Der Übersetzer

DISKUSSIONSBEITRÄGE UND INFORMATIONEN

Herausgegeben vom Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.

Nr. 11 8. Jahrgang VdÜ Neckarrems November 1971

André LEFEVERE:

Das Übersetzen von Literatur – ein Versuch

(Aus BABEL Nr. 2/1970)

Früher ist die wissenschaftliche Diskussion des Übersetzens in hohem Maße mit der Sprachwissenschaft Hand in Hand gegangen. Auch gibt jedermann zu, daß die Übersetzung eines Textes – also einer ganz bestimmten Organisation von Sprache – in den Bereich des Linguisten gehöre. Aber offenbar werden Literaten nur recht selten mit der Übersetzung literarischer Texte beauftragt, d. h. mit der Übertragung eines Organismus, von der die Sprache ein Teil, aber doch nur ein Teil ist. Jede Übersetzung eines Textes ist ein neuer Text, aber nicht jede Übersetzung eines literarischen Textes ist notwendigerweise Literatur. Übersetzungstheorien sind bisher auf der Basis von Sprachtheorien entwickelt worden, hier aber soll der Versuch gemacht werden, eine Theorie des literarischen Übersetzens auf einer Theorie der Literatur aufzubauen.

Literatur möchte ich als Verwandlung der Welt, in der sie entstanden ist, definieren; wodurch sie zweifellos ein Teil dieser Welt ist, sie in einem gewissen Maße aber auch transzendiert. Sie ist zu gleicher Zeit eine Antwort auf diese Welt, eine Sinngebung und die Herstellung eines diffizilen Gleichgewichtes, aber auch eine Frage und eine Erprobung dieser Konstruktion. Als Antwort auf die Welt ist das literarische Kunstwerk eine stilisierte Komposition von Elementen aus der Zivilisation, in der es entstanden ist, eine verinnerlichte, zur Form geronnene, bewältigte Erfahrung. Als Frage an den Leser ist sie ein Modell, eine Hypothese. Das Modell muß erprobt, die Hypothese angenommen oder verworfen werden. Die Antwort des Autors ist gleichzeitig seine Frage. Schreiben heißt nicht bewahren, sondern verwandeln, nicht nachahmen, sondern übersetzen. Der Mensch sieht sich vor gewisse Konfliktsituationen gestellt: die Beziehungen zu seinen Mitmenschen, zum Nichtmenschlichen und zum Übermenschlichen und allen sich daraus ergebenden Problemen wie Liebe und Haß, Gut und Böse, Leben und Tod. Aber wenn auch die Substanz der Konflikte gleich bleibt, so ändern sich doch ihre Formen. Die unterschiedlichen Zivilisationen und soziokulturellen Hintergründe eines Autors verändern jeden Konflikt auf die verschiedenste Weise und kleiden ihn in ein soziokulturell bestimmtes Gewand. Die Form eines Problems innerhalb der Grenzen einer Kultur kann mit dem soziokulturellen Hintergrund so eng verbunden sein, daß es seine Bedeutung verliert, wenn dieser besondere Hintergrund nicht mehr vorhanden ist. Allein die Substanz des Konfliktes erlaubt uns, ein literarisches Kunstwerk außerhalb seiner besonderen soziokulturellen Umwelt zu lesen und darauf zu reagieren.

Das Material der Literatur sind natürlich Worte, aber der Schriftsteller arbeitet selektiv. Er wählt gewisse Elemente der Sprache aus und stilisiert und verwandelt sie, indem er von der sonst verbindlichen Norm abweicht und die Sprache einer neuen Struktur unterwirft. Die Abweichungen von der allgemein anerkannten linguistischen Norm gehören noch in den Bereich der Sprache; sobald wir jedoch den Begriff 'neue Struktur' verwenden, betreten wir das Gebiet der Literatur. Die Antwort und Frage des Autors werden durch einen Sprachtypus ausgedrückt, der literatischen Traditionen und Techniken unterliegt. Es steht jedem Autor frei, sich der verschiedenen Konventionen zu bedienen, formaler Grundtypen wie Reim, Metrum und Gattung; er kann aber auch neue schaffen oder aber alte und neue verbinden, überkommene Elemente neu ordnen und sie in ein neues Ganzes verwandeln. Auf der andern Seite hat der Autor auch die Möglichkeit, das zu verwenden, was man literarische Archetypen nennt: ursprünglich von einem Autor oder einer Gruppe geschaffene Charaktere, die innerhalb einer bestimmten Zivilisation die Grenzen des Werks überschritten haben, auf das sie einmal beschränkt waren. Sie sind, wie etwa Antigone, zum Symbol einer bestimmten Konfliktsituation geworden. Versuchen wir einmal, ein Modell des Vorgangs zu konstruieren, durch den ein literarisches Werk entsteht. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß es abstrakt und sehr vereinfacht sein wird. Der Autor sieht sich bestimmten Konfliktsituationen gegenüber, die sich ihm im soziokulturellen Gewand seiner Zeit und seiner Zivilisation stellen, es aber bis zu einem gewissen Grad auch transzendieren. Die Substanz des Konfliktes drückt sich nicht nur in der soziokulturell bedingten Form aus, sondern überschreitet sie auch. Der Autor bedient sich bei seiner Antwort desselben soziokulturellen Kostüms. Die Antwort wiederum besteht sowohl aus der Substanz als auch aus der Form, in der sie ihren Ausdruck findet. Man könnte sagen, daß diese Form wieder aus drei Elementen besteht: Textualität, Kontextualität und Intertextualität.

Textualität bedeutet das Ergebnis einer Umwandlung der allgemeinen Sprache einer bestimmten Zivilisation in die Sprache eines literarischen Werkes, das dieser Zivilisation angehört. Unter Kontextualität ist die Einverleibung gewisser Züge des soziokulturellen Hintergrundes in dieses Werk zu verstehen.

Mit Intertextualität – dieser Begriff wurde von Julia Kristeva[1] geprägt – ist das Resultat der Umwandlung gewisser formaler und/oder begrifflicher literarischer Archetypen in die spezifischen formalen Kennzeichen eines Werkes gemeint.

Wenn wir erst einmal das literarische Werk nach seinen vier Hauptkomponenten – Substanz, Intertextualität, Textualität und Kontextualität – analysiert haben, wird

die Bedeutung der Aussage klarer, es gehöre einem bestimmten Zivilisationstypus an, transzendiere ihn aber auch zu gleicher Zeit. Durch die Elemente von Textualität und Kontextualität, nämlich der Sprache und des soziokulturellen Hintergrundes, gehört ein Werk einem bestimmten Zivilisationstypus an. Die Elemente der Substanz und Intertextualität jedoch ermöglichen es – da sie archetypisch oder doch auf Archetypen rückführbar sind –, daß ein literarisches Werk die Grenzen eines bestimmten Zivilisationstypus überschreitet.

Dieser Vorgang ist natürlich nicht rein mechanisch. Literatur enthält ja auch Wortspielereien und Assoziationen. Es handelt sich aber immer um die Verwandlung von etwas, das wir – mit Julia Kristeva – Genotext nennen wollen, in einen sogenannten Phänotext. Der Genotext eines Werkes besteht aus der Konfliktsituation, dem soziokulturellen Hintergrund, den literarischen Archetypen sowie aus der Sprache des Autors. Der Phänotext des Werkes besteht aus der Substanz, der Kontextualität, Textualität und Intertextualität. Im Akt des Schreibens vollzieht der Autor den Umwandlungsprozeß, daher handelt es sich um alles andere als eine chemische Reaktion, und prägt dabei dem Werk den unverkennbaren Stempel seines Talentes auf.

Wenn das Werk geschrieben ist, kann es Teil des soziokulturellen Hintergrundes werden, vor dem es entstand. Der Zivilisationstypus, aus dem das Material stammt, nämlich der Genotext, erfährt seine Umwandlung zum Phänotext, der seinerseits als genotextuelles Material verwendet werden kann. Die Integrierung des Werkes in seine Zivilisation geschieht durch den Partner einer literarischen Beziehung, durch den Leser. Literatur ist in der Tat das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Autor und Leser. Die Reaktion des Lesers und die Frage des Autors bewirken, daß ein Text zum literarischen Werk wird.

Im großen und ganzen ist ein 'gutes' literarisches Werk eine brauchbare Hypothese, etwas, das im Leben des Lesers eine Funktion hat, ist eine Frage, die neue Perspektiven eröffnet, und eine Antwort, durch die ein Leser vielleicht mit seiner eigenen Welt zu Rande kommt. Zu dieser Welt gehört jetzt das 'gute' literarische Werk, mit dem sich früher oder später neue Leser auseinandersetzen.

Zwei Personengruppen interpretieren das literarische Erbe einer Zivilisation: die Kritiker, die zwischen Autor und Publikum vermitteln, und die Übersetzer, die ein dem Original gleichwertiges Werk in einer anderen Sprache schaffen.

Die Substanz eines Werkes fordert zur Übersetzung nicht nur heraus, sie erfordert sie sogar. Werke finden ihre Übersetzer, indem sie einige Leser, in deren Leben sie eine Rolle spielen, dazu zwingen, ihre Entsprechungen zu schaffen, sie neu zu artikulieren und mit einer anderen, verschiedenartigen Gruppe von Lesern bekanntzumachen, mit einer anderen Welt, die ihrerseits versuchen wird, die Hypothese zu überprüfen und das Modell anzunehmen oder abzulehnen.

Auch die Intertextualität lädt zur Übersetzung ein und erfordert sie, denn die Intertextualität eines Werkes, das einem bestimmten Zivilisationstypus angehört, kann auf die Literatur einer anderen Zivilisation Licht werfen und das Verständnis ihrer literarischen Werke erleichtern. Substanz und Intertextualität sind die beiden Komponenten des Werkes, die zur Übersetzung ermutigen; Textualität und Kontextualität bilden die Hindernisse, die der Übersetzer überwinden muß, denn diese werden durch das Schwinden des ursprünglichen soziokulturellen Hintergrundes zu Faktoren, welche die Üermittlung der Substanz verhindern oder erschweren. Daher ist es Aufgabe des Übersetzers, die Schranken der Textualität und Kontextualität niederzureißen. Übersetzen bedeutet, die Substanz zu befreien, sie ihres soziokulturell bedingten, veralteten Kostüms zu entkleiden und sie mit den Begriffen eines neuen und anderen soziokulturellen Hintergrundes auszudrücken.

Der Übersetzer hat es mit einem Phänotext zu tun, den er in seine verschiedenen Elemente zerlegt. Danach führt er diese Elemente – Substanz, Intertextualität, Textualität und Kontextualität – auf ihre genotextuellen Ursprünge zurück. Er ersetzt nicht nur eine Sprache durch eine andere, er läßt auch sein eigenes Talent – und aus diesem Grunde muß er eine literarische Begabung haben – auf die Elemente des Genotextes einwirken, indem er sie im Lichte der verwandelten Situation interpretiert und in einen neuen Phänotext umgießt, der nicht eine Reproduktion, sondern das Äquivalent zu dem Original darstellt.

Der Prozeß, durch den eine literarische Übersetzung entsteht, ist identisch mit dem Vorgang des Entstehens von Literatur selbst. Mit anderen Worten: Eine literarische Übersetzung ist Literatur. Wie der Autor des Originals verwandelt der Autor der literarischen Übersetzung einen vorhandenen Genotext in einen Phänotext. Jedoch ist der Übersetzer im Gegensatz zum Autor in der Wahl seiner genotextuellen Elemente nicht völlig frei: Er darf nur jene genotextuellen Elemente umwandeln, die der Originalautor gewählt hat. Überdies ist es ihm nicht erlaubt, dem von ihm nachgeschaffenen Werk den Stempel seiner eigenen Originalität aufzudrücken. Seine Aufgabe ist es, das Sprachrohr des Autors zu sein, doch ohne dessen Stimme zu verzerren. Kurz, der literarische Übersetzer unterscheidet sich von dem Autor darin, daß er seine Arbeit mit gegebenen Materialien auf eine bestimmte Weise zu tun hat. Er gleicht dem Autor jedoch darin, daß er innerhalb dieser Grenzen bei der Entfaltung seiner eigenen Fähigkeiten völlig frei ist. Um den Autor sprechen zu lassen, wie er es in unserer Zeit getan haben würde, muß ein Übersetzer ihn nicht nur gut kennen, sondern auch zu ihm und seiner Zeit eine ausgesprochene Affinität empfinden.

Bei einer guten Übersetzung findet eine Art Seelenwanderung statt. Die Substanz eines Werkes vertauscht die Hülle der Textualität und Kontextualität mit einer anderen. Ähnlich muß der Übersetzer in gewisser Weise eine Art Reinkarnation seines Autors werden. Es kann keineswegs jeder Translator jeden Text übersetzen. Auch kann nicht jedermann jedes Werk lesen. Durch die Wandlungen des Geschmacks ist Literatur niemals etwas Endgültiges. Werke, die einmal als große literarische Ereignisse gefeiert wurden, geraten in den nächsten Jahrzehnten in Vergessenheit. Der Kritiker und in noch größerem Maße der Übersetzer haben die Aufgabe, diese verloren gegangenen Provinzen der Literatur wiederzuentdecken. Sie sollten jenes Minimum an Kommunikation wiederherstellen oder neu schaffen, ohne das Literatur, dieses Resultat der Zusammenarbeit von Autor und Leser, nicht möglich ist.

Da der Übersetzer den Dialog zwischen Autor und Leser herzustellen hat, muß er sorgfältig darauf achten, eine literarische Sprache zu schreiben, auf die der Leser auch reagieren kann. Viele Menschen scheinen noch immer zu glauben, daß jede Ubersetzung eines literarischen Textes *ipso facto* eine literarische Übersetzung sei. Übersetzer leiden zwar gelegentlich an einem gewissen Schuldgefühl, weil sie eine von ihnen produzierte Übersetzung als 'nicht literarisch genug' empfinden. Dann fügen sie eilends 'etwas Literatur' hinzu, die meistens aus Klischees, 'poetischen' Phrasen, verbrauchten stilistischen Formen und veralteten Wendungen und Reimmustern besteht. Diesen 'Sprachverschnörklern' gelingt

es erstaunlich gut, die Schranken, die sie niederreißen sollten, noch zu verstärken. Die 'einfachen' Übersetzer hingegen mögen zwar erfolgreich die Barriere der Textualität niederreißen, doch versagen sie, wenn sie ein literarisches Werk nachschaffen müssen. Sie sind die Autoren der sogenannten 'Eselsbrücken', die man aber richtiger Metatexte nennen sollte, weil damit die Beziehung zwischen dieser Art des Übersetzens und dem Original klarer zum Ausdruck kommt. Metatexte sind Arbeiten, die keine selbständige literarische Existenz besitzen. Sie werden niemals um ihrer selbst willen, sondern nur wegen des Originals und in Verbindung mit ihm gelesen, denn hier findet nur eine Translation der Textualität eines Werkes statt, während alle anderen Komponenten zu kurz kommen. Daher handelt es sich nicht um ein selbständiges literarisches Werk, sondern – in Form einer Übersetzung – um einen gelehrten oder kritischen Kommentar. Als solches ist er für Leser (wie auch Übersetzer), deren Sprachkenntnisse zur Lektüre des Originals nicht ausreichen, ein ungemein nützliches Instrument. Aber wenn auch solche Translationen in mancher Beziehung sehr wertvoll sind, so ist doch der literarische Wert eines solchen Metatextes gleich null, und er erhebt auch in den meisten Fällen gar keinen Anspruch darauf. Er ist Mittel, aber kein Zweck und gibt zwar eine Vorstellung des Originals, ist ihm jedoch nicht gleichwertig.

Da das textuelle Element einer literarischen Übersetzung den Wert des Originals erreichen sollte, dürfte es erforderlich sein, daß der literarische Übersetzer in erster Linie ein Mann der Feder ist. Die Kenntnis zweier Sprachen ist zwar Voraussetzung, garantiert jedoch keine literarische Übersetzung. Vor allem ist eine gründliche Kenntnis der sekundären Struktur der Zielsprache für die Arbeit des Übersetzers unerläßlich und ebenso der Literatur seiner Zeit, denn seine Arbeit sollte darin für den zeitgenössischen Leser ebenfalls die Funktion eines literarischen Werkes übernehmen können.

Im allgemeinen scheinen die textuellen Hindernisse bei einer literarischen Übersetzung jedoch überschätzt worden zu sein. Ohne ausreichende Kenntnis der Ursprungssprache wird zwar niemand übersetzen können, doch ist eine perfekte Beherrschung der Originalsprache für eine gute Übersetzung nicht von überragender Bedeutung, vor allem dann nicht, wenn sie zu den 'toten' Sprachen gehört, die heute keiner mehr wirklich kennen kann. Zur Überwindung der textuellen Hindernisse dürfte daher die 'passive' Kenntnis der Ausgangssprache zusammen mit einem guten Metatext ausreichen, sofern der Übersetzer wirklich schreiben kann.

Das Problem der Kontextualität läßt sich auf zweierlei Weise lösen. Entweder rekonstruiert der Übersetzer den Hintergrund des Originals und erklärt ihn, oder aber er gestaltet ein Äquivalent. Eine meistens als Fußnote oder Kommentar beigegebene Erläuterung lenkt aber leider die Aufmerksamkeit des Lesers zu stark auf die kontextuellen Elemente, stört das empfindliche Gleichgewicht, auf dem das Werk beruht, und beeinträchtigt seinen literarischen Wert. Ein Kommentar ist zwar oft recht nützlich, raubt dem Text jedoch seine direkte Wirkung auf den Leser. Statt den lebendigen Dialog von Autor und Leser erneut herzustellen, unterbricht ihn die Erklärung nur allzu oft und macht ihn am Ende unmöglich. Ein Übersetzer, der statt eines gleichwertigen literarischen Werkes einen Text mit Kommentar vorlegt, errichtet eine neue Schranke, obwohl er ernsthaft bemüht ist, eine alte abzubauen. Das Problem der Kontextualität läßt sich wohl am besten dadurch lösen, daß man den Kommentar in den Text miteinarbeitet. Aber wiederum ist dies nicht durch die bloße Wiedergabe des ursprünglichen Phänotextes zu erreichen, sondern nur durch die Neuauslegung eines seiner genotextuellen Elemente im Lichte eines neuen Zivilisationstypus. Offensichtlich sind zwei soziokulturelle Hintergründe niemals völlig gleich. Der Übersetzer sollte daher stets in seiner eigenen Kultur nach der genauesten Entsprechung des kontextuellen Elementes suchen, das er zu übertragen hat. Heute erkennt man im Bereich der Textualität dem Übersetzer das Recht zu, ein Äquivalent und nicht einen Abklatsch des Originals vorzulegen, und dieselbe Freiheit sollte man ihm auch im Bereich der Kontextualität zugestehen.

Selbstverständlich setzen beide Lösungen des Problems der Kontextualität eine gründliche Kenntnis des soziokulturellen Hintergrundes des Originals voraus. Erklärende Übersetzungen bleiben jedoch auf dem Niveau der akademischen Bemühung, während literarische Übersetzungen durch schöpferische Phantasie darüber hinausgelangen können. Der literarische Übersetzer muß Bürger zweier Welten und zweier Zivilisationen sein, um die soziokulturelle Szene der einen Welt in die andere übertragen zu können. Und während der kommentierende Übersetzer sich mit der Erläuterung der fremden Welt zufrieden gibt, muß der literarische Übersetzer sie verwandeln.

Für den Eindruck eines übersetzten Werkes auf den Leser kann die Übertragung der kontextuellen Elemente von gleicher, wenn nicht gar von größerer Bedeutung als die Beseitigung der Sprachbarrieren sein. Sehr wahrscheinlich fühlt sich ein Leser durch eine Übersetzung irritiert, die zwar in einer verständlichen oder sogar guten literarischen Sprache geschrieben ist, ihm jedoch Namen oder Begriffe präsentiert, die er ohne einen Blick auf die Fußnoten oder Anmerkungen nicht verstehen kann, und wenn er sich durch sie hindurcharbeitet, verliert er den direkten Kontakt mit dem Werk. Übergeht er sie jedoch, was die meisten Leser tun, so faszinieren ihn vielleicht Begriffe oder Namen, denen er möglicherweise eine exotische Bedeutung beimißt, die sie im Original gar nicht besitzen.

Man könnte nun argumentieren, daß die Umwandlung der genotextuellen Elemente des Originals in einen gleichwertigen neuen Phänotext Verrat sei und eine Übersetzung sich auf die möglichst getreue Reproduktion des ursprünglichen Phänotextes beschränken solle. Dieses Argument wäre stichhaltig, wenn der Autor in einem Vakuum arbeitete und die Reaktion des Lesers gar nicht in Betracht zöge. Aber gerade die Antwort des Lesers macht einen Text erst zu einem Werk der Literatur. Auch wenn dieses Echo nur durch den 'schöpferischen Verrat' zu erreichen ist – wie Robert Escarpit es genannt hat –, erst das Echo erweist eine Übersetzung als wirklich gelungen.

1 Kristeva, J. 'Problémes de la Structuration du Texte' in *La Nouvelle Critique,* Numéro Spécial, Linguistique et Littérature, Paris, Dezember 1968.

2 Escarpit, R. 'Creative Treason as a key to literature,' in *Yearbook of Comparative and General Literature,* Bloomington, Indiana, Indiana University Press Nr. 10, 1961.

Übersetzt von Franziska Weidner

Freaking-Out with Fyodor

Aus einer Besprechung von Dostojewskys Roman *The Adolescent (A Raw Youth),* der kürzlich in einer neuen Übersetzung von Professor Andrew R. MacAndrew in New York erschienen ist:

' ...Undeniably, the traditional translation by Constance Garnett (done in 1916) had a quality of oak paneling and stained glass windows (not to say

cobwebs), and Professor MacAndrew's new version is brisk and straightforward. A typical Garnett phrase like 'bother the fellow' has become 'the hell with him.' And those elaborate patronymics have disappeared, so that Tatyana Pavlovna is now simply Mrs. Prutkow. But in his effort to be up-to-date, MacAndrew also afflicts us with such colloquialisms as 'know-how' and 'twerp.' Mrs. Garnett's simple statement, 'Don't be angry, Prince, I'll leave you,' turns into 'Take it easy, Prince, I'll make myself scarce.'

Is this really necessary? Should a 19th century novel try to read like a 20th century novel? Do Bach's harpsichord preludes really sound better on a Moog synthesizer? ... Is any new translation really going to cast a new light on Dostojewsky's least popular major novel? ...

And the next popular attraction may be entitled 'Raskolnikov's Rip-Off.'

Otto Friedrich in TIME, the U.S. Newsmagazine.

'Das ist hier die Frage'

Seit ich den Hamlet kenne, und das ist nun einige Dutzend Jahre her, stört mich in Schlegels, trotz allem, großartiger Übertragung ein Flickwort. Der berühmteste Monolog der Weltliteratur beginnt bei Shakespeare mit 'To be, or not to be: that is the question', also mit einem einwandfreien Blankvers – ölig nannte Brecht die Blankverse überhaupt, doch es besteht die Möglichkeit, daß dieser oder jener Blankvers Brecht überleben wird. Schlegel vermochte den sechs Silben der ersten Vershälfte nicht beizukommen. 'Sein oder Nichtsein', das ist seine Lösung, doch sie hat ihn offenbar nicht befriedigt, denn das sind nur fünf Silben. Da hat er denn das Flickwort 'hier' eingeschaltet, das die ganze Verszeile stört. 'Sein oder Nichtsein / das ist hier die Frage' übersetzte er. Warum hier? Warum nicht überall? Shakespeare begrenzt Hamlets Erwägungen durchaus nicht auf einen bestimmten Ort. 'Sein oder Nichtsein, das ist die Frage', die wörtliche Übersetzung, die der bedeutende Anglist Rudolf Stamm vorschlägt, ergibt keinen Blankvers und spräche sich rhythmisch nicht sehr gut. Doch das 'hier' empfindet man als höchst unglücklich.

Es ist viel dagegen zu sagen, wenn man Schlegels Übertragung zum alten Eisen werfen will, wenig dagegen, wenn man gewisse Irrtümer oder Mängel korrigiert. Als ich für ein Gastspiel des großen Rudolf Schildkraut den 'König Lear' vorbereitete, zeigte er, der völlig zweisprachig war, mir an mehreren Stellen verbesserungswürdige Ausdrücke Schlegels. Dennoch sprach er selbstverständlich, von solchen Korrekturen abgesehen, den Schlegelschen Text, der ja allen Aufführungen Max Reinhardts zugrunde lag und sich, entgegen heute manchmal geäußerten Einwänden, als durchaus sprechbar erwies, wenn etwa Moissi oder Bassermann den Hamlet und Schildkraut den Shylock sprachen.

Doch eine dieser verbesserungswürdigen Stellen ist nun einmal der Beginn von Hamlets Monolog. Wie kann man das 'hier' ausschalten und dennoch den Blankvers retten? Bei Erich Fried – ich kenne nur Bruchstücke seiner Übersetzung, aber man muß sich anscheinend sehr ernsthaft mit seiner Leistung befassen – bei ihm nun heißt es: 'Sein oder Nichtsein dann, das ist die Frage.' Ob dieses 'dann' besser ist als 'hier'? Man kann es kaum glauben. Es ist übrigens nicht überzeugend, wenn in den Shakespeare-Ausgaben Nichtsein groß und in einem Wort gedruckt wird. Im Original 'to be, or not to be' ist das Sein und Nichtsein keineswegs substantiviert, sondern es sind Infinitive, die wörtliche Übersetzung müßte also lauten: 'Zu sein oder nicht zu sein'. Doch das befreit uns nicht von dem 'hier'.

Als Regisseur, der ich auch einmal einige Jahre gewesen bin, sehe und höre ich den Schauspieler. Und da fände ich beinahe, daß er nach dem 'Nichtsein' eine kleine Pause des Nachdenkens machen und dann '– ja, das ist die Frage' fortsetzen könnte. Ist das nicht besser als 'hier' oder gar 'dann'? Oder ein Verzicht auf den Blankvers?

Mit Shakespeare geht es einem wie mit der Bibel und dem Konversationslexikon. Hat man eines dieser drei Werke aufgeschlagen, so kommt man nicht gar so schnell davon los. So trennt man sich auch nicht vom 'Hamlet', ohne ihn vom Anfang bis zum Ende gelesen zu haben. Und da stößt man gleich zu Beginn auf eine Stelle, deren Übersetzung auch nicht unbedingt befriedigend ist. Bei Shakespeare sagt die Königin im ersten Akt:

Thou know'st 'tis common; all that live must die,
Passing through nature to eternity.

Worauf Hamlet erwidert:

'Ay, madam, it is common.'

Bei Schlegel heißt es:

Du weißt, es ist gemein; was lebt muß sterben
Und Ew'ges nach der Zeitlichkeit erwerben.

Und Hamlet meint auch:

Ja, gnäd'ge Frau, für jeden gilt's.

'Common' ist ganz eindeutig: Es ist das allgemeine Los. Im Deutschen mengt sich in das 'gemein' doch ein keineswegs zu verachtender Nebensinn. Denn 'gemein' ist in Schlegels Bedeutung nicht, was es für uns besagt. Freier, aber sinntreffender wäre etwa, die Königin sagen zu lassen:

Du weißt, für jeden gilt's, was lebt, muß sterben.

Was Hamlet bestätigen könnte:

Ja, gnäd'ge Frau, für jeden gilt's

Nichtsdestoweniger bin ich durchaus Hamlets Ansicht, wenn er von der Tatsache, daß was lebt, sterben muß, sagt:

Ja, gnäd'ge Frau, es ist gemein ...

N. O. Scarpi

Ein russisch-jiddisches Wörterbuch

hat der sowjetische Sprachforscher Moische Schapiro zusammengestellt, das etwa 40 000 russische Worte umfassen wird. Es soll vom sowjetischen Enzyklopädie-Verlag veröffentlicht werden.

What is translation? On a platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead.

Vladimir Nabokov über seine eigenen Fähigkeiten als Übersetzer. (Aus 'Poems and Problems, New York, 1971).

DER ÜBERSETZER erscheint monatlich. Einzelpreis 75 Pf zuzüglich Versandkosten. Herausgeber: Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V. (VDÜ), Präsident Helmut M. Braem, 7141 Neckarrems, Schloß Remseck. – Redaktion Eva Bornemann, A–4612 Scharten, Vitta 7, Oberösterreich, Tel.: (00 43) 72 75 1 35 oder (0 72 75) 1 35. Postscheckkonto für die Zeitschrift DER ÜBERSETZER: Stuttgart Nr. 932 68. Konten des VDÜ: Postscheckkonto Hamburg Nr. 6447, Dresdner Bank, Stuttgart, Nr. 480 660. – Für unverlangte Manuskripte keine Haftung. Nachdruck mit Genehmigung der Redaktion und mit Quellenangabe gestattet. – Druck: Belser Verlag, 7000 Stuttgart.