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
Juli 1980
17. Jahrgang, Nr. 7

Hans Magnus Enzensberger

Über die Schwierigkeit und das Vergnügen, Molière zu übersetzen, II

Nachwort zum „Menschenfeind"

Wo die Rechnung nicht bruchlos aufgeht

1. Der Hof. Die Beziehungen der Molièreschen Personen zum Zentrum der Macht werden vorausgesetzt, nicht erläutert. Auf den Hof wird angespielt, er wirkt wie ein Magnetfeld von weitem auf die Handlung ein, aber sein Einfluß bleibt implizit und im einzelnen undurchsichtig. Der Zuschauer muß erraten, in welchem Verhältnis die Personen zu ihm stehen. Vieles läßt der Autor absichtsvoll in der Schwebe. Die Monarchie interessiert ihn als solche nicht, sie wird nur als Referenzrahmen benutzt, an dem sich Rang, Prestige und Protektion bemessen.

2. Die Sittsamkeit. Der Untergang des „guten Rufes" und das Verschwinden der Prüderie, also von Motiven, die bei Molière eine große Rolle spielen, verschiebt die erotischen Konstellationen der Komödie. In einem Land, dessen Bankdirektoren zu den treuesten Lesern von *Playboy* zählen, hat der Vorwurf sexueller Libertinage als dramaturgisches Motiv ausgespielt. Allerdings genügt eine gerinfügige Retouche, um die Balance wiederherzustellen. Man braucht nur „geil" durch „prominentengeil" zu ersetzen, und man findet sogleich das Wechselspiel von Entrüstung, Neid, Heuchelei und Berechnung wieder, auf das es ankommt. Bekanntlich hat die sogenannte sexuelle Befreiung nicht zur Abschaffung, sondern zur Modernisierung unserer Tabus geführt.

3. Die Wüste. Sozialhistoriker und Philologen versichern glaubhaft, mit der Einsamkeit, in die sich Alceste zurückzuziehen wünscht, sei ein Schloß oder Landsitz fern von Paris gemeint – frei nach Gottfried Benn: „Dann ein neues Revirement, und man geht auf seine Güter." Was uns Heutige eher komisch berührt, der verzweifelte Ton, in dem unser Held diesen Wunsch, diese Drohung ausspricht, war im Verständnis der Zeitgenossen vollkommen ernst zu nehmen. Was Alceste vorhatte, mußte ihnen als eine extreme Lösung erscheinen, nämlich als eine Art von gesellschaftlichem und kulturellem Selbstmord. So jedenfalls urteilen die Experten. Ich weiß nur, daß Molière keine Schlösser besaß. Eine Prise Ironie möchte ich seiner Darstellung von Alcestes Dilemma schon zutrauen.

Es schiene mir aber allzu plump, eine heutige Entsprechung in der Tessiner Zweitwohnung oder im Nebenwohnsitz auf den Bahamas zu suchen (von wo aus man seine Geschäfte per Jet und Telex weiterführt und außerdem noch Steuern spart, was Alceste jedenfalls nicht im Sinne hatte). Eine exaktere Analogie scheint mir der bürgerliche Aussteiger abzugeben. Ich kenne einen New Yorker Makler, einen Spieltheoretiker der Rand Corporation und sogar einen Strategen aus dem Pentagon, die ihre Karriere aufgegeben haben und in irgendeinen abgelegenen Teil des Landes gezogen sind, um sich der Landwirtschaft zu ergeben. Andere, zahlreichere reden bloß davon; ich nenne nur den Werbegraphiker, den es seit Jahren nach Neu-Guinea zieht, und den Herrn, der im Vorstand einer Ölgesellschaft sitzt und nach dem dritten Glas Malt Whisky zu erklären pflegt, wie satt er das alles habe. Zu einem Alceste reicht es bei keinem von ihnen. Aber die gesellschaftlichen Optionen, von denen sie reden, entsprechen ganz genau jener „Wüste", die Molières Helden fasziniert: sie sind ebenso fragwürdig, ebenso komisch und ebenso ernst.

4. Das Sonett. Die Literatur als Institution hat seit dem siebzehnten Jahrhundert sicherlich an Reichweite und Vielfalt zugenommen, aber an gesellschaftlichem Prestige verloren. Die Oronte-Intrige, ausgelöst durch ein kritisches Urteil über Poesie, wirkt auf heutige Zuschauer anachronistisch. Ein nationales Moment verstärkt diesen Eindruck; in Deutschland haben dichtende Minister von jeher zu den Ausnahmen gehört, und literarisches Analphabetentum gehört zu den am besten gehüteten Traditionen unserer politischen Klasse. Auch das Adelsgericht der Maréchaux de France, ein Art Tribunal aus den höchsten militärischen Chargen, das über Ehrenhändel zu befinden hatte, ist in unserem Land ohne Gegenstück. Das Motiv des Sonetts und seine dramaturgische Entwicklung hat bisher noch jeden deutschen Übersetzer in Verlegenheit gesetzt, und eine vollkommen einleuchtende Lösung scheint mir unmöglich.

Die guten und die schlechten Gründe zu verschleiern.

5. Die Zensur. Dieser Evergreen ist uns wahrhaftig nicht verlorengegangen; daß das Motiv altertümlich wirken könnte, braucht also niemand zu befürchten. Molière faßt es mit gutem Grunde äußerst vorsichtig an, und er hütet sich, uns zu erklären, was die inkriminierte Schrift eigentlich enthält. Es ist überdies nur im letzten Akt und in wenigen Zeilen von ihr die Rede. Die ganze Affäre wirkt eigentümlich unentwickelt und unterbelichtet, und in den üblichen Molière-Aufführungen fällt sie so gut wie ganz unter den Tisch. Dabei sollten die flüchtigsten Kenntnisse hinreichen, um ihre politische Brisanz zu ermessen. Schließlich hatte der Autor selber jahrelang mit der Zensur kämpfen müssen; mit Druckverboten und abgesetzten Inszenierungen kannte er sich zu gut aus, als daß sich die Thematisierung des Problems mit einem Achselzucken abtun ließe.

Auch Molières Publikum hat ganz sicher nicht verkannt, wie beziehungsreich das Motiv auf die Bühne gebracht wurde. Man weiß, daß Molière selber den Alceste gespielt hat, den er demonstrativ in Grün, seine Lieblingsfarbe, kleidet. Der Misanthrope sieht jedenfalls seine gesellschaftliche Existenz doppelt gefährdet: durch einen Zivilprozeß, der ihn materiell zu ruinieren droht, und durch den Staatsapparat, der ihn wegen einer verbotenen Schrift verfolgt.

Jede Übersetzung besteht aus zahllosen Entscheidungen; wenn ich einige davon begründet habe, so geschah das nicht aus Rechthaberei, sondern weil es mir so vorkommt, als würfen sie ein paar Fragen auf, die von theoretischem Interesse sind. Mögen es andere anders machen. Der, vor dem ich mich gern gerechtfertigt hätte, ist leider schon über dreihundert Jahre lang tot. Ich habe ihn nicht zu einem Bürger der Bundesrepublik machen wollen. Sein altes Stück kann uns dazu verhelfen, im historisch Entfernten das Nahe wiederzufinden; aber dazu ist es nötig, an seiner Ungleichzeitigkeit festzuhalten.

Diese Differenz wird durch das Festhalten an der Form garantiert. Vers und Reim sind daher keine Marotte; sie halten uns das allzu Nahe vom Leib.

Leicht gekürzte Fassung des in THEATER HEUTE erschienenen Aufsatzes.

Derek von Abbé

Paläolinguistik

Unter diesem Sammeltitel erscheint von Zeit zu Zeit ein Beitrag im Incorporated Linguist. *Mit der freundlichen Genehmigung des "Institute of Linguists" drucken wir eine dieser Glossen in der Übersetzung von Franziska Weidner nach.*

Wann immer unter den Briefen der Ewiggestrigen an die Herausgeber des *Daily Telegraph* einer ist, der mit Nachdruck all die heutzutage herrschenden Sprachschlampereien aufs Korn nimmt, vor allem die grassierenden und von den Zeitungsschreibern selber praktizierten politischen Klischees, dann wünsche ich mir jedesmal, daß ein wahrhaft sorgfältig recherchiertes **Nachschlagewerk aller gängigen Gemeinplätze** herausgebracht würde, darin sie chronologisch angeordnet wären nach der Methode, die seinerzeit Jacob Grimm einführte und die auch Murray und Sweet in ihren Oxforder Beiträgen zur englischen Sprache benutzten, die aber aufgegeben wurde, seitdem es in Oxford heißt: „Nous avons changé tout cela".

Zu Beginn meiner philologischen Laufbahn hatte ich das Glück, unter einem deutschen, im Exil lebenden Gelehrten zu arbeiten, dessen Ausbildung nach den Prinzipien der „guten alten Zeit" so gründlich gewesen war, daß er bei keiner politischen Debatte Ruhe gab, bis er nicht selber nach Grimmscher Weise eine diachronische Studie über die Bedeutung jener Gemeinplätze angefertigt hatte, die Anlaß zum Gerangel der Politiker gewesen war.

Erstaunlicherweise stellte sich nach sorgfältigem Durchforsten früherer Anwendungsformen so geläufiger politischer Reizwörter wie *Demokratie, Freiheit* und *Nationalismus* heraus, daß die ursprüngliche Bedeutung gänzlich anders war als die gegenwärtige und daß die Begriffe früher in völlig anderem Sinn gebraucht wurden; daher auch die höhnischen Anspielungen auf die Demokratie in den Ansprachen großer Liberaler wie John Russell, Palmerston und Gladstone, denn Demokratie bedeutete in den Glanzzeiten dieser Männer etwa dasselbe, was heute Herr Brzezinski unter dem Kommunismus versteht.

Aus demselben Grunde wünschte ich, jemand würde meine Vermutung bestätigen, daß die heutige Gewohnheit, grobe und unflätige Redensarten in Ansprachen einzuflechten, ursprünglich von dem Erzreaktionär Harry S. Truman stammte, der sie als Tarnung für seine populistischen Kniffe benutzte, als er die Vereinigten Staaten so geschwind wie möglich in eine Welt zurückversetzen wollte, die der des nur allzu erfolgreichen F. D. Roosevelt und der des viel zu erfolgreichen Joseph Stalin diametral entgegengesetzt war.

Es könnte sehr wohl sein, daß die von den Generalsekretären Chruschtschow und Breschnjew und jetzt auch von den Machthabern Chinas bevorzugte Manier, mit deftigen Sprüchen um sich zu werfen, um dubiose Zwecke zu verschleiern, begann, als Präsident Truman denen, „die keine Hitze vertragen können", riet, sie sollten sich „aus der Küche heraushalten", und in den Pausen dazwischen zum Besten gab, „The buck stops here" (etwa: „Hier hört der Spaß auf").

Vor Jahren las ich die Rezension eines Sammelwerkes über berühmte und uns allen bekannte „letzte Worte" der Großen unserer Geschichte. Darin wurde nachgewiesen, daß gut die Hälfte davon niemals auf dem Sterbelager oder dem Schlachtfeld gesprochen worden sind. Oder wenn es wirklich „letzte Worte" waren, so haben sie sich nicht auf Dinge bezogen, in deren Zusammenhang sie gewöhnlich zitiert werden. Doch dieses Werk scheint sich in unseren Bibliotheken längst nicht der Beliebtheit zu erfreuen, wie sie etwa den Werken von Brewer oder Haydn zuteil wird. Wäre doch das Gegenteil der Fall!

Vor einiger Zeit hatte ich mich fast für ein Verlagsprojekt einspannen lassen, in dem eine Reihe neuer technologischer Wörterbücher erscheinen sollte. Ich muß gestehen, daß dieser Plan mich nicht gerade mit überschäumender Begeisterung erfüllte, zumal ich den Eindruck hatte, daß die Bibliothek des *Institute of Linguists* mit dieser Art von Nachschlagewerk hinreichend bestückt war, und das zweifellos bis hinab zu einem Transsilvanischen Handbuch der Kaninchenzucht für Anfänger. Schließlich entschied man – nach einem vermutlich harten internen Gerangel über die Kompetenzen zwischen den einzelnen Abteilungen des gewaltigen Verlagsimperiums –, mit meiner Art von vorsintflutlicher Lexikographie Schluß zu machen und das ganze Projekt den Computern zu überlassen.

Tatsächlich hatte ich mich gerade ein wenig für meine Arbeit erwärmt, denn durch sie war ich auf eine neue Art der Bibliotheksbenutzung gestoßen. In einer der Spezialbüchereien, zu denen ich nun, da ich für Spezialarbeiten zu alt bin, Zutritt habe, entdeckte ich, sinnig unter den allgemeinen Wörterbüchern eingeordnet, eine lange Reihe von Fischer-Taschenbüchern über die akademischen Disziplinen, die normalerweise an den Hochschulen gelehrt werden. Bei der Suche nach Material für mein technologisches Wörterbuch vertiefte ich mich in die farbenfrohen Bändchen, die klar und verständlich und genau in der von mir gesuchten technologischen Sprache verfaßt waren und zwar von einer Anzahl streng dreinblickender süddeutscher und schweizer Akademiker, deren Eifer bei der Verbreitung nützlichen Wissens für die werktätige Bevölkerung ebenso groß ist oder doch zu sein scheint, wie die missionarischen Bestrebungen eines Birkbeck, Nesbit oder Ransome auf dem Gebiet der Erwachsenenbildung. Die Tatsache, daß deren Erläuterungen so vieler technologischer Vorgänge mich genauso unwissend gelassen haben wie die englischen Lehrbücher, die mir als Vorlage dienten, ist wohl nur die Schuld meiner zwar teuren, aber mangelhaften Internatserziehung, die mir weder ein Interesse an der Welt von Bohr und Einstein noch Kenntnisse darüber vermittelt hat, obwohl die beiden Wissenschaftler eigentlich meine Zeitgenossen waren.

Der Rest meiner Arbeit bestand im Abschreiben von „Formulierungen" quer durch meinen wuchtigen Langenscheidt, der zweifellos das Ergebnis manch einer guten Mark ist, mit der das Verlagshaus Langenscheidt seine Kompilatoren honoriert hatte. Ich aber fand nur bestätigt, daß das Erste Gebot aller Übersetzungstheoretiker für ihre Schüler sein sollte: Bilde dir ja nicht ein, du könntest es wagen, eine Übersetzung aus einem Wörterbuch zu übernehmen, wenn du nicht schon vorher weißt, was das betreffende Wort bedeutet.

Finnegan auf italienisch

Anläßlich der Rezension in der Times Literary Supplement *vom 25. 1. 1980 von P. N. Furbank:* James Joyce: Scritti Italiani. *Herausgegeben von Gianfrance Corsini und Giorgio Melchiori. 253 Seiten, Mailand 1980.*

Es ist bekannt, daß Joyce im häuslichen Kreis italienisch, oder besser: triestinisch sprach – auch, wenn er Vorträge hielt oder als Journalist tätig war. Von dem, was er in dieser Sprache verfaßt hat, ist so gut wie alles veröffentlicht. Die wesentlichsten Beiträge erschienen in Mason und Ellmanns *Critical Writings of James Joyce,* und die beiden „Temi di Padova" – wovon genau genommen nur eines in italienischer Sprache verfaßt war – wurden von Louis Berrone in seinem Buch *James Joyce in Padua* (1977) veröffentlicht.

In dem nun vorliegenden Band wird der italienische Originaltext dieser Essays abgedruckt und greift zu Recht und in einem hohen Maße auf die Erkenntnisse jener früheren, englischsprachigen Ausgaben zurück; es wäre deshalb unnütz, hier nochmals darauf einzugehen, enthielte dieser Band nicht einen zusätzlichen Beitrag von größtem Interesse: Nämlich Joyces eigene italienische Fassung zweier Passagen aus „Anna Livia Plurabelle".

Daran knüpft sich eine recht merkwürdige Vorgeschichte. Acht Jahre früher war eine französische Version derselben Passagen unter der Aufsicht von Joyce von einem „Komitee" von Freunden erstellt worden, darunter auch Samuel Beckett. Im Winter 1938 machte er dann einem italienischen Bekannten namens Nino Frank den Vorschlag, mit ihm zusammen eine italienische Fassung auszuarbeiten.

In seinem Werk *Mémoire brisée* (1967) beschreibt Frank, wie er und Joyce an den Nachmittagen im dunkel werdenden Zimmer saßen und sich Worte und Phrasen wie in einer Art Zeitlupenten-

nis zuspielten. Drei Monate lang arbeiteten sie derart zusammen und Joyce, begeistert von dem Resultat, bestand darauf, daß Frank es zweimal vorlas und zwar an seinem Geburtstag im Februar 1939. Dann war ein gewisser Ettore Settanni, ein Bekannter Franks, aufgetaucht, zeigte sich ebenfalls begeistert, schlug aber ein paar Veränderungen vor. Er nahm ein Exemplar mit nach Italien, und im März 1940 erschien dann eine Fassung in der römischen Zeitschrift *Prospettive.*
Als Autoren zeichneten „James Joyce, Ettore Settanni". (Settanni hatte Joyce schriftlich wissen lassen, daß der als Antifaschist bekannte Frank „sofort" begreifen würde, weshalb sein Name nicht genannt wurde.) Settannis Verbesserungen waren dubios und an einigen Stellen sogar Verballhornungen. Als die Literarhistorikerin Jacqueline Risset 1973 in *Tel Quel* diese Version veröffentlichte, nahm Nino Frank Kontakt mit ihr auf, berichtete ihr von der Entstehung der Übersetzung und lieh ihr den ursprünglichen Joyce-Frank-Text. Dieser ist nun in den *Scritti Italiani* veröffentlicht worden.

Eine *trouvaille* ist er auf jeden Fall, aber auch bis zu einem gewissen Grade ein Puzzle: Wir fragen uns, wie er einzuordnen ist. Der erste Gedanke wäre: Wenn *Finnegans Wake,* wie manchmal behauptet wird, in einer Art „Universalsprache" verfaßt ist, was würde es bedeuten, wenn man diese „übersetzt"? Und wenn ja, in welche Sprache?
Nun, der Text führt uns vor Augen, daß *Finnegans Wake* eben nicht in einer Universalsprache geschrieben ist, sondern auf englisch, wenn auch, zugegeben, in einem sehr merkwürdigen Englisch. Aber - und dies ist gerade das Interessante und wird zu Recht von Jacqueline Risset in ihrer meisterhaften Einführung betont –: während die französischen Übersetzer die polyglotten Entlehnungen (Dänisch, Russisch und Choctaw-Indianisch) beibehielten, hatte Joyce selber, als er sich anschickte, seine eigene „Übersetzung" anzufertigen, auf diesen Polyglottismus verzichtet und seine sprachspielerischen Effekte einzig und allein auf italienisch erzielt.
Im Nachhinein erscheint das als eine selbstverständliche Entscheidung. Joyce sprach italienisch fast wie ein Italiener, er war also durchaus imstande, in dieser Sprache schöpferisch zu sein. Nichtsdestoweniger erkannte er die unvermeidlichen Grenzen. Er konnte ja im Italienischen nicht jenes innere Gefühl haben, das er für seine Muttersprache besaß: nämlich für Anklänge und witzige Beziehungen zwischen fremdsprachigen Ausdrücken und seiner „Heimat"-Sprache.
Deshalb, meine ich, traf er jene künstlerische Entscheidung, auf den ganzen polyglotten Aspekt des *Finnegans-Wake*-Stils zu verzichten. Dies wiederum gab ihm den Spielraum für eine Fassung, die keine Übersetzung war, sondern dieselbe Eigenständigkeit besaß wie die zahlreichen vorangegangenen Versionen von „Anna Livia Plurabelle" - also einen authentischen Beitrag zu seinem „Work in Progress".

Die Sprache des uns bisher bekannten *Finnegans Wake* war ein Englisch mit einem irischen Rhythmus; die Sprache seines italienischen Beitrags ist italienisch mit einem irischen Rhythmus. Jacqueline Risset behauptet, daß der „Pluralismus" des Italienischen und die große Spannweite zwischen seinen Dialektformen und dem klassischen Toskanischen James Joyce fast denselben Spielraum erlaubte wie sein Polyglottismus; aber sie sagt sogleich einschränkend, Joyce habe trotzdem nicht allzu viel Gebrauch von Dialektformen - seien es nun triestinische oder andere - gemacht. Er sei mit der italienischen Sprache ähnlich umgegangen, wie es Dialektsprecher tun, das heißt: Er erfand seine eigenen Dialektformen.
Und daraus schließt sie, und das ist ihre These, daß Joyces Einstellung zum Italienischen der Dantes ähnelte. Dante schrieb zu einer Zeit, da die Beziehung von „Sprache" und „Dialekt" noch keinen festen Regeln unterworfen war: Er wollte so etwas wie ein Nationalitalienisch schaffen. Joyce dagegen wollte gewissermaßen durch eine „Deformierung" das Nationalitalienisch aufheben, zerlegen. Beide handeln im Interesse einer „wahren" Sprache. Dante ist nach der Auffassung von Jacqueline Risset für die Joycesche Leistung untentbehrlich gewesen. Die einzige Formel, nach der *Finnegans Wake* übersetzt und seine „Flut" verstärkt werden könnte, sei „Joyce als Übersetzer im Zeichen von Dante".
Indem sie Dantes Einfluß auf Joyce geltend macht, führt sie ein stichhaltiges Argument ins Spiel. Settanni hat berichtet, wie er einmal, als Joyce ihm ein paar Sätze seiner italienischen Fassung der „Anna" vorlas, ausgerufen habe: „Ich geb's auf, Maestro, ich kann Ihnen nicht folgen", worauf Joyce lächelte, seinen Dante aus dem Regal nahm und auf die berühmte polyglotte Zeile verwies: „Pape Satan Pape aleppe".
Jacqueline Rissets Argument bezüglich Dantes Einfluß überzeugt mehr als ihre recht allgemeine Behauptung, italienisch sei „pluralistisch". Doch dies wirft eine wesentlichere Frage auf: Für wen war seine italienische Fassung gedacht, für Italiener oder Nichtitaliener? Oder, falls diese Frage illegitim sein sollte: Wer könnte mehr davon, oder würde ein italienischer Leser überhaupt etwas davon haben?
Gewisse Aspekte lassen vermuten, daß die Joycesche Fassung eher an Nichtitaliener gerichtet war. "And it steeping and stuping since this time last wik", das zu "Bagno di qua, bagno di là, otto giorni di bucato" wird, ist für den Nichtitaliener eine einfache Übertragung; so ist das auch bei "So ben io cosa quel macchiavuol, Lordo balordo!" für "I know by heart the places he likes to saale, duddurty devil!" Wir alle kennen den **Barbier von Sevilla** und den Namen Macchiavelli. Und "una cavaletta del mastro Pulcini" ist leichter für uns als "a balfy bit of **old Jo Robidson".**
Ich mag mich irren, aber auf jeden Fall geht es hier um eine ziemlich wichtige Frage oder eine ganze Reihe davon. Und hier wird meines Erachtens zu viel im Dunkeln gelassen. Die Einführung von Jacqueline Risset ist bewundernswert, nur ist die Tatsache bedauerlich, daß die Autorin vermutlich Französin ist und deshalb nicht verraten kann, wie Joyces Fassung in italienischen Ohren klingt. Und, was noch ärgerlicher ist: Giorgio Melchiori weicht diesem entscheidenden Gesichtspunkt in seiner allgemeinen Einführung ganz aus - er gibt sich geschlagen. Statt dessen serviert er uns die Platitüde, Joyces Versuch, sich selbt zu übersetzen, sei ein „Zeugnis der reichhaltigen triestiner Erfahrungen aus den Jahren 1907-1912". *Übs.: Eva Bornemann*

Anthony Burgess

Fags und andere Modewörter

In der „Times Literary Supplement" erschien eine Kritik des „Dictionary of American Slang" (s. „Übersetzer", Februar 1977) von Harold Wentworth und Stuart Berg Flexner, 2. erweiterte Ausgabe, Crowell, $ 12.95. Anthony Burgess hat uns gestattet, seine Rezension leicht gekürzt in deutscher Übersetzung nachzudrucken.

Jedes Slang-Wörterbuch muß notgedrungen historisch sein, weil Slang, besonders in den USA, so schnell veraltet . . . Vor uns liegt eine erweiterte Ausgabe des 1960 erschienenen, nach zehnjähriger Arbeit fertiggestellten Werks.
Es eignet sich durchaus als Leitfaden zur Lektüre von bis zum Jahre 1979 publizierter harter amerikanischer Belletristik und unverblümter amerikanischer Berichterstattung, aber es ist wahrscheinlich für jemanden, der auf einem Universitäts-Campus, in einem Getto oder in einer Kommune aufgenommen werden will und sich nicht mit dem ganz und gar Abgegriffenen einführen möchte, nur von geringem Nutzen.
Das Buch hat auch den Mangel, im Gegensatz zu Partridges großem Werk, Etymologisches ganz beiseite zu lassen.
Schlagen wir zum Beispiel, *twenty-three skidoo* nach: Wir erfahren, daß der Ausdruck zum erstenmal um die Wende des Jahrhunderts auftaucht und „vielleicht das erste, wahrhaft nationalamerikanische Modewort und zu einem der populärsten Ausdrücke, die in den Vereinigten Staaten aufkamen" wurde. Aber über den Ursprung verlautet nicht das geringste.
Gewiß, die Etymologie eines Slang-Ausdruckes ist immer eine schwierige Sache gewesen, aber Partridge verfocht den Standpunkt, und ich meine, zu Recht, daß Vermutungen besser seien als gar nichts.
Es gibt oder gab eine Menge amerikanischer Slang-Ausdrücke, die auf Zahlen beruhten. In den dreißiger Jahren war *two and a*

half ein an den Theken von Imbißstuben gebrauchter Ausdruck und bedeutete ein kleines Glas Milch. Ein *twenty-one* war ein Glas Limonensaft oder eine Orangeade.
Thirty, was das Ende eines Arbeitstages oder aber auch Tod bedeutete oder, wie in „Okay – thirty for now" (eine Wendung, die in einem Shirley-Temple-Film vorkam und einfach „Auf Wiedersehen" meinte, läßt sich ohne weiteres auf seinen Ursprung verfolgen: Das dreifache X am Schluß eines Telegramms oder eines Berichtes von einem Zeitungsreporter.
Third rail, ein allgemeiner Ausdruck für einen harten Drink, kommt von der mit elektrischem Strom geladenen „dritten Eisenbahnschiene", und die Unberührbarkeit dieses Stranges bezeichnet auch jemanden, der sich nicht bestechen läßt. *Thirty-Four* bedeutet „hau ab" und wurde von einem Verkäufer gegenüber einem anderen gebraucht, der sich in sein Geschäft eingemischt hatte.
Thirty-three bezog sich außer auf eine Bulette auch auf einen Kunden, dem der eine Verkäufer nichts andrehen konnte und der einem anderen Verkäufer überlassen wurde. Ein *three-letter-man* ist, meiner Meinung nach, immer noch ein Homo, dessen Andersherumsein durch die *three-dollar bill,* also den Inbegriff der Fälschung, verstärkt wird . . .
Nehmen wir nun den Ausdruck *fag* unter die Lupe. Als mich im Jahre 1966 die Filmschauspielerin Shirley McLaine aufgrund meines prononciert britischen Akzentes einen *fag* nannte, war ich nicht gekränkt, denn der Ausdruck war mir vorher noch nicht vorgekommen – oder besser: Ich hatte seine Bedeutung in Hemingways *Fiesta* vergessen. *Fag* ist für mich, und ich glaube wohl auch für die Mehrzahl der Engländer, immer noch eine Zigarette.
Wentworth und Flexner geben dies zwar als die ursprüngliche Bedeutung an, beschränken sie aber mehr oder weniger auf den Ersten Weltkrieg, obwohl Langston Hughes in seinem 1952 erschienenen Buch einen „white boy" beschreibt, der „them swell fags" (etwa: diese teuren Zigaretten) herumreicht. *Fag* wurde in den zwanziger Jahren zum Ausdruck für den männlichen Homosexuellen, und hier wird angedeutet, daß Zigarettenrauchen, von Zigarren- und Pfeifenrauchern als effeminiert angesehen, zu dieser Interpretation geführt habe.
Eine ebenso dubiose Ableitung spricht von dem britischen Internatszögling, der zum „Diener oder Lakai" älterer Jungen degradiert werden kann. Aber fast unmittelbar danach wird *faggart* oder *faggot* als volle Form und als „obsolet, durch das Kürzel *fag* ersetzt" angeführt.
Viel wahrscheinlicher ist, daß *faggot,* d.h. ein loses Bündel, die ursprüngliche Bedeutung gewesen ist, und der Ausdruck ist sogar in den Vereinigten Staaten nicht etwa veraltet. Ein *faggot,* ein zum Ge- oder Verbrauch bestimmtes Objekt, das verbrannt oder sonstwie einverleibt wurde, wurde verachtet und benutzt. Zigaretten oder Schuljungen hatten niemals etwas damit zu tun.
Der Nachtrag von Flexner, Sheila Brantley und Herbert Gilbert gibt uns einen Überblick über die Tendenzen der siebziger Jahre. Drogenabhängigkeit, von den Autoren zu einer „Kultur" hochstilisiert, ist für *A-bomb,* Marijuana und Opium zu einer Zigarette gerollt, verantwortlich; *Acapulco gold* ist hochgradiges mexikanisches Marijuana; *acid freak* (einer, der nur LSD und sonst nichts weiter nimmt; *Anm. des Übers.)* und *acid-rock* (meist elektronische, laute, i.e. „psychedelische" Musik mit markiertem Rhythmus und Wiederholungen; *der Übers.*); *age-out* – „ein Alter erreichen, wo Drogen nicht mehr die ersehnte Wirkung erzielen"; *angel-dust* ist PCP (phenyl-cyclohexyl piperidine oder Paraphenathrin, ein halluzinogenes, in flüssiger oder Pulverform in der Veterinärmedizin, z.B. für Schweine, benutztes Beruhigungsmittel; *d.Übs.*); *baby-sit* – „als Betreuer für jemanden fungieren, der sich einen Trip verschafft hat"; *bam,* eine Mischung aus Beruhigungs- und Aufputschmitteln; *big John,* ein Polizist; *big Harry,* Heroin; *blue flags,* LSD; *caballo* (horse), gleichfalls Heroin; *campfire boy,* ein Opiumraucher und so fort bis *zonked out,* sehr stark unter Drogeneinfluß stehend.
Ein *ecofreak* ist ein „tatkräftiger Verfechter ökologischer Programme". Ein *faunet* oder *faunlet* ist ein jugendliches, homosexuelles Lustobjekt. Ein *Castro* ist ein Vollbart, ein *Afro-Saxon* ist ein Farbiger, der *„Toms"* (von *Onkel Toms Hütte,* i.e. ein Neger, der sich den Weißen zum Vorbild genommen hat; *d. Übers.*), während ein *bad nigger* (also ein aufsässiger Neger) *takes no shit from nobody.*
Eine *Barbie doll,* so genannt nach einer aus Plastik gefertigten, mit gynäkomorphen Attributen ausgestatteten blondhaarigen Puppe, ist eine WASP (White Anglo Saxon Protestant) –Konformistin.
Eine Anzahl britischer Ausdrücke sind drüben gelandet, einschließlich *Beeb* (für BBC, British Broadcoasting Corporation), *brain-drain* (die Abwanderung Intellektueller ins Ausland; *d.Ü.*) und *corksacking.*
Ich merke eben, daß *corksacking* ein von mir selber geprägter Euphemismus für einen Ausdruck ist, den man allerdings häufiger in amerikanischen Slang-Wörterbüchern als in der amerikanischen Presse findet.
Offenbar habe ich am 29. Oktober 1972 in dem *New York Times Magazine* folgendes geschrieben: „Ich habe bereits mehrere wütende Anrufe bekommen, in denen man mir erklärte, ich möchte gefälligst "eff off back to effing Russia, you effing corksacking limey effer'." Unter *eff,* einem weiteren Euphemismus, werde ich wieder zitiert. Ich gebe die Beschimpfung und den von mir vergessenen Grund dafür an:
„Dies ist, weil ich vor einiger Zeit angedeutet hatte . . ., daß man in Amerika besser dran wäre, wenn es so etwas wie einen staatlichen Gesundheitsdienst gäbe". . . .

Übers.: Eva Bornemann

Gelesen und notiert

Die Teilnehmer einer in Florenz abgehaltenen Konferenz, deren Thema das „Theater des täglichen Lebens" war, wurden aufgefordert, sich mit den Problemen sprachlicher Minderheiten zu befassen. Zu diesem Zweck war das Podium mit den Vertretern einiger dieser Minderheiten besetzt worden, die ja vor allem innerhalb der romanischen Sprache immer lautstärker auf Unabhängigkeit, wenn nicht auf Anerkennung drängen. Die Teilnehmer beschlossen denn auch als erstes, auf die Tagungssprachen Englisch, Französisch, Deutsch und Italienisch zu verzichten; statt dessen wollte sich jeder im Idiom seiner Minderheit ausdrücken. Es sprach also der Katalane katalanisch, von den beiden Italienern der eine sardisch der andere friaulisch; ein Franzose bediente sich des Elsässischen, der andere des Provençalischen. Die Simultanübersetzerinnen in ihren Kabinen ließen das Publikum daraufhin sogleich wissen, man dürfe die Kopfhörer nun beiseite legen: Da die offiziellen Konferenzsprachen der Tagung verlassen worden seien, könne auch nicht mehr gedolmetscht werden.

In der Übersetzung von Martin Walsers Roman *Ein fliehendes Pferd,* der vor kurzem unter dem Titel *Runaway Horse* auf englisch erschienen ist, wird der Satz: „Die Theologiestudentin, . . . die mit dem Marika-Rökk-Gesicht" von Leila Vennewitz übersetzt mit: „The girl studying theology . . . the one with the Grace Kelly face". *Plus ça change, plus ça reste la même chose?*

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).