne des Wortes ist der Jambus.“ Für einen Franzosen bedeutete dies einen radikalen Bruch mit der Überlieferung seines Landes, für den deutschen Übersetzer, dessen Ohr an den Klassikern geschult ist, bedeutet es eine erste Einstiegsmöglichkeit. Es zeigen sich da Annäherungspunkte, Verwandtes, das eine Identifizierung mit der anderssprachigen Dichtung erleichtert. Sprachkenntnisse allein genügen nicht, um ein eigengeprägtes Werk zu übersetzen. Und andererseits erheischt die Übersetzung eines dem Übersetzer wesensfremden Werkes einen solchen Einsatz, daß die erforderliche Selbstaufgabe nicht gelingen will.

Karl Wolfskehl hat das in die Worte gebracht: „Übersetzen ist also, da wir das bei den höchsten Aufgaben auch hier wirksame Mysterium der Berufung im Dunkel lassen müssen, in seinem erschließbaren Wesen eine moralische Angelegenheit. Es erfordert die zu jeder Geistesarbeit notwendigen Eigenschaften der Selbsthingabe, Selbstverleugnung, Verschönerung in einem besonderen und einem eigentümlichen Maße. Denn es gilt die fremde wiederzuschaffende Leistung nicht nur zu durchdringen, zu umgreifen, als Einzelsein und Teil ihres Weltganzen zugleich zu fassen, sondern: es muß zu all diesem auch noch der vollkommene Verzicht auf jede eigene Betätigung, jedes eigene Wirken kommen.“

Paradoxerweise muß dieser Verzicht auf ein dreifaches Ziel hin aktiviert werden. Hat man ein solches Identitätserlebnis erfahren, stellt sich das Verlangen ein, dies weiterzugeben. Ein solches Verlangen stand am Anfang meines Claudel-Abenteuers, wenn ich es einmal so nennen soll. War doch mein Ziel zunächst nur, meinen Unglücksgefährten in einem französischen Internierungslager eine Vorstellung von dem Dichter zu vermitteln, der Weihnachten 1941 in einem Brief an den Grand-Rabbin von Frankreich seiner Empörung darüber Ausdruck verliehen hatte, daß die Vichy-Regierung Rassengesetze eingeführt hatte. So machte ich mich an die Übersetzung des zweiten Aktes, der Evokation des Paradieses im Geistlichen Spiel „Die Geschichte von Tobias und Sara“. Es ging also um eine mündliche, um eine gesprochene Übermittlung.

Das sollte sich für die weiteren Bemühungen, das Werk Claudels zu übersetzen, in die deutsche Sprache zu transponieren, als wichtige Erfahrung erweisen. Denn bei Claudel ist alles, auch die Prosa, gesprochenes Wort, *parlure*. Es ist deshalb so wichtig, daß der Übersetzer von Bühnenwerken primär die Sprechbarkeit und die Aufnahme des dichterischen Textes über das Gehör im Sinn behält. Seine volle dichterische Wirklichkeit erhält ein Drama immer erst auf der Bühne.

So sollte der Übersetzer bei der Arbeit auf einer imaginären Bühne das Spiel sich entfalten sehen. Seine Phantasie muß hierbei ständig in drei Richtungen arbeiten: sie muß das Werk, den einzelnen Satz innerlich hören: die Tonfolge, den Rhythmus; sie muß sich den Schauspieler vorzustellen versuchen, der den Text sprechen soll, das heißt, sich vorzustellen versuchen, wie bei einer imaginierten Besetzung ein großer Mime das bringt und vor allem zum Mund herausbringt. Und sie muß schließlich den im Dunkel verborgenen Zuschauer hinzudenken, der getroffen werden soll von dem Wort des Dichters.

Hierbei kommt ihm der Dichter, sofern er bereit ist, sich von diesem an der Hand nehmen zu lassen, zu Hilfe. Bekanntlich hat Claudel diese bei Aischylos entdeckte Prosodie zu einer eigenen Ausdrucks- und Aussageform entwickelt, einem Vers, den man gerne als Atemvers bezeichnet, obwohl damit nur eine Seite des Phänomens umschrieben ist.

„Die Sprache Claudels ist großartig bünnengemäß, denn sie ist ständig vom Atem getragen“, sagt Jean-Louis Barrault. Aber er fügt gleich hinzu: „Diese Verse entsprachen nicht immer unserer Atemfähigkeit.“ Gewiss, diese Verse sind von einem gewaltigen Atem getragen, vergleichbar etwa den großen Melodiebögen einer Bruckner-Symphonie. Der Übersetzer wird also gleichfalls einen solchen Atem innerlich aufbringen müssen, sollen ihm nicht die großen Monologe zerbröckeln. Weit schwieriger ist es natürlich, die Kadenz dieser Sätze zu übernehmen, die psychologischen, ja man kann überdies sagen, agogischen Gesetzen eher folgen als logischen. Daher diese Sprache so oft als dunkel empfunden wird, nicht zuletzt wegen ihrer syntaktischen Eigenwilligkeiten.

Aber gerade hier, wenn er sie nicht durch Auflösung zu überwinden hofft, erwachsen dem Übersetzer neue Möglichkeiten. Durch Komplizierung oder Vereinfachung des Satzbaus kann er das Sprechtempo des Schauspielers verlangsamen oder beschleunigen und zugleich durch entsprechende Akzentsetzung, durch Hervorhebung der Bild- und Sinn-Akzente an der gleichen Stelle wie im Original dem Hörer den gedanklichen Nachvollzug erleichtern.

Man begreift, daß hiermit die eigentliche Sprachphantasie des Übersetzers in ganz klar vorgezeichnete Bahnen gelenkt wird. Er arbeitet dabei auf die Forderung Claudels hin, der sagt: „Der Schauspieler ist Künstler und nicht Ausdeuter. Sein Ziel ist nicht, einen Text verständlich zu machen, sondern einer Bühnenfigur zum Leben zu verhelfen. Daher muß er sich derart von Geist und Gefühl der Rolle, die er verkörpert, durchdringen lassen, daß seine Sprechweise auf der Bühne nur noch als deren natürliche Ausdrucksweise wirkt.“

Für den Übersetzer gilt als Richtlinie bei seinem Tun die Forderung eines französischen Bühnenfachmanns: „Ehe man den Kampf mit der Verständnislosigkeit des Publikums aufnimmt, muß man die Verständnisbereitschaft der Darsteller wecken.“



Der Schauspieler soll in der Sprache den sicheren Halt finden, der es ihm erlaubt, sein Gestaltungsvermögen frei zu entfalten. Seiner Kunst muß die Kunst des Übersetzers entsprechen.

Soviel von meinen Erfahrungen und Einsichten aus dem Umgang mit den Bühnenwerken Paul Claudels. Erfahrungen, die mir auch zugute gekommen sind bei der Übersetzung französischer Klassiker. Auch da war Sprechbarkeit oberstes Gesetz und das Anzustrebende.

Was aber, und damit komme ich zum Schluß, erwartet Claudel von einer Übersetzung. Seine einzige Äußerung zu dieser Frage findet sich in einem Brief an André Gide aus Prag, unter dem 14. Mai 1911. „Um genau zu sein, darf eine gute Übersetzung nicht sklavisch sein, im Gegenteil, sie muß sich auf unendlich feine Weise Rechenschaft geben von den Werten (von den valeurs), mit einem Wort, sie sollte recht eigentlich eine Verwandlung sein, une transsubstantiation.“

## Gelesen und notiert

### Hm?

Aus einem in Florida spielenden Fortsetzungsroman, „Lieber Feind“, von Jean Webster:

„Es wird Dich interessieren zu hören, daß ich einem weiteren Feind begegnet bin – der Haushälterin des Doktors. Ich hatte ein paarmal mit der Person am Telefon gesprochen und hatte festgestellt, daß sich ihre Stimme nicht durch den sanften, leisen Akzent auszeichnet, der die Kaste der ‚Vere de Vere‘ kennzeichnet... Die Tür wurde von einer großen, kräftigen Person mit aufgekrepelten Ärmeln geöffnet... „Nü?“ sagte sie und in ihrem Ton lag die Annahme, daß ich ein Vertreter für Staubsauger sei. „Guten Morgen!“ Ich lächelte liebenswürdig und trat ein. „Sind Sie Mrs. McGurk?“ „Se ist dat“, sagte sie. „Un Se warn de ni Fru ut Wisenhus sin.“ „Das bin ich“, sagte ich. „Ist er zu Hause?“ „Hei ist ni dor“, sagte sie. „Aber jetzt ist doch Sprechstunde.“ „Hei hölte se nie regelmaag.“ „Er sollte“, sagte ich streng. „Sagen Sie ihm gütigst, daß Miss McBride seinen ärztlichen Rat einholen wollte und bitten Sie ihn, nachmittags im John-Grier-Heim hereinzuschauen.“ „Hm!“ knurrte Mrs. McGurk und schloß die Tür so schnell, daß sie meinen Rocksäum einklemmte...“

*Unter dem Titel „Esel, Sack & Goldesel“ setzte sich Wolfram Schütte in der „Frankfurter Rundschau“ für bessere Belletristik-Übersetzungen ein. Wir bringen Auszüge:*

Daß die Übersetzer... zu schlecht für ihre Arbeit bezahlt werden – und für eine gute, sprich: zeitraubende Arbeit doppelt schlecht –, das ist seit Jahren beklagt, und so gut wie nichts ist dagegen unternommen worden. Selbst da, wo der Übersetzer ein Stück seines Lebens und seiner eigenen künstlerischen Energie in seine Arbeit investiert hatte und durch öffentliche Mittel unterstützt worden war, blieb unterm Strich, wenn er ökonomisch Bilanz machte, wenig übrig. Hans Wollschläger, dem wir unsere „Ulysses“-Übersetzung verdanken, hat das einmal eindringlich bilanziert.

Wenn die Kritik den Übersetzer an den Pranger stellt, dann schlägt sie in Wirklichkeit den Sack statt den Esel, wiewohl sie so tut, als komme es allein darauf an, den Esel von Übersetzer nur an den Ohren zu ziehen. Jedoch den Schandlohn für seine Arbeit erhält er vom Verleger; und keinem Übersetzer dürfte man es zum Vorwurf machen, wenn die Qualität seiner Arbeit deren Bezahlung entspricht... Oft gibt es in den Verlagen noch nicht einmal ein (Fach-) Lektorat, welches die deutsche Sprachqualität der Übersetzung verbessern könnte, geschweige denn, daß es befähigt wäre, die Übersetzung anhand

des Originals kritisch zu prüfen.

Solange da grundsätzlich keine Änderung eintritt, wird man sich für besonders wichtige, besonders schwierige und für besonders herausragende Übersetzungsaufgaben eine Notlösung einfallen lassen müssen; möglich, daß daraus dann ein übertragbares Konzept entsteht, eine allgemeine Verbesserung.

Es ist nicht die Aufgabe ausländischer Schriftsteller, dafür zu sorgen, daß ihre Bücher in adäquaten Übersetzungen bei uns vorliegen. Es ist unser Problem.

Wie es die Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG) gibt, die mit einem Etat von über 600 Mio DM (aus Bundes-, Länder- und privaten Mitteln) die Publikation wissenschaftlicher Literatur fördert, so müßte eine öffentliche Stiftung gegründet werden, deren primärer Zweck es wäre, wichtige und schwierige Übersetzungsvorhaben der Belletristik zu unterstützen. Verlage könnten derartige Projekte dort einreichen, sie würden an qualifizierte Übersetzer vergeben, die dafür entsprechend honoriert werden. Wichtig wäre aber auch eine Lektorierung, also die kontrollierende „Nachlese“ am besten durch ebenfalls dafür bezahlte Kollegen. Erst nach deren „Imprimatur“ könnte der Verlag das Manuskript in Satz geben.

Ob Verlage, die solche arbeitsintensive Übersetzungsvorhaben projektieren, durch einen Beitrag an dieser öffentlichen Institution sie mitfinanzieren sollten, müßte auch überlegt werden. Jedenfalls dürfte ein Weg zu finden sein, damit zumindest Belletristik epochalen Ranges diesem entsprechend in deutschen Übersetzungen vorgelegt werden kann... Was der wissenschaftlichen Literatur teuer ist, sollte für die Belletristik nur billig sein.

Fußnote auf Seite 357 in Band 2 der „Männerphantasien“ von Klaus Theweleit – es geht um *Désir*, in „Le Désir Homosexuel“ von Guy Hocquenghem:

„Die Verlagsübersetzer beginnen oder fahren fort sich etwa so zu verhalten, wie die Film- und Fernsynchronisateure schon lange; möglichst anders als der andere, möglichst beliebig und jeweils in der Formel des Erlasses: ‚Wunsch‘ bei Suhrkamp, mal ‚Verlangen‘, mal ‚Begehren‘ bei Hanser, alles je nach Laune oder Zufall bei Merve oder in der Alternative; Herr Cook im ZDF und Mr. Koch in der ARD. ‚Zum Geburtstag viel Glück‘ hörte man kürzlich eine amerikanische Clubband singen unter Verwendung der Melodie von ‚Happy Birthday to You‘ im ZDF im Hollywoodfilm.“

### Auch das gibt's...

*Aus dem Brief eines (aus Nazi-Deutschland emigrierten) amerikanischen Autors an seinen Übersetzer:*

Lieber Herr X –

Ich muß Sie so nennen, denn Sie können sich gar nicht vorstellen, was für eine Freude Sie mir mit Ihrer Übersetzung bereitet haben. Sie sehen in mir einen Mann, der seit vielen Jahren jeder Übersetzung einer seiner Arbeiten ins Deutsche mit Furcht und Resignation entgegengesehen hat. Entweder konnte der Übersetzer wenig Englisch oder wenig Deutsch, zumeist beides. Und da bekomme ich nun vor ein paar Tagen Ihr Manuskript und schlage es auf und sogleich ist da das Wohlbehagen des Zuhause-seins und Verstanden-werdens. Es fließt und klingt nach mir, und ist ohne das jetzt übliche Gestelze. Wie soll ich Ihnen danken? Schon jetzt muß ich Ihnen damit drohen, daß ich darauf bestehen werde, daß Sie auch Zukünftiges von mir übersetzen, nötigenfalls mit Waffengewalt – wie unser Friedensfürst hier sagen würde – werde ich darauf bestehen...

---

DER ÜBERSETZER erscheint monatlich. Einzelpreis DM 1,20 zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VDÜ) und die Sparte Übersetzer in der Berufsgruppe VS in der IG Druck und Papier, Verlag Druck und Papier. Verantwortlich: Klaus Birkenhauer, Fürststraße 17, D 7400 Tübingen. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharfen, Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (0043) 7275 235 oder (07275) 235. Postscheckkonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 93268. Konten des VDÜ: Postscheckkonto Hamburg Nr. 6447, Dresdner Bank, Stuttgart, Nr. 2319834. – Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe gestattet. – Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt 4 (Bonlanden).