E 22063 E

Der Übersetzer

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

Tübingen
August 1978
15. Jahrgang, Nr. 8

Ute Nyssen

Zu den deutschen Texten von Brendan Behans „Der Spaßvogel", „Die Geisel" und „Richards Korkbein"

Wir veröffentlichen diese Anmerkungen mit freundlicher Genehmigung des Verlages Klaus Wagenbach, Berlin.

Die deutschen Textfassungen . . . sind keine Bearbeitungen der deutschen Übersetzer, sondern wortgetreue Übertragungen. Da sie jedoch teils erheblich von der Textfassung der heutigen englischen Buchausgaben abweichen („The Quare Fellow", London 1956, Verlag Eyre Methuen, Copyright by Brendan Behan and Theatre Workshop; „The Hostage", London 1973, Verlag Eyre Methuen, Copyright 1958 und 1962 by Theatre Workshop), sind hierzu einige spezielle Anmerkungen nötig . . .

Der Begriff des Autors ist . . . im dramatischen Bereich ein ganz anderer, als er uns z.B. durch das Bild von den deutschen Klassikern suggeriert wurde (der ‚Dichter als Seher', als selbstbewußter, autonomer Schöpfer seiner Werke). Aber obwohl diese nicht von Theatereinnahmen leben konnten, weil es einen Theatermarkt wie wir ihn heute haben noch nicht gab, kannten auch sie als Dramatiker machtvolle Einmischungsversuche der Theaterproduzenten in ihren Text; bekannt ist, daß der Theaterdirektor Goethe Kleists „Zerbrochenen Krug" in ganz willkürlicher Verballhornung auf die Bühne brachte; oder auch Schiller mußte es sich gefallen lassen, daß seine „Räuber" bei der Uraufführung ins 15. Jahrhundert verlegt und zum Ritterstück gemacht wurden.

Bei den klassischen *Theater*autoren nun aber, bei Lope de Vega, Shakespeare, Goldoni und vielen anderen sind die überlieferten Dramentexte fast immer ungesichert und in ihrer Textfassung oft auch stark von der jeweiligen Theatergruppe, die sie aufführte, eigenmächtig nach Gutdünken zurechtgeschustert. Nur selten hat ein Theaterautor die Möglichkeit, wie Goethe und Schiller mit Ausgaben „letzter Hand" autoritativ einen Dramentext seiner Intention wenigstens für die Lektüre festzulegen.

Aber was im Verhalten Goethes gegenüber Kleist eigentlich als Unverschämtheit und Sakrileg empfunden wird, ist bis heute selbstverständlich und oft zum Zorn strenger und mit Recht oder Unrecht von der eigenen dramaturgischen Überlegenheit überzeugter Autoren die Regel, wobei die Änderungen oder Vorschläge des Theaters dem Autor nicht unbedingt so zum Negativen ausschlagen müssen wie bei Goethe-Kleist. Daß auch die endgültige Fassung von Prosatexten nicht unbedingt das alleinige Werk eines Autors ist, sondern die kritische Hilfe oder auch die Zensurierung der veröffentlichenden Institution (des Verlags als des ökonomisch Mächtigeren) in sich aufgenommen hat, braucht nur am Rande erwähnt zu werden.

Insbesondere bei übersetzten Theaterstücken spielt die Frage, ob es sich bei dem aufgeführten Text um eine endgültige Fassung des namengebenden Autors handelt, eine noch weniger entscheidende Rolle. Auch hierfür sind die Beispiele alt; so gibt es bis heute z.B. die spanischen Klassiker des goldenen Zeitalters fast nur in den Bearbeitungen von Übersetzern, die als solche nicht gekennzeichnet sind (deswegen die Betonung, daß es sich bei den Behan-Stücken um wörtliche Übersetzungen [von Annemarie und Heinrich Böll und von Astrid und Jürgen Fischer – *die Red.*] authentischer Texte handelt). Der Druck des Marktes zwingt die Bühnenverlage, sozusagen die erste greifbare Manuskriptfassung übersetzen zu lassen und den deutschen Theatern zur Aufführung anzubieten; denn Verträge über ausländische Stücke sind zeitlich limitiert und fordern in einem kurzen Zeitraum das Zustandekommen einer Erstaufführung, andernfalls verliert der deutsche Theaterverlag die Rechte.

Abgesehen davon, ob nun eine frühere oder spätere Fassung des Autors die bessere ist, so bleibt die zuerst übersetzte Fassung des Stücks (zumal eine Übersetzung Geld kostet und jede Änderung neuerliche Kosten verursacht) diejenige, die jedenfalls ein paar Jahre lang auch gespielt wird; sie wird praktisch der im Deutschen „überlieferte" Text. Bei der Übersetzung ist also der Autor möglicherweise noch um ein weiteres Stück in der Durchsetzung seines letztgültigen Textes eingeschränkt, während es im eigenen Sprachbereich für ihn immer noch etwas einfacher aussieht, falls er bei weiteren Aufführungen seines Stückes eine endgültige Fassung zugrunde legen will.

Die . . . vorgelegten Texte von Brendan Behan sind Übersetzungen, wie sie sich für Aufführungen an den deutschen Bühnen durchgesetzt haben.

Ein besonderer Fall ist DER SPASSVOGEL. Hier handelt es sich um eine knappe Zweitfassung von Behans „The Quare Fellow", das zunächst in der deutschen Übersetzung der Originalfassung unter dem Titel „Der Mann von morgen früh" am Schillertheater in Berlin im März 1959 herauskam. Unter dem Titel DER SPASSVOGEL wurde das Stück dann zum ersten Mal im März 1963 am Theater der Freien Hansestadt Bremen gespielt, und diese Fassung hat sich auch bei späteren Aufführungen des Stücks als offenbar überzeugendere durchgesetzt.

Ihr liegt ein Manuskripttext Behans zugrunde, der bei der englischen Erstaufführung am Theatre Royal, Stratford East, London, im Mai 1956 gespielt wurde und den die Regisseurin Joan Littlewood im Einverständnis mit Behan gegenüber dem Text der irischen Uraufführung (in dem kleinen Pike Theatre, Dublin, im Dezember 1955, Regie Alan Simpson) erheblich komprimiert hatte.

Behans Biograph Ulick O'Connor bemerkt zu Joan Littlewoods Verfahren, daß „sie mit einem irischen Stück ein Londoner Publikum unterhalten mußte. Um auch kommerziell seine Aufnahme zu sichern, mußte sie in bestimmter Weise die lokalgebundene Atmosphäre von THE QUARE FELLOW internationalisieren."

Die englische Regisseurin Joan Littlewood „suchte eine unmittelbare und *totale* Kommunikation zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dem Publikum" und sie suchte den Kontakt mit einem Publikum aus der Arbeiterklasse.

„Man spielte unter primitivsten Bedingungen für ein Publikum, dessen einzige Bekanntschaft mit Theater (falls überhaupt vorhanden) sich auf die verschlissenen Überbleibsel der Provinz-Music Hall stützte. Aus diesen Erfahrungen entwickelte sich der direkte und unkomplizierte Appell der Truppe an die Zuschauer (der den Techniken der Music Hall viel verdankt) und ihre Organisation als Kollektiv." (John Russell Taylor, „Zorniges Theater").

Joan Littlewoods Inszenierung von „The Quare Fellow", das als Stück soviel Aufsehen erregte wie John Osbornes epochemachendes Drama „Blick zurück im Zorn" und wie später „The Hostage", brachte Behan den durchschlagenden und bald internationalen Erfolg. Ihr Einfluß auf Behans stilistische Mittel war grundlegend.
Auf diese Fassung griff der Regisseur Peter Zadek bei seiner erfolgreichen Aufführung von DER SPASSVOGEL in Bremen zurück, und de facto muß man Littlewoods Konzept zugestehen, daß es das richtige war, wenn man es vom Publikumserfolg her sieht, denn die längere Fassung, die in Berlin zuerst gespielt wurde, wurde kein Erfolg. Peter Zadek, das muß unterstrichen werden, spielte in Deutschland, was die Qualität der Aufführung betrifft, dieselbe Rolle für Behan wie Littlewood in England, er entdeckte überhaupt die Stücke Behans für den deutschen Bereich und vermittelte sie an den Theaterverlag Kiepenheuer & Witsch. Im Unterschied zu Littlewood hat er allerdings in Behans Texte nicht mehr eingegriffen, sondern sie absolut „werkgetreu" auf die deutsche Bühne gebracht.
DIE GEISEL kam in der vorliegenden Fassung zur deutschen Erstaufführung im Oktober 1961 am Ulmer Theater, in der Regie von Peter Zadek. Auch diese Fassung entspricht dem Text der ersten englischen Aufführung im Oktober 1958 am Theatre Royal, Stratford East, in der Regie von Joan Littlewood. Die Entscheidung für die hier vorgestellte Textversion der englischen Erstaufführung folgt also der deutschen Aufführungspraxis.
Eine Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen von Behans Texten würde eine kritische Ausgabe im Englischen bzw. Gälischen (= Irischen) voraussetzen, die es jedoch nicht gibt. Im besonderen Fall von Behan dürfte aber so etwas wie eine historisch-kritische Ausgabe seiner Stücke auch eine eher komische Vorstellung sein, zu der Behan noch aus dem Grab eins seiner mokanten Lieder singen könnte, traurig und zugleich selbstironisch . . .

DER SPASSVOGEL wie auch DIE GEISEL waren ursprünglich in Gälisch (= Irisch) geschrieben und wurden von Behan selbst ins Englische übersetzt; einige Lieder der GEISEL schrieb er auf englisch in ein paar Minuten, wie er behauptet, mit der Pistole des Theaterdirektors im Nacken, da die Proben bereits begonnen hatten (O'Connor) . . . Die Fassungen änderten sich laufend, ob für das Londoner West End (diese Fassung entspricht dem Text der genannten englischen Buchausgabe) oder ob für die Broadway-Aufführung in New York; und 1972 hat Joan Littlewood DIE GEISEL sogar noch einmal allein umgeschrieben und, diesmal zum klaren Schaden des Stücks, in seiner Handlung auf 1972 datiert . . .

Der hier abgedruckte deutsche Text von RICHARDS KORKBEIN (deutsch von Astrid und Jürgen Fischer) ist identisch mit dem der englischen Buchausgabe. Es ist ein nachgelassenes Stückfragment von Behan, mit Varianten mehrerer Passagen, das er 1960 zunächst als Einakter in gälischer Sprache diktiert hatte unter dem Titel „A fine day in the Graveyard" (O'Connor) und später (1960/61) auf englisch zu einem abendfüllenden Stück ausarbeitete bzw. ausarbeiten wollte. Er legte es in einem frühen Stadium Joan Littlewood vor, die sich jedoch enttäuscht zeigte (O'Connor) und Behan damit verletzte: das Stück blieb jedenfalls unvollendet . . . Überragenden und anhaltenden Erfolg hatte RICHARDS KORKBEIN erst seit seiner deutschen Erstaufführung, als erstes Stück dieses Autors, das keinen Skandal wie DER SPASSVOGEL und DIE GEISEL bei der deutschen Erstaufführung verursachte.

Luís Fernando Veríssimo

Der Turm zu Babel

Für den Bau des Hochhauses „Turm zu Babel" wurde zu Beginn des Papyrus-Zeitalters mächtig die Werbetrommel gerührt: ganzrollige Anzeigen in allen bekannten Sprachen. Da alle nur eine Sprache kannten, war das nicht weiter schwierig. Wenige nur wissen, daß damals überall Bulgarisch gesprochen wurde.
An jedem Punkt der zivilisierten Welt – zu jener Zeit das Gebiet zwischen Tigris und Euphrat – verständigte man sich in Bulgarisch. Jeder verstand sofort jeden. Keineswegs lief man Gefahr, in einem Gasthaus ein Zimmer zu verlangen und im Stall zu landen. Oder beim Kellner „ungesäuertes Brot und Sauermilch" zu bestellen, und dieser bringt stattdessen „ungesäuerte Milch und Sauerbrot" und lacht sich obendrein noch hinter der Säule ins Fäustchen. Oder man bestellt eine Suppe und der Kellner bringt den Kopf eines Propheten. Überall wurde nur Bulgarisch gesprochen.
Das einzige, was sich von Region zu Region veränderte, waren der Tonfall – und die Bezeichnung für die Mandarine. Ein weiterer Vorteil: Es gab keine Übersetzer. Obwohl – wenn heutzutage jemand beim Lesen die Geduld verliert und das Buch weit von sich stößt, häufig verkündet wird, der Beruf des Übersetzers sei zweifellos das älteste Gewerbe der Welt oder zumindest ein Bankert davon.
Und so begann also die Verkaufskampagne für den „Turm zu Babel". Wer sich einkaufen wollte, mußte sofort zehn Zicklein, dreihundert Silberlinge, zwei buntgescheckte Kamele und eine nubische Sklavin abliefern, sowie siebenmal fünfzig Silberlinge und hundert Krüge Öl während des Baus. Siebzehn nubische Kamele und zwanzig buntgescheckte Sklavinnen dann bei der Schlüsselübergabe, und den Rest in monatlichen Raten: Myrrhe, Gold, Weihrauch, das ganze Vermögen, Aug um Auge, Zahn um Zahn.
Am teuersten war natürlich das Penthouse im tausendsten Stock: mit Sonnenterrasse, beheiztem Schwimmbecken und weiträumigen Salons, durch die von allen Seiten die sieben Winde fegten, was jede Putzfrau überflüssig machte. Mit Blick nach Afrika, Europa, Asien, Amerika und – bei guter Sicht – bis nach Australien. Im Preis inbegriffen: regelmäßige Besuche Jehovas zum Frühstück. Im übrigen hieß es in der Werbeanzeige: „Sie werden Gott dafür danken, daß Sie ein Appartement im neuen Turm zu Babel gekauft haben – höchst persönlich!"
Und so begannen die ersten Grabungen für das Fundament des Turms zu Babel. Und aus den Schächten sprudelte eine schwarze, übelriechende Flüssigkeit, so daß allen schlecht wurde. Das Gelände wurde für ungeeignet erklärt, und neue Ausschachtungen wurden an anderer Stelle vorgenommen und die Kosten dafür dem Preis der Appartemente zugeschlagen. Da erhob sich viel Wehgeschrei unter den Käufern und sie trugen ihre Klagen Jehova vor. Doch das nützte ihnen gar nichts.
Und so wuchs langsam das mächtige Gebäude empor, geschaffen durch die Sklavenarbeit der Männer aus dem Nordosten, vom Stamme der Henkelmänner. Und viele besangen die Kühnheit des Projekts, andere aber erhoben ihre Stimmen protestierend zu Jehova. Denn was nützt es dem Menschen, oh Herr, den Himmel zu erreichen und ein Leben in Ungerechtigkeit zu führen und schließlich: ist dies nun eine reine Wohngegend oder nicht?
Doch obwohl alle dieselbe Sprache sprachen, war es, als ob die großen Ingenieure taub wären. Und so nahm der erste Stachel in der Stille Jehovas Gestalt an. Einige, die das Alte bewahren wollten, versuchten der Präfektur ihre Befürchtungen nahezubringen, doch der Präfekt hatte anscheinend Geld in das Unternehmen gesteckt und die Widerspenstigen wurden zermalmt und ihre Reste dem Mörtel beigemengt, und die Bauarbeiten schritten fort.
Da geschah es, daß der Käufer des Penthouses, ein reicher Brauereibesitzer, wissen wollte:
„Alles gut und schön, doch wie komm ich eigentlich jeden Tag in meine Wohnung? Zu Fuß die Treppe hinauf brauche ich meiner Berechnung nach jedes Mal 237 Jahre, und ich bin ein viel beschäftigter Mann."
Da sagte der Verkaufsagent:
„Wir werden Fahrstuhlmänner anstellen, schnell und kräftige Sklaven mit einer Tragfähigkeit für 160 Kilo bzw. zwei Personen. Sie werden die Bewohner auf den Schultern bis zu ihren Stockwerken tragen, wobei sie heitere Melodien von André Kostelanetz vor sich hin trällern."
Doch die Unzufriedenheit nahm zu. Zu jener Zeit waren die sanitären Einrichtungen stets in kleinen Hütten ganz hinten im Hof

untergebracht, und mit dem Bau eines weiteren 50-stöckigen Gebäudes hinter dem Turm zu Babel war nun wirklich niemand einverstanden. Auch wurden die ständigen Ratenerhöhungen - zu einer Zeit, in der nubische Sklavinnen äußerst knapp waren - langsam unerträglich. Und immer größeres Wehklagen erhob sich zu Jehova.
Da endlich ließ Jehova, dessen unendliche Güte eine Grenze kennt, seine Stimme ertönen. Und da er sah, daß große Verwirrung unter den Menschen herrschte, beschloß er diese Verwirrung noch zu vergrößern. Und er ordnete an, daß es von nun an nicht nur eine, sondern viele Sprachengeben solle, und keine dieser Sprachen werde seine - Jehovas - Sprache sein.
Heute spricht nur Gott Bulgarisch und wenn ich es mir recht überlege, so hat dies Bulgarien nicht viel genützt. Und Jehova verkündete, daß sich Bauherren und Wohnungsbesitzer künftig nicht mehr verstünden, nur noch wenn es darum gehe, den Mieter zu betrügen. Und die Menschen sollten sich über die ganze Welt zerstreuen und verschiedene Sprachen sprechen und als Folge davon werde Uneinigkeit, Krieg und als schlimmstes aller Übel die Synchronisation über die Menschheit kommen. Und so geschah es.
Und angesichts von Gottes Zorn fielen die Menschen auf die Knie und ein Mann sagte zu seinem Nachbarn:
„Mais, ça c'est ridicule!"
Und der Nachbar antwortete gereizt:
„What?"
Und ganz in der Nähe hustete jemand, und so entstand das Deutsche.

Aus dem Brasilianischen v. Helgard S. Oestreich

Übersetzungswissenschaftliches

Wie die Germanistik keine Dichter, die Archäologie keinen Phidias, so bringt auch die Übersetzungswissenschaft keinen Übersetzer „von hohen Graden" hervor. Das Umfeld zu klären ist ihre Aufgabe. Forschend und beratend hat sie, wie die Verkehrspsychologie, dafür zu sorgen, daß es in der Kulturlandschaft der Übersetzung nicht drunter und drüber geht. Bedenkt man, wie sehr Kultur heute und schon immer Übersetzungskultur ist, kann man ihre Breitenfunktion kaum zu hoch ansetzen. Und doch geht es um mehr.
Übersetzen, sagt I. R. Richards, sei wohl „the most complex type of event yet produced in the evolution of the cosmos". Das scheint schwer zu bezweifeln. Der Einzug der Sprachwissenschaft ins Zentralgebäude der Humanwissenschaften ist bekannt: seit den fünfziger Jahren nun sind die Linguisten zunehmend der Meinung, daß die Übersetzungswissenschaft der Flur sei, auf den dort alles mündet.
Die Warnung von Gervinus, es sei „eine Beschränktheit, einer Wissenschaft im Fluß des Lebens einen Zweck in sich selbst zu geben", ist gewiß nie gegenstandslos, aber die Berechtigung, zunächst einmal sich selbst gerecht zu werden, hat diese Wissenschaft sich ebenso gewiß erstritten, gerade weil das Verhältnis von Theorie und Pragmatik bei ihr von so faszinierender Vielfalt ist wie kaum anderswo und sie sich denn auch bei der Klärung ihrer Grundbegriffe und Methoden besonders schwer tut.
Worum sich **Wolfram Wilss**, der Saarbrückener Ordinarius für Angewandte Linguistik in seinem Buch **Übersetzungswissenschaft, Probleme und Methoden (Klett-Verlag, Stuttgart 1977, DM 48,-)** bemüht, ist, zwischen Empiriefeindlichkeit und Theoriefeindlichkeit zu vermitteln. Fast immer mit Erfolg.
Auf höherer Ebene übrigens ist dieser den Alltag beherrschende und daher reflexionsbedürftige Gegensatz schon häufig verblaßt: der Ausdruck „Übersetzungswissenschaft" stammt von keinem geringeren Praktiker als Schleiermacher, und einer der besten Kenner der Materie, der kürzlich nach Paris zwangsemigrierte Efim Etkind, nennt Übersetzungstheorie unerläßlich für den Übersetzer.
In zwölf Kapiteln breitet Wilss die Fülle der Fragestellungen aus: historische wie methodische, kritische wie didaktische, dem Forschungsstand jeweils breiten Raum gewährend.
Übersetzungswissenschaft, so der führende amerikanische Erforscher der Bibelübersetzungen, Nida, bedeutet wissenschaftliche Beschreibung der beim Übersetzen sich abspielenden Vorgänge. Die ältere Übersetzungstheorie betrachtete diese Vorgänge nun vorwiegend ergebnisorientiert, d.h. sie stritt sich, ob eine Übersetzung zu lesen sein solle, wie ein Original (Jiři Levýs „illusionistische" Theorie), oder ob sie das Original durchscheinen lassen sollen (Schadewaldts „dokumentarische" Theorie: das Deutsche in den Homer übertragen). Moderne Übersetzungstheorie hingegen möchte prozeßorientiert sein, möchte Modelle entwickeln, die dem Transfer vom ausgangssprachlichen in den zielsprachlichen Code deskriptiv gerecht werden.
Was tut der Übersetzer, wenn er erst dekodiert und dann wieder rekodiert? Gibt er „nur" die Form auf, oder auch den Inhalt? Gibt es ein „interlingual Gemeintes", also ein einzelsprachenunabhängiges Intentum? Wilss großes Verdienst ist es, in die Modellfindung auch die sonst vernachlässigte Stilistik aufnehmen zu wollen.
Problematisch bleibt für mich, daß die so erhaltenen, sehr scharfsinnigen Modelle (vgl. S. 97) sich letzten Endes doch wieder ergebnisorientiert zeigen, was freilich mit der These des Verfassers zusammenstimmt, daß Übersetzungswissenschaft eine wertende Wissenschaft sei, so schwierig dies auch mit dem Anspruch deskriptiver Gültigkeit vereinbar sein mag.
Besonders deutlich spiegelt sich dies in dem zentralen und meistdiskutierten Begriff, der *Äquivalenz,* den Wilss selbst eher eine übersetzungskritische als eine übersetzungsprozedurale Kategorie nennt und für den es, wie er zugestehen muß, noch immer kein hinlängliches Faktoreninventar zur Überprüfbarkeit gibt.
Stichwort für die Suche nach der Äquivalenz, die ja jeden Übersetzer - jedenfalls seit der Romantik - beschäftigt, ist das *kompensatorische* Verfahren, das die Gleichwertigkeit nicht in einer, stets unmöglichen, Wort-für-Wort-Entsprechung sucht, sondern sich befugt und aufgerufen weiß, „eine primär satz- und textsemantisch bestimmte, auf jeden Fall über die Wortgrenze hinausreichende Wiedergabe einer ausgangssprachlichen Zeichenfolge" anzustreben, gewissermaßen in säkularisierter Abwandlung von Mallarmés poetischer Lehre, wonach der Vers als die übergeordnete, einheitstiftende Größe die Mängel der Wörter zu kompensieren erlaube.
Typologisierung und Analyse von Fehlern, maschinelle Übersetzung - kein Gebiet ist ausgelassen. Die Fülle der diskutierten Ansätze kann hier nicht wiedergegeben werden. Wilss hat wohl das erste so umfassende Buch zum Übersetzen in deutscher Sprache vorgelegt (es ist gute Sitte in solchen Arbeiten, nie ohne Beispiele zu bleiben, daher hier das schönste: *To be penny-wise and pound-foolish* hat als deutsche Entsprechung *Sparsamkeit am falschen Fleck;* der Autor teilt uns auch die chinesische mit: *Es ist, bei Gott, nicht klug, zu früh zu Bett zu gehen, um Licht zu sparen, wenn der Erfolg davon Zwillinge sind).*
Es den besten ausländischen Veröffentlichungen gleichzustellen, insbesondere Georg Steiner's *After Babel* und Georges Mounin's *Die Übersetzung,* zögert man: des Stiles wegen. Der Autor schreibt Jargon und das kann leider nicht übergangen werden.
Wir sind ja häufig blind gegenüber unserem eigenen Stil, sind verwundbar für Angriffe auf ihn; denn Stil, das ist noch immer Sprache schutzlos, ohne den Schuppenpanzer der Terminologie (alles übrigens übersetzerische Phänomene aus dem innersten Kreis), weswegen die kritischen Bemerkungen hierzu behutsam vorgetragen seien.
Aber: wenn der Übersetzer etwas wegläßt, so ist das eine „Tilgungsoperation", fügt er etwas hinzu, so tut er einen „Insertionsschritt". Muß das sein? Sucht der Übersetzer nach einem passenden Ausdruck, so vollführt er gar „translatorische Zielbewegungen". Wo bleibt hier der Humor, der dem Autor sonst gar nicht abgeht?
Des weiteren gibt es eine störende Tendenz zu deutsch-atlantischer Doppelsprachigkeit: „übersetzerische Intuition" - „translatorischer Erfahrungsbereich"; „Vielsprachigkeit" - „Multilingualität"; einmal „deskriptiv, explanatorisch und evaluativ" - das andere Mal vielleicht „beschreibend, erklärend und wertend". Diese Verdoppelungen begeben sich ganz und gar der spannungs-

reichen Möglichkeiten des deutschen Fremdworts, wie sie etwa Adorno beschrieben hat.
Und an einigen Stellen gibt es leider auch Unbildungen: „Kongenialitätsgrad des ausgangssprachlichen Textes", „Idiosynkratismen". Sollte ein Autor oder Übersetzer sich nicht Mühe geben, seinen Text verständlich zu halten? Nein, er muß „ein verstehungspsychologisch transparentes zielsprachliches Textgebilde erzeugen".
Sprachliches Imponiergebaren, die Grandezza des Computerzeitalters! Doch dagegen müssen, wie eben gegen bestimmte Mode-Exzesse, Gegenkräfte mobilisiert werden, und so darf man solches, ohne daß der Autor sich dadurch verletzt fühlen müßte, einem wohlwollenden Gelächter preisgeben.
Wie übersetzt man „Verwissenschaftlichung" ins Englische? Der Autor sagt es uns: *attempts to make something a new academic discipline.* Wenn Jargon zwei Gründe haben kann, Unklarheit oder Imponierbedürfnis, so scheidet der erste beim Verfasser aus. Warum hat er sich aber dem – wie der Jargon sagt – „Legitimationsdruck" so sehr gebeugt? Sein eigenes Buch bezeugt, daß er es nicht nötig hatte. *Hartmut Köhler*

Gelesen und notiert

Hašek und die Übersetzer
In einem Leserbrief von Professor Cecil Parrott, dem englischen Hašek-Kenner, den die *Times Literary Supplement* veröffentlichte, erwähnt dieser eine Episode aus dem abenteuerlichen Leben des tschechischen Autors, die sich mit der Übersetzung aus dem Burjat-Mongolischen befaßt. Offenbar wurde Hašek 1920 nach Sibirien geschickt, und zwar nach Irkutsk. Seine Aufgabe bestand unter anderem darin, sich an der Indoktrination und der darauffolgenden Repatriierung der in Sibirien festgehaltenen Kriegsgefangenen zu beteiligen.
Als alle Europäer repatriiert und nur noch Asiaten übriggeblieben waren, hätte Hašek, so Parrott, der sich auf Haŝeks unmittelbaren Vorgesetzten Arnošt Kolman stützt, die Redaktion einer Zeitschrift übernommen, deren Name „Flamme" war. Jedenfalls behauptete Hašek, er hätte alle Artikel für diese Zeitschrift selber verfaßt und zwar „nicht auf mongolisch, sondern auf russisch, denn ich habe ja meine Übersetzer." Diese, so Hašek, seien zwei burjatische Studenten gewesen, die er beauftragte, je eine Übersetzung eines von ihm in russischer Sprache verfaßten Textes zu liefern. Parrott meint, er müßte dafür ein tschechisches Russisch verwendet haben, „denn geschriebenes Russisch war nicht gerade seine Stärke."
Hašek schloß also seine beiden Übersetzer in getrennte Zimmer ein, verglich ihre Übersetzungen, und nachdem er ihnen ordentlich den Kopf gewaschen hatte, weil sie keine identischen Fassungen abgeliefert hatten, schickte er sie wieder fort, damit sie einen gemeinsamen Text erarbeiteten. Die Zeitschrift war also höchst originell konzipiert. Nur, meint Professor Parrett, dürfte sie wohl ihren Zweck verfehlt haben, die „revolutionären Massen" der Burjaten zu entflammen, denn damals konnte kaum jemand von ihnen lesen oder schreiben. *E. B.*

Franz Schoenberner: The Art of Translation

A really perfect translator
is an alchemist, almost a magician.

He must be entirely congenial
with the artist whose work he transforms,
but he must possess the self-denial
not „to seek his own," but only
to reflect the personality of the original author.

He has to invent the style
in which, let us say, Shakespeare
would have written German, and
he must not sacrifice the English character
of the author and his work.

Translating at its best is
– like every kind of art –
an act of grace, achieving the seemingly impossible.

And the editor of a translation?
He tries to give the manuscript a sort of polish
which eliminates as far as possible
any disturbing vestiges of
a not entirely successful process of transmutation.

Aus Schoenberners Buch „Confessions of a European Intellectual" (1946); in Elisabeth Starks deutscher Übersetzung des Buchs (1964), die vom Autor selbst durchgesehen wurde, las man dann:
Ein wirklich vollkommener Übersetzer ist ein Alchemist, ja beinah ein Zauberer. Er muß sich in den Künstler hineinversetzen, dessen Werk er überträgt. Er muß dabei die Selbstverleugnung aufbringen, seine eigene Persönlichkeit völlig auszuschalten und nur die künstlerische Physiognomie des Autors widerzuspiegeln. Er muß den Stil erfinden, in dem – sagen wir – Shakespeare deutsch geschrieben haben würde, und er muß dabei den englischen Charakter des Autors und seines Werkes unangetastet lassen. Wirklich gutes Übersetzen ist, wie jede Art von Kunst, ein Akt göttlicher Begnadung, kraft dessen das scheinbar Unmögliche vollbracht wird.

Zu einer „Initiative für die Sache Afrikas", der **Übersetzung und Herausgabe neuerer afrikanischer Literatur,** haben sich die Verlage Peter Hammer (Wuppertal) und Otto Walter (Olten) in Verbindung mit dem „Institut für Sozialökonomie" (Mettmann) und der Aktion „Brot für Brüder" (Basel) zusammengeschlossen.
Bis zur Buchmesse 1980, die unter dem Schwerpunktthema „Afrika" stehen wird, sind sechzehn Titel afrikanischer Autoren in deutscher Übersetzung vorgesehen, darunter Sembene Ousmane (Senegal): „Xala", Ngugi Wa Thing'o (Kenya): „Petals of Blood", Ferdinand Oyono (Kamerun): „Une vie de boy", Wole Soyinka (Nigeria): „Season of Anomy".

Bitte notieren Sie:

Für die **Frankfurter Buchmesse** (18. – 23. Oktober) hat der VS mit der Ausstellungs- und Messe-GmbH folgende Vereinbarung getroffen: „Mitglieder des Verbands deutscher Schriftsteller (VS) in der IG Druck und Papier, die einen *gültigen* VS-Ausweis vorlegen, können eine Eintrittskarte als Fachbesucher lösen, d.h., sie können **schon am Vormittag** die Buchmesse besuchen. Für Begleitpersonen u.a. dürfen Fachbesucher-Karten *nicht* besorgt werden." Freien Eintritt für Autoren konnte/wollte uns die Ausstellungs- und Messe GmbH nicht einräumen.

Das 11. Esslinger Gespräch ist vom 24. – 26. November in Bergneustadt. Thema: Umgangssprache; Autor: Franz Josef Degenhardt („Brandstellen"); am 25. 11. feierliche Verleihung des 1. Helmut-M.-Braem-Preises. Die Einladungen werden im Oktober verschickt.

DER ÜBERSETZER erscheint monatlich. Einzelpreis DM 1,20 zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e. V. (VDÜ) und Bundessparte Übersetzer der Berufsgruppe VS in der IG Druck und Papier. Verlag Druck und Papier. Verantwortlich: Klaus Birkenhauer, Fürststraße 17, D 7400 Tübingen. Redaktion: Eva Bornemann, A-4612 Scharten. Vitta 7, Oberösterreich, Tel. (0043) 7275235 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 nur mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe. - Druck: W. E. Weinmann Druckerei GmbH, 7024 Filderstadt 4 (Bonlanden).