

marbacherschriften
neue folge. 19

Übersetzungen im Archiv
Potenziale und Perspektiven
Herausgegeben von Lydia Schmuck,
Franziska Humphreys, Anna Kinder
und Douglas Pompeu



Wallstein

Übersetzungen im Archiv
Potenziale und Perspektiven

Herausgegeben von Lydia Schmuck,
Franziska Humphreys, Anna Kinder
und Douglas Pompeu

marbacher schriften. neue folge
Herausgegeben von Sandra Richter,
Ulrich von Bülow und Anna Kinder
band 19

Übersetzungen im Archiv

Potenziale und Perspektiven

Herausgegeben von

Lydia Schmuck, Franziska Humphreys,

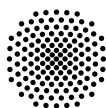
Anna Kinder und Douglas Pompeu

WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung
der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S.,
der EHESS: École des hautes études en sciences sociales –
Centre Georg Simmel,
der Fondation Maison des sciences de l'homme (FMSH)
und des Stuttgart Research Centre for Text Studies (SRCTS).



L'ECOLE
DES HAUTES
ETUDES
SCIENCES
SOCIALES



Universität Stuttgart
Stuttgart Research Centre for
Text Studies (SRCTS)

Inhalt

Vorwort	9
I Bestandsaufnahme	
Anna Kinder / Sandra Richter Literatursoziologie der Übersetzung: <i>Übersetzernachlässe und Mehrfeldertheorie</i>	17
Breon Mitchell »Was wäre ich ohne meine Übersetzer«: <i>Die Sammlungen literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer an der Lilly Library der Indiana University</i>	26
François Bordes Pfade der Übersetzung	37
II Übersetzung und Wissenstransfer	
Marie Luise Knott Übersetzen – ein Sonderfall des Selbstschreibens <i>Wozu wir Übersetzernachlässe brauchen</i>	43
Albrecht Buschmann Die Leerstelle im Archiv <i>Vom Fehlen der Übersetzer in der Kulturgeschichte</i>	55
Solange Arber Elmar Tophovens »transparentes Übersetzen« als Archivierung von Übersetzungsprozessen	64
Esther von der Osten Lautstärken / Forces de voix <i>Übersetzung und Tonarchiv</i>	77
Françoise Delignon Übersetzerinnen, Übersetzer und ihre Stimmen – ein Plädoyer für die Nutzung von Radioarchiven	91

III | Felder der Übersetzungstheorie

- Márcio Seligmann-Silva
 Übersetzung als Methode des *Disothering*:
Zu einer kritischen Übersetzungstheorie. 105
- Robert Zwarg
 »How he reads in English« – Adornos Unübersetzbarkeit . 117
- Elisabeth Backes und Artemis Alexiadou
 Sprachkontaktforschung und
 linguistische Übersetzungstheorien 130
- Andreas Mayer
 Übersetzung und Übertragung
*Zur Geschichte und Theorie des Übersetzens
 in der Psychoanalyse* 142
- Viviana Agostini-Ouafi
 Pézard und Dante
*Traduktologische Selbstreflexion
 als aktive hermeneutische Kritik* 154

IV | Übersetzung und Kulturpolitik

- Paweł Zajas
 Sozialistische Transnationalität und Kulturpolitik
Südafrikanische Literatur in der DDR 169
- John Raimo
 Übersetzen lektorieren, Lektorieren übersetzen:
Zum Übersetzungsprozess von Věra Linhartová
 Diskurs über den Lift *im Suhrkamp Verlag*. 186
- Lydia Schmuck
 Übersetzung als Dialektik
*Anneliese Botond und die lateinamerikanische Literatur:
 das Beispiel Alejo Carpentier* 200

V | Computergestütztes Übersetzen und Digital Humanities

- Holger Fock
Übersetzungsprogramme und Literaturübersetzen –
geht das zusammen? 233
- Uwe Muegge
Terminologiemanagement
bei der Übersetzung kreativer Texte 255
- Andreas F. Kelletat
Das digitale *Germersheimer Übersetzerlexikon*
Konzeption und Perspektiven eines historisch-
sammelbiografischen Forschungs- und Editionsprojekts . . . 262
-
- ## VI | Fallstudien
- Douglas Pompeu
Übersetzer im Dialog:
Spuren einer zwiesprachigen Kunst in den Nachlässen
von Erich Arendt und Curt Meyer-Clason 283
- Olaf Müller
»immer über die korrekte Wiedergabe
des Originals hinausgehen«
Zum Nachlass von Peter Chotjewitz und zu seinen
Übersetzungen von Giuseppe Fava und Dario Fo 309
- Anna Popova
Peter Urban als Übersetzer von Daniil Charms
Anmerkungen anhand der Materialien in seinem Nachlass . 327
- Clément Fradin
Paul Celans »zweites Sprechen«:
Einblicke in seine Übersetzungen von René Char
anhand seines Nachlasses (und dessen Grenzen) 334
- Ian Ellison
Auf der Suche nach Übersetzung
Der »deutsche Proust« im Nachlass von Eva Rechel-Mertens 357

Renata Makarska

Die vielen Väter und Mütter des deutschen *Pan Tadeusz*
Hermann Buddensieg (1893-1976) im Archiv 372

Carla de Mojana di Cologna Renard

Andrée Chedids *L'Enfant multiple*
Entwürfe aus Schreib- und Übersetzungsprozessen –
ein Beitrag zu einer genetischen Kritik. 384

Helmut Galle

»Verter o sagrado original [...] em meu amado idioma natal«
Die Übersetzung des »Faust« ins brasilianische Portugiesisch
und der Nachlass von Jenny Klabin Segall. 400

Elsa Jaubert-Michel

Armel Guerne und Novalis' *Hymnen an die Nacht*:
Wie man die Musik der Sprache übersetzt 418

Caroline Bérenger

Jean Blot, der Avatar von Alexander Blok. 432

Eric Leroy du Cardonnoy

Der Nachlass von Lorand Gaspar
im IMEC und die Rilke-Übersetzungen:
Eine Übersetzung als Weggefährtin 441

Zu den Autorinnen und Autoren 454

Vorwort

Mit dem Begriff der ›Literalität‹ oder ›Buchstäblichkeit‹¹ wird die Materialität der Literatur in den Blick gerückt und damit der fließende Übergang von einem sogenannten ›Original‹ zu seiner Übersetzung. Entsprechend kann Übersetzung als der »Prozess einer buchstäblichen Anverwandlung« verstanden werden, in dem das Eigene und das Fremde in eine unabschließbare Wechselbeziehung eintreten.² Die Buchstabenplättchen, die der Lyriker und Übersetzer Oskar Pastior in einer Pralinenschachtel aufbewahrte (s. Buchcover), dienten ihm zum spielerischen Anagrammieren und lustvollen Überschreiten von Wort- und Sprachgrenzen. Pastiors Pralinenschachtel ist damit ein bildhafter Ausdruck für die Schriftwerdung intellektueller Arbeit und dichterischer Imagination, die allem literarischen Schaffen aber auch der Theoriebildung in den Geisteswissenschaften zu Grunde liegt.

Bei der weltweiten Wissenszirkulation und der Migration von Begriffen spielt die Übersetzung eine entscheidende Rolle. Umso erstaunlicher ist, dass Übersetzerinnen und Übersetzer als Vermittler in den Geisteswissenschaften noch immer nur unzureichend Beachtung finden. Neben anderen Akteurinnen und Akteuren wie Autoren oder Verlegern sind es zweifellos die Übersetzerinnen und Übersetzer, die Wissensformen und Literaturen der Welt in Bewegung bringen. Als solche sind sie nicht nur für die Übermittlung, sondern auch für die Herstellung eines anderen Originals verantwortlich und erzeugen selbst ein neues Werk, das wiederum Teil des literarischen Systems wird. Die Einführung einer Autorin, eines Autors in einen neuen

1 Achim Geisenhanslüke, »Einleitung«, in: ders. (Hrsg.), *Buchstäblichkeit. Theorie, Geschichte, Übersetzung*, Bielefeld 2020, S. 7-9.

2 Susanne Lange, »Erwartungen an die lateinamerikanische Literatur und ihre Übersetzer«, in: Diana von Römer / Friedhelm Schmidt-Welle (Hrsg.), *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt a.M. 2007, S. 131-144, hier S. 132.

sprachlichen Kontext bildet ein diskursives Ereignis mit unvorhersehbaren Folgen. Dieser Prozess wird häufig von Reibungen, Brüchen, Missverständnissen, Umschreibungen und Rückübersetzungen begleitet, die selbst erkenntnistheoretischen oder historischen Wert haben. Die Problematisierung der Funktion der Übersetzung für die Entstehung und das Überleben von Denk- und Sprachtraditionen ist daher ein wesentliches Element jeder kritischen und geschichtlichen Auseinandersetzung mit den Geisteswissenschaften. Insbesondere die Vor- und Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern, die sich aus Notizen und Anmerkungen, Fahnenkorrekturen und Zettelkästen, Korrespondenzen und Aufzeichnungen aller Art zusammensetzen, stellen darum ein bisher unterschätztes und noch unbearbeitetes kulturelles Erbe dar.

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, die Potenziale und Perspektiven dieser Materialien für die Forschung auszuloten. Dabei steht erstmals die Werkstatt der Übersetzerinnen und Übersetzer im Mittelpunkt, wenn es gilt das epistemologische Potenzial konkreter Übersetzungspraktiken und ihren Einfluss auf die Ideen- und Begriffsgeschichte zu untersuchen. Der in sechs Kapitel unterteilte Band versammelt Beiträge, die aus der Tagung ›Übersetzernachlässe in globalen Archiven / Fonds de traducteurs dans les archives globales‹ hervorgegangen sind.

Die als Doppeltagung konzipierte Veranstaltung wurde in Zusammenarbeit zwischen dem Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA), dem Projekt ›penser en langues – In Sprachen denken‹, der Fondation Maison des sciences de l'homme (FMSH), Paris, und dem Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Caen, organisiert und von der Robert Bosch Stiftung gefördert. Am DLA in Marbach standen literarische Übersetzungen im Mittelpunkt, in der korrespondierenden Tagung am IMEC in Caen wurde vorwiegend die Übersetzung theoretischer und philosophischer Werke diskutiert. Beide Institutionen verfügen über umfangreiche Bestände zu Übersetzerinnen und Übersetzern, die als Gegenstand der Analyse für die Auseinandersetzung mit Mehrsprachigkeit, Identität und Alterität, Rezeptionsgeschichte, Übersetzbarkeit und Originalität in den Fokus der Forschung gerückt werden sollen.

Im ersten Kapitel stehen konkrete Sammelstätten im Mittelpunkt. ANNA KINDER und SANDRA RICHTER (Marbach am Neckar) nehmen in ihrem Versuch einer Bestandsaufnahme Theorien zu Vor- und Nachlässen von Übersetzerinnen und Übersetzern in den Blick. FRANÇOIS BORDES (Paris/Caen) reflektiert mit Blick auf die Bestände am IMEC die multiplen Wege der Übersetzung und BREON MITCHELL (Bloomington) richtet den Fokus auf die von ihm 2002 initiierte Spezialsammlung literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer in der Lilly

Library. Das zweite Kapitel konzentriert sich auf die Materialien von Übersetzerinnen und Übersetzern als Quelle des Wissenstransfers. ALBRECHT BUSCHMANN (Rostock) thematisiert die reale Abwesenheit der Übersetzerinnen und Übersetzer in Archiven und Bibliothekskatalogen, die sich auch auf sprachlicher Ebene in einer metaphorischen Unsichtbarkeit und Abwertung der Übersetzung widerspiegeln. Dass vielfach auch die Prozesse des Übersetzens unsichtbar bleiben, zeigt MARIE LUISE KNOTT (Berlin) anhand des Nachlasses von Peter Urban. Übersetzer wirken als Sprachschöpfer und Kulturvermittler. Es gelte daher, die Sammlungspolitik der Archive derart zu gestalten, dass den Nachlässen von Übersetzerinnen und Übersetzern ein fester Platz in den Beständen eingeräumt wird. Als Paradebeispiel für einen solchen Nachlass, der im Sinne einer Methode des »transparenten Übersetzens« einen hohen Grad an translato-logischem Bewusstsein aufweist, muss der von Elmar Tophovens gelten, den SOLANGE ARBER (Paris/Lausanne) untersucht. ESTHER VON DER OSTEN (Berlin) wendet sich der Übersetzung von Tonarchiven zu und problematisiert dabei das Verhältnis von Gesprochenem, Transkription und Translation. FRANÇOISE DELIGNON (Paris) erarbeitete eine aufwendige Audiomontage poetologischer und poetischer Aussagen von Übersetzerinnen und Übersetzern, Übersetzungstheoretikerinnen und -theoretikern, aber auch Sequenzen zur maschinellen Übersetzung aus den Beständen des Institut national de l'audiovisuel (INA) und Radio France Internationale (RFI). Da das Audioarchiv aus rechtlichen Gründen nicht veröffentlicht werden kann, ist im Beitrag ein Link angegeben, unter dem die Tonmontage angehört werden kann und sich auch die französische Version der Quellenangaben findet.

Eine Auseinandersetzung mit Materialien von Übersetzerinnen und Übersetzern muss ebenfalls die Frage nach einer möglichen Übersetzungstheorie stellen, die diese anleiten und begleiten kann. Das dritte Kapitel gruppiert daher Beiträge, die aus ganz unterschiedlichen Perspektiven solche theoretischen Ansätze formulieren. MÁRCIO SELIGMANN-SILVA (Campinas) argumentiert aus kulturtheoretischer Perspektive, dass die Übersetzung dekonstruktivistisch als »Methode des disothering«, d.h. der Aufbrechung und Infragestellung gefestigter Wissensbestände verstanden und zum Politikum gemacht werden müsse. ROBERT ZWARG (Berlin) diskutiert die konstitutive Abweichung der Übersetzung vom Original ausgehend von der Probeübersetzung eines Abschnitts aus Adornos *Negativer Dialektik* von Helmut Viebrock und plädiert mit Adorno für Übersetzung als einen »Prozess des Anschmiegens«, durch den die Übersetzung dem Original zwar nahekomme, aber keine Reproduktion liefere. Aus linguistischer Perspektive betrachten ELISABETH BACKES und ARTEMIS

ALEXIADOU (Berlin) den Entscheidungsrahmen von Übersetzerinnen und Übersetzern am Beispiel der Tempusformen. An den frühen Übersetzungen von Schillers *Geisterseher* ins Französische und Englische wird aufgezeigt, inwiefern bestimmte grammatische Zeitformen bei der literarischen Übersetzung wichtige Entwicklungen im Sprachkontakt und Sprachwandel indizieren. Einen historiografischen Ansatz wählt ANDREAS MAYER (Paris/Berlin) in seiner Annäherung an die Frage nach der Epistemologie der Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern und ihrer Erforschung. Ausgehend von einer Problematisierung der ersten Übersetzung Freuds ins Amerikanische Englisch entwickelt er verschiedene Modelle des Übersetzens und Übertragens. Eine ähnliche Themenstellung verfolgt auch VIVIANA AGOSTINI-OUAFI (Caen), allerdings mit Blick auf die Dante-Übersetzungen durch André Pézard. Anhand detaillierter Stellenkommentare legt sie dar, wie Pézards meta-traduktologische Überlegungen unmittelbare Auswirkungen auf seine Übersetzungspraxis zeitigten und erkennt mithin die traduktologische Reflexivität als aktive hermeneutische Kritik an.

Übersetzungen, insbesondere in den Geisteswissenschaften, finden notwendigerweise in einem ihnen vorgängigen intellektuellen, kulturellen oder historischen Kontext statt, von dem sie nicht getrennt werden können. Von der Entscheidung für die Übersetzung eines Werkes bis hin zu ihrer Veröffentlichung in einem bestimmten verlegerischen Umfeld, ist die Übersetzungsarbeit Teil eines soziokulturellen Prozesses, in dem auch kulturspezifische Wertesysteme übermittelt und neu interpretiert werden. Das vierte Kapitel des vorliegenden Bands stellt darum die Frage nach dem Zusammenhang von Übersetzung und Kulturpolitik. PAWEŁ ZAJAS (Poznan) nimmt anhand des Südafrika-Programms des Verlags Volk und Welt das Konzept einer sozialistischen Weltliteratur als Gegenmodell westlicher Transnationalitätskonzepte in den Blick. JOHN RAIMO (New York) arbeitet anhand des Siegfried Unseld Archivs heraus, wie die Literatur aus der Tschechoslowakei, in diesem Fall das Werk Věra Linhartová, trotz der gegebenen kulturpolitischen und ideologischen Abspaltung im Kalten Krieg durch den ›Eisernen Vorhang‹ hindurch nach Westeuropa gebracht wurde. LYDIA SCHMUCK (Berlin) thematisiert mit ihrem Beitrag zu Anneliese Botonds Übersetzungen von Alejo Carpentier bei Suhrkamp/Insel zum einen die Figur der Übersetzerin, die zugleich Lektorin ist, und zum anderen die epistemologische Relevanz der Materialien zu Übersetzerinnen und Übersetzern in Verlagsarchiven.

In einer Zeit, in der die Wissenschaft zunehmend mehrsprachig wird oder mindestens über das Englische verläuft, in der sich automatisierte Übersetzungsprozesse auch in der Wissenschaft und der verlege-

rischen Arbeit als legitime Mittel der Textproduktion verstärkt durchsetzen, wird es immer wichtiger, die Praxis der Übersetzung auch innerhalb des technologischen Spannungsfelds, in dem sie stattfindet, zu hinterfragen. Das fünfte Kapitel ›Computergestütztes Übersetzen und Digital Humanities‹ eröffnet der Beitrag von HOLGER FOCK (Heidelberg), der als literarischer Übersetzer einen praktischen Einblick in die Literaturübersetzung mithilfe computergestützter Übersetzungsprogramme am Beispiel von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* und von Mathias Enards *Boussole* gibt. Ebenfalls aus übersetzungspraktischer Perspektive setzt sich UWE MÜGGE (Menlo Park) mit dem Terminologie-Management bei der Übersetzung kreativer Texte auseinander. Ausgehend von der Frage nach der Autorschaft im Falle übersetzter Texte, stellt ANDREAS F. KELLETAT (Mainz/Germersheim) mit dem *Germersheimer Übersetzerlexikon* eine digitale Sammlungsbibliografie vor, die Übersetzungen nicht als Teil der Ausgangs- sondern der Zielkultur versteht. Damit würden Übersetzerinnen und Übersetzer in die nationale Literaturgeschichtsschreibung einbezogen und könnten Eingang in die Archive finden.

Die Faszination jedes Archivs speist sich aus der singulären Begegnung mit einem konkreten Fund. Das sechste Kapitel versammelt daher einzelne Fallstudien, die bestimmte Übersetzerinnen und Übersetzer oder auch die Übersetzungsgeschichte bestimmter Autorinnen und Autoren, gesondert in den Blick nehmen. DOUGLAS POMPEU (Berlin) widmet sich einer Diskussion von Parallelen und Divergenzen zweier Übersetzungspraktiken durch die Analyse materieller Spuren in den Nachlässen von Erich Arendt und Curt Meyer-Clason und verdeutlicht den Dialog zwischen Dichtkunst und Übersetzung. OLAF MÜLLER (Marburg) zeigt anhand des Nachlasses von Peter O. Chotjewitz, dass dieser in seiner Translationsarbeit – getragen von der Idee einer szenischen Übertragung – immer über die rein linguistische Übersetzung hinausgehen wollte. ANNA POPOVA (Freiburg im Breisgau.) zeichnet die vermittelnde Funktion Peter Urbans in der Rezeption Daniil Charms nach. Dabei verfolgt sie das Anliegen, über die Materialien zur Übersetzung im Nachlass Peter Urbans allgemeinere Übersetzungsprinzipien und -strategien zu skizzieren. CLÉMENT FRADIN (Paris) beleuchtet in seinem Beitrag die textgenetischen und verlegerischen Rahmenbedingungen der René Char-Übersetzungen von Paul Celan, der seine Übersetzungstätigkeit selbst als ein »zweites Sprechen, ein Nachsprechen« verstand. Dass sich ein umfangreiches Werk wie Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* nicht ohne Schwierigkeiten übersetzen und etablieren lässt, zeigte IAN ELLISON (Frankfurt am Main) in einer produktions- und rezeptionsästhetischen Untersuchung. Dem Adam Mickiewicz-Übersetzer Herrmann Buddensieg

und seinem ambivalenten Verhältnis zum Nationalsozialismus sowie seiner zwiespältigen Rolle als Literaturvermittler widmet sich RENATA MAKARSKA (Mainz/Germersheim) in ihrem Beitrag. CARLA M. C. RENARD (São Paulo) stützt sich auf ihre eigene Übersetzungserfahrung von Andrée Chedids Roman *L'Enfant multiple* ins Brasilianische Portugiesisch, wenn sie anhand ausgewählter Manuskriptseiten ihren eigenen Übersetzungsprozess und ihre Doppelrolle als Übersetzerin und Wissenschaftlerin analysiert. HELMUT GALLE (São Paulo) diskutiert die rhythmischen Lösungen von Jenny Klabin Segall bei ihrer Übersetzung von Goethes *Faust* ins Brasilianische Portugiesisch anhand der Materialien in ihrem Nachlass im Museu Lasar Segall, São Paulo. Inwiefern eine besondere Musikalität und Reflexivität der Poesie und ihrer Übersetzung zu eigen ist, diskutiert ELSA JOUBERT-MICHEL (Caen) anhand der Übersetzung von Novalis' *Hymnen an die Nacht* durch Armel Guerne. CAROLINE BÉRENGER (Caen) schildert die Rezeptionsgeschichte Jean Blots als kosmopolitischen Romancier und mehrsprachigen Vermittler der russischen Literatur in Frankreich. Inwiefern die Heterogenität zentral für die Übersetzungspraxis von Lorand Gaspar ist, die sich nicht nur in der Polyglossie des Übersetzers, sondern auch im kollektiven Übersetzen manifestiere, zeigt der Beitrag von ERIC LEROY DU CARDONNOY (Caen).

Die Publikation des Bandes wäre ohne die umfangreiche Unterstützung verschiedenster Art nicht möglich gewesen. Bei Birke Bödecker und Jasmin Wahl möchten wir uns sehr herzlich für das Lektorat bedanken.

Unser besonderer Dank gilt der Alfred Toepfer Stiftung, die mit ihrem großzügigen Druckkostenzuschuss maßgeblich zur Realisierung des Bandes beigetragen hat, sowie der EHESS: École des hautes études en sciences sociales – Centre Georg Simmel, der Fondation Maison des sciences de l'homme (FMSH) und dem Stuttgart Research Centre for Text Studies (SRCTS). Zudem sei ausdrücklich der Robert Bosch Stiftung für die Förderung der Tagung gedankt, aus der dieser Band hervorgegangen ist, sowie für die Beteiligung an den Kosten für die Übersetzung der ursprünglich französischsprachigen Beiträge ins Deutsche.

Franziska Humphreys^{ID}, *Anna Kinder*^{ID}, *Douglas Pompeu*^{ID}
und *Lydia Schmuck*^{ID}

I | Bestandsaufnahme

Anna Kinder ^{ID} / Sandra Richter

Literatursoziologie der Übersetzung: *Übersetzernachlässe und Mehrfeldertheorie*

Die in Berlin lebende japanische Schriftstellerin Yoko Tawada schreibt ihre Texte auf Japanisch und Deutsch und lässt diese in die jeweils andere Sprache übersetzen; Anne Weber, die Trägerin des Annette-von-Droste-Hülshoff-Preises 2024 und des deutschen Buchpreises 2020, schreibt auf Deutsch und Französisch und ist zudem selbst als Übersetzerin in beide Sprachen und aus beiden Sprachen tätig. Andere Autorinnen und Autoren, darunter Ann Cotten, Hans Magnus Enzensberger, Julia Franck, Elfriede Jelinek, oder – wenn wir ins Archiv sehen – Ingeborg Bachmann, die ihren ersten Kontakt mit dem Suhrkamp Verlag als Ungaretti-Übersetzerin hatte, übersetzen oder fördern Übersetzungen oder Autorinnen bzw. Autoren, die in anderen Sprachen als der deutschen Sprache schreiben, durch Vorworte und dergleichen, dazu zählen etwa auch Peter Handke, George-Arthur Goldschmidt oder Herta Müller, die ein Nachwort für die chinesische Übersetzung von Edgar Hilsenraths *Der Nazi und der Friseur* schrieb. Daniel Kehlmann unterstützte Jonathan Franzen, als dieser an seinem *Kraus-Projekt* arbeitete und zwei Essays des österreichischen Schriftstellers für den amerikanischen Buchmarkt übersetzte und kommentierte. Mehrsprachigkeit gehört, so scheint es, zunehmend zu den Eigenschaften von Autorinnen und Autoren im literarischen Feld der Gegenwart. Darüber hinaus arbeiten sich Autorinnen und Autoren – und dies hat seit der Antike Tradition – an literarischen Vorbildern aus anderen Sprachen ab (zu denken ist beispielsweise an Durs Grünbeins in Japan auf Deutsch verfasste Haikus, die wiederum in einer zweisprachigen Ausgabe publiziert wurden) oder schreiben (wie Hans Magnus Enzensberger und wiederum Durs Grünbein) Werke anderer weiter, ausgehend von einer Übersetzung oder indem sie selbst übersetzen. Umgekehrt erweisen sich Übersetzerinnen und Übersetzer bei näherem Hinsehen oft als multilaterale Akteurinnen und Akteure, deren übersetzende Tätigkeit nur einen Aspekt ihrer literarischen Arbeit aus-

macht. Sie sind auch Literaturvermittlerinnen und -vermittler (wie Peter Urban), mitunter selbst Autorinnen und Autoren (wie Hans Wollschläger, Karl Dedecius, Harry Rowohlt und Mirjam Pressler) oder gelegentlich (wie Joachim Unseld) Verlegerinnen bzw. Verleger.

Multiglossie steht jedoch nicht nur gegenwärtig auf der Tagesordnung, auch historisch geht die Fiktion von Monokultur und Monoglossie nicht auf: Was wäre etwa die deutschsprachige Literatur ohne die Vorbilder aus Italien und Frankreich, ohne die Mittlerkultur der sogenannten Hugenotten, die ihre literarischen Journale im Ausgang aus dem 17. Jahrhundert auf Französisch publizierten? Was wäre aus der deutschsprachigen Literatur geworden, hätten Johann Gottfried Herder und Ludwig Tieck nicht die Fiktion einer Volkspoesie befördert, die den englischen Übersetzungen deutscher historischer Romane viel verdankt, also der multikulturellen Zirkulation von Texten?

Literatur ohne Austausch und vor allem ohne Übersetzung scheint undenkbar, befindet sich Literatur doch immer in Prozessen der Übersetzung und Rückübersetzung. Das scheinbare Original, das dahinter aufflackert, ist mitunter Fiktion.¹

Was literaturhistorisch gut dokumentiert ist, bestimmt inzwischen auch die Diskussion in der Übersetzungswissenschaft ebenso wie in der Kultur- bzw. Literatursoziologie, die sich in den letzten Jahren verstärkt auch um eine Übersetzungssoziologie bemüht hat. Längst klar ist, dass es bei der Theoretisierung von Übersetzung um mehr als um die Frage nach der linguistischen Operation eines Textes aus einer Ausgangssprache in eine Zielsprache gehen muss. Mit ihrer Monografie *Translation, History, and Culture* haben Susan Bassnett und André Lefevere in den 1990er Jahren den *cultural turn* in der Übersetzungswissenschaft eingeläutet bzw. dokumentiert und die Übersetzung in einen weiteren, vor allem kulturellen Kontext eingebettet. In den Fokus rückten damit auch die Funktionen von Übersetzungen in ihren jeweiligen (Ziel-)Kulturen, verbunden mit Fragen nach den zugrundeliegenden Machtverhältnissen und Ideologien.² Und auch in der Literatursoziologie ist die Übersetzung seit einigen Jahren in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt, am sichtbarsten vielleicht bei Johan Heilbron, Gisèle Sapiro und Pascale Casanova, in deren *République mondiale des lettres* Übersetzung eine zentrale Stellung einnimmt.³

1 Vgl. dazu Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017.

2 Susan Bassnett / André Lefevere (Hrsg.), *Translation, History, and Culture*, London/New York 1990. Vgl. des Weiteren exemplarisch: Lawrence Venuti, *The scandals of translation. Toward an ethics of difference*, London 1998.

3 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris 1999; vgl. ebenso dies., »Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as

Literatur in Casanovas *Weltrepublik* ist eingebunden in ein über das einzelne Werk hinausgehendes globales und in hohem Maße von Hierarchien bestimmtes Beziehungs- und Austauschgeflecht, in dem die Position eines Werkes oder einer Autorin bzw. eines Autors immer auch davon abhängt, ob und wenn ja welche Übersetzungen es gibt. Übersetzungen ins Englische etwa können als Türöffner zur Weltliteratur fungieren, wie das Beispiel von Isaac Bashevis Singer zeigt, der sich international durchsetzte, nachdem sein jiddisches Werk in englischer Übersetzung vorlag.⁴

Auch Heilbron und Sapiro verorten die Übersetzung in ihrer Rolle im internationalen literarischen Feld, in dem es immer auch um Aufmerksamkeit und ökonomische, kulturelle und politische Machtgefälle geht.⁵ Im Fokus stehen dabei nicht nur Übersetzerinnen und Übersetzer als Akteurinnen bzw. Akteure, sondern vor allem auch die Frage, welche Rolle Übersetzungen für die internationale Wahrnehmung von Literatur spielen. Übersetzen wird mithin vor allem als ein »world system«⁶ gesehen, in dem unterschiedliche Sprachen ungleiche Positionen einnehmen.

Das Augenmerk liegt somit weniger auf dem einzelnen Text, sondern vielmehr auf dem Produktions- und dem Rezeptionskontext, in dem dieser seinen Ausgangs- und Zielpunkt hat, also vor allem in den sozialen Beziehungen, in denen Übersetzungen produziert werden und zirkulieren:

In other words, it is possible to deduce the degree of legitimacy of the translated book from the position of the mediator in his or her

Unequal Exchange«, in: Mona Baker (Hrsg.), *Critical Readings in Translation Studies*, London/New York 2010, S. 285–303 (frz. Original 2002); Esperança Bielsa Mialet, »The sociology of translation: outline of an emerging field«, in: *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, 2 (2010), S. 153–172, <https://doi.org/10.6035/MonTI.2010.2.8> (20.2.2022).

4 Vgl. Natalie Blum-Barth, *Übersetzte Literatur. Tendenzen weltliterarischer Zirkulationsprozesse*, <https://literaturkritik.de/uebersetzte-literatur,28394.html> (20.2.2022); zur Dominanz des Englischen vgl. auch Sandra Richter, »Transatlanticism and translation«, in: *Transatlantic Literary History*. Blog, 13 September 2021, <https://medium.com/transatlanticism-wwu/transatlanticism-and-translation-5ddc6c2f8d8b> (20.2.2022).

5 Vgl. etwa Johan Heilbron / Gisèle Sapiro, »Outline for a sociology of translation: Current issues und future prospects«, in: Michaela Wolf / Alexandra Fukari (Hrsg.), *Constructing a sociology of translation*, Amsterdam 2007, S. 93–107; Gisèle Sapiro, »The sociology of translation. A new research domain«, in: Sandra Bermann / Catherine Porter (Hrsg.), *A companion to translation studies*, Chichester 2014, S. 82–94.

6 Sapiro (Anm. 5), S. 85.

national field, from the position of the target language, and secondarily from the position of the publisher of the translated book. The greater the prestige of the mediator, the more noble the translation, and the greater its consecrating power.⁷

Literatur als übersetzte Literatur, so lässt sich dies auf einen Nenner bringen, steht stets im Austausch und ist eingebunden in globale Literaturbeziehungen – in den Buchmarkt, in Selektions- und Rezeptionsprozesse –, die alles andere als hierarchiefrei funktionieren. Ökonomische, politische und rechtliche Rahmen- und Marktbedingungen, Buchmarkt- und Verlagsstrukturen spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Literaturkritik oder das lesende Publikum.

Zu einem vergleichbaren Befund kommt, wer den Gang ins Archiv unternimmt: Auch hier zeigt sich, dass nationalsprachliche Sammelaufträge, wie sie noch Wilhelm Dilthey vor Augen hatte, schnell an ihre Grenzen stoßen, verweist das überlieferte Material von Autorinnen und Autoren, Übersetzenden und Verlegerinnen bzw. Verlegern doch ebenfalls auf die Globalität von Literatur. Mehrsprachige Bestände, internationale Korrespondenzen und weltliterarische Verlagsprogramme zeugen von der Vernetztheit der Literaturproduktion. Wer nach der Aura von Originalität und autonomem Genius sucht, wird beim Blick auf Lizenzverträge, Vertragsverhandlungen und Rezeptions- und Aneignungsspuren ernüchert. Zugleich liegt hierin aber auch Potenzial: Was verraten Übersetzernachlässe – also die noch näher zu bestimmenden Unterlagen von Übersetzerinnen und Übersetzern – über globale Literaturbeziehungen, über Literaturproduktion und -rezeption im weitesten Sinne? Inwieweit bieten sie eine empirische Basis für eine Soziologie der Übersetzung? Inwieweit können Übersetzungssoziologie und Archivtheorie und -befund eine produktive Verbindung eingehen?

Übersetzernachlässe / Übersetzerarchive

Wenn die Rede von Übersetzernachlässen ist, so sind diese in ihrer spezifischen Form zu beschreiben, wenn darunter mehr zu verstehen ist als ein Haufen Papiere, den eine Übersetzerin bzw. ein Übersetzer nach ihrem bzw. seinem Tod hinterlassen hat. Historisch geschärft hat sich das Konzept des Nachlasses im 19. Jahrhundert, als sich ein Verständnis durchsetzte, das jenseits eines »werk- und publikations-

7 Pascale Casanova, »Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange«, in: Baker (Anm. 3), S. 285–303, hier S. 299.

orientierte[n] Interesse[s]«⁸ mit dem Nachlass auch das mit meint, was über das Werk im engeren Sinne hinaus überliefert wurde. Ging es bis dahin primär darum, noch nicht publizierte Werke postum ans Licht zu bringen, so tritt mit der Entstehung der Neuphilologie im 19. Jahrhundert der Nachlass auch als epistemische Formation auf den Plan: Das Feld der textuellen Genese von Literatur verschafft den nachgelassenen Papieren ein Recht in eigener Sache.⁹ Was sich primär in Bezug auf Nachlässe literarischer Autorinnen und Autoren entwickelt hat, lässt sich in Teilen auf Übersetznachlässe übertragen. Hinterlassenschaften wie Manuskripte, Arbeitsnotizen und Korrespondenzen erlauben jedoch nicht nur die genetische Rekonstruktion von Übersetzungsvorgängen, sondern machen Übersetzungsprozesse überhaupt erst sichtbar und verleihen diesen, nicht zuletzt durch die Aufnahme in Archive, Relevanz. Die vielbeklagte Unsichtbarkeit von Übersetzerinnen und Übersetzern auf dem globalen Buchmarkt (und den Buchtiteln) wird gerade im Archiv, etwa durch bewusste Sammelinitiativen wie die der Lilly Library¹⁰ in Bloomington, Indiana, etwas entgegengesetzt.

Gleichzeitig scheint der Begriff der Übersetznachlässe zu eng, wenn wir etwa an Übersetzerinnen und Übersetzer denken, die, wie eingangs erwähnt, auch oder vor allem Autorinnen und Autoren sind, mithin schon qua Autorennachlass Eingang in die Archive gefunden haben. Übersetzerinnen und Übersetzer sind, wie Anthony Cordingley und Patrick Hersant es formulieren, vielfach »incidentally but nonetheless there«.¹¹ Mit Autorennachlässen oder in Verlags- oder Redaktionsarchiven sind sie als Schmuggelware – »as if they are the by-product of some other archival process«¹² – längst im Archiv und damit Teil einer Struktur, die literarische Autorität öffentlich institutionalisiert und erinnert. Gerade darin scheint aber auch das Potenzial zu liegen, wenn wir es mit Material zu tun haben, das quasi als »Beiprodukt« nicht nur als in hohem Maße unvollständig, unsicher und

8 Carlos Spoerhase, »Neuzeitliches Nachlassbewusstsein. Über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivischen und philologischen Interesses an postumem Papieren«, in: Kai Sina / ders. (Hrsg.), *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, Göttingen 2017, S. 21–48, hier S. 25.

9 Vgl. ebd., S. 30.

10 Vgl. den Beitrag von Breon Mitchell in diesem Band.

11 Anthony Cordingley / Patrick Hersant, »Translation archives: an introduction«, in: *Meta. Journal des traducteurs* 66 (2021), S. 12, DOI: 10.7202/1079318ar (20.2.2022). Vgl. ebenso: Patrick Hersant (Hrsg.), *Dans l'archive des traducteurs. Palimpsestes* 34 (2020), <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.4863> (20.2.2022).

12 Cordingley/Hersant (Anm. 11), S. 12.

zufällig beschrieben werden kann, sondern das mitunter auch, im Gegensatz zu Autorennachlässen, von deutlich weniger Nachlass- und Archivbewusstsein zeugt.

Forschungslinien

Mit ihrer Eingebundenheit in größere Archivzusammenhänge, wie beispielsweise Verlagsarchive, eröffnen sich zugleich Perspektiven für übersetzungssoziologische Fragestellungen, sowohl mit Blick auf die Figur des Übersetzers als auch auf die politischen, sprachlichen, kulturellen und ökonomischen Rahmenbedingungen, in denen Übersetzungen stattfinden.

Neben den zahlreichen übersetzungsbezogenen Materialien, die direkt auf den sprachlichen und intellektuellen Vorgang des Übersetzens bezogen sind, wie etwa Übersetzungsentwürfe, Manuskripte oder Arbeitsnotizen, halten Übersetzernachlässe eine ganze Reihe an Materialien bereit, die Erkenntnisse über die Figur, die Profession des Übersetzers vermitteln. Korrespondenzen, persönliche Notizen, aber auch Honorarverträge oder Förderanträge erlauben etwa Fragen nach dem Selbst- und Fremdverständnis von Übersetzenden sowie nach den ökonomischen und politischen Arbeitsbedingungen. So beschreibt der Übersetzer Curt Meyer-Clason die Figur des Übersetzers in einem Brief an den Verleger Siegfried Unseld aus dem Jahr 1968 als »nachschöpfenden Schriftsteller [...], der Musse [sic] braucht«,¹³ nicht nur, um auf sein poetologisches Selbstverständnis hinzuweisen, sondern vor allem auch, um damit argumentativ für die Einrichtung eines Übersetzerfonds zu werben.

Susan Pickford hat in einer Studie, die auf Verlagsarchiven aus dem 19. Jahrhundert basiert, nicht nur gezeigt, was Übersetzungsverträge und Verlagskorrespondenzen über einen Text vor seiner Publikation – und damit auch über Vergütungs-, Zensur- und Copyrightfragen – verraten können; mit ihrem prosopografischen Ansatz, der auf die große Menge der (teils unbekannt)en Übersetzerinnen und Übersetzer jenseits der großen Namen setzt, zeigt sie zugleich das Potenzial einer unbeabsichtigten Mit-Kanonisierung durch Institutionenarchive auf.¹⁴ Soziologisch gesprochen, halten Übersetzerarchive Informationen

13 Curt Meyer-Clason an Siegfried Unseld, 12.7.1968, DLA Marbach (veröffentlicht auf der Plattform: <https://www.literatursehen.com/themenseite/uebersetzen/> (20.2.2022)).

14 Susan Pickford, »Le traducteur et l'archive. Considérations historiographiques«, in: *Meta. Journal des traducteurs* 66 (2021), S. 28-47.

über das individuelle wie gruppenspezifische ökonomische, kulturelle und politische Kapital bereit, mit dem Übersetzerinnen und Übersetzer ausgestattet sind, und erlauben die Konturierung von Übersetzenden als Figuren mit individuellem Habitus.

Darüber hinaus lässt sich mit dem Gang ins Archiv der Übersetzer aber vor allem als ein Akteur unter anderen beobachten, als Akteur im Verhältnis zu anderen Akteuren (wie Verlegerinnen und Verlegern, Lektorinnen und Lektoren, Agentinnen und Agenten, Kritikerinnen und Kritikern oder Autorinnen und Autoren) und Institutionen (wie Verlage, Buchhandel, Wissenschaft), die alle an der Produktion und Zirkulation von Übersetzungen beteiligt sind:

A genuine understanding of the role of translators requires situating them within a context, a continuum of functions and agents: translators are not discoverers or consecrators operating alone; they are part of a complex chain of mediators which includes bilingual readers, travellers, specialists, publishers, critics, literary agents, etc.¹⁵

Übersetzungen sind Teil einer ›Produktionskette‹, an deren Ende ein literarisches Werk steht, das gelesen, rezensiert und vielleicht erneut übersetzt wird. Beschreibbar werden mit dem Blick auf die an Übersetzungen beteiligten Akteurinnen und Akteure und deren Interaktionen die kulturellen, sprachlichen, politischen und ökonomischen Hürden, vor denen Übersetzende und Übersetzungen stehen: Welche Übersetzungen werden wann abgelehnt, warum und durch wen? Mit welchen Gründen werden Übersetzungen angenommen? Wie steht es um das Verhältnis von verkauften Lizenzen und realisierten Übersetzungen? Welche Rolle spielen Geschlecht und (auch sprachliche) Herkunft? Geht es um bestimmte ästhetische Qualitäten, um die Repräsentation bestimmter Gruppen? Welche Anpassungen oder Rücksichtnahmen, welche politisch-kulturellen Differenzen lassen sich erkennen? Welche Texte und Autorinnen bzw. Autoren setzen sich international durch, wie bedeutsam sind Empfehlungen von Autorinnen und Kritikern? Und was sagt das über den jeweiligen Buchmarkt aus?

Vor dem Hintergrund des Archivs treten Übersetzungen und die mit ihnen verbundenen Auswahl- und Selektionsprozesse als Ergebnisse konkreter, rekonstruier- und beschreibbarer Praktiken in Erscheinung, die über den einzelnen Text, aber auch über die einzelne Übersetzerin bzw. den einzelnen Übersetzer hinausgehen. Zugleich

15 Pascale Casanova, »Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange«, in: Baker (Anm. 3), S. 285-303, hier S. 299.

lassen sich vor diesem Hintergrund wiederum das einzelne Werk, die einzelne Übersetzung konturieren. Mit den Worten Pascale Casanovas: »The singularity of individual literary works therefore becomes manifest only against the background of the overall structure in which they take their place.«¹⁶

Literarische Mehrfeldertheorie

Am Beispiel der Übersetzungen zeigt sich in besonderer Weise, dass das literarische Feld, so sehr es auch auf dem Postulat der Autonomie beruht, semiautonom ist, auf persönlichen Beziehungen, Netzwerken, Vertrauen und geteilten Emotionen beruht: zwischen Autorinnen, Agenten, Verlegerinnen, Übersetzenden, Lektoren und Leserinnen.¹⁷ Mitunter wird man sogar davon ausgehen dürfen, dass Übersetzungen ein Weiteres belegen: dass Literatur auch heteronomen Zielen folgt. Denn welcher Verlag verlegte nicht gern Erfolgstitel, die sich in anderen Sprachen bewährt haben und in Übersetzung Umsatz versprechen? Übersetzungen verursachen Kosten nur für den Erwerb der Lizenz und die Übersetzung selbst, nebst ihr Lektorat, Vertrieb und Werbung. Vorschüsse für die Autorin bzw. den Autor, Diskussionen über die Entstehung und die Gestalt des Textes selbst entfallen weitgehend. Zu diskutieren sind hier nur die Qualität der Übersetzung und die Vermarktung des Ergebnisses in einem anderen literarischen Markt und in Auseinandersetzung mit einer begrenzten Zahl von Akteurinnen und Akteuren.

Sehr viel komplexer werden die Bewegungen im Feld, wenn Autorinnen und Autoren der Zielsprache, in der sie publizieren wollen, noch nicht vollständig mächtig sind. Darunter fallen Exilantinnen und Exilanten, die spät erst in das Land gelangten, in dem sie schreiben. Viele Autorinnen und Autoren, darunter Ilja Trojanow und Saša Stanišić, haben beschrieben, wie sie Deutsch lernten; andere, darunter Aboud Saeed, veröffentlichen zweisprachig. Solche Autorinnen und Autoren fordern eine Literatur und einen Literaturbetrieb, die ihrerseits mehrsprachig und multikulturell denken und über die germanophone Sphäre hinausweisen. Wenn Ausgangs- und Zielkontexte nicht mehr klar unterscheidbar sind bzw. als Kategorien einer viel komplexeren Lage nicht mehr gerecht werden, hat das auch Folgen für die literatursoziologische Begriffsbildung, die das internationale literari-

16 Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge, Mass. 2004, S. 3.

17 Clayton Childress, *Under the Cover. The creation, production and reception of a novel*, Princeton 2017, S. 232-243.

sche Feld bei aller Verwobenheit doch stets *cross-national* denkt, von relativ homogenen nationalen Feldern ausgeht.

Aus dem einen literarischen Feld werden mehrere vernetzte Felder mit unterschiedlichen Rahmenbedingungen, Akteuren und je spezifischen Symboliken, die ineinandergreifen, sich verbinden, einander aber auch abstoßen können: aufgrund ihrer Akteurinnen und Akteure, Netzwerke, der geteilten und widerstrebenden Ideen und Emotionen, auf der solche Literatur und ihre Rezeption beruht. Wie genau die Wechselbeziehungen zwischen den literarischen Feldern zu konzipieren und zu untersuchen wäre, ist noch zu erwägen; die Forschungen zur literarischen Übersetzung geben dazu erste Suchhilfen an die Hand. Nimmt man mehrsprachige Literatur in den Blick, so wären ihre Suchraster zu erweitern; zu fragen wäre nach der Vergleichbarkeit der Felder, ausgehend vom jeweiligen Literaturbegriff, von den sprachlichen, staatlichen und ökonomischen Rahmenbedingungen und Traditionen wie den Dynamiken innerhalb der jeweiligen Literaturbetriebe. Ganz offen wäre dabei die Frage, wie fest oder weich nationale Grenzen sind, wo sie sich auflösen, wie und wie häufig Autorinnen bzw. Autoren und Übersetzerinnen bzw. Übersetzer sie transzendieren und aus welchem Grund (freiwillig oder unfreiwillig) und wie die Bewegung von Autorinnen, Autoren und Übersetzenden mit denjenigen von Kulturschaffenden aus anderen Feldern vergleichbar wäre. In gleichem Maße gilt das auch für die Rezeptionsseite, die sich verschiebt, wenn kundige Kritikerinnen und Leser nicht mehr dem einen, klar konturierbaren Zielfeld zugeordnet werden können. Eine künftige Mehrfeldertheorie der Literatur hätte solche Suchraster weiterzuentwickeln und unter anderen an mehrsprachiger Literatur und übersetzter Literatur zu prüfen.

Dass damit verbunden auch für das Archiv und dessen zukünftige Erforschung noch verstärkt mehrsprachige Kompetenzen gefordert sein werden, mag das Beispiel von Alhierd Bacharevič, des belarussischen Schriftstellers und Übersetzers von Hans Magnus Enzensberger, Jan Wagner, Wilhelm Hauff u. a., veranschaulichen, der sich auch während seiner Zeit im deutschen Exil bewusst dafür entschied, weiter auf Weißrussisch zu schreiben. Schreiben und Übersetzen werden damit auch zu einem hochpolitischen Akt – dem auch das Archiv und die Forschung gerecht werden müssen.

Breon Mitchell

»Was wäre ich ohne meine Übersetzer«
*Die Sammlungen literarischer Übersetzerinnen
und Übersetzer an der Lilly Library
der Indiana University*

In einem Brief an Leila Vennewitz erlaubte sich Heinrich Böll einmal einen Ausbruch von offensichtlich tiefempfundener Dankbarkeit: »Was wäre ich ohne meine Übersetzer!«¹ Auf seinem Weg zum Nobelpreis und einem dauerhaften Platz in der Weltliteratur hatte Böll viele weniger berühmte Weggefährten, und Vennewitz wusste dieses Zeichen seiner Dankbarkeit gewiss zu schätzen. Bis heute jedoch harrt die Erkenntnis, dass sich ein tieferes Verständnis der Weltliteratur in den Manuskripten und Briefen literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer verbirgt, noch immer ihrer Entdeckung.

Bis vor Kurzem hat sich kaum jemand bemüht, die Hinterlassenschaften literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer zu sammeln, und wenn es doch geschah, war dies wohl mehr oder weniger zufällig. Die Manuskripte von Übersetzerinnen und Übersetzern fanden sich vereinzelt, wenn überhaupt, in anderen Sammlungen: in den Nachlässen bekannter Autorinnen und Autoren oder Verlegerinnen und Verleger, wie zum Beispiel in der Hogarth Press-Sammlung an der University of California, Los Angeles, die die Briefe und Manuskripte Virginia Woolfs zu ihrer Dostojewskij-Übersetzung mit S. S. Koteliansky enthält. Aber systematische Versuche, die Nachlässe literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer aufgrund ihres eigenen Wertes für die Literaturgeschichte zu erhalten, waren eher selten.

Aus genau diesem Grunde machte es sich die Lilly Library im Jahr 2002 zur Aufgabe, die Archive literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer sowohl in den Vereinigten Staaten als auch anderswo zu erwerben und zu erhalten; nicht nur wegen ihres eigenen Wertes, sondern auch in Anerkennung des Beitrages, den Übersetzungen zur

1 Heinrich Böll an Leila Vennewitz, mss., 1964-2007, Box 1, Leila Vennewitz Archive, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Weltkultur leisten. Im Folgenden sollen die Hintergründe dafür erläutert werden, wie es zu einer solchen Sammlung an der Lilly Library kam und warum diese eine so große Bedeutung für uns hat.

Vor mehr als 30 Jahren, an einem nebligen, regnerischen Tag in Manhattan – wir warteten gerade auf den Bus – fragte ich die Übersetzerin Barbara Wright, ob sie denn ihre Briefe und die Rohfassungen ihrer Übersetzungen aufhebe. »Wen würden die denn interessieren?«, antwortete sie, als der Bus kam.

Jahre später konnte sie sich noch an alles erinnern, an den Regen natürlich, aber auch an meine Frage und an ihre eigene Überraschung. Dass sich jemand für Raymond Queneau, Nathalie Sarraute oder Robert Pinget interessieren könnte (um nur einige der bedeutenden französischen Autorinnen und Autoren zu nennen, die sie übersetzte), hätte sie nicht überrascht. Aber dass jemand an ihr interessiert sein könnte und an der, wie sie glaubte, bescheidenen Rolle, die sie in der Literaturgeschichte gespielt hatte, wunderte sie doch.

Die Frage, die ich Barbara Wright gestellt hatte, hatte ihren Grund: Schon lange hatte ich ihre schnelle Auffassungsgabe bewundert, die Intelligenz, mit der sie schwierige Probleme literarischen Stils anging und ihre Erkenntnisse zu Werken der führenden Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts. Sollte all dies nicht erhalten bleiben? Sollte ihr kreatives Leben als literarische Übersetzerin, in all seiner Komplexität, nicht dokumentiert werden? Sollte dies wirklich verloren gehen? Natürlich hatte ich diese Frage als jemand gestellt, der selbst Übersetzer ist – wohl wissend, wie wenig sich die meisten für solche Übersetzungen interessieren, wie selten sie deren Bedeutung in ihrem Leben wahrnehmen.

Jahre gingen ins Land und weder Barbara Wright noch ich hatten unsere Unterhaltung vergessen. Dann kam das Jahr 2002, in dem ich zum Direktor der Lilly Library ernannt wurde. Nun hatte ich endlich die Gelegenheit, meinen Worten Taten folgen zu lassen. Ich schrieb an Barbara Wright, teilte ihr mit, dass ich nach London reisen würde und dass ich mich gerne mir ihr treffen wollte. Sie lud mich ein, sie in ihrem Haus in Frognal zu besuchen, wo sie sich dann geduldig meine Ideen anhörte.

Ich berichtete ihr von meinem Traum, an der Lilly Library ein umfassendes Archiv mit Sammlungen literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer zu schaffen, das deren Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren, Verlegerinnen und Verlegern, Übersetzungsentwürfe, Originaltexte mit Anmerkungen zur Übersetzung und korrigierte Druckfahnen enthalten sollte – eigentlich alles, das uns helfen könnte, den Prozess und den Kontext literarischen Übersetzens besser zu verstehen. Meine Sorge war, wie ich Barbara Wright erklärte, dass all

dieses wichtige Material auf immer verschwinden könnte, wenn wir es jetzt nicht sammeln würden. Sie stimmte mir sofort voll und ganz zu.

Sie hatte, wie sich herausstellte, fast alles aufbewahrt – ihre jahrelangen Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren, Verlegerinnen und Verlegern, ihre Notizbücher, Rezensionen und Zeitschriften, die Textausgaben, die sie benutzt und mit zahlreichen Anmerkungen versehen hatte. Das Ausmaß, mit dem sie sich in ihre Übersetzungsprojekte vertieft hatte, war bewundernswert – man musste nur einen kurzen Blick auf ihre dicken, deutlich beschrifteten Mappen werfen, um einen Eindruck davon zu gewinnen (vgl. Abb. 1).

Der Briefwechsel mit ihr war eine Quelle ständigen Vergnügens. Ihre Prosa fließt ungehindert über Seiten hinweg. Hier ist ein Brief, der ihre Gedanken zu dieser Zeit beleuchtet:

7. April 2002: Ich habe auch ein wenig Angst, denn mir ist klar, dass dies auch mehr oder weniger bedeutet, dass ich mein ganzes Leben offenlege für alle, die ihre Nase hineinstecken wollen. (In Ordnung, das hätte ich auch weniger verächtlich formulieren können.) Und das geht eigentlich gegen meine Natur. Ich habe immer alle Interviews verweigert. A) weil ich es nicht mag, und B) weil es mich langweilen würde – ich schätze, dass ich über mich gut Bescheid weiß! Andererseits spiele ich gern die Rolle des Interviewers und unterhalte mich gern mit anderen Leuten über deren Belange. Ein paar Jahre bevor ich damit begonnen hatte, sie zu übersetzen, sandte mich ein literarisches Blatt zum hiesigen Institut Français, um Nathalie Sarraute zu interviewen, und sie war so reizend und unkompliziert und freundlich und interessant und bereit, Auskunft zu geben ... Sie war so professionell, dass es, wann immer sie einen Vortrag hielt, so klang, als würde sie mit engen Freunden sprechen. Aber wenn es um mich ging, jedes Mal wenn ich es zugelassen hatte, dass man mich kreischend und schreiend (metaphorisch gesprochen) in die Öffentlichkeit zertr, wurde dies fast unnausweichlich zu einem Desaster.²

2 »7 April 2002: I'm also a bit scared because I realise that it's more or less going to be like revealing my whole life to anyone who wants to poke his or her nose into it. (All right, I could have phrased that less scornfully ...) And that seems to me to be against my nature. I have always refused to be interviewed. A) Because I just don't want to be, and B) because it would bore me – I reckon I know about myself! On the other hand I love being the interviewer and talking to other people about themselves. Some years before I started to translate her, some literary mag sent me to the institut français here to interview Nathalie Sarraute, and she was so lovely and simple and friendly and interesting and prepared to talk ... Well, she was such a professional that whenever she gave



Abb. 1: Auswahl von Materialien zu Barbara Wrights Übersetzung von Raymond Queneaus *Exercices de style*, Sammlung: Übersetzerarchive, Lilly Library. Mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Ihre Zurückhaltung in allem, was ihr Privatleben angeht, zieht sich wie ein Leitmotiv durch unsere Korrespondenz. Letztlich überließ sie dann aber doch alle Entscheidungen der Lilly Library und übergab uns fast alles, was sie aufbewahrt hatte.

»Posterity! Yuk!« (»Nachleben! Igitt!«), sagte Barbara Wright jedes Mal, wenn ich zu bedenken gab, dass jemand sich für das interessieren könnte, was sie geschrieben hatte. In einem weiteren Brief beschäftigte sie sich direkt mit der ihr ungewohnten Vorstellung, dass ihre Briefe von Fremden gelesen würden:

a lecture it was just as if she was talking to close friends. With me, on the other hand, whenever I have allowed myself to be pushed, screaming and shouting (metaphorically) into talking in public, it has had every chance of becoming a disaster.« Barbara Wright an Breon Mitchell, mss., ca. 1930-2009, Box 4, Barbara Wright Archive, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

[Eine Freundin schrieb] auf einer Ansichtskarte (natürlich ohne Datum, aber ich datiere sie immer) vom 9. April 2002: »Bitte lass' uns all unsere Briefe von jetzt an wegschmeißen, so dass wir schreiben können, was wir wollen.« Naja, was **mich** betrifft – ich habe immer genau das geschrieben, was mir zusagte, niemals an jemand anderen als meinen unmittelbaren Adressaten gedacht. Einen Brief zu schreiben [ist] fast dasselbe wie wirklich in der Gegenwart des Freundes zu sein, dem man schreibt. [...] Aber als man mir sagte, dass [ein Freund] alle meine Briefe aufbewahrt hatte ... naja, da bin ich dann doch etwas aufgeschreckt. Und ich habe kapiert, dass **ALLES** was man so tut, ganz spontan und weil man eben am Leben ist, ... dann doch irgendwie da ist, wie in Stein eingraviert.

Das heißt dann natürlich, dass man einfach so weitermachen muss (eine Redewendung während des Kriegs!), ohne je zu vergessen, dass die Datenbank Gottes oder Buddhas dich aufgezeichnet hat, ob's Dir gefällt oder nicht.³

Das Barbara-Wright-Archiv war das erste, das die Lilly Library erhielt, und es schuf eine feste Grundlage für eine Spezialsammlung, die zum jetzigen Zeitpunkt die Archive von über hundert Übersetzerinnen und Übersetzern umfasst, einschließlich der Sammlung, die uns Michael Henry Heim mit der für ihn typischen Großzügigkeit überlassen hat und deren Höhepunkt ein umfangreicher, faszinierender Gedankenaustausch – in tschechischer, englischer und französischer Sprache – mit Milan Kundera über Heims Übersetzung von *The Joke* (*Žert*)⁴ darstellt.

Die Lilly Library ist eine der weltweit bedeutendsten Spezialbibliotheken für seltene Bücher und Manuskripte, zu deren Beständen ein Exemplar der Gutenberg-Bibel, ein Shakespeares ›First Folio‹ (1623) und

3 »[A friend said] on a postcard (undated, as usual, but I date them) on 9 April 2002: ›Please let's throw out our letters from now on so we can write what we like.‹ Well **me** – I have never not written what I liked, I have never thought of anything or anyone other than my immediate correspondent. Writing a letter is pretty nearly as good as being in the company of the pal you're writing to. [...] But when I was told that [a friend] had kept all my letters ... Well, I kind of woke up. And I realized that **ALL** the things one does, spontaneously, and just because one is alive ... are, in a way, there, engraved in stone.

So clearly, the thing to do is to carry on regardless (which was a saying during the war!), but be aware that God's, or Buddha's Databank has got you taped, whether you like it or not.« Barbara Wright an Breon Mitchell, mss., ca. 1930-2009, Box 4, Barbara Wright Archive, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

4 Dt. *Der Scherz* (1968, dtv).

andere Schätze der Geistesgeschichte gehören. Unter den sieben Millionen Manuskripten der Lilly Library befinden sich die Nachlässe von Nadine Gordimer, Sylvia Plath, Kurt Vonnegut, Ian Fleming und Orson Welles. Warum sollten wir uns bemühen, dieser Liste die Archive literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer hinzuzufügen? Warum sind solche Sammlungen bedeutsam und welchen Nutzen haben sie für zukünftige Benutzerinnen und Benutzer, Studierende, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler? Im Folgenden werden, anhand von Beispielen aus der Lilly Library, vier Gründe dafür aufgezeigt.

1. Die Nachlässe literarischer Übersetzerinnen und Übersetzer vertiefen unsere Kenntnis der Autorinnen und Autoren, die sie übersetzt haben, und verschaffen uns einzigartige Einsichten in das Denken und die Poetiken einer Autorin bzw. eines Autors. Zudem geben sie mindestens teilweise Aufschluss über den Prozess, durch den das ursprüngliche Werk das Licht der Welt erblickte. Briefe einer Autorin bzw. eines Autors und Briefe an eine Autorin bzw. einen Autor liefern in der Regel die deutlichsten Belege für solche Forschungsvorhaben. Die Sammlungen der Lilly Library enthalten zum Beispiel die aus über 300 Briefen bestehende Korrespondenz zwischen Leila Vennewitz und Heinrich Böll, einen ähnlich umfassenden Briefwechsel zwischen Barbara Wright und Robert Pinget, und einen ausgedehnten Gedankenaustausch zwischen William Weaver und Umberto Eco (vgl. Abb. 2). Und jeder dieser Briefwechsel enthält Dutzende detaillierter Fragen zu dem zu übersetzenden Text, mit den jeweiligen Antworten des Autors.

Der folgende Auszug aus der Sammlung von Helga Pfetsch, der deutschen Übersetzerin von Saul Bellows *The Actual*, beweist, wie faszinierend solche Briefwechsel sein können. Auf Helga Pfetschs Fragen (sie hatte diese auf Englisch gestellt) folgen Saul Bellows Antworten:

p. 7: die »appointments secretary«: ist sie – in Ihrer Vorstellung – eine Frau oder ein Mann? In der deutschen Fassung werde ich mich entscheiden müssen – es gibt kein geschlechtsneutrales Wort.

Wahrscheinlich, aber nicht zwingend, eine Frau.

p. 20: »Indiana Limestone«: wie sieht er aus? Ist das etwas Besonderes? Warum erwähnen Sie dieses Detail? Was sagt es über Amys Familie aus?

Limestone (Kalkstein) ist ein grauer Baustoff. Ich erwähne ihn, weil aufmerksame Leserinnen und Leser sich solche Sachen merken. Während des 19. Jahrhunderts bezogen Bauunternehmer aus Chicago solche Steine sehr gerne aus dem Nachbarstaat Indiana.

p. 55/56: »One of his favorite Russians said that«: Wissen Sie vielleicht, wer Jays »Lieblingsrusse« ist und aus welchem Buch oder welcher Geschichte dieses Zitat stammt? Ich würde sehr gern die deutsche Übersetzung dieser Zeilen ausfindig machen, besonders von »die erstaunlichste Sache im Leben der Welt ...«

Der Russe ist V. V. Rozanov. Die Zitate stammen aus einem Buch mit dem Titel *Solitaria*.⁵

P. S. Mir macht es nichts aus, Ihre Fragen zu beantworten. Es macht mir sogar Spaß. Saul Bellow.

Die Archive von Übersetzerinnen und Übersetzern bieten uns jedoch sehr viel mehr als nur einen gelegentlichen Einblick in die Intentionen einer Autorin bzw. eines Autors – in einigen Fällen zeigen sie uns auch, wie ein Autor seinen Originaltext verändert und umgewandelt hat. Martin Grzimek zum Beispiel kürzte und überarbeitete seinen Roman *Die Beschattung*, während er mit mir an der englischen Fassung arbeitete: Er strich zehn Seiten vom Anfang des Romans und bestand darauf, dass diese Revisionen die Grundlage für die bei Belfond erscheinende französische Übersetzung bilden würden. Auch Johnson unterzog seinen Roman *Jahrestage (Anniversaries)* erheblichen Streichungen bevor er das Manuskript zur Übersetzung an Leila Vennewitz sandte (einige Rezensentinnen und Rezensenten kritisierten sie dann auch prompt und unfairerweise wegen dieser unerklärlichen »Auslassungen«).

2. Die Vor- und Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern erlauben uns auch zu verstehen, auf welche Weise literarische Werke Bestandteile einer anderen Kultur werden: Sie belegen, wie und warum bestimmte Texte übersetzt wurden und geben uns Aufschluss über

5 »p. 7: the appointments secretary: is she – in your imagination – a woman or a man? In German I will have to decide – there is no gender-neutral word.

Probably, although not necessarily, a woman.

p. 20: Indiana Limestone: what does it look like? Is it something special? What is your reason for mentioning this detail? What does it say about Amy's family? Limestone is a gray material used in building. It is mentioned because noticers do notice such facts. For Chicago builders, Indiana was a convenient source, in the 19th century, for building stone.

p. 55/6: »One of his favorite Russians said that«: Do you happen to know, who Jay's favourite Russian is and what book or story the quotation comes from? I'd love to look up the German translation of these lines, especially for »the most amazing thing in the life of the world ...«

V. V. Rozanov is the Russian. The quotations are from a book called *Solitaria*. P. S. I don't at all mind answering your questions. I rather enjoy doing it. Saul Bellow.« Helga Pfetsch an Saul Bellow, mss., 1997-1998, Folder 1, Helga Pfetsch Archive, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

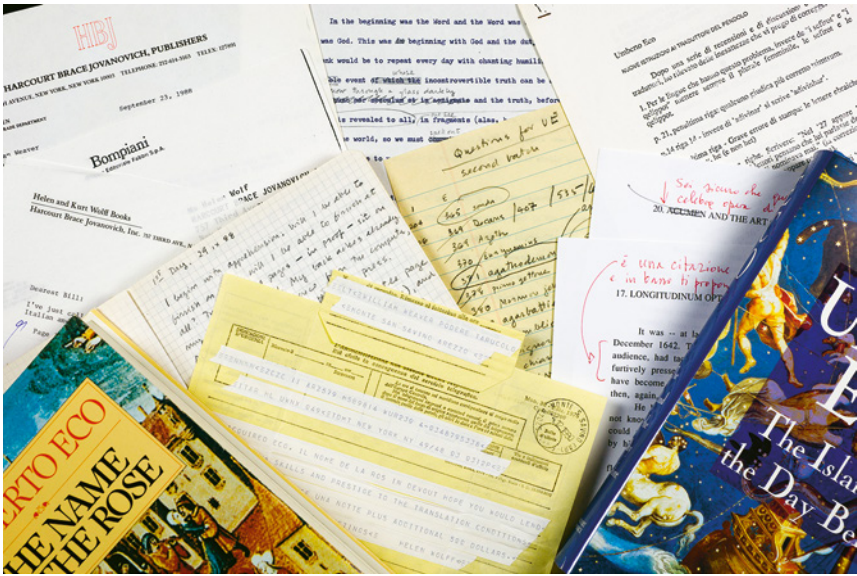


Abb. 2: Auswahl von Materialien zu William Weavers Übersetzungen diverser Werke von Umberto Eco, Sammlung: Übersetzerarchive, Lilly Library. Mit freundlicher Genehmigung der Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

die Details des Auswahlprozesses; in Form von Gutachten, die von Verlagen beauftragt wurden, oder mit Hinweisen auf die Rolle, die die Begeisterung von Verlagslektorinnen und -lektoren für eine bestimmte Autorin, einen bestimmten Autor gespielt hat.

Viele Verlegerinnen und Verleger betrauen Übersetzerinnen und Übersetzer mit Gutachten über Werke ausländischer Autorinnen und Autoren, und diese Gutachten entscheiden oft über den Erfolg eines Buches. Michael Heims Gutachten zum Beispiel sind vorbildhaft. Sie sind geprägt von ungewöhnlich stichhaltigen und kundigen Interpretationen von neu erschienenen Werken der Weltliteratur, verbunden mit kurzen historischen Betrachtungen, die diese neuen Texte in die Geschichte tschechischer, deutscher oder russischer Literatur einordnen.

Heims ausführlicher Bericht über Milan Kunderas *The Unbearable Lightness of Being* ist ein typisches Beispiel für diese tiefgründige Vorgehensweise. Hier ist ein Auszug aus diesem Dokument, das jetzt zum Bestand der Lilly Library gehört:

Eine höhere metaphysische Ebene ermöglicht eine weite Bandbreite von Ideen. Die wichtigste davon ist Nietzsches Konzept der

»ewigen Wiederkehr«, das symbolisch an mehreren Stellen des Romans vorkommt und eine Weiterentwicklung des Themas des Vergessens darstellt, und zwar eines zukunftsorientierten Vergessens: Wir handeln, ohne zu verstehen, dass sich alles immer wiederholt (Tomáš' lange verschollener, zurückgekehrter Sohn ist die Verkörperung dieser Idee). Das Zusammenspiel von Zufall und Schicksal zeigt sich an den »muß es sein?« und »es muß sein!«-Motiven aus Beethoven's letztem Quartett (war es Tomáš vorbestimmt, Tereza zu heiraten? Chirurg zu werden?). Die Gegensätze des Parmenides spiegeln sich wider im Titel (unerträgliche Leichtigkeit), in den Überschriften »Leichtigkeit und Gewicht« und »Seele und Körper« und ziehen sich in verschiedener Gestalt durch den ganzen Roman hindurch ... Obwohl dieses Material provokativ ist und vielleicht sogar unzusammenhängend auf den Leser wirkt, es ergänzt und bereichert die Handlung doch immer ...⁶

3. Auf eine mehr alltägliche, aber doch immer wieder faszinierende Weise verraten die Sammlungen der Übersetzerinnen und Übersetzer auch eine ganze Menge über den Beruf des Übersetzers: die Verträge, den Herstellungsprozess, Honorare, die Pressearbeit für das Buch. In den persönlichen Archiven der Übersetzerinnen und Übersetzer finden sich zahlreiche solcher Honorarabrechnungen, Verträge und Anfragen wegen ausstehender Bezahlungen. Obwohl solche Unterlagen natürlich wenig über den Wert der fraglichen Texte zu sagen haben, belegen sie doch die Bedeutung äußerlicher Faktoren für die Produktion und Rezeption ausländischer Literatur auf dem englischsprachigen Buchmarkt – und zeigen auch, wie oft (und verständlicherweise, wie man sagen muss) die Sorge der Verlegerinnen und Verleger um finanzielle Verluste deren Entscheidungen beeinflussen.

6 »A higher metaphysical level brings together a wide range of ideas. Primary among them is Nietzsche's concept of »eternal return«, which emblematically recurs at several points in the novel and represents a development of the theme of forgetting, a kind of future-oriented forgetting: we act without realizing that everything will take place over and over again (Tomáš' long lost son returns as a personification of the idea). The interplay between chance and fate appears in the »muß es sein?« and »es muß sein!« motifs in Beethoven's last quartet (was Tomáš pre-ordained to marry Tereza? To become a surgeon?). Parmenides' oppositions are reflected in the title (unbearable lightness), in the headings »Lightness and Weight« and »Soul and Body«, in various guises throughout the narrative ... Startling as this material is and disparate as it may seem, it always complements and enriches the action ...« Michael Heim, mss., ca. 1975-2001, folder 1, Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Die Lilly Library bereichert die Forschung auf diesem Gebiet, indem sie auch die Nachlässe von Verlegerinnen und Verlegern internationaler Literatur erwirbt. Die Archive von Calder and Boyars enthalten wichtige Details über die britischen Versionen der bedeutenden Autorinnen und Autoren von Éditions de Minuit wie auch über eine ganze Reihe anderer international bekannter Schriftstellerinnen und Schriftsteller. In den Sammlungen der Lilly Library finden sich auch die Archive kleinerer amerikanischer Verlage wie zum Beispiel Red Dust (Verleger der Werke von Robert Pinget in den Vereinigten Staaten), Catbird Press (über viele Jahre hinweg der führende Verlag für tschechische Literatur) und in jüngerer Zeit Archipelago Books (der amerikanische Verleger von Karl Ove Knausgård).

4. Am entscheidendsten für alle, die sich wissenschaftlich für literarische Übersetzungen interessieren oder selber aktiv übersetzen, ist aber wohl die Tatsache, dass solche Sammlungen uns einen besonderen Einblick in den schöpferischen Ablauf des Übersetzens selbst geben, von den ersten Skizzen bis hin zur Veröffentlichung. Hier finden wir frühe Skizzen, das fertige, eingereichte Manuskript, die lektorierten und korrigierten Seiten des Verlags, Druckfahnen mit weiteren Revisionen, und schließlich den endgültigen Text. Der Prozess literarischen Übersetzens erscheint so oft komplexer als der primäre Schaffensvorgang, durch den das fragliche literarische Werk überhaupt erst ins Leben gerufen wurde. Und in fast allen Fällen erreichen Übersetzungen ein breiteres, zahlreicheres Publikum als die Originalwerke.

William Weavers Nachlass in der Lilly Library bietet ein prägnantes Beispiel für diese Entwicklung. In einem Tagebucheintrag von 1956 klagte Weaver: »Here I am 33 yrs. old, unknown, unsuccessful, broke, and homeless.« (»Hier bin ich nun, 33 Jahre alt, unbekannt, erfolglos, pleite und obdachlos.«) Binnen eines Jahrzehntes hatte sich Weaver als einer der besten Übersetzer italienischer Prosa in den USA etabliert. Als dann im Jahre 1980 Umberto Ecos erster Roman Wellen schlug, war Weaver die logische Wahl für Ecos amerikanischen Verleger: »We have acquired Eco, *Il nome della rosa* in devout hope you would lend your marvelous skills & prestige to the translation.« (»Wir haben Eco, *Il nome della rosa* gekauft, in der Hoffnung, dass Sie ihre wunderbaren Fähigkeiten & Ihren Ruf in diese Übersetzung einbringen werden«). Weaver nahm das Angebot sofort an, und obwohl er seine Arbeit an der Übersetzung als »horribly difficult« empfand, war er dann doch (und gerechtfertigterweise) stolz auf das Resultat. Als er die korrigierten Druckfahnen an seinen Lektor bei Harcourt schickte, jubilierte er: »I feel like Wotan gazing on Valhalla (»vollendet das ewige Werk« – or

words to that effect). I hope our edifice lasts a bit longer than four nights.« (»Ich fühle mich wie Wotan, dessen Blick auf Valhalla ruht (>vollendet das ewige Werk< – oder Worte, die genauso klingen). Ich hoffe, unser Gebäude hält etwas länger als vier Tage.«)

Dennoch ist Weavers Übersetzung von *The Name of the Rose* eines der meistkorrigierten Manuskripte, das ich je gesehen habe: Fast jede Zeile weist Revisionen in der Hand von Drenka Willen, der Lektorin von Harcourt, auf. In ihrer endgültigen Form wurde die Übersetzung allorts gelobt, und das Buch selbst wurde ein Bestseller. Aber als dann Ecos nächstes Buch am Horizont erschien, wünschte sich Weaver nichts sehnlicher als einen Lektor mit einer leichteren Hand. Und das erklärt dann auch die besondere Notiz an den Lektor, die er dem fertigen Manuskript von Ecos *The Island of the Day Before* beilegte: »Over the past ten months, I have given hours, days, weeks of thought to the problems of this translation. There is not a word, indeed not a comma, that I haven't pondered ... sometimes changing it, then changing back, until I was – almost – satisfied. So spare the red pencil as much as you can. Be careful, it's my heart.« (»Während der letzten zehn Monate habe ich Stunden, Tage, und Wochen über die Probleme dieser Übersetzung nachgedacht. Es gibt hier kein Wort, ja nicht einmal ein Komma, das ich nicht in meinen Gedanken bewegt habe ... manchmal habe ich es geändert, dann wiederhergestellt, dann wieder geändert, bis ich – fast – zufrieden war. Benutzen Sie also Ihren Rotstift so zögerlich wie es nur geht. Seien Sie vorsichtig, dies ist mein Herz.«)

Letztlich entspricht das genau dem, was die Archive von Übersetzerinnen und Übersetzern leisten. Sie führen uns in das »Herz« eines Textes und geben so eine Antwort auf die Frage, die gleichermaßen für Übersetzerinnen und Übersetzer sowie Leserinnen und Leser von größter Bedeutung ist, nämlich: Wie kann große Literatur unser Leben verändern?

Aus dem Englischen von Christoph Irmscher

François Bordes

Pfade der Übersetzung

Auf dem Weg von Marbach in die Abbaye d'Ardenne machten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer an der den Übersetzernachlässen gewidmeten Tagung auch in der Pariser Außenstelle des Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) halt, um einer Podiumsdiskussion beizuwohnen, welche dem letzten Band der *Histoire des traductions en langue française*¹ gewidmet war. Nach den Redebeiträgen von Bernard Banoun, Susan Pickford, Sandra Richter und Gisèle Sapiro sprach Anne Weber über ihr Schreiben in zwei Sprachen. Sie kündigte das Erscheinen von *Annette, ein Heldinnenepos* an, auf Französisch, in Paris, im Verlag Éditions du Seuil, und auf Deutsch, in Berlin, bei Matthes & Seitz. Ein Jahr später, auf einer auf Grund der Corona-Pandemie ganz und gar digitalisierten Buchmesse in Frankfurt, hat sie dafür den Deutschen Buchpreis erhalten. In Frankreich hochgelobt, wurde das Buch nun also in Deutschland ausgezeichnet, als ob die Anerkennung dieser französischen Geschichte zunächst über die deutsche Sprache verlaufen musste. Die Literaturgeschichte und die Geschichte der Verlagswelt wimmeln vor solchen an sich verwirrenden Beispielen der Werkrezeption und -zirkulation – aus denen jedoch eine tiefe Wahrheit über unsere Kultur spricht.

Dank der Archive können die mannigfaltigen Wege der Übersetzung nachvollzogen werden. Verlagsarchive sind dabei natürlicherweise ein Königsweg. Von all den Archivbeständen, die im IMEC aufbewahrt werden, seien nur folgende genannt, die für die Thematik der Übersetzung besonders wichtig sind: L'Arche, der französische Verlag von Bertolt Brecht und Thomas Bernhard, Aubier-Montaigne und seine berühmte zweisprachige Reihe deutscher und englischer

1 Bernard Banoun / Isabelle Poulin / Yves Chevrel (Hrsg.), *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle*, Paris 2019.

Klassiker, Christian Bourgois, der große Brückenbauer übersetzter Literatur, Verleger von Tolkien, Salman Rushdie und Susan Sontag, aber auch John Calder Publishers, die Éditions du Seuil sowie die orientalistische Bibliothek Geuthner, die persische, chinesische und arabische Literaturen verlegt. Verlagsreihen wie La Bibliothèque cosmopolite der Éditions Stock, La Librairie du XXI^e siècle von Maurice Olender bei den Éditions du Seuil oder die Maîtres de la littérature étrangère bei Albin Michel bieten ein erstklassiges Feld, um die Rezeption und Zirkulation übersetzter Werke zu untersuchen.² Auch die Bestände transnationaler Zeitschriften wie *Arguments* oder *Lettre internationale* enthalten reiches Material, um sich mit der Zirkulation der Ideen und Literaturen zwischen den europäischen Sprachen insbesondere während des Kalten Kriegs zu befassen.

Parallel dazu verlaufen jene Pfade, die die »Gemeinschaft der Übersetzer«³ selbst bereitet hat. Die Sammlungen des IMEC bewahren beispielsweise den Nachlass von Armel Guerne auf, eines apokalyptischen Dichters, der im britischen Geheimdienst gegen den Nazismus gekämpft hat und dessen Übersetzungen Generationen französischer Leserinnen und Leser mit Novalis und den deutschen Romantikern bekannt gemacht haben. Mit Gilles Barbedette, Philippe Bouquet, René de Ceccaty, Maurice-Edgar Coindreau Claude Esteban, Louis Evrard, Michel Gresset, Eugénie Lemoine-Luccioni, Henri Meschonnic und Jean Quéval bilden die Übersetzernachlässe ein eigenständiges Gebiet. Die Übersetzung ist auch eine Nebentätigkeit einer Reihe von Autorinnen und Autoren, von Denkerinnen und Denkern. Die Archive des IMEC beherbergen ebenso das europäische Erbe von Autorinnen und Autoren, die nach Frankreich gekommen sind und für die der Übergang von der einen zur anderen Sprache einen ganz natürlichen Akt des Denkens darstellte. Dies ist beispielsweise der Fall des griechischen Philosophen Kostas Papaïoannou. Sein Nachlass ist zweisprachig, da ein Teil seines Werks in Athen auf Griechisch geschrieben und veröffentlicht wurde. Als Spezialist für Hegel und Marx und feiner Kenner der deutschen Sprache hatte er *Vernunft in der Geschichte* von Hegel und die *Jugendschriften* von Karl Marx übersetzt. Sein Werk wurde ursprünglich in Griechenland publiziert, trat jedoch mit einem ersten Artikel, der in Mexiko in der *Revista de literatura mexicana* von Octavio Paz und Carlos Fuentes erschien, in eine erste internationale Sprache ein, bevor er dann auch auf Französisch vorlag. Die Archive bewahren die Spur dieser Passagen auf, die dank der

2 Siehe hierzu die Seiten, die Heinz Wisman seiner Reihe »Passages« in *Penser entre les langues* widmet (Paris 2012, S. 8-85).

3 Yves Bonnefoy, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg 2000.

Arbeit eines Autors, der übersetzte, auch sich selbst, von der einen zur anderen Sprache führen.

Ein anderer – schrofferer, verwucherter – Pfad ist schließlich der der Nachlässe von Denkern der Übersetzung wie beispielsweise Jacques Derrida.⁴ »Praxis ist Theorie / Theorie ist Praxis«,⁵ sagte Henri Meschonnic, und in der Tat scheint nichts wichtiger zu sein als die Übersetzung und die Bedeutung konkreter Übergänge zwischen den Sprachen zu denken. Im Sinne einer »Rückwendung der Übersetzung auf sich selbst, ausgehend von ihrer Natur als Erfahrung«,⁶ vermisst die Übersetzungswissenschaft diese papiernen Pfade (und vielleicht bald auch jene der digitalforensischen Textgenetik). Die Übersetzung zu denken bedeutet auch, sie als ein historisches und soziologisches Studienobjekt zu betrachten. Die Archive pflegen die Spuren dieser Ökonomie der Übersetzungen so wie sie den Abdruck der Erfahrung des Denkens – und des Schreiben – zwischen den Sprachen aufbewahren. Sie ermöglichen dadurch der Forschung, einen großen Teil dieser Pfade, Haupt- und Seitenwege kartographieren zu können.

Aus dem Französischen von Franziska Humphreys

4 Siehe insbesondere Jacques Derrida, »Des tours de Babel«, in: ders., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, S. 203–236, und Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction «relevante»?*, Paris 2005, sowie Typhaine Samoyault, *Traduction et violence*, Paris 2020, S. 118–123.

5 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris 1999.

6 Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris 1999, S. 39.

II | Übersetzung und Wissenstransfer

Marie Luise Knott 

Übersetzen – ein Sonderfall des Selbstschreibens

Wozu wir Übersetzernachlässe brauchen

Kartoffel, Kartusche, Karzer, Käse, Kismet, klimmern, Klinse, klitsch, Kloß, Koben, Kunte – so liest man es auf einer der Wortlisten, die sich im Nachlass des Übersetzers Peter Urban erhalten haben. Eine sich weit auffächernde Variation auf den Buchstaben K, semantisch angelehnt an das russische »chlam«, also Kram, Kropfzeug, Krempel – eine Liste zu dem Gedicht *Herren und Knechte im Alphabet*¹ des Sternsprachendichters Velimir Chlebnikov. Andere Listen im selben Nachlass treiben ihr Spiel mit der deutschen Silbe »lieb« oder dem Wortstamm »mach«: Machwerk, Machtmensch, Mögen. Gehören die deutschen Wörter »mögen« und »Machtmensch« tatsächlich zur selben Stammsilbenfamilie?

Peter Urban fertigte derlei Listen als Hilfsmittel an – ein experimentelles Kettenspiel der Sprache, wie es Kinder treiben, um sich unbekannte Sprach- und Weltreiche zu erobern. Tatsächlich ermöglichen konzeptionelle Regeln (hier die Variation auf »K«) auch Fremdes und Unbekanntes in die Sprache einzubürgern. Und nichts anderes hatte Velimir Chlebnikov im Sinn: Wie einst die Dichter des Barock wollte er gemeinsam mit seinen futuristischen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen die russische Sprache erneuern.

Die Arbeit an der Sprache

Nachlässe von Autorinnen und Autoren sowie Übersetzenden geben zuallererst präzise Auskünfte über die Arbeit an der Sprache, wie sie allen literarischen Werken und eben auch allen Übersetzungen litera-

1 Siehe Velimir Chlebnikov, *Werke, 1. Poesie*, hrsg. von Peter Urban, Reinbek b. Hamburg 1972, S. 340f.

rischer Werke je verschieden zugrunde liegt. Denn jedes Gedicht, jeder Roman geht je eigene Wege der Entstehung, ist aus je verschiedenen Umwegen und Irrwegen gemacht; in allen großen Kunstwerken stecken – meist unsichtbar – Recherchen, Glossarien und Vorstudien, noch fast jede Miniaturprosa hat ihre eigene Anlässlichkeit und ist begleitet von Gesprächen, Parallelektüren und Korrespondenzen. Das gilt für Autoren- wie für Übersetzertätigkeiten.

Es ist in Deutschland seit über 100 Jahren eine Selbstverständlichkeit, Autorennachlässe für die Nachwelt zu sichern, um Auskunft zu erhalten, wie sie lebten, wie sie die Sprache bewegten und sich von ihr und den Zeiten bewegen ließen. Doch auf welche Weise Übersetzerinnen und Übersetzer ihrerseits die Kultur und die Sprachkunst geprägt haben und prägen, harrt der Forschung und davor zuallererst: der Archivierung.

Der Reichtum unserer Sprache und Literatur ist ohne den Austausch mit den Literaturen der Welt nicht denkbar. Doch wissen wir immer noch zu wenig vom übersetzerischen Tun, das sich ja nicht in fertigen Manuskripten und Verlagskorrespondenzen erschöpft.

Bislang, so kann man feststellen, finden sich Dokumente von Übersetzenden meist in Nachlässen von Autorinnen und Autoren, Verlagen oder Zeitschriften. Übersetzerinnen und Übersetzer bevölkern die Verlagskorridore, wenn man so will. Man findet ihre Briefe, ihre Gutachten, ihre Manuskripte, ihre Verträge und die Zusammenarbeit mit dem Lektorat. Dass Übersetzende eigene vier Wände haben, im ›Bergwerk der Sprache‹ eigene Wege und Umwege und Irrwege gehen, anders gesagt, dass sie eigene Monologe und Dialoge führen, erkennt man in seiner Bedeutung erst, wenn man die Übersetzernachlässe selbst studiert. Doch wer sucht sie und wer sammelt sie?

Zum Beispiel Urban

Jede Übersetzerin und jeder Übersetzer hat ihre bzw. seine ganz eigene Geschichte, wie sie oder er zum Übersetzen kam und kommt.² Peter Urban, geboren 1941, kam zum Übersetzen als Student. Eigentlich schrieb er damals an seiner Dissertation: *Der Dialog bei Čechov*. Und eigentlich wollte er deshalb 1964/65 zum Studienaufenthalt in die

2 Dem Essay liegen die Materialien einer Ausstellung des Deutschen Übersetzerfonds zum Nachlass des Übersetzers Peter Urban zugrunde, mit dem Titel ›Urbans Orbit. Einblicke in den Nachlass von Peter Urban‹, kuratiert von Marie Luise Knott und Andreas Tretner, Literarisches Colloquium Berlin, 20.10.2017-9.2.2018.

Sowjetunion. Tatsächlich reiste er nach Belgrad, weil es mit der Sowjetunion damals noch kein Kulturabkommen gab.

In Belgrad traf Peter Urban auf eine junge Dichtergeneration, die ihn beauftragte, er solle ihre Werke in der BRD bekannt machen. In Erfüllung dieses Auftrags machte Peter Urban seine ersten Gehversuche in der Übersetzerei. Bald aber ging er eigene Wege, zog seine eigene Bahn. Zunächst, von 1966 bis 1968, als Lektor im Suhrkamp Verlag, dann, ab 1969, als Mitbegründer des Verlags der Autoren, wo die ersten Übersetzungen seiner Čechov-Stücke erschienen, die – als bald viel gespielt – ihm fortan ein finanzielles Auskommen sicherten. Die Sehnsucht nach ästhetischem Aufbruch, die ab Mitte der 60er-Jahre in der Kunst, der Musik und der Dichtung einsetzte, durchwirkt Urbans Briefe und die Reiseberichte jener Zeit und sie ebnete zahlreichen Gedichtbänden im Laufe der Jahre den Weg. Unnützlich hinzuzufügen, dass Urbans Briefe und Berichte kleine, äußerst präzise Autorenporträts enthalten. Bundesrepublikanische Literaturgeschichte *sui generis*. Der Nachlass dieses bedeutenden Übersetzers – er starb 2014 – befindet sich heute in den Beständen des Deutschen Literaturarchivs in Marbach.³

Peter Urban saß Jahre, ja Jahrzehnte, während der Frankfurter Buchmesse am Stand von Katharina Wagenbachs Friedenauer Presse (und bei anderen befreundeten Verlagen). Ein konstantes Bild: immer im intensiven Austausch mit Verlegerinnen und Verlegern, Redakteurinnen und Redakteuren sowie Übersetzerinnen und Übersetzern aus aller Herren Länder und aller Damen Sprachen. Immer voller Pläne, voller Fragen und in der Sache unermüdlich. Immer auf der Suche nach dem einen herausragenden, neuen Text oder der einen bedeutenden Wiederentdeckung, die unbedingt die Grenze der (uns fremden) Nationalsprache passieren muss. Und: Übersetzerinnen und Übersetzer werden geschätzt, nicht nur wegen ihrer enormen Kenntnisse der Literatur, sondern gerade wegen ihres verlässlichen Sprachurteils. Ein Blick in Urbans Korrespondenz zeigt, in welchem Ausmaß solche Gespräche sich in Briefen fortsetzten und das literarische Geschehen vorantrieben.

In den 1970er Jahren arbeitete Urban eine Weile in der Hörspielproduktion und wurde die deutschsprachige Stimme von Daniil

3 Dort finden sich weitere Nachlässe, die noch der Erforschung harren, etwa der Nachlass der Proust-Übersetzerin Eva Rechel-Mertens oder der Nachlass von Kurt Leonhard, in dem sich unter anderem – laut Auskunft von Jan Bürger (Deutsches Literaturarchiv Marbach) – Brief-Gespräche zwischen Paul Celan und Kurt Leonhard zum Übersetzen von Henri Michaux erhalten haben. Zur Proust-Übersetzung von Eva Rechel-Mertens vgl. den Beitrag von Ian Ellison in diesem Band.

Charms, Gennadi Gor, Milena Marković, Tomaz Šalamun, Vladimir Sorokin und vielen mehr.

Urban's Nachlass fügt sich in die Marbacher Sammlung offensichtlich unmittelbar ein. Auch Mehrsprachigkeit ist im Deutschen Literaturarchiv schon immer präsent, nicht nur der übersetzenden Dichterinnen und Dichter wegen. Im Suhrkamp Archiv fanden sich bereits vorher über 300 Urban-Dokumente. Zudem besaß Peter Urban bedeutende Manuskripte – u. a. von Vladimir Sorokin, Miodrag Pavlović, Paul Celan, Uwe Johnson und Oskar Pastior. Er wurde von auswärtigen wie hiesigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern hochgeschätzt. Ein lebhafter Fachaustausch, der im Nachlass Geschichte wird.

Zum Beispiel Kafka

Was sich aus Nachlässen von Autorinnen und Autoren wie von Übersetzerinnen und Übersetzern herausfinden lässt, sind vor allem jene Materialien, welche, so unsichtbar sie im fertigen Kunstwerk versunken sein mögen, das Werk und die Kunst seiner Zeit gerade in seiner Gestalt erst ermöglicht oder mitgeschaffen haben. Und jene Materialien, welche den Grenzverkehr der Sprachen und Kulturen zeigen. So etwa der Dialog von Peter Urban mit Vladimír Kafka. Kafka, geboren 1931, war Professor für Germanistik in Prag, Übersetzer von Franz Kafka und Verlagslektor. Sicher gegen so manches antideutsche Resentiment in seinem Land übersetzte er zudem Franz Mon und Günter Grass (*Die Blechtrommel*), Friederike Mayröcker und Heinrich Böll. Er war ein kultureller Botschafter Nachkriegsdeutschlands. In keinem Land war die deutsche Avantgarde damals bekannter als in der ČSSR.

Gleichzeitig war Vladimír Kafka ein Vermittler der tschechischen Literatur in die Bundesrepublik, und Anlaufstelle für Künstlerinnen und Künstler sowie Kulturinstitutionen in der Zeit des Prager Frühlings – sowie in der Stille danach.⁴ Es muss ein Schock gewesen sein, als er 1970 mit 39 Jahren an einem Hirntumor starb. Klaus Reichert und Peter Urban baten daraufhin hiesige Autorinnen und Autoren um eine kleine Trauergaben für die Witwe – die Original-Beiträge haben

4 Im Archiv des Literarischen Colloquiums, Berlin, findet sich in einer Dokumentarfilmreihe (»Das literarische Profil europäischer Großstädte«, 1968-71, Regie: Wolfgang Ramsbott, Drehbuch: Walter Höllerer) auch ein Profil der Stadt Prag aus dem Jahr 1969; darin führt Vladimír Kafka Walter Höllerer durch das kulturelle Leben der (besetzten) Stadt.

sich gemeinsam mit einem intensiven brieflichen Sprachtausch im Nachlass erhalten – ein fast in Vergessenheit geratenes Stück literarischer Nachkriegsgeschichte.⁵

Scheitern besser

Samuel Becketts berühmter Satz vom Scheitern und vom Besser-Scheitern ist für Autorinnen und Autoren wie Übersetzende gleichermaßen gemacht. Das Handwerk, es verfeinert sich. Auf Holzwegen und Irrwegen kristallisieren sich Kenntnis und Sprachkraft heraus. Im Falle von Peter Urban gilt dies besonders für seinen Autor »APČ«– Anton Pavlovic Čechov. Čechov war für ihn der Autor seines Lebens. Urban wollte herausfinden, »wie Čechov geht«. Worin genau besteht die Spezifik seiner Poetik?

Jedes Übersetzen ist, mit Walter Benjamin gesprochen, ein Durchbrechen der morschen Schranken der eigenen Sprache.⁶ Man muss das Echo des Originals in der eigenen Sprache erwecken. Und zwar je verschieden. Darum besaß Urban für jeden Autor, die oder den er übersetzte, einen eigenen Schreibtisch und je verschiedene Arbeitsmittel. Für die Übersetzung von Čechov beschaffte er sich andere Hilfsmittel als für Chlebnikov. Čechov galt ihm als der große Menschenkenner, und als Vorgänger von Woody Allens Stadtneurotiker. Selten ist ein Übersetzer einem Werk so systematisch und allumfassend auf den Grund gegangen wie Peter Urban seinem Čechov. Er besaß kleine Karteikarten, mit denen er die Lexik synchronisieren wollte; größere Karteikarten, auf denen er die deutschsprachigen Aufführungen aller Stücke seit 1899 zusammenführte. Daneben besaß er riesige Foto-Ordner. Er recherchierte, erweiterte, revidierte und perfektionierte zudem die eigenen Übersetzungen wieder und wieder. Er schuf sich immer neue Ordnungssysteme und Anmerkungsapparate. Nach und nach entstand wie nebenbei ein großartiges Panorama von Čechovs Zeit.

Bei Velimir Chlebnikov (1885–1922), dem Entdecker neuer poetischer Kontinente, sah die Arbeitsweise und entsprechend das Material in Urbans Nachlass anders aus. Chlebnikovs Experimente – die allzu lange auf Sinn und Repräsentanz ausgerichtet gewesen war – trafen bei den deutschsprachigen experimentellen Dichterinnen und Dichtern

5 Siehe die Mappe »Vladimír Kafka« im Nachlass von Peter Urban, DLA Marbach (NL Urban).

6 Walter Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders., *Gesammelte Werke*, IV,1, Berlin 1972, S. 9–32, hier S. 19.

Ende der 1960er Jahre offensichtlich auf offene Ohren. Chlebnikovs Generalüberholung der Poesie, genauer der Sprache der Poesie, passte grandios in die Zeit, wie man dem intensiven Dialog in Briefen und Manuskripten mit Chris Bezzel, Paul Celan, Friederike Mayröcker, Otto Nebel, Oskar Pastior und Gerhard Rühm, mit Hans Magnus Enzensberger und Arno Schmidt wie mit dem US-amerikanischen Futurismus-Experten Vladimir Markov entnehmen kann.

Die Wortkünstlerinnen und -künstler erkannten einander. Deutlich wird jedoch noch etwas anderes: Die große Neuerung, mehrere Übersetzungen eines Gedichtes nebeneinander zu veröffentlichen, war keineswegs von Anfang an geplant. Es war vielmehr Ergebnis eines kollektiven *Work in Progress*, wie ein Brief von Peter Urban an Paul Celan deutlich macht:

Jetzt haben wir von einem Gedicht schon drei Versionen und eine ist, ganz wörtlich genommen, besser als die andere, das heißt die anderen, und doch hätte ich gar nichts dagegen, in einzelnen Fällen, nämlich da, wo es die vorliegenden Übersetzungen rechtfertigen, mehrere Versionen eines einzigen Gedichtes nebeneinander zu stellen.⁷

So kam es. Am Ende verzichtete Urban auf einen Teil des Honorars, damit die zweibändige Chlebnikov-Werkausgabe 1972 nicht gebunden, sondern im Paperback erschien. Dass er sich dies überhaupt leisten konnte, dürfte an den guten Einnahmen aus den Čechov-Aufführungen gelegen haben. Sicher ging er davon aus, dass der Interessentenkreis für solch ein Projekt – die bundesdeutschen Avantgardistinnen und Avantgardisten – nicht gerade viel Geld besaß. Sein Erstaunen war groß, als er – auch das zeigt der Nachlass – kurz nach Erscheinen des Bandes feststellen musste: Die 5000er-Erstaufage war schon bei Erscheinen vergriffen. Das Ergebnis war bahnbrechend, sowohl für die Chlebnikov-Rezeption als auch für die literarische Produktion der beteiligten deutschsprachigen Autorinnen und Autoren.

Die legendären Aufschlüsselungen der Chlebnikov-Gedichte, die Urban zusammen mit der Slavistin Rosemarie Ziegler für die beteiligten Nachdichterinnen und -dichter anfertigte und die sich teils in Urbans, teils in anderen Nachlässen wiederfanden, ergeben zusammen mit der Korrespondenz zur Verlagsodysee (erst Suhrkamp dann Rowohlt, dann wieder Suhrkamp und am Ende tatsächlich Rowohlt) ein präzises Bild der Entstehungsgeschichte dieser avantgardistischen, kollektiven Großleistung. Ein Hürdenlauf: Geplant hatte Peter Urban,

7 Peter Urban an Paul Celan, [Frankfurt a. M.] 1.2.1968, DLA Marbach, Nachlass Paul Celan.

damals Suhrkamp-Lektor, das Projekt 1967 gemeinsam mit Rosemarie Ziegler nach zahlreichen Gesprächen, darunter mit Paul Celan und Hans Magnus Enzensberger. Nach seinem Weggang bei Suhrkamp 1968 verwaiste das Projekt, bis es durch Fürsprache von Gerhard Rühm 1969 im Rowohlt Verlag landete. Doch nach Fritz Raddatz' Weggang verwaiste es auch dort und gelangte zwischenzeitlich auf Günther Buschs Suhrkamp-Schreibtisch, bevor endlich der Vertrag mit dem Rowohlt Verlag abgeschlossen wurde, und Velimir Chlebnikovs *Werke in 2 Bänden* 1972 in der von Jürgen Manthey betreuten Reihe ›Das neue Buch‹ erschienen.

Von Sprachschöpfern und Trüffelschweinen

Urban verstand das Übersetzen zuallererst als genaueste und intensivste Art des Lesens, geprägt von einem tiefen Vertrauen in das Original, sei es ein zeitgenössischer oder ein alter Text. Genauestens geben die Karteikästen, die annotierten Bücher wie die Fotosammlungen, die vielen projektbezogenen Materialkisten und Briefkonvolute sowie die zahllosen Leitzordner, die jetzt in Marbach aufbewahrt werden, Aufschlüsse darüber, was es mit solch einer intensivsten Art zu lesen auf sich hat und wie, richtiger: wie verschieden ein und derselbe Übersetzer die eigene Sprache bewegt, um fremde Werke in ihr anzusiedeln.

Literarische – übersetzerische – Nachlässe also geben Auskunft über zweierlei: Zum einen sind Übersetzerinnen und Übersetzer Sprachschöpfer und die Nachlässe bezeugen die gelungenen und verworfenen Arbeitswege, die alle – im Resultat unsichtbar – zur Entstehung eines übersetzten Kunstwerks beitragen. Zum anderen sind Übersetzerinnen und Übersetzer Kulturbotschafterinnen und -botschafter, oft auch Trüffelschweine, und ihre Nachlässe bezeugen die Netzwerke, in denen die Kunst einer Zeit sich formt. Das je spezifische und je verschiedene Ringen um repräsentatives Verstehen und angemessene Gestalt ist voller Monologe und Dialoge, voller Abwägungen und Entscheidungen, konzeptioneller Fragen, produktiver Irrtümer. All dies nachzuverfolgen erhellt den Vorgang des Übersetzens, ja: der Sprachfindung an sich.

Dennoch ist die Aufmerksamkeit für Erhalt und Ertrag solcher Nachlässe immer noch zu gering. Was, so fragt man sich, können Archive tun, wie können sie ihre Sammlungspolitik bewegen, damit Übersetzernachlässe in ihr ›Beuteschema‹ passen? Wir leben in einer Hochzeit der Übersetzungskunst und der Übersetzungskultur, deshalb steht die Frage im Raum: Auf welche spezifische Weise können Archive ihre Sammlungsschwerpunkte weiterentwickeln, damit sich

smeč-; smeja-; smeč-; aufboden; i Russ. "lače" reflexives verb.
reguläre Aorist-Vergangenheit

- 1) rassmejt'es', verb, imp.pl., laut auflechen, Gelächter anheben. kein Neologismus
- 2) smečeči, subst., vok.pl. Suffix "eč", wie in "siloč", Kreftmeier, "ličač" (Tollkopf, Wogehels); -"er"
- 3) zšmejt'es', verb, imp.pl., anfangen zu lechen, auflechen, kein Neologismus.
- 4) čto smejuťsja smečami: was lechen sie mit Lechen (instrument.pl.)
- 5) smejenstvujut, verb, 3.pers.pl.präs. Suffixe "-jen" und "stv", nach dem Muster "p'jenstvujut" (seufen, stark trinken), vergrößernd, etwas übermäßig tun. u-sovjetstvovat' bz. Neolog.
- 6) smeja'l'no, adverb. "-no" nach dem Muster "pečal'no" (betrüblich), "nachal'no" (dreist, frech), -ig. Pluralbildung, - Sam (willmij)
- 7) u-~~as~~jeal'no, adverb, Präfix "u-", "ver-", "er" ein. Kontingenz: avostakij
- 8) rassmešiče nadsmejal'nyh: subst + adjektiv. attribut, genitiv pl. u-smekajsa: zničivost, izničivost k.
- rassmešiče - išče: Stärke, Handlungsart; pejorativ: Ennui; ungeheurer nadgrobje, nadzor
- nadsmejal'n - s. 6) mit Präfix "nad-": über(überaus); maßlos, nachmenschl.
- 9) usmejnyh smečatej, attribut. adj. + subst. (s. 2), gen. plural. u-smejnyj
- usmejnyh - u-smejnyj
- 10) issmejsja - imperativ sg., "is-" aus-
- 11) rassmejal'no, adv, s. 6) + Präfix ras-, das den Beginn eines Hdlgs bezeichnet, oder zas-, us-.
- 12) nadsmejnyh smejačej! attrib. adjektiv + subst, genitiv plural. nad-smejnyj - s. 9) + praef. "nad-" umkle praef. u-
- Smejač : s. 2)
- 13) smejevo : substantiv s. Majakovskij: "Land der Ladens" kurvo. Konstant
- oder adverb, gebildet von "smejevyj - evyj" čto-čto, Ausdrucks
- 14) usmej : krošev, počivo, želid
- 15) osmej : zarovo; Subst.
- imp. sg.; ungewöhnlich, da "laden" = Russ. reflexiv int, hier nicht: Nähe = imperativ smeja (wage, untersteh dir).
- ? Subst. : Smej (dej) u- "ver-"; o-, "e-"; "er" (ozidat, ozint)
- 16) smešiki : subst, nom./vok. plural; "ik" : -er, des etwas tut, "er". smeški : frühlicher Gelächter; smešit' : jemande zum Lachen bringen.
- 17) smejuščiki : gramat. Form wie 16; "ičik" : die Bedente, wie "ik". -jun- : wie "jan" (s. 5); Majakovskij: listige.
- dritte auch : smejuč, "-u" (wie in "began" - Läufer), "er", Täter. ↓ eines der viel s. ger etwas tut.

Skakunčik Bejshovskij (skakun - Rumpfen, s. stija)
tolkunčik - Tanzkrige
sosunčik : Mitkahl, kanzell, (sosun - Sanger)

Abb. 1: Seite aus den Wörterläuterungen, die Peter Urban an die nachdichtenden Autoren schickte. DLA Marbach, Nachlass Peter Urban.

- c) bleiben bis Dezember '72 auf einem Konto und werden, wenn sich bis dahin niemand mit Honorarforderungen gemeldet hat, an Rosemarie Ziegler überwiesen. - Fräulein Zieglers Arbeit geht weit über die in der Ausgabe gedruckten (also zu honorierenden) Texte hinaus, soll ihre Erläuterungen, Übersetzungs- und Orientierungshilfen - die von den meisten Autoren benutzt worden sind - werden vom üblichen Honorierungsmodus überhaupt nicht erfaßt, müßten aber honoriert werden.
- d) Der sich so ergebende Rest bleibe für die Lyrik-Honorare, nach Versen gerechnet. In Zehlen sähe das so aus:

	insgesamt DM 12.700,00
Briefe in Band II: 80 Seiten à DM 10.--	800.--
Prosa in Band II: 400 Seiten à DM 12.--	4800.--
Abbildungen: 62 x 14,50 DM (Faksimiles Celen, Nebel werden den Autorenhonoraren zugeschlagen)	899.--
gleich:	6979.--
	6979.00
	5721.00
	- 29.00

Für den reinen Lyrikteil bleiben also: DM 5692.00

Dies ergäbe ein Vershonorar von DM 0,772425.

Insgesamt habe ich 7369 Verse gezählt. Sie verteilen sich auf die einzelnen Mitarbeiter wie folgt:

H.C. Artmann	40 Verse	DM 30.90
Chris Bezzel	43 Verse	DM 33.21
Gerald Bisinger	128 Verse	DM 98.87
Hans Christoph Buch	121 Verse	DM 93.46
Paul Celen	194 Verse	DM 149.85
	+ 1 Seite Abbildung	DM 14.50
H.M. Enzensberger	198 Verse	DM 152.94
Rolf Fieguth	12 Verse	DM 9.27
Ernst Jandl	45 Verse	DM 34.76
Vladimir Markov	13 Verse	DM 10.04
Friederike Mayröcker	35 Verse	DM 27.04
Franz Mon	198 Verse	DM 152.94
Otto Nebel	44 Verse	DM 33.99
	+ 1 Seite Abbildung	DM 14.50
Oskar Pastior	724 Verse	DM 539.24
Klaus Reichert	179 Verse	DM 138.26
Gerhard Rühm	263 Verse	DM 203.45
Luda Schnitzer	20 Verse	DM 15.45
Peter Urban	2942 Verse	DM 2272.47
	+ 80 Seiten Briefe	DM 800.00
	+ 33 Seiten Prosa in Band I	DM 396.00
	+ 257 Seiten Prosa in Band II	DM 3084.00
Urs Widmer	164 Verse	DM 126.68
Rosemarie Ziegler	2006 Verse	DM 1549.48
	+ 7 Seiten Prosa Band I	DM 84.00
	+ 143 Seiten Prosa Band II	DM 1716.00
Abbildungen	62 Seiten à 14.50	DM 899.00
	7369 Verse	insgesamt: DM 12700.00

Abb. 2: Honorar-Abrechnung von Peter Urban für alle Übersetzer nach der Drucklegung der Werkausgabe. DLA Marbach, Nachlass Peter Urban.

in ihren Suchnetzen mehr Übersetzernachlässe fangen? Ist die jetzige Generation der literarischen Übersetzerinnen und Übersetzer nicht noch einmal besonders wichtig? Nicht nur, weil wir in einer Übergangszeit leben – von der papiernen in die digitale Ära –, vor allem aus einem anderen Grund: Deutschland ist derzeit eine Ankulturskultur. Hier wird viel übersetzt. Und das Niveau ist sehr hoch. Dieses Wissen gilt es zu bewahren, der Nachwelt zu erhalten.⁸

Von Luther lernen

Zeitgenossen sind bekanntlich blind, doch sie sind es, welche die Archive für die Zukunft bestücken. Der Nachruhm erst kann das Einzigartige vielleicht wirklich fassen. Und dennoch, bei aller Blindheit: Wir können aus der Geschichte lernen. Zum Beispiel – etwas hochgegriffen, ich weiß – von Martin Luther; nicht dem Glaubensreformer, sondern dem Spracherneuerer.⁹ Als Luther an seiner Bibelübersetzung arbeitete, schickte er gezielt zwei Leute aus, die Sprüche der Handwerker und Landarbeiter zu erkunden, ›dem Volk aufs Maul zu schauen‹. Deren Rhythmen, so weiß man dank des Nachlasses, fanden Eingang in seine heiligen Texte. Auch aus der Sprachkunst unserer Zeit sollten wir die Dokumente diverser Übersetzertätigkeiten dringend der Nachwelt erhalten wissen. Ich denke etwa an Susanne Langes Sprachforschungen samt Korrespondenzen, die der großen Neuübersetzung des *Don Quijote* zugrunde liegen, an die Auseinandersetzung mit der Parolisierung des Lebens, welche Gabriele Leupolds Überset-

8 Neben vielen Essays und Nachwörtern, die meist zu einzelnen Werken oder zum Übersetzen einzelner Autorinnen und Autoren verfasst wurden, gibt es in jüngerer Zeit folgende Publikationen zum Thema: Eva Hesse, *Vom Zungenreden in der Lyrik. Autobiographisches zur Übersetzerei*, Aachen 2003; Esther Kinsky, *Fremdsprechen*, Berlin 2013; Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe. Zum Übersetzen*, Reinbek b. Hamburg 2003; Gabriele Leupold / Katharina Raabe (Hrsg.), *In Ketten tanzen. Übersetzen als interpretierende Kunst*, Göttingen 2008, Marie Luise Knott / Georg Witte (Hrsg.), *Mit anderen Worten. Zur Poetik der Übersetzung*, Berlin 2014; Marie Luise Knott [u. a.] (Hrsg.), *Zeitklänge. Geschichten aus der Geschichte der Übersetzung*, Berlin 2018 – darin besonders der Beitrag von Andreas Tretner, »Äquilibristen der Anpassung. Hilde Angarowa: eine Übersetzerin erfindet sich selbst«, S. 140–166. Hinzuweisen sei noch auf den Film *Die Frau mit den fünf Elefanten* von Vadim Jendreyko (2009) über die Übersetzerin Svetlana Geier und auf den Film *Spurwechsel. Ein Film vom Übersetzen* von Gabriele Leupold, Eveline Passet, Olga Radetzkaja, Anna Schibarowa und Andreas Tretner.

9 Siehe zu Martin Luthers Übersetzungstätigkeit aus der Sicht der Übersetzer: Marie Luise Knott / Thomas Brovot / Ulrich Blumenbach (Hrsg.), *Denn wir haben Deutsch. Luthers Sprache aus dem Geist der Übersetzung*, Berlin 2015.

zung von Platonows *Baugrube* begleitet haben dürfte, an Eva Hesses Unermüdlichkeit, die amerikanischen Dichterinnen und Dichter in die Bundesrepublik zu transferieren, oder auch an Ulrich Blumenbachs Ringen mit dem jüdischen Witz, das in den *Unendlichen Spaß* von David Foster Wallace eingeflossen sein dürfte.¹⁰ Für solches Material brauchen wir zweierlei: einerseits den Fleiß der Übersetzerinnen und Übersetzer, ihre Materialien (und zwar alle!) zu erhalten, und andererseits die Neugier und das Sensorium möglichst vieler Archive – regionaler, lokaler, nationaler.

Hochstapelei und Invention

Längst weiß man, in welchem Ausmaß Übersetzerinnen und Übersetzer sowie Schriftstellerinnen und Schriftsteller die Sprache und Kultur ihres Landes prägen. Doch: »Das Gedicht ist niemals in einer Sprache geschrieben. / Das einsprachige Gedicht spricht mehr als eine Sprache«, schreibt Uljana Wolf.¹¹ Tatsächlich: Autorinnen und Autoren wie Übersetzende sind Nomaden der Mehrsprachigkeit. Ihre literarischen Nachlässe bieten Material, unsere Vorstellung vom Entstehen und Ringen der Sprachen und die Möglichkeit des Miteinanders der Sprachen zu vertiefen; späteren Generationen können die Dokumente helfen, sich mit ihren eigenen Fragen neue Wege durch die Geschichte von Sprache und Literatur zu bahnen.

Viele Autorinnen und Autoren übersetzen, manche aus Broterwerbs-, die meisten aber aus Sprachneuerungsgründen. Rilke übersetzte Valéry, Valéry übersetzte Rilke, Rilke übersetzte Elizabeth Barrett Browning, Goethe seinen Shakespeare. Die Liste ist endlos. Man denke in jüngerer Zeit an das Duo Peter Handke und Georges-Arthur Goldschmidt, an Jan Wagners Übersetzung von Matthew Sweeney oder an Uljana Wolfs übersetzerische Auseinandersetzung mit translingualen Dichterinnen und Dichtern. Was braucht man nicht alles fürs Selbstschreiben.

Ursprünglich sollte dieser Essay mit der Pastior-Formulierung »Hochstapelei und Invention« überschrieben werden. Denn was Übersetze-

10 Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote von der Mancha*, 2 Bde., aus dem Spanischen von Susanne Lange, München 2008; Andrej Platonov, *Die Baugrube*, aus dem Russischen übers. von Gabriele Leupold, Berlin 2016; David Foster Wallace, *Unendlicher Spaß. Infinite Jest*, aus dem Amerikanischen von Ulrich Blumenbach, Köln 2009; Ezra Pound, *Die Cantos*, in der Übers. von Eva Hesse, Zürich 2012.


11 Uljana Wolf, *Etymologischer Gossip. Essays und Reden*, Berlin 2020, S. 129.

rinnen und Übersetzer tatsächlich brauchen, ist ein wenig mehr Hochstapelei; sie müssten sich wichtiger nehmen; über Erfindungsreichtum (Inventionen) allerdings verfügen sie in großen Mengen. Auch die jetzige Titel-Wendung dieses Essays vom »Sonderfall des Selbstschreibens« stammt von Oskar Pastior, und zwar aus seinem Chlebnikov-Essay. Darin erzählt der Autor – geschult an der Wirklichkeit des sozialistischen Rumäniens –, dass er seine Art der Aufweichung des normativen Denkens drei Schwächen verdanke, zum einen seiner relativen Mehrsprachigkeit, zum zweiten seinem eklektischen Germanistikstudium und zum dritten seiner Liebe zu barocker und experimenteller Literatur.¹² Übersetzen ist ein Sonderfall des Selbstschreibens, ein Experiment, dessen einmalige Anordnung eine dem jeweiligen Projekt zugehörige Ästhetik generiert.

Bei Peter Urban bekam jeder Autor einen eigenen Schreibtisch, jeder Original-Text braucht schließlich auch im Deutschen einen eigenen ästhetischen Eindruck. Oskar Pastior war in seinen Augen der genuinste unter den Nachdichtern: **»Ich bin zum Verlachen ins Lachen verlacht, ins Lache Gelächter über Lacherlei Lachnis.«**¹³

12 Oskar Pastior, *Mein Chlebnikov*, Basel/Weil am Rhein 2003, S. 104.

13 »Allerleilach, Kopfankopf-Koppel«, Übertragung von Oskar Pastior, in: Velimir Chlebnikov, *Werke, 1. Poesie*, hrsg. von Peter Urban, Reinbek b. Hamburg 1972, S. 24.

Albrecht Buschmann 

Die Leerstelle im Archiv

Vom Fehlen der Übersetzer in der Kulturgeschichte

Jahr für Jahr würdigen angesehene Preise die herausragenden Leistungen der Literaturübersetzerinnen und -übersetzer. Manche sind hoch dotiert, das ›Zuger Übersetzerstipendium‹ etwa mit 50.000 Schweizer Franken; sie werden wie der ›Jane Scatcherd-Preis‹ von Verlagen vergeben, wie der ›Helmut-M-Braem-Preis‹ von Freundeskreisen oder wie der ›Internationale Literaturpreis – Haus der Kulturen der Welt‹ von einzelnen Kulturinstitutionen; Bundesländer und Städte vergeben sie, und in einigen Ländern, wie etwa Österreich oder Spanien, werden den Übersetzerinnen und Übersetzern gar Nationalpreise verliehen. Solche Preise verschaffen ihnen, wenigstens für den Augenblick, Aufmerksamkeit. Doch was bleibt davon? Während die genuin schriftstellerische Arbeit mit Sprache ab einem gewissen Grad der Kanonisierung einer Autorin, eines Autors dazu führt, dass seine Skizzen, Notizen, Vorfassungen, Wortlisten und Korrespondenzen als Vor- oder Nachlass den Weg in ein Literaturarchiv finden, ohne dass die Sinnhaftigkeit dieses Sammelns in Frage stünde, verschwinden die Spuren übersetzerischer Anstrengungen »im Bergwerk der Sprache« nach dem Tod der Übersetzer meist auf den Müll.¹

Aber warum soll man Nachlässen von Übersetzerinnen und Übersetzern überhaupt Platz im Archiv einräumen, Langzeitsicherung garantieren, knappe Ressourcen dafür bereitstellen? Weil heutzutage viel und vor allem gut übersetzt wird, weil dieses Zusammenspiel von Qualität und Quantität Wirkung erzeugt?² Das allein reichte zur Legi-

1 *Im Bergwerk der Sprache. Eine Geschichte des Deutschen in Episoden* lautet der Titel eines Sammelbandes (hrsg. von Gabriele Leupold / Eveline Passet, Göttingen 2013), in dem Übersetzerinnen und Übersetzer aus ihrer Perspektive Phänomene historischen Stilwandels analysieren.

2 Stichwort Qualität: Die Anstrengungen zur Professionalisierung der Zunft über den 1997 gegründeten Deutschen Übersetzerfonds (DÜF) erläutert Thomas

tionation bisher nicht aus. Breon Mitchell antwortet aus der Sicht des Bibliothekars, das heißt zunächst einmal funktional, und führt vier Gründe an: Übersetznachlässe ermöglichen erstens ein vertieftes Verständnis des Werks der übersetzten Autorinnen und Autoren sowie zweitens Einblicke »in das Wesen und den Vorgang des Übersetzens selbst«.³ Drittens bieten vor allem ihre Korrespondenzen mit Verlagen, ihre Vorschläge für zu übersetzende Titel, ihre Gutachten und Exposés die Möglichkeit, besser zu verstehen, auf welchen manchmal verschlungenen Wegen es überhaupt dazu kommt, dass ein bestimmtes Werk übersetzt wird (und ein anderes nicht), und wie wichtig die Übersetzerinnen und Übersetzer als Akteure in diesem sonst der Sichtbarkeit entzogenen Geschäft sind. Mitchells viertes Argument ist ein sozialgeschichtliches: Ihre Vertragsunterlagen, Abrechnungen und Ablaufpläne öffnen den Blick auf die ökonomischen Parameter, die die Entscheidungen für oder gegen ein Buch bestimmen. Anknüpfend an Mitchell folgen nun einige Beispiele für den Umgang mit Nachlässen von Übersetzerinnen und Übersetzern ins Deutsche sowie Überlegungen zu der Frage, wie sich die Schwächen der bisherigen Praxis überwinden ließen.

Zum Stand der Dinge

Einiges ist ja durchaus schon gerettet worden: Der Nachlass von Curt Meyer-Clason (1910–2012), einem der wichtigsten Vermittler latein-amerikanischer Literatur in den frühen Jahren ihrer Wahrnehmung im deutschsprachigen Raum, fand den Weg ins Ibero-Amerikanische

Brovot, »Zielsprache: Deutsch! Fortbildung unter Literaturübersetzern«, in: Albrecht Buschmann (Hrsg.), *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*, Berlin/Boston 2015, S. 191–200; vgl. hierzu auch die Homepage des DÜF, die diese Fortbildungsangebote unter dem Reiter »Akademie der Übersetzungskunst« auflistet: www.uebersetzerfonds.de (15.6.2023); zur Qualität deutschsprachiger Übersetzer vgl. einführend Albrecht Buschmann, »Gutes Übersetzen. Ein Dialog zwischen Praxis und Theorie«, in: ders. (Hrsg.), *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens*, Berlin/Boston 2015, S. 1–11. – Stichwort Quantität: Die Statistiken, die die UNESCO in ihrem »Index Translationum« veröffentlicht, führen Deutsch seit Jahren als »Top target Language«: vgl. www.unesco.org/xtrans/bsstatexp.aspx?crit1L=4&nTyp=min&topN=50&lg=0 (15.6.2023); pro Jahr werden im Schnitt gut 10.000 Titel ins Deutsche übertragen, davon etwa 4.000 Titel aus dem Bereich Belletristik.

- 3 Vgl. den Beitrag von Breon Mitchell in diesem Band. Diese beiden Argumente stellt auch Knott ins Zentrum ihrer Argumentation: Marie Luise Knott, »Warum wir Übersetznachlässe brauchen«, in: dies. [u.a.] (Hrsg.), *Zaitenklänge. Geschichten aus der Geschichte der Übersetzung*, Berlin 2018, S. 209–227, hier S. 212.

Institut in Berlin. Die Dokumente von Elmar Tophoven (1923-1989), Übersetzer vieler Autorinnen und Autoren des *Nouveau Roman* sowie von Samuel Beckett, mit dem er seit den 1950er Jahren korrespondierte, sind seit 2019 im Europäischen Übersetzer-Kollegium Straelen zugänglich, das er selbst angeregt, 1978 mit gegründet und als zentralen Arbeits- und Fortbildungsort für Literaturübersetzerinnen und -übersetzer etabliert hat.⁴ Im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegen seit 2017 Materialien im Umfang von 55 Archivkästen von Peter Urban (1941-2013), Übersetzer vor allem russischer Dichtung und Vermittler zwischen russischen und deutschen Autorinnen und Autoren; aus ihnen entstand eine Ausstellung, die 2017 die Wort-Arbeit zwischen Sprachen sichtbar und greifbar machte und exemplarisch zeigte, was alles aus einem Übersetzernachlass gewonnen werden kann.⁵

Es gibt also durchaus Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern, die im Archiv zu finden sind. Allerdings mussten sie dafür mehr leisten als einfach nur sehr gut zu übersetzen.⁶ Meyer-Clason, Tophoven und Urban waren auch als Gründer, Vermittler, Netzwerker oder Autor aktiv und erwarben so zu Lebzeiten ausreichend symbolisches Kapital, mit dem sie ihren Eintritt ins Archiv sichern konnten. Solche Profile sind selten, entsprechend wenige Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern unserer Tage sind in Bibliotheken und Archiven zu finden.⁷ Geht man nur ein wenig zurück in der Geschichte des Übersetzens, wird die Quellenlage noch dünner: Bibliografisch zugängliche Quellen jenseits der übersetzten Werke selbst, auf deren Grundlage die Geschichte und Entwicklung des Übersetzens nachvollzogen werden könnte, findet man vor allem um die großen Namen all derer, die nicht nur Großwerke der Literatur- und

4 Zu Curt Meyer-Clason vgl. Douglas Pompeu: »Für eine intellektuelle Biografie des Übersetzers von Sertão«, in: Ottmar Ette / Paulo Astor Soethe (Hrsg.), *Guimarães Rosa und Meyer-Clason. Literatur, Demokratie. ZusammenLebenswissen*, Berlin/Boston 2020, S. 213-246. Zu Elmar Tophoven vgl. den Beitrag von Solange Arber in diesem Band.

5 Kuratiert wurde die Ausstellung, die u. a. im Literarischen Colloquium (Berlin) zu sehen war, von Marie Luise Knott und Andreas Tretner (vgl. dazu Knott [Anm. 2], S. 209-227).

6 Zum Konzept des »guten Übersetzens« von »guten Texten« vgl. Buschmann (Anm. 1), S. 1-11, hier insbes. Anm. 3.

7 Gesicherte Zahlen hierzu sind nicht vorhanden und schwer zu erheben. Schaut man aber auf die seit 70 Jahren kontinuierlich steigenden Zahlen der Literaturübersetzungen, berücksichtigt man die entsprechend steigende Zahl professioneller Übersetzerinnen (allein im Berufsverband VdÜ sind derzeit 850 Literaturübersetzer organisiert), sucht man ausgehend von der Liste verstorbener Übersetzerpreisträgerinnen und -preisträger vergeblich nach Spuren, lässt sich die Hypothese von der geringen Präsenz für die jüngere Vergangenheit durchaus vertreten.

Geistesgeschichte schrieben (Luther, Goethe, Benjamin etc.), sondern daneben *auch* übersetzten. Wer in früheren Epochen *nur* übersetzte, ist in Bibliothekskatalogen kaum auffindbar.⁸ Aus dem Stand der Dinge erschließt sich zwar eine reiche Bibliografie über Johann Wolfgang Goethes Voltaire- und Diderot-Übersetzung oder Walter Benjamins Baudelaire-Nachdichtung, was über den folgenden Befund aber nicht hinwegtäuschen kann: Kulturgeschichtlich gesprochen ist das Übersetzen eine Leerstelle im Archiv.⁹

Zusätzlich zu dieser Leerstelle im Archiv vergangener Epochen droht aber auch der unwiederbringliche Verlust des Gedächtnisses für heutige übersetzerische Wegmarken. Lang ist die Liste verlorener Nachlässe allein aus jüngerer Zeit – wenn die Übersetzerinnen und Übersetzer eben vor allem übersetzten und daneben weniger publizistisch aktiv, umtriebig und vernetzt waren. Man denke etwa an Elke Wehr (1946-2008), ausgezeichnet mit dem Paul-Celan-Preis (2006): In ihren Schubladen und auf ihren Festplatten war der Weg zu einem Sprachkunstwerk wie *Ich, der Allmächtige* von Augusto Roa Bastos zu verfolgen, in ihren Korrespondenzen wäre zum Beispiel ihr Austausch mit dem späteren Literaturnobelpreisträger Mario Vargas Llosa nachzulesen gewesen. Doch die Versuche (auch von meiner Seite), die Angehörigen zu kontaktieren und wenigstens Teile davon zu sichern, blieben erfolglos. Oder man denke an Eugen Helmlé (1927-2000), der ab den 1960er Jahren vor allem französische Autoren der Gruppe OuLiPo ins Deutsche übertrug, etwa Raymond Queneaus *Zazie in der Metro* oder Georges Perecs *Das Leben – Gebrauchsanweisung*, und später u. a. die Theaterstücke von Yasmina Reza. Nach dem Tod seiner Witwe kam der Ankauf der gesamten Bibliothek und Arbeitsunterlagen nicht zustande, und nur ein kleiner Teil der Materialien konnte dank des persönlichen Engagements einiger Wegbegleiter gesichert und dem Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass übergeben werden. Immerhin gibt es den Band »*Cher Georges*« – »*Cher Eugen*«. *Die*

8 Weshalb Hans J. Vermeer, einer der wenigen Autoren, der sich dieser Aufgabe trotzdem stellt, seinen mehrbändigen Versuch bezeichnenderweise *Skizzen zu einer Geschichte der Translation* nennt (2 Bde., Frankfurt a.M. 1992); zu den systemischen Begrenzungen der Katalogrecherche vgl. Albrecht Buschmann, »Dienstboten, Kuppler, Verräter. Warum Übersetzer meist im Zwielicht stehen«, in: Birgit Neumann (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit der Übersetzung – Zielsprache Deutsch*, Tübingen 2021, S. 54-72.

9 Wenn hingegen ein Akteur mit dem Status eines Goethe übersetzt, ist das selbstredend Teil der deutschen Literatur und findet dort seinen angemessenen Platz (vgl. etwa Sandra Richter, *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*, München 2017, S. 118-121).

Korrespondenz zwischen Georges Perec und Eugen Helmlé,¹⁰ der vorführt, welch intime Einblicke in Textgenese, Stilbildung und Werkkonzeption die Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer gewährt. Bei der Lektüre des über drei Jahrzehnte gepflegten Austauschs zwischen Helmlé und Perec fragt man sich unweigerlich, welche Erkenntnisse man wohl aus Helmlés Briefwechseln mit Raymond Queneau und Philippe Soupault, René de Obaldia oder Yasmina Reza gewinnen könnte.

Solche Korrespondenzen wären zugleich auch für die Literaturgeschichte all der Sprachen, mit denen die deutschsprachigen Übersetzerinnen arbeiten, ein Schatz. Das hat mehrere Gründe: Die meisten Autorinnen und Autoren schätzen ihre Übersetzer als ihre zugleich einfühlsamsten und strengsten Leser (ohne Empathie geht es nicht, noch weniger ohne kritischen Blick).¹¹ Ihnen gestatten sie in der Regel, unerbittlich nachzufragen, denn man kann nur übersetzen, wenn man Unverständliches geklärt oder erklärt bekommt. Also antworten die Autorinnen und Autoren, per Brief oder E-Mail, auch auf lange Fragelisten, in denen mögliche Leitmotive und unklare Metaphern erläutert, Regionalismen und Slang erklärt oder spezifische Realia und bisige Verweise auf Populärkultur erhellt werden. Weil der Austausch mit der Übersetzerin oder dem Übersetzer meist im geschützten Raum der persönlichen Korrespondenz stattfindet, weil es allein um die Sache geht (den eigenen Text), kann der Autor sich öffnen, freier als etwa im Interview mit Journalisten oder auf einem Podium mit Literaturwissenschaftlern, wo er sich als öffentliche Person darzustellen, vielleicht sogar zu verteidigen hat und pointierte Selbstaussagen, allgemeine literarische Erläuterungen oder geistreiche Anekdoten gefragt sind. In der Korrespondenz mit der Übersetzerin oder dem Übersetzer

10 »*Cher Georges*« – »*Cher Eugen*«. *Die Korrespondenz zwischen Eugen Helmlé und Georges Perec*, hrsg. von Ralph Schock, St. Ingbert 2015. Wie Ralph Schock in seinem Nachwort (S. 359-410) erläutert, entstand das Buch zum einen, weil er noch zu Lebzeiten der Witwe Margrit Helmlé die französischen Briefe Perecs einsehen konnte, und weil in der Pariser Bibliothèque de l' Arsenal in Perecs Nachlass die Briefe Helmlés archiviert waren (vgl. S. 360); dank des wechselseitigen Tauschs der Briefe steht zumindest diese Korrespondenz vollständig auf Französisch der Forschung zur Verfügung, im Saarbrücker wie im Pariser Archiv.

11 Autoren bestätigen das immer wieder auf Podien und in Interviews, zuletzt an prominenter Stelle der US-amerikanische Romancier Richard Ford, der über seinen Übersetzer Frank Heibert sagt: »Er zwingt mich über Dinge, die ich geschrieben habe, erneut nachzudenken. Oft wird mir durch seine Fragen bewusst, was, ohne es zu merken, alles in meinem Text vergraben habe.« (Spiegel-Gespräch »Zu viel Höflichkeit erschwert die Zusammenarbeit«, in: *Der Spiegel* 42 [10.10.2020], S. 122-125, hier S. 124)

hingegen öffnet sich das Fenster ins Feinstoffliche eines literarischen Textes in der Ausgangssprache.

Immerhin ist im Fall von Helmlé wenigstens ein Teil des Materials gesichert und ediert, sodass für die Forschung sichtbar ist, dass sich der Nachlass im Saarbrücker Archiv befindet. Wer aber weiß schon, dass sämtliche Materialien, die Gustav Siebenmann als Übersetzer von Max Aub gesammelt hatte, in der Universitätsbibliothek Potsdam zu finden sind? Siebenmann hatte, nachdem ein Vorlass all seiner Übersetzermaterialien nicht zustande kam, einzelne Pakete jüngerer Kollegen bzw. Universitätsbibliotheken verkauft.¹² Womit eine weitere Herausforderung bei der Archivierung von ÜbersetzerNachlässen angeschnitten ist: Selbst wenn eine Übernahme der Materialien durch öffentliche Institutionen gelingt – und sei es aus regionaler Selbstverpflichtung (wie im Fall Helmlés) oder akademischem Zufall geschuldet (wie im Fall Aubs) –, muss sichergestellt sein, dass die Materialien für die Übersetzungsforschung auch auffindbar sind. Die vorhandenen Kataloge und Datenbanken sind dafür nicht ausreichend.

Von der Sicherung zur Vernetzung

Es kommt folglich nicht nur darauf an, dass archiviert wird, sondern dass Nachlässe übergreifend erfasst und vernetzt werden. Entscheidend ist also das Zusammenspiel zwischen den Institutionen, in denen ÜbersetzerNachlässe physisch ihren Ort finden, und denen, in denen Verlags- oder Autorenarchive aufbewahrt werden; statt Insellösungen zu suchen, werden diese idealerweise auf einer digitalen Plattform verknüpft. Wie ÜbersetzerNachlässe auf diesem Weg Relevanz gewinnen, zeigt sich, wenn der Zufall solche Verknüpfungen sogar an einem Ort möglich macht: Bei der Übergabe des Suhrkamp Verlagsarchivs an das Deutsche Literaturarchiv Marbach im Jahr 2009 – dort als Siegfried Unseld Archiv (SUA) geführt – ging es vorrangig zwar um deutsche Verlagsgeschichte und deutschsprachige Autorinnen und Autoren; als ›Beifang‹ gelangten aber auch zahlreiche Gutachten, interne Empfehlungen und externe Korrespondenzen ins Archiv, die mit den fremdsprachigen Programmen des Verlags zu tun hatten. Dank dieser Unterlagen konnten Forschungsprojekte und daraus hervorgegangene Promotionen, Fachtagungen und die nachfolgenden Sammelbände

12 Der Autor dieses Beitrags unterrichtete seinerzeit an der Universität Potsdam, hatte selbst mehrere Romane Max Aubs übersetzt, Gustav Siebenmann auf diesem Weg kennengelernt und dank dieser Verbindung dafür sorgen können, dass der Vorlass in der Universitätsbibliothek Potsdam aufbewahrt wird.

erstmal systematisch zum Beispiel die Vernetzungsgeschichte der lateinamerikanischen Literaturen aufarbeiten und exemplarisch zeigen, wie vielfältig die Rollen sind, über die Übersetzerinnen und Übersetzer eingebunden sind in die Produktion von Weltliteratur.¹³ Solche Verbindungen nicht nur ausgehend von der publizierten Übersetzung selbst zu rekonstruieren, sondern ausgehend von den Quellen (also einschließlich all der Texte und Textfassungen, die vor einer Publikation entstehen), ist nicht nur ganz unmittelbar ein Glücksfall für die Forschung, sondern ermöglicht indirekt auch einen Zugewinn für die derzeit aktiven Übersetzerinnen und Übersetzer und ihren Status im Verlagsgeschäft: Weil auf nunmehr valider Datenbasis und mehr als früher die Rolle der Übersetzer beim Knüpfen internationaler Netzwerke, beim Transfer kulturellen Wissens, bei der Formung der eigenen Sprache Gegenstand des Gesprächs und akademischer Diskussionen sind, wird die Selbst-, aber auch die (künftige) Fremdwahrnehmung der Übersetzerinnen und Übersetzer gestärkt.

Nicht größer als ein Notebook, letztlich winzig wie eine Handvoll Speicherchips ist ein ganz anders geartetes Archiv, dessen Auswertung demnächst beginnen könnte: Im Jahr 2017, aus Anlass des 500-jährigen Jubiläums der Reformation, präsentierte die Evangelische Kirche Deutschlands eine von ihr finanzierte überarbeitete Fassung der Luther-Bibel. Über mehr als fünf Jahre lang nahmen sich gut 50 Theologen und Hebraisten, Religionswissenschaftler und Gräzisten, organisiert in mehreren Arbeitsgruppen, den Bibeltext Buch für Buch vor, verglichen die bisherigen Übersetzungen und Überarbeitungen mit den auf Luther zurückgehenden Versionen (wenn vorhanden) und schlugen schließlich einem Lenkungsausschuss eine revidierte Textfassung vor. Manche Gruppen übersetzten Textteile neu, die Luther noch gar nicht gekannt hatte oder zu denen inzwischen wissenschaftlich validiert andere Vorlagen zur Verfügung standen als zu Luthers Zeiten.¹⁴

13 Vgl. Gesine Müller, *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen*, Berlin 2020; Albrecht Buschmann, »Literarisches Übersetzen zwischen Stilfragen und Unsichtbarkeit. Fragen an das Archiv von Suhrkamps Lateinamerikaprogramm«, in: Gesine Müller (Hrsg.), *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*, Berlin 2014, S. 101-114; Katharina Einert, *Die Übersetzung eines Kontinents. Die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*, Berlin 2018.

14 Wie aber übersetzt man, wenn es nach Luther klingen soll? Auf dem Weg zu diesen Textpassagen waren über Workshops auch Literaturübersetzerinnen und -übersetzer beteiligt, wie Eveline Passet erinnert: »Jonglieren mit tausend Bällen. Fragen einer lesenden Dilettantin«, in: Hannelore Jahr / Christoph Kähler / Jürgen-Peter Lesch, (Hrsg.), *Die Revision der Lutherbibel 2017. Hintergründe – Kontroversen – Entscheidungen*, Stuttgart 2019, S. 318-341.

Ausgangstexte und frühere Übersetzungen wurden Vers für Vers in Synopsen zusammengefasst und in den Arbeitsgruppen teils Wort für Wort mit Anmerkungen zu Form und Verständnis versehen; Diskussionen und Arbeitssitzungen wurden protokolliert, Korrespondenzen kopiert. Und all diese Materialien finden sich auf einer Festplatte des Altbischofs Christoph Kähler, der diesen Prozess der Revision koordinierte und von Beginn an so dokumentierte, dass künftige Überarbeiter (und eben auch: künftige Forscher) auf den Kenntnisstand dieser Generation von Spezialisten würden zurückgreifen können. Da die hochdeutsche Sprache Anfang des 16. Jahrhunderts mit Luthers Übersetzung ihre zentrale Prägung erfuhr, der Text also mit der Kulturgeschichte deutschsprachiger Länder gleichsam verschmolzen ist, wird unmittelbar klar, dass Veränderungen oder Ergänzungen an diesem Buch mit viel Verantwortungs- und noch mehr Fingerspitzengefühl erfolgen müssen. Christoph Kähler spricht von der »unendlichen Verwurzelung der Lutherbibel in der deutschen Kultur, [...] umgekehrt wurzelt die deutsche Kultur in der Lutherbibel und ihrem Klang- und Sprachraum, sodass wir da mit Zittern und Zagen nur drangehen können!«¹⁵ Wer hier als Übersetzerin oder Übersetzer mitarbeitet, assistiert bei einer Operation am offenen Herzen der Sprache selbst. Umso erstaunlicher ist, dass von den ebenfalls aufwändig organisierten Revisionen aus früheren Jahrzehnten keine Dokumentation existiert.¹⁶ Aber auch für die digitale Dokumentation der letzten Revision ist weiterhin ungeklärt, wie dieser kollektive Übersetzer-nachlass der philologischen und übersetzungswissenschaftlichen Forschung zur Verfügung gestellt werden könnte.

15 Christoph Kähler: »Wie der Sound der Bibel angepasst wird. Die Modernisierung von Martin Luthers Übersetzung«, in: Deutschlandfunk Kultur (14.12.2014), www.deutschlandfunkkultur.de/altbischof-christoph-kaehler-wie-der-sound-der-bibel.1278.de.html?dram:article_id=306165 (15.6.2023).

16 Über die immer wieder sich verändernde Textgestalt der Luther-Bibel schreibt Ernst Lippold, »Luthergetreu oder zeitgemäß? Die Revisionen der Lutherbibel«, in: Margot Käsmann / Martin Rösel (Hrsg.), *Die Bibel Martin Luthers. Ein Buch und seine Geschichte*, Leipzig 2016, S. 193–203; einen Einblick in die komplexen Anforderungen bei der Arbeit am lutherschen Text vermitteln die Beiträge dieses Bandes: Melanie Lange / Martin Rösel (Hrsg.), *Der übersetzte Gott*, Leipzig 2015.

Wie weiter?

Wie man sieht, ein Anfang ist gemacht: Einzelne Übersetznachlässe sind gerettet und konnten in Archiven und an anderen Sammelstätten gesichert werden. Klar geworden ist die Notwendigkeit, bei der Sicherung von Übersetznachlässen auch deren Verknüpfung mitzubedenken. Erst im Zusammenspiel mit Verlagsarchiven und den Nachlässen der übersetzten Autorinnen und Autoren kann ihr Potenzial ausgeschöpft werden: Mit Verlagsarchiven müssen sie verknüpfbar sein, wenn man das Übersetzen als juristisch gesicherte, aber ökonomisch prekäre Urheberchaft im Kontext asymmetrischer wirtschaftlicher Machtverhältnisse verstehen will. Möchte man hingegen das Übersetzen als kreative, schöpferische, möglicherweise sprachprägende Tätigkeit umfassend durchdenken, muss der komplementäre Blick auch in den Nachlass der übersetzten Autorin, des übersetzten Autors möglich sein. Solche Verknüpfungen über Sprach- und Ländergrenzen hinweg sind physisch an einem Ort kaum umzusetzen, vielmehr bieten sich die digitale Vernetzung und – sofern rechtlich möglich – digitale Verfügbarkeit an.

Angesichts der knappen räumlichen und finanziellen Ressourcen scheint also das Digitalisat das Medium und der Server der am ehesten realisierbare Ort für Nachlässe zu sein. Zumal, wie ich gezeigt habe, die für alle ästhetischen Fragen entscheidende Verknüpfung der Übersetznachlässe mit denen der übersetzten Autorinnen und Autoren ohnehin anders nicht umzusetzen ist. Warum also nicht von vornherein dezentral denken und die Vernetzung zwischen bestehenden Nachlässen verbessern,¹⁷ während man parallel die digitale Infrastruktur für das Erfassen und Auffinden künftiger Vor- und Nachlässe aufbaut? Jenseits der Sicherung und Sichtbarmachung ermöglicht solch eine Plattform zugleich eine digitale Erschießung. Bleibt nur die Frage, welche Bibliothek, welches Archiv oder welcher Fachverband, sich dieser Aufgabe annimmt? Von der Aufbewahrung zur (digitalen) Sicherung, von Insellösungen zur (digitalen) Verknüpfung, das wären die ersten Schritte, um die Nachlässe von Übersetzerinnen und Übersetzern und damit einen wichtigen Teil der Literatur- und Kulturgeschichte vor dem Vergessen zu bewahren.

17 Über eine solche Plattform wäre auch das im Aufbau befindliche *Germersheimer Übersetzerlexikon* anschließbar: www.uelex.de (15.6.2023).

Solange Arber

Elmar Tophovens ›transparentes Übersetzen‹ als Archivierung von Übersetzungsprozessen

Nachdem der deutsche Übersetzer Elmar Tophoven 1989, im selben Jahr wie ›sein‹ Autor Samuel Beckett, gestorben war, widmete ihm Erika Tophoven, ebenfalls Übersetzerin und häufig Mitarbeiterin ihres Mannes, eine Ausstellung im Übersetzerkollegium von Arles in Südfrankreich.¹ Sein übersetzerisches Werk² und seine Rolle als Erfinder des ›transparenten Übersetzens‹ und als Gründer des ersten Übersetzerkollegiums in Straelen sollten nicht in Vergessenheit geraten. Dazu haben auch mehrere Publikationen beigetragen; zuerst einmal von Menschen, die ihn persönlich kannten,³ und seit einigen Jahren von Forscherinnen und Forschern, die sich für diese herausragende Übersetzerfigur interessiert haben.⁴ Ein weiterer Schritt war

- 1 Vgl. ATLAS (Hrsg.), *Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, Arles 1990, S. 166.
- 2 Vgl. Andreas F. Kelletat / Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna (Hrsg.), *Übersetzerforschung: neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Berlin 2016.
- 3 Vgl. Jürgen Ritte, »La médiation d'un lecteur: Elmar Tophoven à l'École normale supérieure«, in: Michel Espagne (Hrsg.), *L'École normale supérieure et l'Allemagne*, Leipzig 1995, S. 187-200; ATLF (Hrsg.), »Dossier Elmar Tophoven«, in: *TransLittérature* 10 (1995), S. 17-49; René Wintzen, »Straelen, une nouvelle Tolède«, in: *Documents* 1 (1997), S. 71-73; Josef Winiger, »Elmar Tophoven, Pionier der Übersetzungspädagogik«, in: *Übersetzen* 2 (2009), S. 15; Erika Tophoven, *Glückliche Jahre: Übersetzerleben in Paris*, Berlin 2011.
- 4 Vgl. Wiebke Sievers, »Becketts deutsche Stimmen: Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum«, in: Therese Fischer-Seidel / Marion Fries-Dieckmann (Hrsg.), *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*, Frankfurt a.M. 2005, S. 224-243; Jean-Louis Lebrave, »Genèse d'une traduction. Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet«, in: *Genesis* 38 (2014), S. 35-56; Irene Albers, »La traduction comme aventure de l'écriture: l'incipit de *L'Herbe* dans les traductions allemandes«, in: *Cahiers Claude Simon* 10 (2015), S. 143-155; Sigrid

dann die Einrichtung des Tophoven-Archivs im Straelener Familienhaus.⁵

Elmar Tophoven wurde 1923 in dieser niederrheinischen Kleinstadt geboren und wuchs mit einer niederländischen Mutter und einem deutschen Vater zweisprachig auf. Nach dem Wehrdienst in Frankreich und Italien war er ein Jahr in amerikanischer Kriegsgefangenschaft. Dort übersetzte er sein erstes Stück, eine Farce von Molière zur Unterhaltung seiner Mitgefangenen. In Mainz studierte er dann Romanistik und Theatergeschichte.

1949 kam Elmar Tophoven als Deutschlektor nach Paris. Er begann, Bühnentexte und Hörspiele zu übersetzen, und lernte den Schriftsteller Arthur Adamov kennen, den er 1953 zur Uraufführung von *En attendant Godot* begleitete. Er übersetzte unverzüglich das Stück und traf sich daraufhin mit Samuel Beckett, der den deutschen Text durchsehen wollte. So begann eine 35-jährige Zusammenarbeit, wobei Elmar Tophoven dem Autor jede neue Übersetzung vorlas. Ab 1956 half ihm Erika Tophoven bei der Übersetzung von englischen Texten und bei der Bearbeitung, Korrektur und Typografie von anderen Übersetzungen. So konnte Elmar Tophoven zahlreiche bedeutende Schriftsteller dieser Zeit übersetzen, wie etwa Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet und Claude Simon.

1970 wurde er erneut Deutschlektor, diesmal als Nachfolger von Paul Celan an der École normale supérieure von Paris (ENS). In den 1970er und 1980er Jahren widmete er sich seinen beiden großen Projekten: dem ›transparenten Übersetzen‹, d.h. der Aufzeichnung von Beobachtungen beim Übersetzen, und der Gründung des Europäischen Übersetzer-Kollegiums in Straelen (EÜK). Nach seinem Tod übersetzte Erika Tophoven weiterhin Samuel Beckett und Nathalie Sarraute und betätigte sich zudem als Autorin.⁶

Aus diesen Tätigkeiten entstand das reichhaltige Privatarchiv, das die Familie Tophoven für die Forschung zugänglich machen will. Diese

Kupsch-Losereit, »Elmar Tophovens Konzept des transparenten Übersetzens«, in: Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna (Hrsg.), *Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung*, Berlin 2019, S. 113-126; Anthony Cordingley, »Tophoven's Dream: A Prototype for Genetic Translation Studies«, in: *Palimpsestes* 34 (2020), S. 152-168.

5 Vgl. <http://www.tophoven-archiv.com/> (15.7.2020). Die Verfasserin bedankt sich sehr herzlich bei Erika und Jonas Tophoven für die Unterstützung bei der Erforschung des Archivs, © Tophoven-Archiv, Straelen, <http://www.tophoven-archiv.com/>.

6 Vgl. Sigrid Kupsch-Losereit, »Erika Tophoven«, in: *Germersheimer Übersetzerlexikon*, http://uelex.de/artiklar/Erika_TOPHOVEN (15.7.2020). Siehe auch Sigrid Kupsch-Losereit, »Elmar Tophoven«, in: *Germersheimer Übersetzerlexikon*, http://uelex.de/artiklar/Elmar_TOPHOVEN (15.7.2020).

Initiative bietet ein aufschlussreiches Beispiel im Zusammenhang mit dem wachsenden Interesse an Übersetzernachlässen. Die allgemeine Darstellung des Tophoven-Archivs wird sowohl seine Gemeinsamkeiten mit anderen Übersetzernachlässen als auch seine Spezifitäten hervorheben. Sein Hauptmerkmal ist das ›transparente Übersetzen‹, das Elmar Tophoven dazu geführt hat, eine ungewöhnliche Menge von Dokumenten anzuhäufen, die seinen Übersetzungsprozess widerspiegeln. Dementsprechend eignet sich dieses Archiv besonders gut für eine textgenetische Untersuchung der Übersetzung, aber es stellt auch die Frage nach der Reflexivität der Übersetzerin bzw. des Übersetzers in Bezug auf ihre bzw. seine eigene Arbeit.

Das Tophoven-Archiv: Ein typischer Übersetzernachlass?

Die Konstituierung und Erforschung von Übersetzernachlässen stecken erst in den Anfängen. Daher lohnt es sich, die Frage aufzuwerfen, was einen Übersetzernachlass ausmacht und was er typischerweise beinhaltet, um die Beschaffenheit und die Bedeutung des Tophoven-Archivs näher zu bestimmen. Eine erste Antwort hat die Übersetzerin und Forscherin Lise Chapuis geliefert, indem sie eine Typologie verschiedener Bestände und Archivalien entwickelt hat, die im Zusammenhang mit einer übersetzerischen Tätigkeit angesammelt werden können.⁷ Es ist festzustellen, dass viele Elemente dieser Beschreibung mit jenen des Tophoven-Archivs übereinstimmen.

Als Erstes werden die ›Vorarchive‹ erwähnt, das heißt die vorangegangenen Übersetzungen, die im Fall einer Neuübersetzung zu Rate gezogen werden können. Insbesondere wenn dieselbe Übersetzerin bzw. derselbe Übersetzer ihren bzw. seinen eigenen Text überarbeitet, kann sie bzw. er sich auf die Erstausgabe stützen, wie es Elmar Tophoven 1985 für die Wiederauflage von *Der Augenzeuge* (*Le Voyeur*, Alain Robbe-Grillet) machte. Fotokopien der 1957 erstmals erschienenen Übersetzung weisen die zahlreichen Korrekturen und Änderungen auf, die der Übersetzer mit beinahe 30 Jahren zusätzlicher Erfahrung vornahm. Da solche annotierten Bücher, ob Original oder Übersetzung, von dem Schreibprozess zeugen, gehören sie in die gleiche Kategorie wie die Übersetzungsmanuskripte und -typoskripte, die im Sinne der Textgenetik⁸ als übersetzerische ›avant-textes‹ bezeichnet wer-

7 Vgl. Lise Chapuis, »Archives de la traduction: traces d'une poétique individuelle et collective?«, in *Transalpina* 18 (2015), S. 33-47.

8 Vgl. Almuth Grésillon, »Was ist Textgenetik?«, in: Jürgen Baurmann / Rüdiger

den können. Im Tophoven-Archiv befinden sich auch Tausende von Karteikarten und mehrere Disketten, auf denen im Rahmen des ›transparenten Übersetzens‹ die verschiedenen Etappen des Übersetzungsvorgangs genau aufgezeichnet wurden. Elmar Tophoven kommentierte und ordnete seine zahlreichen Beobachtungen beim Übersetzen, sodass diese Dokumente auch seine Reflexivität widerspiegeln und somit den »Glossen und Glossaren« zuzuordnen sind. Mit der Hilfe von anderen Übersetzenden wurden zuerst ein handgeschriebener Loseblatt-Katalog und später einige Glossare gefertigt, in denen Lösungen aus Übersetzungen von Geneviève Serreau oder Nathalie Sarraute festgehalten wurden. Elmar Tophoven legte viel Wert auf die Zusammenarbeit, sei es mit Erika Tophoven, Autorinnen und Autoren, Kolleginnen und Kollegen, Verlagslektorinnen und -lektoren oder Studierenden. Handschriftliche Spuren auf den Manuskripten und die Korrespondenz führen diesen ›kollaborativen‹ Charakter der Übersetzung vor Augen. In einem Brief an Maria Dessauer, eine Lektorin des Suhrkamp Verlags, steht zum Beispiel geschrieben: »Für Ihre Änderungsvorschläge, die ich fast alle angenommen habe, möchte ich Ihnen besonders danken.«⁹

Lise Chapuis weist auch darauf hin, dass ein Übersetzernachlass sich nicht auf die reine Übersetzungsarbeit beschränkt. Nach der Lieferung des Manuskripts können weitere Dokumente entstehen, die von der Teilnahme der Übersetzerin bzw. des Übersetzers am Fortleben des Werks zeugen. Sehr oft werden ihre bzw. seine Kenntnisse in Anspruch genommen, um den Peritext mitzugestalten oder die Rezeption des Buchs durch Lesungen und publizistische Arbeit zu fördern. Im Tophoven-Archiv ist zum Beispiel das Transkript eines Gesprächs zwischen Elmar Tophoven, Alain Robbe-Grillet und der Germanistin und Journalistin Birgitta Mogge zu finden, das einer 1982 im *Rheinischen Merkur* erschienenen Reportage zugrunde liegt,¹⁰ und bei dem der Übersetzer zugleich als Dolmetscher, Interviewer, Interviewpartner und Protokollführer fungierte. Als Mitautorin bzw. Mitautor des übersetzten Textes kann es sich die bzw. der Übersetzende auch zur Aufgabe machen, Kritiken, Artikel und wissenschaftliche Veröffentlichungen zu sammeln, sodass ihr bzw. sein Nachlass den »expandierenden Epitext«¹¹ des Werks dokumentiert. So umfasst Elmar

Weingarten (Hrsg.), *Schreiben: Prozesse, Prozeduren und Produkte*, Wiesbaden 1995, S. 288-319.

⁹ Elmar Tophoven an Maria Dessauer, Paris, 12.11.1982, Tophoven-Archiv.

¹⁰ Vgl. Birgitta Mogge, »Als deutscher Übersetzer in Paris: Ein einziges Wort löst Drama aus«, in: *Rheinischer Merkur* 29 (1982), S. 16.

¹¹ Chapuis (Anm. 7), S. 46.

und Erika Tophovens Bibliothek sehr viele Publikationen über den *Nouveau Roman* und Samuel Beckett.

Ein weiterer Aspekt wird in Chapuis' Typologie nicht erwähnt, obwohl er für das Tophoven-Archiv und in vielen anderen Fällen von Bedeutung ist, nämlich die eigenen Schriften der Übersetzerin bzw. des Übersetzers. Neben den Übersetzungen schrieb Elmar Tophoven zahlreiche Vorträge, die oft unveröffentlicht blieben und deren Typoskripte sich im Archiv befinden. Diese Texte sind eine wertvolle Quelle für die Erschließung seines übersetzerischen Werks, da sie seine Vorstellung von der Übersetzung und vom Übersetzerberuf zum Ausdruck bringen. Hinzu kommen auch die Spuren seiner anderen Tätigkeiten, wie etwa die Archivalien, die die Gründung des EÜK betreffen, oder das Unterrichtsmaterial für seine Übersetzungsseminare an der ENS.

Anhand der Kategorien von Lise Chapuis lässt sich also feststellen, dass das Tophoven-Archiv größtenteils die typischen Dokumente beinhaltet, die in einem Übersetzernachlass zu erwarten sind. Es weist aber auch Spezifitäten auf, die ihm eine besondere Bedeutung verleihen.

Zum einen handelt es sich um den Nachlass eines »Nur-Übersetzers«: Dieser Begriff wurde 1996 von Cornelia Lauber¹² geprägt, um zwischen den Berufsübersetzenden einerseits und den »Auch-Übersetzern« andererseits, die zugleich als Schriftstellerinnen und Schriftsteller, Verlegerinnen und Verleger, Journalistinnen und Journalisten oder Professorinnen und Professoren tätig sind, zu unterscheiden. Aus soziologischer Sicht bestehen nämlich große Unterschiede zwischen beiden Untergruppen, die sowohl im deutschsprachigen Raum als auch in Frankreich untersucht wurden.¹³ Da die Übersetzung als intellektuelles bzw. literarisches Schaffen ungenügend anerkannt wird, bleiben die meisten »Nur-Übersetzer« im Schatten, während »Auch-Übersetzer« Prestige aus anderen Feldern schöpfen können. Als Ergebnis davon sind Nachlässe von »Nur-Übersetzern« eher selten, weil sie öfter als nicht »archivwürdig«¹⁴ betrachtet werden. In der Nach-

12 Cornelia Lauber, *Selbstporträts: zum soziologischen Profil von Literaturübersetzern aus dem Französischen*, Tübingen 1996, S. 39ff.

13 Vgl. Fritz Nies, »Portrait-Robot des Übersetzers französischer Literatur«, in: Fritz Nies / Bernd Kortländer (Hrsg.), *Französische Literatur in deutscher Sprache: eine kritische Bilanz*, Düsseldorf 1986, S. 162-165, hier S. 164; Nathalie Heinich, »Les traducteurs littéraires: l'art et la profession«, in: *Revue Française de Sociologie* 2,25 (1984), S. 264-280; Isabelle Kalinowski, »La vocation au travail de traduction«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 4,144 (2002), S. 47-54; Gisella M. Vorderobermeier, *Translatorische Praktiken aus soziologischer Sicht: Kontextabhängigkeit des übersetzerischen Habitus?*, Opladen 2013, S. 168ff.; Bernard Banoun / Isabelle Poulin / Yves Chevrel (Hrsg.), *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle*, Lagrasse 2019, S. 198ff.

14 Eckhart Götz Franz, *Einführung in die Archivkunde*, Darmstadt 2007, S. 67.

lassdatenbank des Bundesarchivs ergab im November 2019 eine Suchanfrage mit dem Suchwort »Übersetzer« 220 Treffer, aber nur 9 davon konnten als Nachlässe von »Nur-Übersetzern« identifiziert werden.¹⁵ Auch wenn die Übersetzung eine zentrale Rolle spielt, wie zum Beispiel im Fall des Karl-Dedecius-Archivs, wird gewöhnlich mehr Wert auf die Bibliothek oder die Korrespondenz als auf die Spuren übersetzerischer Arbeit gelegt.¹⁶ Nachlässe von »Nur-Übersetzern« können dazu beitragen, dieses Prestigedefizit auszugleichen. Obwohl Elmar Tophoven Brotberufe ausüben musste, kann er als »Nur-Übersetzer« eingestuft werden, weil er sich selber ausschließlich als Übersetzer definierte. Seine Stelle als Deutschlektor an der ENS brachte ihm zwar symbolisches Kapital, doch sie wurde ihm aufgrund seiner Verdienste als Literaturübersetzer zugesprochen und war keinesfalls mit einem Lehrstuhl vergleichbar.¹⁷ Indem das Tophoven-Archiv anerkannt und erforscht wird, wird also deutlich gemacht, dass die Übersetzung an sich archivwürdig ist.

Die zweite Spezifität dieses Übersetzernachlasses ist jedoch, dass er sich nicht in der Obhut einer öffentlichen Institution befindet. Es handelt sich um ein autonom verwaltetes Privatarchiv im Besitz von Erika Tophoven. Der Familie Tophoven liegt viel daran, dieses Material zugänglich zu machen, aber ohne institutionelle Unterstützung muss das Tophoven-Archiv seine Legitimität derzeit selber beweisen. Diese einzigartige Einrichtung eines Übersetzerarchivs basiert auf der außerordentlichen Reichhaltigkeit der Bestände. Die Idee des ›transparenten Übersetzens‹ führte Elmar Tophoven in der Tat dazu, eine Masse von Dokumenten zu erstellen und aufzubewahren, die den Übersetzungsprozess ans Licht bringen.

Das ›transparente Übersetzen‹

Um das Tophoven-Archiv näher darzustellen, muss auf die ihm zugrundeliegende Methode des ›transparenten Übersetzens‹ eingegangen werden. Der Grundgedanke dieses von Elmar Tophoven in den 70er- und 1980er Jahren entwickelten Aufzeichnungsverfahrens ist es, dass

15 Vgl. <https://www.bundesarchiv.de/nachlassdatenbank/> (15.7.2020).

16 »Am meisten begeistern seine Kontakte mit den Schriftstellern.« Ilona Czechowska / Hans-Gerd Happel, »Der Nachlass von Karl Dedecius: Erschließung und Präsentation der Projekte. Was war, was ist, was wird kommen?«, in: Ilona Czechowska / Krzysztof A. Kuczyński / Anna Małgorzewicz (Hrsg.), *Die Botschaft der Bücher. Leben und Werk von Karl Dedecius*, Wrocław/Dresden 2018, S. 9–19, hier S. 12.

17 Vgl. Ritte (Anm. 3), S. 196f.

die Übersetzerin bzw. der Übersetzer die Spuren ihrer bzw. seiner Arbeit festhält, indem sie bzw. er sich parallel zur Übersetzung Notizen macht, um Entscheidungen später rekonstruieren und erklären zu können. Die gelungenen Lösungen können auf diese Weise gespeichert und mit Kolleginnen und Kollegen ausgetauscht werden. Erst 1987 bekam diese Methode ihren Namen: »Das Auswechselln von Worten, ›le travail de transmutations‹, die Verwandlungsarbeit, die vor allem im Kopf geleistet wird, diese subtilen Prozeduren zu veranschaulichen, ist das, was man ›transparentes Übersetzen‹ nennen kann.«¹⁸

Ein solches Aufzeichnungsverfahren erwies sich als wünschenswert, als deutsche Übersetzerinnen und Übersetzer zum ersten Mal zusammenkamen. 1968 fanden die ersten Esslinger Gespräche statt, die zu jährlichen Übersetzertreffen wurden. Elmar Tophoven nahm an dieser Veranstaltung teil und begeisterte sich für die Möglichkeit der Zusammenarbeit mit Kolleginnen und Kollegen. Er schlug vor, dass Übersetzerinnen und Übersetzer die Ergebnisse ihrer Arbeit an bestimmten Texten anhand ihrer Notizen besprechen und begann selber, Übersetzungsprobleme und deren Lösungen auf Karteikarten zu schreiben. Während der darauffolgenden Esslinger Gespräche wurden diese Notizen mit der Unterstützung von dem Sprachwissenschaftler Mario Wandruszka erörtert und nach Kategorien geordnet: lexikalische Probleme (»Wortschicht«), syntaktische Probleme (»Satzbauschicht«), klangliche Probleme (»Klangschicht«).¹⁹ Im Laufe der 70er-Jahre benutzte Elmar Tophoven dieses noch unbenannte Verfahren für seine Übersetzungsarbeiten und fertigte Tausende von Karteikarten an. Die Übersetzung eines Romans wie *Mercier et Camier* von Beckett oder »*disent les imbéciles*« von Sarraute brachte zwischen 1000 und 1500 Karteikarten hervor, die in einem Karteikasten aufbewahrt wurden. 1980 stieg Elmar Tophoven auf den Computer um. Durch das EÜK hatte er nämlich Zugang zu einem dieser neuen und teuren Geräte, die ihm die Aufzeichnung der Übersetzungsprozesse erleichterten. Anstatt die verschiedenen Schritte auf einem getrennten Zettel aufzuschreiben, konnte er alles ununterbrochen tippen und dann einfach die fertige Übersetzung von den Notizen absondern und ausdrucken. Dies war besonders hilfreich, wenn es wie bei manchen Texten von Beckett zwei Originale in verschiedenen Sprachen gab.²⁰ Der

18 Elmar Tophoven, »Transparentes Übersetzen als Erfahrungsaustausch«, in: Tophoven (Anm. 3), S. 215-239, hier S. 215 f.

19 Vgl. Elmar Tophoven, »Vorlektüre-Spontanglossar-Nachlese«, in: Wolfgang Pöckl (Hrsg.), *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, Tübingen 1981, S. 449-453, hier S. 449.

20 Vgl. Elmar Tophoven, »Becketts Company im Computer«, in: Harmut Engelhardt (Hrsg.), *Samuel Beckett*, Frankfurt a.M. 1984, S. 280-293.

Übersetzer konnte so den Überblick über die verschiedenen Fassungen bewahren und auch die Konkordanz zwischen verschiedenen Textstellen überprüfen. Elmar Tophoven gestaltete den Übersetzungsvorgang wie folgt: Zuerst machte er eine »Vorlektüre«, um die schwierigen Stellen und die Übersetzungsprobleme des Ausgangstexts herauszufinden; dann übersetzte er auf dem Computer und schrieb alle Übersetzungen auf, die ihm einfielen, um ein »Spontanglossar« von mehr oder weniger angebrachten Lösungen zu bilden; schließlich machte er eine »Nachlese«, d. h., er wählte die Lösungen aus, die sich auch für andere Texte eignen konnten, und verzeichnete sie in einem Glossar.

Diese Methode wurde vor allem von Elmar Tophoven theoretisiert und praktiziert, aber er war nicht allein und versuchte unermüdlich, mehr Kolleginnen und Kollegen zum ›transparenten Übersetzen‹ zu veranlassen. Es wurde in Seminaren und Übersetzer-Werkstätten in Paris oder in Straelen in die Praxis umgesetzt, jedoch stieß es auch auf Widerstand, sodass die Resonanz ziemlich beschränkt blieb. Dennoch stand im Fokus des Projekts die Solidarität zwischen Übersetzenden, weil die Aufzeichnung des Übersetzungsprozesses nicht nur den Erfahrungsaustausch, sondern auch das Ansehen des Berufs fördern sollte: »Eine Sicherung dieser Spuren würde die Literaturübersetzer vom Odium der Falschmünzer und der Aura von Wünschelrutengängern befreien helfen. Eine solche Spurensicherung sollte die schweigende Mehrheit der Einzelgänger aus ihrer Sprachlosigkeit befreien und ihnen durch die Selbstentdeckung mehr Mitspracherecht gewähren.«²¹

Elmar Tophoven hoffte auch, dass seine Methode eine stärkere Zusammenarbeit mit Linguistinnen und Linguisten herbeiführen würde, damit die Übersetzerinnen und Übersetzer an der Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntnisse über ihre eigene Arbeit mitwirken können. Er verfolgte mit großem Interesse die Untersuchung von Übersetzungsprozessen durch *think aloud protocols* in der Übersetzungswissenschaft,²² weil er darin eine Parallele zum ›transparenten Übersetzen‹ sah. Es gelang ihm jedoch nicht, Überschneidungen zwischen den beiden Ebenen zu bewirken.

Die zahlreichen Dokumente, die Elmar Tophoven aufgrund des ›transparenten Übersetzens‹ ansammelte, und vor allem die Karteikarten, auf denen Tausende von Übersetzungsproblemen aufgezeichnet wurden, dienten also hauptsächlich zur Förderung seiner eigenen Reflexivität. Weil er aber seine Übersetzungen so ausführlich dokumen-

21 Tophoven (Anm. 18), S. 221.

22 Vgl. Hans P. Krings, *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht*, Tübingen 1986.

tierte, konnte er ein regelrechtes Archiv von Übersetzungsprozessen gründen, das zu erforschen bleibt. Im Vergleich zu anderen Übersetzer-nachlässen verleiht das ›transparente Übersetzen‹ dem Tophoven-Archiv eine besondere Absichtlichkeit und Zweckmäßigkeit. Deswegen konnte es bisher bewahrt werden, anstatt zu verschwinden, wie so viele Nachlässe von »Nur-Übersetzern«. Und heute kann Elmar Tophovens Projekt im Rahmen der Entwicklung der Archivforschung und der Textgenetik in der Übersetzungswissenschaft wiederaufleben.

Textgenetische Untersuchung des Übersetzens

Wie das ›transparente Übersetzen‹ ist die Textgenetik Ende der 60er-Jahre entstanden. Dieser Forschungsbereich wurde in Frankreich mit Blick auf Manuskripte berühmter Schriftsteller wie Heinrich Heine, Gustave Flaubert oder Marcel Proust gegründet und setzte sich zum Ziel, den Fokus auf den Akt des Schreibens zu verlagern, um den veröffentlichten Text zu entmystifizieren und die Autorschaft umzudefinieren.²³ Indem die Textgenetik die mühsame kreative Arbeit beschreibt, stellt sie die Vorstellung des genialen Dichters und des vollkommenen Werks in Frage. Der Gegensatz zwischen einem sakralen Original und einer als grundsätzlich defektiv aufgefassten Übersetzung²⁴ kann also aufgehoben werden und das Übersetzen als Fortführung des Schreibprozesses durch eine zweite Autorin bzw. einen zweiten Autor betrachtet werden.²⁵ In dieser Hinsicht lenkt der relativ neue Zweig der »textgenetischen Übersetzungswissenschaft«²⁶ die Aufmerksamkeit auf die Manuskripte der Übersetzerinnen und Übersetzer. Die Gemeinsamkeiten mit dem ›transparenten Übersetzen‹ sind nicht zu übersehen: In beiden Fällen geht es um die Beobachtung der Übersetzungsprozesse und die Verdeutlichung der Rolle der Übersetzenden. Elmar Tophoven versuchte übrigens selber eine Übersetzung seines Freunds Paul Celan textgenetisch zu analysieren²⁷. Sein Auf-

23 Vgl. Grésillon (Anm. 8), S. 290.

24 Vgl. Antoine Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris 1994, S. 41f.

25 Vgl. Chiara Montini, »Introduction«, in dies. (Hrsg.), *Traduire: genèse du choix*, Paris 2016, S. 1-11, hier S. 5.

26 Vgl. Anthony Cordingley / Chiara Montini, »Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline«, in: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies* 14 (2016), S. 1-18.

27 Vgl. Elmar Tophoven, »Translating Celan Translating«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, Berlin / New York 1987, S. 377-383.

zeichnungsverfahren war aber im Gegensatz zur Textgenetik eine praxisbezogene Tätigkeit und zielte in erster Linie darauf ab, ein »Arsenal übersetzerischer Kunstgriffe«²⁸ zur Verfügung zu stellen. Die Frage nach dem individuellen Schreibstil wurde jedoch nicht ausgeblendet: »Arbeitsnotizen von Übersetzern können nicht nur von Problematischem in der Wortschicht, der Satzbauschicht und der Klangschicht zeugen, sondern dabei auch die ›Tatze des Löwen‹, ›la griffe du lion‹ – den Personalstil des Autors erkennen lassen.«²⁹

Der Übersetzer bezieht sich hier auf eine Textstelle aus dem Roman »sagen die Dummköpfe« («*disent les imbéciles*») von Nathalie Sarraute, den er 1976–78 übersetzte:

Ab ungue leonem. Die lateinischen Wörter hallen ebenso feierlich wider wie ein sakraler Text. Ab ungue leonem. An dem Kratzer, den seine Tatze hinterlassen hat, erkennt man den Löwen ... Aber, es so übersetzen, ist nichts anderes, als es abschwächen, in die Länge ziehen, seine Wirksamkeit schmälern ... Ab ungue leonem. Wie die Tatze der Löwe. Nichts trennt dort die beiden Wörter. Eine Tatze nur und man sieht den ganzen Löwen. Eine einzige Geste, und der ganze Mensch ist da. Eine einzige, kurze Geste, nicht länger als die Spur eines Tatzenschlags. Man hat uns seit jeher beigebracht, sie herauszufinden und somit das zu entdecken, was ... (Abb. 1)

Im Tophoven-Archiv befinden sich mehrere Dokumente, die die Textgenese dieses kurzen Abschnitts beleuchten. Zunächst sind die schwierigen Stellen in der Originalausgabe unterstrichen und mit laufenden Nummern versehen, die auf die entsprechenden Karteikarten verweisen:

*Ab ungue leonem. Les mots latins résonnent avec la solennité d'un texte sacré (1005a). Ab ungue leonem. À la trace laissée par sa griffe, on reconnaît le lion ... Mais le traduire ainsi, c'est le diluer, l'étirer, lui faire perdre de sa puissance (1006)... Ab ungue leonem. D'après la griffe le lion (1007). Rien ne vient séparer les deux termes (1008). Une griffe, et voici le lion tout entier (1009). Un seul geste et tout l'homme est là. Un seul, tout petit, pas plus grand que la trace laissée par une griffe (1010). On nous a appris depuis toujours à la déceler et par elle à découvrir ...*³⁰

28 Elmar Tophoven, »Fragmentarisches im Sprachenprisma«, Tophoven-Archiv, 1979, S. 16.

29 Elmar Tophoven, »Erinnerungsvermögen und Speicherkapazität«, Tophoven-Archiv, ca. 1986, S. 19.

30 Nathalie Sarraute, »*disent les imbéciles*«, Paris 1976, S. 147f. Lineare Transkription des Exemplars von Elmar Tophoven, Tophoven-Archiv.

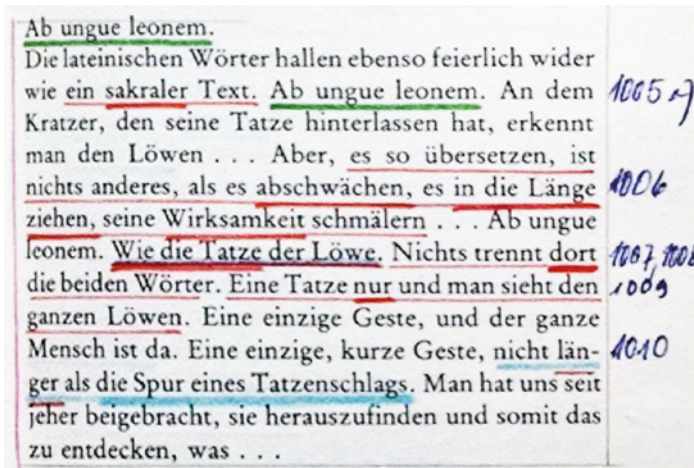


Abb. 1: Nathalie Sarraute, »sagen die Dummköpfe«. Übers. aus dem Franz. von Elmar Tophoven, Köln 1978, S. 129. Annotiertes Exemplar von Elmar Tophoven, Tophoven-Archiv.

Genauso wie im Französischen wird im Deutschen nach einer Übersetzung des Ausdrucks *ab ungue leonem* gesucht, die die Knappheit des Lateinischen und die unmittelbare Gegenüberstellung der beiden Begriffe wiedergibt. Auf der Karteikarte Nr. 1007 (Abb. 2) sind die verschiedenen Lösungen aufgezeichnet, die Elmar Tophoven erwogen hat: »Von der Tatze den Löwen. Wie die Tatze der Löwe. Wie die Tatze so der Löwe. Gemäß der Tatze der Löwe.« Es ist auch zu bemerken, dass der Übersetzer die englische Übersetzung von Maria Jolas zu Rate gezogen hat: »*By the claw the lion*«. Der Buchstabe »S« und ein blauer Strich im Winkel deuten ferner darauf hin, dass es sich um ein syntaktisches Problem handelt.

Auf dem Manuskript (Abb. 3) steht die letzte Lösung, die bei der ursprünglichen Redaktion der Karteikarte aufgeschrieben wurde: »Gemäß der Tatze der Löwe.« Der Satz wurde jedoch gestrichen und mit »Wie die Tatze der Löwe« ersetzt. Diese Korrektur wurde dann auf die Karteikarte übertragen und mit einer Erläuterung ergänzt: »Wie der Herr so's Gescherr«. In Anlehnung auf diese Redensart fügte der Übersetzer auf dem Manuskript das Wort »so« hinzu, das jedoch im Zieltext nicht mehr vorhanden ist, weil es die unerwünschte Wirkung hat, die beiden Hauptbegriffe zu trennen. Bei der Durchsicht des Manuskripts mit Hilfe von Erika Tophoven bemerkte Elmar Top-

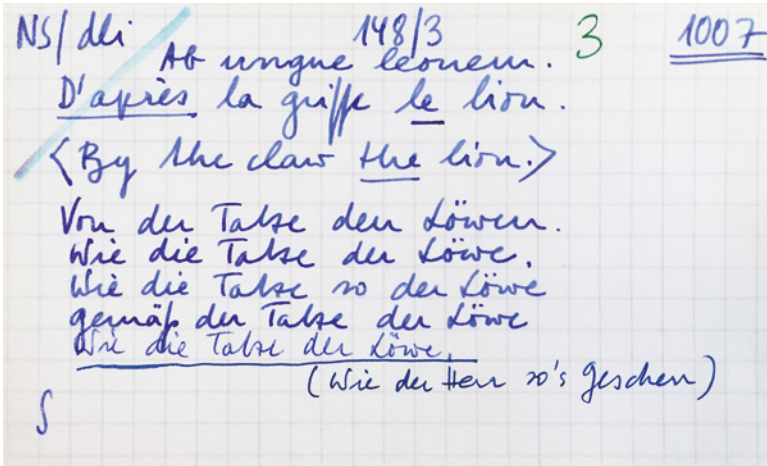


Abb. 2: Elmar Tophovens Karteikarte Nr. 1007 zu »sagen die Dummköpfe«, Tophoven-Archiv.

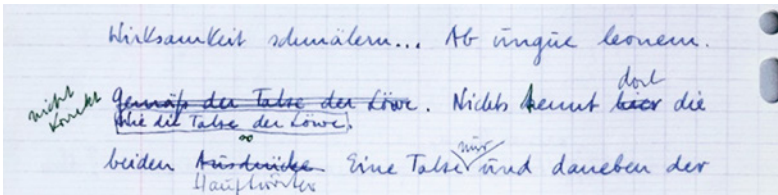


Abb. 3: Elmar Tophovens Manuskript zu »sagen die Dummköpfe«, Tophoven-Archiv.

hoven am Rand der Übersetzung »nicht korrekt« und schrieb oben die Buchstaben »NS« auf, um zu signalisieren, dass diese Stelle mit Nathalie Sarraute zu besprechen war. Leider fehlt im Tophoven-Archiv das Typoskript, das Bindeglied zwischen dem Manuskript und der gedruckten Übersetzung, das von Erika Tophoven getippt und während der Arbeitssitzung mit der Autorin von Elmar Tophoven revidiert wurde.

Trotz dieser Lücke sind aus den bestehenden Dokumenten sehr viele Informationen über den Übersetzungsprozess zu entnehmen, die

hier nicht detailliert werden können. Die Feststellung, dass das Problem des knappen lateinischen Ausdrucks durch die Heranziehung eines syntaktisch ähnlichen deutschen Sprichworts gelöst wurde, hebt die Kreativität des Übersetzers in der Zielsprache hervor. So machen die Spuren des übersetzerischen Denkprozesses, die auf den Karteikarten gesammelt wurden, das Übersetzen in der Tat ›transparenter‹, obwohl nicht alle Übersetzungsentscheidungen ausführlich erklärt werden können.

Der Auszug endet mit einem für Nathalie Sarraute charakteristischen Stilmittel, nämlich der Ellipse, die im Deutschen besonders schwierig wiederzugeben ist. Elmar Tophoven verwendet hier den Zusatz eines abgebrochenen Relativsatzes, um den gleichen Schwebefeffekt zu bewirken. Dieses Problem taucht in seinen Karteikarten so häufig auf, dass es durch das Schlüsselwort ›Ellipse‹ gekennzeichnet wird. Das ›transparente Übersetzen‹ zeugt somit nicht nur vom Personalstil der Autorin, sondern auch von einem besonderen »Übersetzer-temperament«,³¹ das durch die Herangehensweise des Übersetzers und seine Übersetzungsentscheidungen zum Ausdruck kommt.³² Die textgenetische Untersuchung eines solchen Materials stellt also die spezifische Autorschaft der Übersetzerin bzw. des Übersetzers in den Vordergrund.³³

Die Archivierung der Übersetzungsprozesse durch die Methode des ›transparenten Übersetzens‹ ermöglicht es, Elmar Tophovens übersetzerisches Werk sehr genau zu analysieren. Dabei muss aber in Betracht gezogen werden, dass die Dokumente durch das System und die Kategorien des Übersetzers gestaltet wurden, sodass die Textgenetik es nicht mit einem rohen Material zu tun hat. Das Tophoven-Archiv zeugt also nicht nur von der Praxis des Übersetzers, sondern auch von seiner eigenen Reflexivität. Dieses eigenwillige Unternehmen, die Übersetzung vom Standpunkt des Übersetzers aus zu dokumentieren, nimmt eine besondere Stellung ein und fordert dazu auf, Übersetzernachlässe und die Übersetzung im Allgemeinen als archivwürdig anzuerkennen.

31 Elmar Tophoven, »Das Europäische Übersetzer-Kollegium Straelen e.V. – Aufgaben und Arbeitsweisen«, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4,36 (1986), S. 517–536, hier S. 523.

32 Vgl. Solange Arber, »Des mots autour du silence: Elmar Tophoven traduisant Nathalie Sarraute«, in: *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF* 14 (2018). <http://journals.openedition.org/carnets/8765> (2.11.2020).

33 Vgl. Solange Arber, *Genèses d'une œuvre de traducteur. Elmar Tophoven et la traduction transparente*, Tours 2023.

Esther von der Osten

Lautstärken / Forces de voix

Übersetzung und Tonarchiv*

Chava und Jaakov Flohr zum Gedenken

»Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird, kurz die Musik hinter den Worten.«¹

Was geschieht mit der Musik, von der Nietzsche hier spricht, in dem Moment, wo diese Sprache zu Schrift wird? Und was geschieht, wenn diese Schrift dann in die Schrift einer anderen Sprache übersetzt wird? Diesen Fragen will dieser Aufsatz nachgehen. Er berichtet von Erfahrungen beim Übersetzen von Texten, die auf der Transkription einer audiovisuellen Vorlage basieren. Es folgen also einige praxisbasierte Überlegungen zum Bezug zwischen archivierter mündlicher Rede und schriftlicher Übersetzung. Sie wollen a) beitragen zur Beschreibung dessen, was im Moment der Begegnung von eingespeichertem Wort und Transkription/Übersetzung geschieht, und b) dazu aufrufen, Audiomitschnitte von Interviews, Vorträgen usw. generell zu archivieren, für spätere Transkriptionen/Übersetzungen und Forschungen; beispielsweise auch zu den Unterschieden, zum Nacharbeiten, zum Denken, das sich vortastet, sich wiederaufnimmt, innehält, abbricht, schweigt oder verschweigt und das sich anders verhält in einer Redeszene und in der Nachträglichkeit der schriftlichen Überarbeitung, in einem Danach, in dem die Szene im Gedächtnis nachhallt, aber als eine bereits in ein Gedächtnis eingeschriebene, das auch ein affektives Gedächtnis ist und somit bereits Übertragungs- und Verschiebungsprozesse durchlaufen hat. Und schließlich wollen sie c) für die

* Für die aufmerksame Lektüre und wertvolle Rückmeldungen danke ich zuallererst meinem Vater, sowie Nora Bierich, Frank Hahn, Mai Wegener und den Herausgeberinnen und Herausgebern des Bandes.

1 Friedrich Nietzsche, *Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß*, ausgewählt und geordnet von Alfred Baeumler, Bd. 1, Stuttgart 1956, S. 190, Fragment 508.

Übersetzung von Texten, die ursprünglich Vorträge waren und bereits transkribiert sind, empfehlen, die mündlichen Versionen zu konsultieren, auch wenn die Arbeitsgrundlage eine bereits existierende Transkription ist, ob sie sich nun für vollständig erklären mag oder nicht.

Das Wie des Sprechens, das Pathische, »eine vorsymbolische, eine präverbale und nicht-propositionale Dimension«, erklärt Sibylle Krämer, schafft den

affektiven Boden unserer Verständigung, eine sympathische oder antipathische Bezugnahme auf den anderen, ein Begehren oder eine Abwehr, welche Gemeinschaftlichkeit stiftet oder unterläuft, bevor überhaupt die wechselseitige intersubjektive Anerkennung von Geltungsansprüchen durch die argumentierende Rede im sprechakttheoretischen Sinne zu »greifen« vermag. [...] Worauf es uns bei dieser appellativen und affektiven Intersubjektivität nun ankommt ist, dass diese »pathische Kommunikation« zutiefst verwoben ist mit der Körperlichkeit der Kommunizierenden.²

Lautstärke in diesem Sinne wäre dann die Stärke, das Vermögen des Lautlichen, diesen affektiven Boden der Kommunikation zu schaffen, zu »verstärken«, auf die Art der Bezugnahme einzuwirken bzw. sie wesentlich mitzugestalten. Es macht Rede zugänglicher, »verständlicher«, nicht nur deshalb, weil das, was man bei einem Text eine bestimmte Lesart nennen würde, hörbar geformt, modelliert wird (nicht nur da, wo das Schriftliche eine doppelte Lesart erlauben würde), sondern auch, weil die Rede sich auf eine andere, zusätzliche Weise adressiert, an Zuhörende richtet.

Die adressierte Rede – etwa eines Interviews, Vortrags, eines Erzählens, einer Rede mit einem Gegenüber, die also von der Stimme des Computers zu unterscheiden ist, mit der man sich einen Text vorlesen lassen kann, und wohl auch vom Hörbuch – schafft einen Bezug des Hörens, der etliche andere Wege anspricht als den des einsamen Lesens. Was geschieht nun, wenn eine solche Rede von jemandem, der ihr zuhört, aufgeschrieben wird. Wir lassen hier den Fall der Stenografie weg und widmen uns nur der archivierten Rede, die also nachträglich transkribiert wird, mit der Möglichkeit, die Aufnahme der Rede nach Belieben zu unterbrechen, zurückzuspulen usw. Meine These ist, dass eine Transkription eine erste Übersetzung ist, die weder neutral noch vollständig sein kann: Aufschreiben ist Umschreiben. Wer eine adressierte Rede hört und ihr zuhört, empfängt, hört diese beinahe so, als ob

2 Sibylle Krämer, »Die Rehabilitierung der Stimme. Über die Oralität hinaus«, in: dies. / Doris Kolesch (Hrsg.), *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, Frankfurt a.M. 2006, S. 269-295, hier S. 274.

sie sich direkt an ihn/sie richten würde, und tritt damit in einen Bezug des Affiziertseins und der Übertragung, in dem etliche Gefühle am Hören mitwirken, die wie bei anderen Arten von Performanz, etwa künstlerischen (Theater, Tanz, Musik), auch körperliche Antworten auf das Gehörte sind, ob Affirmation oder Ablehnung, Widerstand, Sym-, Em-, Anti- oder selbst Apathie, und die das Gehörte bereits während des Hörens verändern. Man *meint*, richtig gehört zu haben, man *glaubt*, Wort für Wort aufzuschreiben.

Bei dem ersten der nun folgenden Beispiele aus der Praxis erstellte ich die Transkription selbst. Danach geht es um Übersetzungen bereits bestehender Transkriptionen.

Im Rahmen von Forschungen der Stadt Altenburg, welche die Zwangsarbeit im Kriegsgefangenenlager STALAG IV-E Altenburg historisch aufarbeitet und dokumentiert,³ erhielt ich einen Auftrag zur auszugsweisen Übersetzung zweier Video-Interviews mit ehemals in dem Lager Inhaftierten, Henri Platt und Ignace Scheiner. Die Vorgabe war, die auf Französisch geführten Interviews, die im USC Shoah Foundation Institute Visual History Archive online einsehbar sind, anzuhören und stichpunktartig diejenigen Informationen herauszuziehen, die Auskunft über die Arbeits- und Lebensbedingungen in dem Lager gaben. Sehr bald, nachdem ich begonnen hatte, das erste Interview, von Henri Platt,⁴ zu hören und anzusehen, merkte ich, dass es unmöglich war, sich der Szene und der Präsenz des Sprechenden mit allem, was diese ausmacht, auf eine Weise zu entziehen, die erlaubt hätte, den Worten mit einem Blick auf Zweckmäßigkeit, Verwendbarkeit des Gesagten zu folgen, beim Zuhören auswählend, was für den Auftrag nützliche Information ist und was nicht. Dies lag nicht allein an der Fülle von historischen Einblicken, die das Erzählte gewährte – so erfuhr man beispielsweise auch viel über das Leben des Kindes und Jugendlichen, der in den 1920/1930er Jahren in Polen in einem jüdischen Umfeld aufwuchs –, und das zugleich Weitergegebene, Anvertraute aus der Geschichte dieses einen sich erinnernden Erzählenden war, untrennbar mit den Affekten, den Beben und Brüchen des Erinnerns verwoben. Sondern es lag auch an dem archivierten Sprachereignis selbst, das im Moment des Hörens der Aufnahme vor meinen Augen stattfand, woran die Möglichkeit, in der Aufnahme vor- und zurückzuspulen und dieses Ereignis damit theoretisch ganz anderen

3 Hier ist insbesondere die Aufarbeitung durch den Historiker Marc Bartuschka zu nennen, die demnächst als wissenschaftliche Publikation erscheinen soll. Vgl. <https://www.abg-net.de/aktuelles/nachrichten/datum/2019/02/03/forschungsergebnisse-zum-kz-aussenlager-altenburg-vorgestellt/> (6.1.2021)

4 *USC Shoah Foundation Institute testimony of Henri Platt*, 09 June 1995. Gehört zum *USC Shoah Foundation Institute Visual History Archive*.

Zeitlichkeiten zu unterziehen als die, in der es stattgefunden hatte, nichts änderte. Das Zeugnis, dessen Zeugin ich wurde, war nicht zu trennen von seiner Adressierung, dem Erzählen, der Mitteilung. Die historischen Informationen waren jeweils eben *diese* hier, die unter diesen Umständen, in diesem Kontext, in diesem Gesprächsverlauf vor der Kamera zur Sprache kamen, die mit eben *diesen* Schwierigkeiten der Versprachlichung, mit diesem Stocken, mit diesem Lachen, mit dieser Affektlage, mit dieser Erinnerung geäußerten Informationen.⁵ Ich befand mich vor einem Menschen, der erzählte, was er erlebt und erfahren hatte, und zwar nicht nur in den Konzentrationslagern. Er erzählte auch von seiner Kindheit, seiner Familie, seiner Jugend, dann erst folgte der Bericht seiner Aufenthalte in verschiedenen Lagern, und danach erzählte er von der Befreiung und seinem Leben nach der Befreiung. Selbst wenn es für den Auftrag nur darum ging, ein paar Minuten des mehrstündigen Interviews anzuhören, um eventuelle Einblicke in das Lagerleben zu bekommen, war es notwendig, das gesamte Interview anzuhören. Und es war insbesondere notwendig, dass die Person, die Henri Platts Erzählung ins Deutsche übersetzt, das gesamte Interview anhört, und insbesondere für die historische Aufarbeitung dieses Stücks deutscher Geschichte, einer Geschichte des Unrechts an diesem Interviewten, der als »Experience Group: Jewish Survivor« in der Datenbank des »Visual History Archives« gespeichert ist. Zur Arbeit an dieser Geschichte – und an der hatte der Auftrag teil, der nicht zuletzt deutlich macht, dass Übersetzen die Frage des Ethischen und der Verantwortung stellt – gehörte ja das Reflektieren des Umgangs mit den Zeugnissen. Nur den Ausschnitt zu hören, hätte den, der diese Geschichte erfahren und erlitten hat, zu einem Informationslieferanten funktionalisiert, sein Zeugnis als Zeugnis annulliert und ihn damit erneut zum Opfer dieser Geschichte gemacht. Die Erzählungen vom Leben vor dem Einfall der Deutschen waren hinsichtlich der Information über den Aufbau des STALAG IV-E scheinbar nicht von Belang, aber sie waren es, weil sie zu der Geschichte des Menschen gehörten, in der die Erfahrung des Lagers stattgefunden hatte, von der dieser Mensch der Nachwelt berichtete, der mehr war als diese Erfahrung.

Sein Zeugnis richtete sich an Gesprächspartnerinnen und -partner, die in demselben Zimmer anwesend waren. Da er vor der und bisweilen

5 Im Rahmen dieser Überarbeitung des Tagungsvortrags beschränke ich mich darauf, meine Begegnung mit den Interviews lediglich so zu beschreiben, wie ich es als Übersetzerin erfahren habe. Ich hoffe, an anderer Stelle die Forschung seit den 1990er Jahren zu diesen Zeugnissen, zum Archivierungsprojekt und zu ihrer Rezeption einarbeiten zu können und beschränke mich hier auf den Verweis auf Thomas Trezise, *Witnessing witnessing: On the reception of holocaust survivor testimony*, New York 2013.

in die Kamera sprach, richtete sich sein Zeugnis zugleich an diejenigen, die seinen Bericht von der Vergangenheit in der Zukunft hören würden, in seiner Abwesenheit. Damit hatte das lebendige Zeugnis zugleich eine postume Dimension.

Die bedeutende Forschungsarbeit, die seit den 1990er Jahren zur Frage der Zeugenschaft allgemein, und zu diesen Zeugnissen insbesondere geleistet wurde, beginnend mit dem Psychoanalytiker und Gründer des ›Fortunoff Archives‹ Dori Laub, der wohl als erster diese Art von Interviews geführt und reflektiert hat, schärfte auch das Bewusstsein dafür, wie schwierig die Situation des Interviews für die Interviewten ist. Dies vermittelt sich vor allem durch das Pathische, durch die nonverbale Kommunikation. Es wird deutlich, wie heikel die Sprechsituation für den Menschen ist, dem man zuhört, wie verletzlich er ist, und auch dies dürfte Einfluss auf die Weise haben, wie man seinem Erzählen folgt. Angesprochen zuhörend, zuschauend, transkribierend, übersetzend, nimmt man an der Szene teil, und will man der/dem Sprechenden weder Objektivierung noch irgendeine Art der Appropriation zumuten, scheint es angemessen, die Art des eigenen Zuhörens und Teilnehmens zu reflektieren.

Zwar hatte ich selbstverständlich bereits filmische Zeugnisse von der Shoah gesehen, jedoch hatte ich noch nie als Übersetzerin oder Wissenschaftlerin dazu gearbeitet. Mir fehlte also jede Erfahrung, um zu wissen, wie ich mich hier verhalten sollte, ich hatte kein ›Handwerkszeug‹, um den Auftrag auf professionelle Weise anzugehen. Da ich nicht wusste, wie ich das Zeugnis, das sich vor meinen Augen ereignete, in eine Zusammenfassung übersetzen sollte, die über präzise historische Gegebenheiten informieren könnte, und da mir nichts von dem in den von meinem Auftraggeber gar nicht erfragten Passagen weglassbar schien, begann ich das Gehörte mitzuschreiben. Zunächst auf Französisch, recht bald jedoch ging ich dazu über, direkt ins Deutsche zu ›transkribieren‹, wie bei einer Simultan- oder Konsekutivübersetzung. Ich merkte nämlich, dass ich beim Transkribieren ohnehin bereits übersetzte. Nicht nur geschah es mir bisweilen, unabsichtlich bereits im Kopf ins Deutsche zu übersetzen, sondern auch beim Transkribieren lediglich des französischen Wortlauts erappte ich mich trotz größter Sorgfalt immer wieder dabei, dass ich die Syntax leicht änderte, manchmal ein Wort durch ein anderes ersetzte oder sogar Sätze oder Satzteile übersprang – ich transkribierte also gemäß dem, was ich glaubte, gehört zu haben, ich transkribierte das Echo der Sätze, wie sie in mir widergehallt hatten. Auf gewisse Weise war ich dabei, ohne es zu wollen und ohne es zu denken, ein Archiv zu erstellen. Darauf komme ich später zurück.

Nun muss man, um zu transkribieren, unablässig zurückspulen

und das Gehörte in sehr kurze, leicht zu merkende Teile segmentieren. Das hieß jedoch, den Interviewten in sehr kurzen Abständen zu unterbrechen, seinen Redefluss künstlich zu verlangsamen, um das Gesagte Wort für Wort zu erfassen und zu notieren. Was bei der Transkription, die ich einige Jahre zuvor von einem Dokumentarfilm erstellt hatte, der die Probenarbeit einer Theatertruppe mitschnitt, kein Problem gewesen war, weil die Akteurinnen und Akteure in keinem Bezug zur Kamera sprachen, sondern ›ihr Ding machten‹, *the play-thing*, erwies sich hier als sehr problematische Geste, weil sie dem, der seine Rede an die jenseits der Kamera Zuhörenden richtete, um einer treuen Transkription willen wieder und wieder das Wort abschnitt. Aber ging es denn überhaupt darum, Wort für Wort zu notieren, wie es der Wunsch nach maximal treuer Wörtlichkeit, die zunächst die einzig ethisch angemessene Geste gegenüber der Rede des Interviewten zu sein schien, gebot? War diese Treue tatsächlich eine – oder die einzig mögliche – verantwortliche Annäherung an die Rede des Interviewten? Die Worte dessen, der sich vor der Kamera erinnerte und sein Erinnern mitteilte, adressierte, waren nicht zu trennen vom Fluss der Stimme, vom Rhythmus, vom Gesang, vom Timbre und einer Vielzahl von Affekten, die gleichzeitig und in schneller Folge gleichsam die Musik dieser Rede komponierten. Dieses teilte sich beim Transkribieren nicht weniger mit als das Gesagte, schuf Bezug auf der Seite der Zuhörenden, eben jene pathische Dimension, von der Sibylle Krämer spricht. Dass überdies Henri, Chaim, Henryk, Henning Platt seine Erzählung mit einer Reflexion über Sprachen und das Übersetzen von Namen begann, über mit den Orten und ihren Sprachen sich ändernde Namen, über deren Übersetzungen und Bedeutungen, hat dem Wiederhall des transkribierenden Übersetzens eine weitere Reflexion von Transfer geschenkt.

In dem Moment, als ich direkt ins Deutsche übersetzte, hatte ich den Eindruck, der gehörten Rede näher und treuer zu sein, denn es war, als antwortete ich zuhörend, in meinem Zuhören. Ich antwortete auf Deutsch, in der Sprache, die sich der Geschichte gegenüber, von der die Rede war, nicht nicht verantworten kann. Ich notierte das Echo der gehört-gesehenen Rede auch als zuhörende Deutsche, ich notierte sie, wie sie in dieser antwortenden Sprache widerklang, die sich transkribierend von selbst eingestellt hatte.

Die Transkription-Übersetzung war also diejenige, die in einer bestimmten Konstellation entstanden war, einer immer singulären Begegnung von Rede und Zuhören, von Gedächtnissen, Gedächtniskörpern und Körpergedächtnissen, auf vollkommen unterschiedliche Weise von Geschichte und Geschichten durchzogen.

So nimmt die Figur der Übersetzung als Echo, wie Benjamin sie entwirft, beim Hören-Sehen der audiovisuellen Aufzeichnung nun noch eine andere Dimension an, in die Körper und Gedächtnis hineinspielen. Gemäß Benjamin bleibt die Übersetzung außerhalb vom Bergwald der Sprache, weiß jedoch den genauen Ort, wo sie einen Echoeffekt in der eigenen Sprache auf ein anderssprachiges Original erzeugen kann. Dieses quasi-physikalische Wissen könnte neben den Texten, die Wolfgang Hottner in seinem Aufsatz als Referenzfolie herausarbeitet,⁶ zusätzlich auch auf ein Bild verweisen, nämlich Athanasius Kirchers Stich mit Darstellungen vom Echo, den Bettine Menke in ihren Arbeiten zur Figur der Echo analysiert.⁷ Im Zentrum des Stichts steht die Abbildung einer gestaffelten Architektur, an deren Wänden sich der Schall je nach Einfallswinkel unterschiedlich auf berechenbare Weise bricht. Darüber hinaus ist auf dem Blatt jedoch nicht nur die mythische Figur der Echo zu sehen, sondern am oberen Rand auch ein Bergwald. Überträgt man dieses echologische Wissen auf den psychoanalytischen Schauplatz, wäre es ein Übertragungswissen, doch ist fraglich, ob die Übertragung, die da stattfindet in dieser Szene und beim Hören allgemein eine ist, die sich nach Art der Kircher'schen Speläologie berechnen und meistern lässt. Sicherlich, das Wissen der Psychoanalyse und das Erfahrungswissen von Analysierenden sind ebenfalls Wissen der Übertragung, der Winkel und Schallwellenbrechung, der Winkelwörter, der *mots anglais* und *mots anglés*. Aber es ist ein Wissen, das um den beträchtlichen Teil an Nicht-Wissen weiß, an Nicht-Meisterung, an abgründiger Unvorhersehbarkeit dessen, was in der Übertragung, in den Übertragungen vor sich geht. Laut Benjamin ist es die Übersetzung, die das Original in den Sprachwald ruft, während der Benjamin'sche Übersetzer den einzigartigen Ort des Echos offenbar weiß, als wäre er nicht impliziert. Diese Exteriorisierung, die für Benjamin nicht zuletzt notwendig ist, um sich von Strömungen seiner Zeit abzugrenzen,⁸ übergeht indes die Tatsache, dass es immer ein affiziertes Ohr ist, dass es immer ein verkörpertes Gedächtnis ist, ein körperlicher Ort der Einschreibung von Gedächtnisspuren, der an der Stelle des Bergwalds der Sprache ist.

Die Sprache der Übersetzung ist nicht zu trennen von einem je singulären verkörperten Sprachgedächtnis, in dem das, was die Stimme

6 Wolfgang Hottner, »Im Bergwald. Walter Benjamins Polemik gegen Stefan George in der ›Aufgabe des Übersetzers‹«, in: *Weimarer Beiträge* 66 (2020) H. 3, S. 421-440.

7 Vgl. Bettine Menke, »Die Wiederholung, die das Echo ist«, in: Klaus Müller-Wille / Detlef Roth / Jörg Wiesel (Hrsg.), *Wunsch-Maschine-Wiederholung*, Freiburg i. Brsg. 2002, S. 190.

8 Vgl. Hottner (Anm. 6), S. 426.

eines anderen Körpers und verkörperten Gedächtnisses äußert, wiederholt, jedes Mal auf andere Weise. Bei einem Sprachereignis in Gegenwart aller, die an einer Szene der Rede teilnehmen, geschieht der Widerhall zwischen zwei oder mehreren affizierbaren Körpern und verkörperten Gedächtnissen, Konstellationen von Spuren, singulären und kollektiven Einschreibungen, die – in Zeiten vor der COVID-19-Pandemie, denn wie es sich bei Webkonferenzen verhält, wird noch erkundet werden – zur gleichen Zeit im gleichen Raum das Gleiche hören. Sie hören es einerseits auf je unterschiedliche Weise, andererseits finden diese unterschiedlichen Weisen am selben Ort zur selben Zeit unter gleichen äußeren Umständen statt, Temperatur, Tageszeit, Luft, Ton, Klang, derselben Anwesenheit von Menschenfülle, der gleichen Atmosphäre, die wiederum gewebt ist aus der Vielzahl der unterschiedlichen Körper, Körperwissen und -gedächtnisse und ihren Resonanzen auf das Gehörte. Zirkulation von Körperwissen und -wahrnehmung, die auf das Geäußerte einwirkt. Durch die ganz konkrete Resonanz von Schallwellen entsteht also eine Art ›Musik der Präsenz‹, die aus Sprechen und Hören zugleich gewebt ist, aus zirkulierenden Transfereffekten.

Beim Hören eines Archivadokuments nun ist dieser Transfer ein anderer, und wiederum anders, je nach Hörumständen, ob allein oder mit mehreren, am Schreibtisch oder im Kino, am Computer oder per Smartphone an irgendeinem beliebigen Ort, etwa auf der Straße oder im Café. Ein weiterer Unterschied ist, ob das Archivadokument wie eine Präsenzaufführung nur ein Mal ohne Unterbrechung gesehen/gehört werden kann oder die Aufnahme zu jeder beliebigen Zeit abgebrochen, vor- und zurückgespult werden kann.⁹ In der Begegnung von singulären-kollektiven Körpergedächtnissen nun entsteht eine jedes Mal einzigartige Konstellation zwischen Übersetzung und Original und zwar bereits in der Transkription, die die erste Spur einer solchen Begegnung ist.

Indem ich von der Transkription der französischen Worte von Henri Platt übergang zur Simultan- oder eher Konsektivübersetzung (ich schrieb nicht gleichzeitig mit der Rede, sondern hielt die Aufnahme an und schrieb auf, wie ich mich erinnerte, gehört zu haben) in meine Erstsprache, das Deutsche, nahm ich also diesen Bezug, der entstand, an, anstatt ihm dadurch entgegenzuarbeiten, dass ich das

9 So empfahl etwa der Filmemacher Olivier Morel für den Auftrag, die Untertitel zu seinem Film *Ever, Rêve* (2018) zu übersetzen, das Arbeitsmaterial, also den Film, nach Erhalt zunächst ohne alle Vorkenntnisse unter Bedingungen größtmöglicher Immersion zu sichten, auf großem Bildschirm, mit guten Lautsprechern, in einer einzigen Sitzung und ohne Unterbrechungen.

Gehörte in winzige Teile segmentierte, um eine wortgetreue scheinbar neutrale oder objektive Transkription zu erstellen und diese dann in einem zweiten Schritt in einer Übersetzung neu anzuordnen, deren Quelle eine Schrift wäre, die ausgesehen hätte wie ein geschriebener Text, ohne es zu sein, eine Schrift, die aus einem Stimm- und Sprachkontinuum, aus einem Gesamtzusammenhang von Tönen, Atemzügen, Gesten, Blicken, Mimik usw. einzelne Wörter herausgezogen und in klar abgetrennten Buchstaben notiert hätte. Was hätte ich mit Interjektionen wie »öh«, »äh«, »hm« getan (die bereits Übersetzungen sind, denn wo fängt »hm« an, wo hört es auf), was mit Ellipsen, Anakoluthen, Aposiopesen, Wiederholungen, mit all den Markierungen des sprechenden Denkens, der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden, die von zahlreichen Transkriptionen als bedeutungs- und wertloses Klangmaterial, als ›Abfall der Rede‹ abgetan werden. Auch wenn ich diese eingeschrieben hätte, wäre die Transkription immer noch eine Auswahl gewesen, und bei dieser wären unbewusste und bewusste Prämissen genauso beteiligt gewesen wie bei jedem anderen Schreib- oder Redeakt, sie wäre also bereits eine Übersetzung gewesen und hätte bereits eine Interpretation des Gesagten, mit ihrer eigenen Absicht, Ökonomie usw. impliziert.

So hätte ich also von der archivierten Aufnahme selbst wiederum ein Archiv erstellt, im Sinne Derridas, weil ich ausgewählt, hierarchisiert, angeordnet, darüber entschieden hätte, was transkribiert, also übermittelt oder nicht übermittelt würde, während ich jedoch zugleich eine Objektivität und Zuverlässigkeit behauptende Gesamtheit zu liefern vorgegeben hätte. Dieser Eindruck eines kohärenten Ganzen entsteht beim Lesen, selbst *wenn* ich in einem Vorwort mein Auswahlverfahren benennen würde, weil die Lektüre, auch wenn es sich nicht um einen fiktionalen Text handelt, allzu leicht eine Art *willing suspension of disbelief* vornimmt und sich auf das Angebotene einlässt, *als ob* es eine Abbildung von Wirklichkeit wäre. Ein falscher Eindruck von Authentizität wird umso eher entstehen, wenn ich ›nur‹ jene von der Tradition als ›Abfall der Rede‹ bewerteten Elemente weglasse und ansonsten das Maximum an Objektivität zu liefern vorgebe.

Indem ich stattdessen in meiner Erstsprache, der Zielsprache der beauftragten Zusammenfassung antwortete, durch die Herstellung einer Art mitgeschriebener Konsekutivübersetzung (die man danach mit dem Archivdokument vergleichen und von der man Überarbeitungsversionen erstellen kann), habe ich in den Prozess des Übersetzens einen Teil der pathischen Kommunikation hineingenommen, nicht indem ich beispielsweise die nonverbalen Laute in Interjektionen übersetzte (»öh«, »äh«, »hm«), sondern indem ich ihre Wirkung im Vorgang des Hörens sich in die Transkription-Übersetzung einschrei-

ben ließ, quasi qua Resonanz. Ein solches Vorgehen wird jedes Mal ein anderes Ergebnis liefern, das von der in jedem Hier und Jetzt unterschiedlichen Musik der Übertragung geprägt ist.

Eine Transkription ist somit eine Archiverfahrung, nicht nur weil sie mit Archivmaterial arbeitet, sondern indem sie bestimmt, was Teil der Transmission sein wird, erstellt sie selbst ein Archiv, in dem Sinne, in dem Derrida es denkt, als Ort, der zugleich aufbewahrt und instituiert, ein Ort der Konsignation, der unter einem bestimmten Zeichen Zeichen versammelt und anordnet.¹⁰ Er führt zu Fragen, die eine Übersetzung sonst selten stellt, bezüglich des Schauplatzes, der Relationalität und der Adressierung, sowie der sozialen, affektiven, transferentiellen Faktoren, die an der Äußerung von Rede wie an der Herstellung einer Übersetzung beteiligt sind, Wirkungen, die zwischen Sprechenden und Zuhörenden zirkulieren, die von den sprechenden Körpern/Seelen ausgehen und auf die Übersetzenden einwirken, genau wie die gesamte Szene, der Schauplatz, die Anwesenden usw., so unübersehbar wie unüberschaubar.

Der hier zugrundeliegende Vortrag untersuchte das Verhältnis von Transkription und Übersetzung nun an Beispielen, die nicht auf eigener Transkriptionspraxis beruhen, sondern auf der Übersetzung bereits vorliegender Transkriptionen. Ihre Auswahl ist vom vorhandenen Auftragsmaterial bedingt und hier gekürzt.¹¹

Der Echtheits- oder Ursprünglichkeitswert einer Tonaufnahme ist so diskutabel wie der jeder anderen Aufnahme, aber für eine Transkription hat sie den Status eines Originals, das erste Gespenst nach dem gespeicherten Ereignis. Sie wird dann selbst Quelle von Ereignissen, des Archiv-Ereignisses, wie Mireille Calle-Gruber in der Einführung zu ihrer Herausgabe der *Conférence de Heidelberg* schreibt.¹² Die Tonaufnahme wird hier als das gesehen, was der Transkription vorausgeht und oft (öfter als eine audiovisuelle Aufnahme, würde eine zu überprüfende These lauten) verschwindet, nachdem die Transkription erstellt wurde. Oder wie Sibylle Krämer es formuliert:

Es entspricht dem auf die Mitteilungsfunktion reduzierten Blick, dass – hat der Laut das Ohr erst erreicht und das Bewusstsein den

10 Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freud'sche Impression*. Übers. von Hans Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997, S. 13.

11 Zum Beispiel der Transkription der *Quatre petites conférences* von Jean-Luc Nancy vgl. Esther von der Osten, »Im Hör-Spielraum. Transkription als Zwischen-Genre«, in: Nils Lehnert / Ina Schenker / Andreas Wicke (Hrsg.), *Gehörte Geschichten*, Berlin/Boston 2022, S. 77–90.

12 Jacques Derrida / Hans-Georg Gadamer / Philippe Lacoue-Labarthe, *La conférence de Heidelberg*, hrsg. von Mireille Calle-Gruber, Fécamp / Saint-Germain-la-Blanche-Herbe 2014, S. 19. [dt. Übers. Wien 2016, S. 19.]

Sinn erst erfasst – die ›akustische Materie‹ sich durchaus verflüchtigen darf: Gleich dem sterbenden Läufer bei Marathon hat der ersterbende Wortklang seine Schuldigkeit als Überträger einer Botschaft getan.¹³

Eine solche Verflüchtigung des akustischen Materials ist ganz konkret mit der Tonaufzeichnung des Heidelberger Kolloquiums geschehen, das auf Initiative von Mireille Calle-Gruber im Februar 1988 Jacques Derrida, Hans-Georg Gadamer und Philippe Lacoue-Labarthe in der Universität von Heidelberg zusammenbrachte. Weil die Publikation von Víctor Farías' Buch *Heidegger et le nazisme* einige Monate zuvor und deren enorme Mediatisierung mit ihren Polemiken und Verkürzungen die Rezeption der Debatte der Philosophinnen und Philosophen zu sehr beeinflusst und verdreht hätte, wurde die Transkription des Kolloquiums erst 2014, also 25 Jahre später publiziert, in einem anderen Moment medialer Auseinandersetzungen, die sich um das Erscheinen von Heideggers *Schwarzen Heften* drehten. Die von Mireille Calle-Gruber herausgegebene Transkription befindet sich im IMEC-Archiv. Deren Grundlage, ein Tonbandmitschnitt, erwies sich nach der freundlichen Auskunft der Herausgeberin als unauffindbar. Laut ihrem Vorwort wurde das Ereignis »übertragen, aufgenommen, fotografiert, vom Fernsehen gefilmt« und dessen Texte »verschriftlicht [retranscrit], von jedem der Beiträger korrigiert, von Jacques Derrida gegengelesen, den Gadamer gebeten hatte, seine eigenen Beiträge noch einmal durchzusehen [revoir]«. ¹⁴ Da mich nun der Unterschied zwischen Mündlichem und Schriftlichem auch jenseits der eigentlichen Übersetzungsarbeit interessierte, aber auch, weil ich mir zusätzliche Erhellung für das Verständnis einiger Sätze erhoffte, fragte ich beim Universitätsarchiv Heidelberg, dem Filmarchiv des Bundesarchivs, den Archiven von WDR und Bayerischem Rundfunk an und entdeckte schließlich im Internet einen Blogeintrag¹⁵ von Norm Friesen, Associate professor an der Boise State University, der auf einen einminütigen Auszug des Filmmitschnitts des Kolloquiums verwies. Friesen antwortete mir auf meine Anfrage hin sehr freundlich, dieser Ausschnitt entstamme dem Film über Heidegger *Der Zauberer von Messkirch* (1989) von Rüdiger Safranski und Ulrich Boehm. Der Film beginnt mit eben dem Auszug.

In diesem hört und sieht man Hilde Domin zu Hans-Georg Gadamer sagen: »Sie haben gesagt, Heidegger hat gesehen, dass seine

13 Krämer (Anm. 2), S. 15.

14 Derrida/Gadamer/Lacoue-Labarthe (Anm. 12), S. 19.

15 Vgl. <https://www.normfriesen.info/hiedegger-the-magician-from-messkirch/> (6.1.2021).

Theorie falsch war ...« – ehe die Stimme des Kommentators (im Film von Safranski/Boehm) ihre Stimme überdeckt, unhörbar macht, um zu sagen: »Wahrscheinlich ist Heidegger der wichtigste Philosoph dieses Jahrhunderts, ganz sicher aber ist er der umstrittenste, denn er hat mit dem Nationalsozialismus paktiert.« Hilde Domin war, um die Fußnote der Herausgeberin der Transkription, Mireille Calle-Gruber, zu zitieren, eine »deutschjüdische Dichterin und Schriftstellerin, ging ins Exil nach Italien, dann in die Dominikanische Republik, kehrte 1954 nach Deutschland (Heidelberg) zurück. Sie erhielt zahlreiche Literaturpreise«. ¹⁶ Die Stimme der Dichterin, die in der Aufnahme eigentlich sehr gut hörbar sein müsste, weil sie direkt neben dem Mikrofon spricht, scheint in den Augen der Filmemacher nicht hörens-wert gewesen zu sein. Vermutlich dachten sie, da Gadamer Domins Frage ja wiederholt, brauche man sie nicht erst zu hören. Allerdings wird der Film so mit dem Bild einer Dame eröffnet, deren Stimme drei Sekunden später überdeckt wird. Die Dame, deren Namen man erst in Gadamer's Antwort erfährt, ist eine deutsche Dichterin jüdischer Herkunft, die einem deutschen Philosophen christlicher Herkunft, der über einen anderen deutschen Philosophen christlicher Herkunft und dessen Bezug zum Nationalsozialismus spricht, zur Eröffnung des Films eine Frage stellt und vom Kommentator unhörbar gemacht wird. Nach ihrer Körpersprache und ihrem Tonfall zu urteilen, der schwach hinter der Kommentatorenstimme durchzuhören ist, trägt Domins Frage den Nachdruck des kritischen Engagements. Man würde gern wissen, was sie sagt, doch der stimmbedeckende Kommentator schweigt erst in dem Moment, als der Philosoph Gadamer die auf Deutsch gestellte Frage beantwortet, nachdem noch Jacques Derridas Zwischenruf »C'est la conversation!« und Lachen im Saal zu vernehmen ist. Gadamer sagt auf Deutsch in den Saal:

Die Frage von Frau Domin war: Ich hätte gesagt, meinte sie, dass sich Heidegger über Röhm so aufgeregt hätte, weil er gesehen hätte, wie seine Erwartungen in Bezug auf äh die geistige Erneuerung Europas irrig gewesen waren. Warum hat er sich dann nicht über dies so unendlich viel Schlimmere und für uns so unendlich Schändliche äh der Extermination, ähm der Vernichtungslager aufgeregt? Meine Antwort war: Er hat sich so aufgeregt, dass er nicht einmal den Mund darüber öffnen konnte.

In der publizierten Transkription dieses Kolloquiums – die also von Gadamer wiederaufgenommen worden ist und laut der Einführung von Mireille Calle-Gruber von Jacques Derrida noch einmal durch-

¹⁶ Derrida/Gadamer/Lacoue-Labarthe (Anm. 12, dt. Ausgabe), S. 142.

gesehen wurde – verweist eine eingeklammerte Didaskalie auf Domins Frage:

(En aparté Hilde Domin pose une question, en allemand, que Gadamer reprend.)

Hans-Georg Gadamer – Je vais d'abord essayer de répéter ce que j'ai compris de la question de Mme Hilde Domin: j'aurais dit, selon elle, que Heidegger se serait scandalisé au sujet de Röhm parce qu'il a vu combien ses attentes quant à un renouvellement spirituel de l'Europe étaient désormais erronées. Alors pourquoi donc, dit-elle, ne s'est-il pas trouvé scandalisé, dans les proportions qui convenaient, au sujet de cette chose infiniment plus terrible et pour nous infiniment plus honteuse qu'est l'extermination dans les camps de la mort? Ma réponse est: il fut tellement scandalisé par cette chose-là qu'il ne put même pas ouvrir la bouche.¹⁷

Zu bemerken ist hier nicht nur, dass Hilde Domins Worte, während andere (übrigens ausschließlich von Männern gestellte) Fragen des Publikums transkribiert wurden, keinen Zugang zu dem Archiv gefunden haben, das die Transkription ist. Sondern auch die Übersetzung des ersten Satzes von Gadamer verdient Aufmerksamkeit, der in der französischen Transkription-Übersetzung sagt: »Je vais d'abord essayer de répéter ce que j'ai compris de la question de Mme Hilde Domin«. Diese Übersetzung suggeriert, dass die Frage Hilde Domins schwer verständlich war für Gadamer und dass er nur versuchen kann zu wiederholen, was er davon verstanden hat. Solcherlei Vorsicht, die Sorge um die Möglichkeit des Verstehens ist indes nicht die von Gadamer in der Aufnahme, der deutlich vernehmbar sagt: »Die Frage von Frau Domin war [...]«. Er zweifelt überhaupt nicht daran, dass er Frau Domin richtig verstanden hat und ihre Frage richtig wiederholen kann. Das tut er übrigens nicht wörtlich, sondern er verändert sie bereits, fasst sie ein wenig in Hinblick auf seine Antwort zusammen, die auf genauso deutliche Weise geäußert wird wie Hilde Domins Frage, fast etwas allzu deutlich, überdies mit einer Gebärde der Deutlichkeit, einer Körperhaltung, einem Tonfall, von denen wohl unentscheidbar bleibt, ob sie als Kommentar oder als die Erschöpfung eines Menschen fortgeschrittenen Alters zu fortgeschrittener Stunde zu lesen sind, nachdem Gadamer zuvor bereits zu verstehen gegeben hatte, dass er müde ist und schließen möchte.¹⁸

17 Derrida/Gadamer/Lacoue-Labarthe (Anm. 12), S. 95 f.

18 Die Entscheidung, in der deutschen Übersetzung an dieser Stelle den mündlichen Wortlaut Gadamers (ohne »äh« und »ähm«) einzufügen, anstatt die publizierte Transkription zu übersetzen, ist vor dem Hintergrund der Bearbei-

Wer die Entscheidungen für die Auswahl des Transkribierten traf, tat dies zweifellos aus wohlwogenen Gründen. Ich habe davon erzählt, um zu zeigen, wie sehr eine Transkription und sogar die kurze Einblendung der Szene im Film von Safranski/Boehm bereits ein Archiv mit einer Hierarchie, mit Zugang oder verweigertem Zugang zur Rede erstellt, bereits eine Lektüre ist, eine Übersetzung, eine Auswahl, die Prämissen der Ökonomie der Herausgabe, der Lektüre usw. folgt. Transkription und dann auch Übersetzung hat die Möglichkeit, an solchen meist unbeabsichtigten Hierarchisierungen mitzuarbeiten, sie zu aktualisieren, einzuschreiben oder auch sie zu unterlaufen, ihnen diskret zu widersprechen. Die Möglichkeit des Zugangs zu archivierten Aufnahmen würde erlauben, weitere Archive mit anderen Fokussierungen und Lektüren zu erstellen.

Um deutlich zu machen, wie unmöglich es ist, eine neutrale oder umfassende Transkription zu erstellen, schien es mir angemessen, ehe ich über die von anderen erstellten Transkriptionen spreche, zunächst die eigene Transkriptionserfahrung zu reflektieren.¹⁹ Allerdings ist zu fragen, ob es richtig war, dazu ausgerechnet die Transkription/Übersetzung des Interviews eines Überlebenden der Shoah heranzuziehen. Vielleicht ist es indes, ohne diese Frage damit zu schließen, die offen bleiben soll, auch denkbar, dass es der einen oder dem anderen, die/der diese Zeugnisse abgelegt hat, entgegenkommt, dass ihnen nicht nur als Opfer und Zeugen der Shoah zugehört wird, sondern als Menschen, die erzählen, die nachdenken, die mit dem Erzählen ihr Denken, Sprache und Körperlichkeit, ihr kulturelles Gedächtnis, ihre Erfahrung an uns, die wir ihnen zuhören, weitergeben und uns bewegen.

tion der Texte, die das Vorwort erwähnt, durchaus diskutabel, auch wenn in einer Fußnote auf die Einfügung hingewiesen wurde.

19 Vgl. dazu den leider erst nach Fertigstellung entdeckten, daher nicht mehr eingearbeiteten Aufsatz: Helga Woggon, »Transkription und Übersetzung. Video-Interviews als Lesetexte«, in: *Zeugen der Shoah. Die didaktische und wissenschaftliche Arbeit mit Video-Interviews des USC Shoah Foundation Institute*, hrsg. von Sigrid Abenhausen, Nicolas Apostolopoulos, Bernd Körte-Braun und Verena Lucia Nägel. Berlin 2012, S. 24-28.

Françoise Delignon

Übersetzerinnen, Übersetzer und ihre Stimmen – ein Plädoyer für die Nutzung von Radioarchiven

Im März 2019 brachte der französische Sender France Culture einen Abend zum Thema Franz Kafka, bei dem der Übersetzer Jean-Pierre Lefebvre zu Gast war. Die Moderatorin der Sendung spielte ihm einen kurzen Ausschnitt eines deutschen Interviews aus dem Jahr 1968 mit Max Brod vor. Hier die Reaktion von Jean-Pierre Lefebvre:

Ich habe versucht herauszufinden, welche Sprache von den Zeitgenossen Kafkas gesprochen wurde, insbesondere von seinen nächsten Prager Freunden wie Max Brod und auch Urzidil [...]. Und man hört dieses südliche Deutsch, das dem Bayrischen recht ähnlich ist und die Aussprache des Prager Deutsch kennzeichnet. Ich dachte, dass es ganz wesentlich ist, die Stimme zu kennen. Noch dazu, wo Kafka zu unserer Sprachgeneration gehört, das heißt, er hat das Alter meiner Großeltern, die ich gekannt habe, die ich sprechen gehört habe, deren Stimme ich nachahmen kann, wenn ich mit meinen eigenen Enkeln spreche [...]. Man liest auch, was die Leute schreiben, indem man an die Art und Weise denkt, wie sie sprechen. Ich freue mich daher sehr: Ich habe es Ihnen zu verdanken, dass ich die Stimme von Max Brod hören konnte, die ich nicht gefunden hatte.¹

Diese Bemerkung Jean-Pierre Lefebvres kann Einwände hervorrufen. So zum Beispiel, dass ihm Max Brods Stimme im Interview nur bedingt ermöglicht zu wissen, wie die Leute in Kafkas Umfeld sprachen, in ihrem familiären Alltag, im Büro einer Versicherung, vor Gericht ... Max Brod hat in dem Interview zwar einen ruhigen Plauderton, aber

1 *Les nuits de France Culture. Nuit spéciale Franz Kafka. Jean-Pierre Lefebvre: 1ère partie* (France Culture), 24.3.2019, ab 22'11 [Übersetzung F. D.]. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Fernsehinterview, aber Jean-Pierre Lefebvre bekam es höchstwahrscheinlich als Tondokument zu hören.

es war ihm wohl bewusst, vor einem Mikrofon zu sprechen. Fernseh- oder Radiointerviews gibt es in unterschiedlicher Länge und Ausführung, es handelt sich aber immer um gestaltete Gespräche, ausgerichtet auf das Zielpublikum des Senders, angepasst an den Typ der Sendung. Radio gibt nicht einfach Stimmen wieder, sondern inszeniert sie, unter Verwendung verschiedener Mikrofone, unterschiedlicher Räume. Es kombiniert dabei Intimität und Öffentlichkeit immer wieder auf spezifische Weise.²

Aber soll man, weil hier jemand vor dem Mikrofon spricht und im Radio nicht alle Register der gesprochenen Sprache zu hören sind, darauf verzichten, die Aufzeichnungen anzuhören, die erhalten geblieben sind? Soll man sie zur Seite legen, weil sie durch eine gewisse Tontechnik oder durch Schnitt verändert wurden? Oder kann man diese erhaltenen Zeugnisse mit anderen Quellen vergleichen und kombinieren, so dass sie sich gegenseitig bereichern?

Lefebvre interessiert sich für den Prager Akzent. Sind Akzente nur für ganz spezifische Formen literarischer Texte relevant oder kann man sich, wie zum Beispiel Alain Fleischer, auch für Akzente im Allgemeinen interessieren?³ Ist die Zuwendung zu Stimmen eine unbedingte Wiederkehr des kritisierten Phonozentrismus?

Wir wollen, mit Sibylle Krämer, eher hoffen, dass eine »Rehabilitierung der Stimme«⁴ die Debatte des Verhältnisses zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache, zwischen Oralität und Literalität weiterführen kann. Wir glauben, dass man sich mit Radio befassen kann, auch wenn man kein Medienspezialist ist, und dass die aufkommenden »Sound-Studies« auch für Kultur-, Literatur- und Theaterwissenschaften fruchtbar gemacht werden können.⁵

Stimmen, das ist unbestritten, sind Träger von Emotionen. Man erfährt es, wenn man mit Angehörigen spricht, die von der Stimme von Verstorbenen stärker berührt sind als von Fotografien. Ähnlich wie die Handschrift, wird die Stimme oft als Ausdruck von Persön-

2 Kiron Patka, *Radiotopologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*, Bielefeld 2018. Daniel Gethmann, *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Zürich/Berlin 2006. Zur Notwendigkeit, Tonaufnahmen zu inszenieren, da ein Aufnahmegerät, zum Unterschied zu unseren Ohren, nicht selektiv vorgeht: Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris 2006.

3 Alain Fleischer, *L'accent, une langue fantôme*, Paris 2005.

4 Sibylle Krämer, »Die »Rehabilitierung der Stimme« über die Oralität hinaus«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von Doris Dolesch/dies., Frankfurt a.M. 2006, S. 269-295.

5 Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hg.), *Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018.

lichkeit gedeutet.⁶ Die Historikerin Arlette Farge, die sich übrigens auch für die Rekonstruktion vergangener Klangwelten interessiert,⁷ hat es bei ihren Streifzügen durch die – schriftlichen – Archive klargemacht: Emotionen, die in Archiven lagern, sollten nicht unbedingt aus der Arbeit der Forscherinnen und Forscher ausgeklammert werden.⁸

Diese Zeilen sowie unsere für die Tagung in Caen zusammengestellte Tonmontage, die in deutscher Übersetzung auf der Website der Global Archives-Initiative des DLA Marbach (<https://www.global-archives.de/uebersetzernachlaesse>) eingesehen werden kann, wollen sich vor allem als Einladung verstehen.⁹ Es ist eine Einladung an die, die sich mit Übersetzung und Literatur befassen, die Medienportale und – wenn auch manchmal beschränkten – Zugänge, die es zu Radioarchiven gibt, nicht zu verschmähen. Eine Einladung, sich mit den Stimmen in den Archiven – und den Inhalten, die sie vermitteln – auseinanderzusetzen.

Der Zugang zu Radioarchiven

Natürlich muss man zunächst Zugang zu diesen Radioarchiven haben, und das ist nicht so selbstverständlich. Radioarchive waren lange Zeit nur Produktionsarchive, also dafür geschaffen, Radioproduzentinnen und -produzenten sowie Journalistinnen und Journalisten Material für künftige Sendungen zur Verfügung zu stellen. Als der Rundfunk noch mit Magnetbändern arbeitete – diese hatten in den Jahren nach 1945 Schallplatten als Tonträger abgelöst –, war es schon aus materiellen Gründen für die Radiostationen schwierig, Forscherinnen und Forschern Zugang zu ihren Beständen zu gewähren: Es bestand Mangel an Platz und an Geräten, um die Bänder abzuspielen, und die Gefahr, diese bei ihrer Benutzung zu beschädigen. Die allgemeine Ausrichtung eines Produktionsarchivs unterscheidet sich zudem von der eines für die Forschung und die Öffentlichkeit angelegten Archivs.

Hier schuf in Frankreich das Gesetz vom 20. Juni 1992 einen neuen Rahmen, da es das *dépôt légal*, das heißt die Rechtspflicht der Hinter-

6 Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001.

7 Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris 2009.

8 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris 1989.

9 Die Tonmontage kann am Ende des Artikels, der unter dem folgenden Link zu finden ist, angehört werden, auch die französische Version der Quellenangaben ist hier einsehbar: <https://www.rfi.fr/fr/culture/20200925-festival-vo-vf-faire-gif-yvette-la-capitale-la-traduction>.

legung von Druckwerken, auf audiovisuelle Werke ausweitete. Diese Rechtspflicht wurde dem Institut national de l'audiovisuel (INA) übertragen, dem Räumlichkeiten innerhalb der französischen Nationalbibliothek BNF in Paris zugeteilt wurden. Hier haben Forschende Zugang zu diesen audiovisuellen Archiven. Auf Grund des *dépôt légal* werden seit dem 1. Januar 1995 die Signale der meisten öffentlichen Sender und seit 2002 auch die privater Anstalten rund um die Uhr vom INA aufgezeichnet und aufbewahrt. Dies geschieht in einem stark komprimierten Format, das mit den technischen Normen der Sender für die Ausstrahlung von Tondokumenten nicht vereinbar ist. Daher besteht weiterhin die Notwendigkeit von Produktionsarchiven. Die öffentlichen Sender sind aber gesetzlich dazu verpflichtet, auch diese im INA zu deponieren. Somit zentralisiert INA heute sowohl das *dépôt légal* als auch die Produktionsarchive der öffentlichen Rundfunk- und Fernsehanstalten.¹⁰ Ein Großteil dieser Bestände ist in der Zwischenzeit digitalisiert. Denn seit rund 20 Jahren produzieren die Sender digital; gleichzeitig unternahm das INA eine große Digitalisierungskampagne der ihm anvertrauten Dokumente. Daneben wurde der öffentliche Zugang zu den audiovisuellen Archiven erweitert: Seit 2012 stehen Forschenden in regionalen Bibliotheken oder Forschungsstellen, wie zum Beispiel dem IMEC, Medienportale zur Verfügung.¹¹ Aus urheberrechtlichen Gründen ist es allerdings nicht gestattet, Aufzeichnungen zu kopieren; sie müssen vor Ort angesehen oder angehört werden.

Übrigens wird über das INA auch Zugang zu Tonarchivbeständen anderer Institutionen geschaffen. So wurde dem Institut zum Beispiel die Digitalisierung der Tonaufzeichnungen des Collège international de philosophie anvertraut.

Die im Rahmen des Symposions in Caen vorgestellten Töne aus dem Archiv entstammen also französischen Radioarchiven. Was Recherchen in deutschen Radioarchiven betrifft, verfüge ich leider über keine persönliche Erfahrung. Die Situation in Deutschland scheint davon geprägt zu sein, dass die Endarchivierung weiterhin den Sendearchiven obliegt. Diese gewähren Forschenden nur bedingt Zugang zu ihren Beständen, auch wenn 2014 die Regelungen zum Archivzugang öffentlich-rechtlicher Sender vereinheitlicht wurden.¹² Das Deutsche

¹⁰ Eine kurze Übersicht über die Bestände: *Histoire de la radio. Ouvrez grand vos oreilles! Une exposition du Musée des arts et métiers présentée du 28 février au 2 septembre 2012* [...], Milano 2012, S. 105–111.

¹¹ <https://institut.ina.fr/offres-services/catalogue-des-fonds> (7.6.2023).

¹² Leif Kramp, *Zur Situation der Rundfunkarchivierung in Deutschland*, 2015, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/zur-situation-der-rundfunk-archivierung-in-deutschland/> (7.6.2023); Michael Crone, »Rundfunkarchive:

Radioarchiv (DRA) ist eine erste Anlauf- und Informationsstelle, obwohl ihm bisher eine zentrale Vermittlerrolle zwischen Wissenschaft und Archivabteilungen der Sender verwehrt wurde.¹³

Wonach kann man in Radioarchiven suchen?

Ist einmal die Frage des Zugangs geklärt, stellt sich die Frage: Was kann eine Übersetzungswissenschaftlerin, ein Übersetzungswissenschaftler, eine Übersetzerin oder ein Übersetzer in Radioarchiven suchen, außer den Stimmen der übersetzten Autorinnen und Autoren?

Jemand, der über die Selbstübersetzung bei Samuel Beckett arbeitet und nach Becketts Stimme sucht, wird enttäuscht sein, denn es gibt kaum einen ›O-Ton‹ Becketts. Im INA ist nur eine Aufzeichnung der Radiotelevisione Italiana (Rai) in schlechter Tonqualität zu finden. Hingegen kann die Musikalität Becketts, wie sie in seinen Radioproduktionen für das deutsche Radio hörbar wird, ein Hinweis auf Aspekte seines schriftstellerischen Vorgehens sein.¹⁴ Das Interesse von Schriftstellerinnen und Schriftstellern sowie Intellektuellen im Deutschland der 1920er Jahre für Radioproduktion oder die Rolle des Hörspiels in Deutschland nach 1945 sind allgemein bekannt. In Frankreich, wo in den Nachkriegsjahren die Hörspielproduktion keinen so rasanten Aufschwung nahm wie in Deutschland, gab es in den frühen 1950er Jahren die Mode der *entretiens-feuilletons*, der in mehreren Episoden gesendeten langen Gespräche mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie André Gide, Blaise Cendrars, André Breton und anderen.¹⁵ Einige Autorinnen und Autoren lasen bei diesen Interviews oder *causeries* die von ihnen vorbereiteten Antworten ab. Adrienne Monnier, die in unserer Montage die ersten Übersetzungen von Joyces *Ulysses* kommentiert, hat dies vielleicht ebenfalls getan.¹⁶

Geheimarchive oder aktive Erinnerungsorte?«, in: Peter Bexte / Valeska Bühner / Stephanie Sarah Lauke (Hg.), *An den Grenzen der Archive*, Berlin 2016, S. 171-187.

13 <https://www.dra.de/de/service/ihr-weg-zu-den-inhalten/kultur-und-wissenschaft/> (7.6.2023).

14 Kevin Branigan, *Radio Beckett. Musicality in the radio plays of Samuel Beckett*, Oxford 2008.

15 Pierre-Marie Héron (Hrsg.), *Écrivains au micro: Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes 2010.

16 Pour un Club de traducteurs / Ulysses de James Joyce, 4, 6.7.1948, RDF / RTF / INA. Man kann eine längere Passage dieses Interviews in folgender Sendung anhören: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200527-adrienne-monnier-figure-paris-litteraire-et-traductrice-d-ulyse> (7.6.2023).

Aber auch in Frankreich wurden Schriftstellerinnen und Schriftsteller direkt zur Radioarbeit herangezogen. Wir wollen in der Montage auf das Werk eines Übersetzers, der Radiosendungen produziert hat, hinweisen: Armand Robin (1912-1961), ein von manchen für verrückt erklärter Anarchist, Dichter und Übersetzer, verfasste Abhörprotokolle ausländischer Radiosender, zunächst für die Vichy-Regierung, mit der er später Probleme bekam, ab 1941 für Privatkunden. In ihm, der in seiner Kindheit Bretonisch gesprochen hatte, wuchs dabei sein Interesse für Fremdsprachen. Von 1951 bis 1953 produzierte er für den französischen Rundfunk 18 Sendungen mit dem Titel *Poésie sans passeport*, in denen die Werke ausländischer Dichter so präsentiert wurden, dass ihre Übersetzung teilweise über die Originale gesprochen wurden. Dadurch flossen in die französisch deklamierten Verse Prosodie und Rhythmus des Originals ein. Robin hatte auch diesen Aspekten bei seiner Übersetzungsarbeit besondere Sorgfalt gewidmet.¹⁷

Antoine Bermans Kommentar zu Armand Robin ist leider eine der sehr seltenen Gelegenheiten, Berman, der in Frankreich so viel für das Verständnis der Übersetzungstheorie der deutschen Romantik getan hat, im Radioarchiv zu hören.¹⁸ Denn es ist natürlich ein naheliegendes Interesse, das Übersetzende und Übersetzungswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an Tonarchiven haben können: die Aussagen anderer Übersetzender, anderer Forschender zu entdecken. Zu bedenken ist dabei aber eine Eigenart des Radiobetriebs: Radioschaffende verwenden in Frankreich für jemanden, der unbeschwert und fesselnd vor dem Mikrofon spricht, den Ausdruck »c'est un bon client« (»das ist ein guter Kunde«). Diese Interviewpartnerinnen und -partner werden besonders gerne wieder eingeladen, so dass es im Radio zu einer gewissen Verzerrung kommen kann, was die Bedeutung der »Kundinnen« und »Kunden« in der Übersetzerszene betrifft. Georges-Arthur Goldschmidt ist ganz gewiss ein »guter Kunde«, aber die Bedeutung seines Werks für die Geschichte der deutsch-französischen Übersetzung ist unumstritten. Jemand, der sich mit seinem Œuvre befasst, sollte also unbedingt die Radiointerviews in seine Analyse miteinbeziehen. Ähnliches gilt für die Radiointerviews mit George Steiner, Henri Meschonnic und vielen anderen.

Eher seltene Tondokumente, die aber besonders beachtenswert sind: Auszüge aus Übersetzungen, die von den Autorinnen und Autoren im Detail kommentiert werden. Die Radioreportagen von Kaye Mortley mit Elmar Tophoven, dem wir bei der Übersetzung von Beckett oder

17 <http://syntone.fr/armand-robin-traduit-par-les-ondes/> (7.6.2023).

18 Der Zugang zu den Archiven des Collège international de philosophie wird es aber ermöglichen, seine Seminare nachhören zu können.

Nathalie Sarraute ›zuhören‹ und der die spezifischen Probleme einiger zu übersetzender Textstellen beschreibt, sind außergewöhnlich in ihrer Qualität und Länge. Etwas häufiger passiert es, dass eine Schriftstellerin oder ein Schriftsteller eine Passage einer Übersetzung liest und kommentiert: Raymond Federman hat das mit seinem selbst übersetzten Buch *The voice in the closet / La voix dans le débarras* getan.¹⁹ Nancy Huston kommentierte einige Zeilen ihres Samuel Beckett gewidmeten und selbst übersetzten Textes²⁰; Ryoko Sekiguchi liest eines ihrer Gedichte auf Japanisch, nachdem jemand diesen selbst übersetzten Text auf Französisch gelesen hat.²¹

Es gäbe ein ganz spezifisches Feld, das näher zu erkunden wäre: Übersetzen oder Dolmetschen für Radiosendungen. Die Spannweite der Formen ist groß. In Nachrichtensendungen sind meist einige Worte des Originaltons zu vernehmen, bevor eine Stimme die, meist von Journalistinnen und Journalisten verfertigte, Übersetzung liest. Dabei wird der Originalton mehr oder weniger überlagert, manchmal ist er unter der Übersetzung noch recht gut vernehmbar, manchmal wird er ganz ausgeblendet. Oft ›leuchtet‹ die Stimme des Interviewten immer wieder kurz zwischen der Übersetzung ›hervor‹; dies wird auch in längeren Berichten oder Kultursendungen praktiziert. Äußerst selten sind Sendungen, in denen systematisch konsekutiv übersetzt wird, womit den Hörerinnen und Hörern die Gesamtheit des Originalinterviews geboten wird; um die Sendezeit einzuhalten, können diese Interviews aber nur halb so lang sein wie solche ohne Übersetzung. Schließlich gibt es Modalitäten, mündliche Beiträge nur teilweise zu übersetzen, mit Zusammenfassungen und Anspielungen zu arbeiten, auf ein partielles Fremdsprachenverständnis der Hörerinnen und Hörer zu setzen und die Übersetzung mit einigen Sätzen des Originaltons abzuwechseln. Die aus Australien stammende Radioproduzentin Kaye Mortley, die sowohl für das französische als auch das deutsche Radio gearbeitet hat, lieferte auch in diesem Gebiet neue Impulse.²² Oft wird im Radio live gedolmetscht. Die Hörerinnen und Hörer von France Culture oder France Inter können so die Dolmetscherleistungen eines Michel Zlotowski oder eines Xavier Combe bewundern. Dass die Namen der Dolmetscherinnen und Dolmetscher manchmal nicht genannt werden und in den archivalischen Dokumenten oft nicht

19 Interview mit Laure Adler, *A voix nue. Raymond Federman: 1ère partie* (France Culture), 28.11.2005, ab 21'13.

20 Interview mit Antoine Perraud, *Tire ta langue* (France Culture), 7.12.1999, ab 14'35.

21 *Surpris par la nuit. Poésie* (France Culture), 15.9.2000, ab 22'59.

22 Sie wurden in folgender Gesprächsrunde des Radiofestivals *Longueurs d'ondes* zitiert: <http://oufipo.org/quest-ce-que-traduire/> (7.6.2023).

auftauchen, ist eine Tatsache, die Übersetzerinnen und Übersetzer an das Fehlen ihrer Namen auf Buchtiteln erinnern wird.

Was zunächst unwahrscheinlich erschien, sich aber im Laufe der Suche in den Archivbeständen für unsere Tonmontage abzeichnete: Es ist bis zu einem gewissen Grad möglich, die Geschichte der Übersetzung in Radiobeiträgen zu verfolgen. So konnten wir Tondokumente finden, die aufzeigen, wie sich die Erwartungshaltung gegenüber der automatischen Übersetzung in den letzten 60 bis 70 Jahren verändert hat. Die Euphorie der Nachkriegszeit war von massiven Investitionen begleitet, bis eine große Zurückhaltung gegenüber den Möglichkeiten maschineller Übersetzung einsetzte. Programme, die mit dem ›deep learning‹ arbeiten, entfachen erneut die Frage nach der Qualität automatischer Übersetzungen. Wir haben die kurzen Tonproben dazu absichtlich mit den Jingles und den Kennmelodien der entsprechenden Sendungen verbunden, um darauf hinzuweisen, dass solche im Radio verwendeten Gestaltungselemente es viel besser erlauben, die Dokumente zeitlich einzuordnen, als die Stimmen selber.

Was sollte man von Radioarchiven nicht erwarten?

Man darf mit Tondokumenten aus dem Radioarchiv nicht so umgehen, als hätten sie keine Eingriffe erlebt. Interviews, Ansprachen, Vorträge und ähnliche Formate werden im Radio meist geschnitten. Vergleicht man die gedruckte Rede Jacques Derridas zu den *Assises de la traduction* in Arles 1998 mit dem Auszug der Sendung von France Culture bemerkt man zum Beispiel die Schnittstelle.²³ Da Radio sich als ein Medium der Unmittelbarkeit versteht, werden die Grenzen zwischen Live-Sendungen und voraufgezeichneten Sendungen für die Hörerinnen und Hörer oft absichtlich verwischt. Man kann sich nur manchmal sicher sein, dass man es wirklich mit einer ungeschnittenen Live-Sendung zu tun hat. Von Zeit zu Zeit stößt man auch im Archiv auf ein vom Produzenten absichtlich hinterlegtes, ungeschnittenes Originalinterview. In allen anderen Fällen aber darf man ein Dokument aus dem Radioarchiv nicht wie eine Aufzeichnung aus einem Oral-history-Projekt handhaben, in der Stille, Räuspern, Zögern und ähnliches als signifikant ausgewertet werden.

23 Jacques Derrida, die »15e Assises de la traduction littéraire« eröffnend, Auszug aus: *Staccato / La traduction dans tous ses états*, 16.11.1998, France Culture / INA, ab 2'12. Vgl. dazu den schriftlichen Text: Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction »relevante« ?*, Paris 2005, S. 7.

Auch darf man von Radioarchiven nicht erwarten, dass sie vollständig sind und vollständig erschlossen.²⁴ Radioarchive sind zunächst Produktionsarchive, also Archive für die gegenwärtige und künftige Radioproduktion. Das führte dazu, dass nicht die gesamte Radioproduktion aufbewahrt wurde. Einerseits muss man das Materialaufkommen bedenken, das Aufzeichnungen auf Magnetbändern darstellen. Instandhaltung und Beschreibung der Archive brauchen Zeit und Personal. Es sind also zunächst die wie immer von den Direktionen sehr genau verfolgten Kostenfaktoren, die dazu führen, dass Radios nur einen Teil ihrer Sendungen aufbewahren. Radioarchive werden sich darauf konzentrieren, die ›wichtigen‹ Stimmen, die der Leute, die schon ›einen Namen haben‹, die Stimmen der Akteurinnen und Akteure und nicht die der Kommentatorinnen und Kommentatoren, sowie die wesentlichen Momente des Zeitgeschehens durch Tonaufzeichnungen zu dokumentieren. Schon die Aufzählung dieser Kriterien zeigt, wie problematisch sie sind. Aber die Platzprobleme sind konkret. Und obwohl sich die Bedingungen durch die Digitalisierung sehr verändert haben, werden jetzt die Datenaufkommen auf den Servern und die Kosten ihrer Wartung und Aktualisierung bedacht. So gehört – wenn auch in einem weniger drastischen Maß – die Frage der Selektion bis heute zum Alltag in den Produktionsarchiven. Oft sind es ganze Teile der Produktion, die von der Archivierung ausgeschlossen werden. So gibt es zum Beispiel nur einige wenige von Produzentinnen und Produzenten persönlich archivierte Sendungen der ehemaligen deutschen Redaktion von RFI sowie von den anderen Sprachredaktionen. Mario Vargas Llosas Beiträge als Redakteur der spanischsprachigen Sektion von RFI sind der Nachwelt nicht erhalten geblieben, um nur ein Beispiel zu nennen.

Abgesehen von der Kostenfrage, die auch für andere Archive relevant ist, sind Radioarchive auf spezifische Weise mit einem dem Radio verbundenen Mythos bedroht: Radio sei an sich ein Medium, das sich im Äther verflüchtigt, dessen Archivierung also nicht notwendig sei. Durch die aktuellen Praktiken der Internetsuche werden andere, der Archivierung ebenso wenig förderliche Phantasmagorien gefördert: Dass es irgendwo eine Instanz gebe, die, ohne menschliches Eingreifen oder Zutun automatisch alles archiviere, so dass man später alles wiederfinden könne. Dem ist natürlich nicht so.

Radioarchive existieren noch nicht so lange wie schriftliche Archive und können daher auf weniger Traditionen zurückgreifen, ihre Nor-

24 Markus Behmer / Birgit Bernard / Bettina Hasselbring (Hrsg), *Das Gedächtnis des Rundfunks: Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung*, Wiesbaden 2014.

men wurden nicht so genau festgelegt. Eine Folge davon sind Unterschiede in der Länge und Ausführlichkeit der Notizen, welche die Tonaufnahmen beschreiben: Von einem Titel mit Datum bis zu einer extrem genauen Beschreibung der Inhalte mit Timecodes ist hier alles zu finden. Dies ist übrigens nicht nur der Abwesenheit von Normen geschuldet, sondern dem Umstand, dass diese Archive sich an den Anforderungen der Radioproduktion orientieren. Wenn man weiß, dass es zahlreiche Interviews eines renommierten Schriftstellers gibt, dass man aber im Falle seines Ablebens möglichst schnell die markantesten Passagen finden sollte, so beschreibt man diese Sendungen genau. Und unterlässt dies eventuell bei dem Verfasser eines zweitrangigen Unterhaltungsromans, wobei natürlich durch Moden, Vorurteil, mangelndes Wissen und Ähnlichem Fehleinschätzungen passieren können. Besonderheiten, die Timecodes betreffen: im *dépôt légal* des INA wird nach der Uhrzeit gerechnet, also zum Beispiel festgestellt, dass Barbara Cassin um 15.24 Uhr über das »Vocabulaire des intraduisibles« spricht. In den Produktionsarchiven aber gilt die Einheit der Sendung. Wenn diese zum Beispiel nach den Nachrichten, um 15.10 Uhr begonnen hat, kann in der Beschreibung für die gleiche Stelle »ab 14'« stehen.

Auf welche Art sucht man am effizientesten in Radioarchiven?

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich, der während des Zweiten Weltkriegs im Exil in England Abhörprotokolle deutscher Sendungen für die BBC verfasste, machte dabei eine für ihn wichtige Erfahrung: Je mehr er über den Kontext informiert war, über den gesprochen wurde, desto besser verstand er die – manchmal durch die damaligen Sendebedingungen auf Kurzwelle sehr unzulänglich übertragenen – Stimmen.²⁵ Gombrichs Erfahrung gilt nicht nur für das Abhören von Radiosendungen. Je besser man zum Beispiel über ein Thema informiert ist, desto mehr Chancen hat man, im Archiv fündig zu werden.

Zunächst die Kenntnis von Eigennamen. Weiß man um die Bedeutung Marthe Roberts als einer der ersten Kafka-Übersetzerinnen Frankreichs, so findet man auch Interviews, die nicht mit »Übersetzung« verschlagwortet sind. Hingegen muss man bedenken, dass es gerade in Radioarchiven große Fehlerquellen geben kann. Den Magnetbändern wurden nicht immer schriftliche Dokumente beigelegt,

25 *Auge macht Bild, Ohr macht Klang, Hirn macht Welt. Franz Kreuzer im Gespräch mit Ernst H. Gombrich, Hellmuth Petsche und Herbert von Karajan*, Wien 1983, S. 15-16.

oft verfügt man nur über die wichtigsten Angaben wie Sender, Namen der Sendung und des Produzierenden und das Datum. Einmal hat man nur das Produktions-, ein anderemal nur das Sendedatum, manchmal gar kein Datum ... Oft blieb Archivaren in einer Zeit vor dem Internet nichts anderes übrig, als die Eigennamen der Aufgenommenen nur dem Gehör nach einzutragen. So war zum Beispiel in einer INA-Notiz »Helmar Tophoven« statt »Elmar Tophoven« zu finden.

Auch die Verschlagwortung ist nicht immer vollständig, aber natürlich gibt es zum Beispiel das Schlagwort »Übersetzung«. Bei einer Volltextsuche hingegen bekommt man zu viele Resultate, da die Übersetzungen von im Radio gesendeten Texten oder die Übersetzungen für das Radio auch auftauchen. Bei Volltextsuchen ist es auch wichtig, an die zu einer gewissen Zeit verwendeten Termini zu denken. So kamen zum Beispiel mehrere Dokumente zum Vorschein, als wir nach »machines à traduire« (Übersetzungsmaschinen) suchten, denn das war die Art, wie man in den 1950er und 1960er Jahren von automatischer Übersetzung sprach. Nach einem Datum zu suchen kann ebenfalls hilfreich sein oder nach den Namen von Ereignissen oder Zusammenkünften, zum Beispiel nach »*assises traduction Arles*«.


Bei der Suche in Radioarchiven ist immer zu bedenken, dass man zwar ein Buch durchblättern kann, aber nicht eine Sendung. Auch hier haben sich durch die Digitalisierung die Dinge geändert, denn es ist einfacher, von einem Punkt der Audiodatei zum anderen zu springen, als ein Band abzuspulen. Beschreibungen mit Timecodes sind hier so wertvoll, da sie sozusagen Seiten- oder Kapitelangaben liefern. Aber man liest trotzdem einen Text schneller als man ihm zuhört, Tondokumente stellen andere zeitliche Anforderungen. Und da Forschende keine Kopien vom INA erhalten, ergibt sich oft die Notwendigkeit der Transkription. Diese hingegen hat, so zeitraubend sie sein mag, den Vorteil, einem das Gesagte näher zu bringen – Arlette Farge beschreibt Ähnliches, wenn sie von den Abschriften von Dokumenten aus dem 18. Jahrhundert spricht. Abschriften ermöglichen es einem auch, sich die Frage des Verhältnisses zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit an Beispielen immer wieder vor Augen, besser gesagt: vor Ohren zu führen. Übersetzen ist die beste Art einen Text zu lesen, stellte Italo Calvino und mit ihm zahlreiche Übersetzer fest – wie es auch in der Montage aufscheint. Eine mündliche Aussage zu transkribieren, ist nicht die beste Art, ihr zuzuhören, aber eine sehr gute. Die beste ist vielleicht die, sie fürs Radio zu schneiden.

Übersetzung, Archiv, Montage

Dieser Beitrag und unsere Montage sind eine Aufforderung, in Radioarchiven nach Spuren von Übersetzerinnen und Übersetzern, Übersetzungen oder übersetzten Autorinnen und Autoren zu suchen. Aber wir wollen Sie auch darauf hinweisen, dass man dabei beachten muss, wie diese Archive entstanden sind und welche Dokumente sie genau beinhalten. Einige Parallelen drängen sich hier auf: Beim Lesen einer Übersetzung sind die Bedingungen mitzudenken, unter der sie geschaffen wurde. Dasselbe gilt für die Benutzung eines Archivs. Übersetzerinnen, Archivarinnen, Monteurinnen und ihre männlichen Pendants sind oft unsichtbar, trotz alledem haben sie gearbeitet, Entscheidungen getroffen, die das Material, das der Leserin, dem Leser beziehungsweise der Hörerin und dem Hörer zur Verfügung steht, beeinflusst. Arbeiten mit Tondokumenten, mit Archiven kann daher fruchtbarer werden – wie das Arbeiten an Übersetzungen – wenn man die Bedingungen der geleisteten Arbeit mitdenkt, wenn man die Leerstellen, das Hervorgehobene und das wissentlich Weggelassene im Auge behält.²⁶

26 Dank an Thomas Ries für die Korrekturen.

III | Felder der Übersetzungstheorie

Márcio Seligmann-Silva 

Übersetzung als Methode des *Disothering*: Zu einer kritischen Übersetzungstheorie

Eines der interessantesten und vielleicht komplexesten Phänomene in der Konzeption der kulturellen Selbstbestimmung ist die Dialektik zwischen der Notwendigkeit der Bejahung des ›Selbst‹, des ›Spezifischen‹, und dem Moment des Bekenntnisses zur Universalität der Kultur. Das ›Selbst‹ braucht sowohl Differenzierung *von* als auch Identifizierung *mit* dem Anderen. Wie in der Sprachtheorie impliziert die Differenz, die die Zeichen ausmacht, auch gleichzeitig ihre Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen semiotischen System. Im Bereich der Kulturtheorie ist das ›Selbst‹ das ›Anderere‹ eines anderen ›Selbst‹. Dieses Verhältnis gerät unter Spannung, wenn aufgrund einer politischen Angelegenheit, die Machthierarchien bestimmt, einer der Pole dieser Beziehung mehr zum ›Selbst‹, sein Gegenpol dagegen zum ›Anderen‹ tendiert. Dies passiert eigentlich nur in einem Dominanzkontext, z.B. bei den dauerhaften und noch nicht überwundenen Auswirkungen der kolonialen Herrschaft. So stellt Frantz Fanon gleich am Anfang seines ersten Buchs *Peau noire, masques blancs* (1952) dieses Missverhältnis zwischen dem metropolitanen ›Selbst‹ und dem kolonisierten schwarzen ›Selbst‹ dar:

Wir messen dem Phänomen der Sprache grundlegende Bedeutung bei. Daher halten wir diese Untersuchung für notwendig: sie wird uns sicher eines der Elemente zum Verständnis der Dimension *für-den-anderen* des farbigen Menschen liefern können. Denn sprechen heißt, absolut für den anderen existieren.

Der Schwarze hat zwei Dimensionen. Die eine mit seinem Artgenossen, die andere mit dem Weißen. Ein Schwarzer verhält sich zu einem Weißen anders als zu einem anderen Schwarzen. Daß diese Spaltung die unmittelbare Folge des kolonialistischen Abenteuers ist, daran besteht kein Zweifel [...].¹

1 Frantz Fanon, *Schwarze Haut, weiße Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1980, S. 13.

In diesem Buch, das ein wirkmächtiges Entkolonialisierungsprojekt vorschlägt, musste sich Fanon mit den besonderen Erfahrungen der antillischen Schwarzen in Afrika und Europa befassen, um die dominanten Erkenntnistheorien zu erschüttern. Es handelte sich um die Epistemologien, die Dichotomien bekräftigen, die die Struktur der von Denkern wie Adorno und Horkheimer bezeichneten Vernunft der Aufklärung untermauern. Während diese Denker eine Kritik der Vernunft auf Basis der Erfahrung der genozidalen Wirkung des Antisemitismus und der vom Zweiten Weltkrieg verursachten Verwüstung formulierten, engagierten sich in der Nachkriegszeit Fanon und weitere Autoren, die seinem Pfad folgten, für eine Kritik dieser Vernunft hinsichtlich kolonialer Unabhängigkeitskämpfe und dekolonialen Denkens. Das dekoloniale Denken setzt im 21. Jahrhundert sein Bemühen fort, da selbst mit dem (vermuteten) Ende des Kolonialsystems, das von 19. Jahrhundert bis Mitte des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt hatte, die Grundlagen für das dauerhafte Überleben eines Denkens, das die Kolonialisierung rechtfertigt, bislang nicht zerstört wurden.

Mein Vorschlag ist es, die Übersetzung aus der Perspektive des dekolonialen Denkens zu betrachten. Ich möchte hier auf einige wertvolle Elemente der dekolonialen Theorie verweisen, um eine kritische Übersetzungstheorie zu strukturieren, die der sich in der heutigen Welt unerbittlich wieder ausbreitenden Bekräftigung der kolonialen Logik entgegenwirkt. Übersetzen kann gegen neokoloniale Gewalt gedacht und ausgeübt werden. Es geht in diesem Beitrag darum, über die Übersetzung als Entkolonialisierung und als Geste der Dekonstruktion von Praktiken der ›Fremd-Machung‹, das heißt, als *Disothering* nachzudenken.

Das dialektische Verhältnis zwischen dem ›Selbst‹ und dem ›Anderen‹, von dem Fanon in seinem Buch 1952 ausgegangen ist, liegt in der Struktur der Übersetzungsarbeit. Es ist kein Zufall, dass seit Goethe und den deutschen Romantikern die Übersetzung als Bildungsmodus, das heißt, als Modus der Strukturierung des ›Selbst‹ aus der Aneignung des ›Anderen‹, angesehen wird. Diese Vorstellung von der Aufgeschlossenheit des ›Selbst‹ gegenüber der Imprägnierung des ›Anderen‹ muss jedoch durch eine politische Übersetzungsökonomie ergänzt werden. Wie auch Autoren wie Lawrence Venuti bereits Ende des letzten Jahrhunderts betonten:

Die Übersetzung zeigt insbesondere die Asymmetrien, die internationale Beziehungen seit Jahrhunderten strukturiert haben. In vielen ›Entwicklungsländern‹ [...] war sie obligatorisch, zunächst durch die Einführung von Kolonialsprachen zwischen Regional- und Volkssprachen und später nach der Dekolonialisierung durch die

Notwendigkeit der hegemonialen Verkehrssprachen, um die politische Autonomie zu bewahren und das Wirtschaftswachstum zu fördern.²

Im Jahr 1987, so erinnert Venuti, stammte fast die Hälfte der weltweit übertragenen Bücher aus englischen Originalen.³ In den 90er-Jahren waren 60 Prozent der veröffentlichten Bücher in Brasilien Übersetzungen, von denen 75 Prozent aus dem Englischen stammten.

Vor diesen eindrucksvollen und wichtigen Statistiken ist es mein Vorschlag, sich dekoloniale Autoren und ihre Theorien anzuschauen, um unsere Übersetzungsgewohnheiten und Übersetzungsvorgänge zu überprüfen. Ich bin der Meinung, dass die von dekolonialer Theorie geprägte kritische Translation bei einem Projekt hilfreich werden kann, das in letzter Zeit als Dekonstruktion von Praktiken der ›Fremdmachung‹, bzw. als *Disothering*, bezeichnet wurde. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, ein kamerunischer Kurator aus Berlin, hat im vergangenen Jahr einen Artikel mit diesem aufschlussreichen Titel verfasst: *Disothering als Methode (Leh zo, a me ke nde za)*. Der Untertitel ist eine Redewendung auf Ngemba, die übersetzte so viel bedeutet wie: ›Behalte das Deine und ich behalte das Meine‹ / ›Keep yours and I keep mine‹. Beobachten wir, wie dieser Text als Vorschlag zur Überarbeitung der Kolonialgewohnheiten und zur Übersetzung gelesen werden kann.

Der Text ist Teil eines Projektes, das als Reaktion auf den Aufstieg von »weißen, patriarchalen Rassisten der extremen Rechten«⁴ bei US-Wahlen und ebenso »in zahlreichen europäischen Ländern« entstanden ist. *Disothering* ist auch eine Reaktion auf diesen politischen Prozess, der seit den 1990er Jahren eindeutig verfolgt werden kann und die von Ndikung sogenannten »Kannibalisierung der Andersheit«⁵ ermöglicht hat. Unter »Kannibalisierung der Andersheit« versteht man eine über-

2 Übers. aus dem Portug. von Johanna Moszczynska. »A tradução é particularmente reveladora das assimetrias que têm estruturado as relações internacionais durante séculos. Em muitos países ›em desenvolvimento‹ [...] ela tem sido compulsória, imposta primeiro pela introdução das línguas coloniais entre as regionais e vernáculas e, mais tarde, depois da descolonização, pela necessidade de tráfego nas línguas francas hegemônicas para preservar a autonomia política e promover crescimento econômico« (Lawrence Venuti, *Escândalos da tradução. Por uma ética da diferença*, übers. aus dem Engl. von Laureano Pelegrin [u.a.], Bauru 2002, S. 297).

3 Vgl. Venuti (Anm. 2), S. 301.

4 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, »Des-outrização como método (Leh zo, a me ken de za)«, in: 21^a *Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. Comunidades imaginadas*, hrsg. von Gabriel Bogossian, Luísa Duarte und Miguel A. López, São Paulo 2019, S. 63–67, hier S. 65.

5 Ndikung (Anm. 4), S. 61.

wiegend westliche Bewegung, die auf die Integration vom ›Anderen‹ abzielt, die allerdings von der brutalen Entstehung neuer *Otherings* begleitet wird, insbesondere hinsichtlich der arabischen Welt. Es ist eine Bewegung, die Ndikung als »Regurgitation der Andersheit«⁶ bezeichnet. Mit diesem Prozess findet der bereits erwähnte rassistische Aufstieg statt, der letztendlich die Mechanismen des *Othering* verstärkt. Mit Freuds Aufsatz *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) oder mit *La violence et le sacré* (1972) von René Girard könnten wir über diese gewaltsame ›Fremd-Machung‹ nachdenken, von der Ndikung erzählt, wie beispielsweise die Zuteilung der sozialen Rolle des Sündenbocks an die Gruppen, die im Namen der ›Aufrechterhaltung von Recht und Ordnung‹ stigmatisiert und geopfert werden. Ndikung aktualisiert jedoch diese Problematik indem er eine subtile Bewegung, die er *Soft power*⁷ nennt, vorstellt und die aus einer scheinbar integrativen Darstellung der »zu Fremden gemachten«⁸ besteht, wie es etwa in Ausstellungen und öffentlichen Veranstaltungen, die sowohl Afrika als auch der ›arabischen Welt‹ gewidmet sind, vorkommt. Neben der Kommerzialisierung des ›Anderen‹ und des ›Andersseins‹ sieht er in diesen Ereignissen die Konstruktion einer geografischen Spezifizierung, »geographical specification-ing«⁹, die die Komplexität aufhebt und die angeblich geehrten Kulturen verdinglicht. Die 54 afrikanischen Länder mit ihren Tausenden verschiedenen Sprachen dürfen keinen vereinfachenden Darstellungen unterliegen. Im Fall Brasiliens passiert dies genauso, und man vergisst immer wieder, dass das Land keineswegs einsprachig ist. Mehr als 160 indigene Sprachen und Dialekte werden systematisch vernichtet. Es wird geschätzt, dass in Brasilien seit der Ankunft der Kolonisatoren über 800 Sprachen ausgerottet wurden. Solche Ausstellungen reproduzieren weiterhin eine erniedrigende Geste der ›Stimmengabe‹, der ›Sichtbarkeit‹ oder der ›Raumgabe‹ für den ›Anderen‹, was ihn jedoch offensichtlich infantilisiert. Subtil wird ›Andersheit‹ angebetet und der ›Andere‹, der auf eine gewaltsame Weise symbolisch neuerzeugt und gleichzeitig auf bestimmte Aspekte beschränkt wird, beherrscht.

Der ›Andere‹, wie Ndikung gemeinsam mit einer Reihe dekolonialer Autorinnen und Autoren wie Stuart Hall, Achille Mbembe und Grada Kilomba erinnert, ist eine Oberfläche, auf die Ängste projiziert werden. ›Fremd-Machen‹ heißt, ein Ungeheuer aus sich selbst zu erschaffen und es auf das Bild des ›Anderen‹ zu übertragen, um besser mit

6 Ebd.

7 Ebd. S. 62.

8 Ebd.

9 Ebd.

sich selbst leben zu können. Der ›Zum-Fremden-Gemachte‹ lebt unter einer ökonomischen Unterdrückung, die mittels einer symbolischen Unterdrückung garantiert wird, und den ›Anderen‹ daran hindert, ein ›Ich selbst‹ zu sein. So erzählt etwa Grada Kilomba von der Befreiung, die es für sie bedeutete, Portugal zu verlassen und nach Berlin zu gehen. Sie spricht in diesem Kontext von einer entscheidenden Dringlichkeit: »Es gab nichts Dringenderes für mich, als zu gehen, um eine neue Sprache lernen zu können. Einen neuen Wortschatz, in dem ich mich endlich wiederfinden konnte. In dem ich ›Ich selbst‹ sein könnte.«¹⁰ Ähnlich wie die von Ndikung zitierte Feministin Cherríe Moraga stellt Kilomba fest, dass die Projektion auf den ›Anderen‹ zwei verdrängte Triebe vermischt,¹¹ gemäß Freud in *Unbehagen in der Kultur*: den Sexualtrieb und den Todestrieb. Der ›Anderer‹ wird gleichzeitig als böse angesehen, abgewiesen und doch auch sexuell begehrt. In den Projektionsmomenten wird er verdinglicht; vom ›Fremd-Macher‹/Otherer wird ihm sein ›Selbst‹ geraubt.

In erster Linie besteht die Methode des *Disothering* (d.h. die Dekonstruktion von Praktiken des *Othering*) also aus Verfahren, die darauf abzielen, dem *Otherer* und vor allem dem *Othered* diesen Kolonialisierungsmechanismus bewusst zu machen. Die Bewusstmachung muss wiederum die Grundlage für einen Widerstand gegen neokoloniale Reinvestitionen sein. Es lohnt sich, über Modelle des Zusammenlebens nachzudenken, die über die Logik des *Othering* und des *Othered* hinausgehen. Ndikung ist sich der engen Beziehung zwischen Rassisierung, *Othering* und Kolonialismus zusammen mit dessen neokolonialer Rückkehr und dem kapitalistischen Modell bewusst, die auch Achille Mbembe betont hat.¹² Die Kommodifizierung und die Logik des Profits machen Menschen und Natur zu Zahnrädern des Systems. Der Vorschlag Ndikungs lautet daher: »Zerstörung von Machtkartografien«¹³ und »Neukalibrierung menschlicher und nichtmenschlicher, räumlicher und sozialer Beziehungen« auf der Grundlage einer »gegenseitigen Abhängigkeit aller lebenden und unbelebten Wesen, die auf dieser Welt zusammenleben«.

Wenn Grada Kilomba über Neukalibrierung und *Disothering* nachdenkt, auch wenn sie diese Begrifflichkeit nicht verwendet, greift sie auf

10 Grada Kilomba, »Carta da autora à edição brasileira«, in: dies., *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*, übers. von Jess Oliveira. Rio de Janeiro 2019, S. 11–21, hier S. 11.

11 Vgl. Grada Kilomba, *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster 2019, S. 102.

12 Vgl. hierzu Achille Mbembe, *Crítica da Razão negra*, übers. aus dem Frz. von Marta Lança, Lissabon 2017.

13 Ndikung (Anm. 4), S. 64.

die berühmte Frage im Titel *Can the Subaltern Speak?* von Gayatri Spivak zurück,¹⁴ um zu betonen, wie diese Fragestellung den Kolonialismus reproduziert, indem sie »dem dominanten weißen Diskurs die absolute Macht«¹⁵ zuschreibt. Diese Macht, die angezweifelt werden soll, wird ebenfalls im akademischen Alltag reproduziert. Sie bekräftigt nämlich die Orte der ›Andersheit‹ und wird zu einem Experten, einer Expertin für die Kultur der ›Anderen‹, während sie die ›Schwarzen Stimmen‹ untersagt und diskreditiert und ihnen dadurch wiederum ihr Rederecht und ihre Selbstbestimmung wegnimmt. Zu sagen, dass diese Unterdrückung existiert, bedeutet nicht, diese Situation für natürlich zu halten, sondern sie zu bekämpfen. Kilomba hebt eine Reihe von Polaritäten hervor, die sich aus dem wissenschaftlichen (kolonialen) Jargon ableiten lassen. Es handelt sich um einen Jargon, der sich über den Diskurs des ›Anderen‹ stellt:

universal / specific;
 objective / subjective;
 neutral / personal;
 rational / emotional;
 impartial / partial;
 they have facts, we have opinions;
 they have knowledge, we have experiences¹⁶

Ein *Disothering* dieser Polaritäten zeigt, dass sie lediglich Herrschaftsstrukturen reproduzieren. Sie verwerfen den ›Anderen‹, indem sie ihn in einen weniger menschlichen, ›spezifischen‹ Ort projizieren, da er angeblich nicht in der Lage ist, über seinen spezifischen, persönlichen, emotionalen und demzufolge an Wissenschaftlichkeit mangelnden Standpunkt hinauszugehen und eine distanzierte, allgemeine Sichtweise zu beherrschen. Zu diesen Binaritäten gehört auch die Verschleierung der Tatsache, dass das, was als universell, objektiv, neutral, rational, unparteiisch und für die Wissenschaft bemerkenswert gilt, auch eine Konstruktion ist, die einer sozialen Gruppe gehört, die die »ungleichen Macht- und Rassenverhältnisse«¹⁷ aufrecht-erhalten will.

Der westliche Logos, der Logozenismus des Westens, der andere Erscheinungsformen, die sich von der eurozentrischen Tradition unterscheiden, zunichte macht, ist gegenüber dem ›Anderen‹ phobisch und letztendlich auch genozidal. Der ›Andere‹ gilt als außerhalb

14 Kilomba (Anm. 11), S. 24.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 26.

17 Kilomba (Anm. 11), S. 27.

des ›Locus der Wissensproduktion‹ stehend. Er befindet sich nur an seinem ›spezifischen‹ Ort, der dem Wissensort immer entgegengesetzt ist, ein atopischer Ort, ›ortlos‹. Kilomba schreibt: »Weiße Körper hingegen sind eigenständig aufgebaut, sie sind Körper, die ›am Ort‹ ›zu Hause‹ sind, Körper, die immer gehören. Sie gehören überall hin: in Europa, in Afrika, im Norden, im Süden, im Osten, im Westen, im Zentrum sowie in der Peripherie.«¹⁸ Schwarze Intellektuelle wären also dazu verdammt, die Peripherie und die Ränder zu bewohnen. Daher sollten zeitgenössische dekoloniale Studien diese Dichotomien zwischen Zentrum/Peripherie, Hauptstadt/Rand usw. nicht mehr naiv reproduzieren. Der vom kolonialen Diskurs zur Ortslosigkeit verdamnte Körper, der zu ›Unbehagen‹ und ›Unheimlichkeit‹ verurteilt ist, muss vielmehr als ebenso würdiger Akteur beim Aufbau von Wissen, Häusern und Orten anerkannt werden. Dekoloniales Denken sprengt also diese undurchlässigen Bipolaritäten, so wie es eine offene Meinung zur Identität als Prozess nahelegt; als *Werden* und Durchstreifen im Gegensatz zur Kolonialmacht, die als Prägungs- und Stereotypisierungsmaschine für fixierte, hierarchisch zwischen ›Uns‹ und den ›Anderen‹ verteilte Identitäten verstanden werden soll. Fanon, Spivak, Hall, Mbembe, Kilomba, Ndikung und viele andere postkoloniale Denkerinnen und Denker gehen von ihren Erfahrungen, ihren Körpern und ihren Subjektivitäten aus, um herauszustellen, dass alles Wissen von Individuen strukturiert ist, die in der Gesellschaft leben, darin handeln und ihren Determinierungen ausgesetzt sind. Die einzige mögliche Objektivität entsteht aus leidenden Subjekten.

Die subjektive und sprachliche Wende wird auch mit der Kritik des Logozentrismus in Verbindung gebracht, wie etwa bei Stuart Hall, indem er die Zentralität von Musik und Körperkunst in der afrokaribischen Kultur hervorgehoben hat:

Im lokalen kosmopolitischen Austausch, der es den populären Musiktraditionen der ›Dritten‹ und der ›Ersten‹ Welt ermöglicht, sich gegenseitig zu bereichern [...], gibt es keinen nachvollziehbaren Ursprung mehr, außer einer gewundenen und diskontinuierlichen Kette von Verbindungen entlang. Die Proliferation und Verbreitung neuer hybrider und synkretistischer Musikformen kann nicht länger im Zentrum-/Peripherie-Modell erfasst werden oder sich einfach

18 Übers. aus dem Engl. von Johanna Moszczyńska. »White bodies, on the contrary, are constructed as proper; they are bodies ›in places‹, ›at homes‹, bodies that always belong. They belong everywhere: in Europe, in Africa; North, South; East, West, at the centre as well as at the periphery.« Kilomba (Anm. 11), S. 29.

auf einer nostalgischen und exotisierten Vorstellung von der Wiederherstellung uralter Rhythmen basieren.¹⁹

Diese Kultur ist auch trans- und postnational und widerspricht damit der kapitalistischen Tradition des Nationalstaates, die im Zentrum der Geschichte des Kapitalismus stand und sich heute im Kontext der neuen ethnischen, rassistischen und angeblich zivilisatorischen Konflikte verstärkt. Hall beschreibt die antillianische Kultur und zeigt auf, wie man »überall, Hybridität, *différance*«²⁰ sieht. Es handelt sich um eine Kultur, die auf der »Logik der Kopplung«²¹ basiert, eine Logik des ›und‹, nicht des ausschließenden ›oder‹.²² Im Gegensatz zu einem begrenzten Diasporakzept, das auf dem binären Gegensatz der Differenz basiert und bei dem Grenze zugleich eine Ausgrenzung des ›Anderen‹ impliziert, herrscht in den karibischen Identitätskonfigurationen der von Derrida geprägte Begriff der *différance* vor, bei dem die Signifikanten fließend sind und die Signifikaten verschoben werden. In dieser »aufgeschlossenen Semiose«²³ dominieren Kreolisierung, Hybridität und Unreinheit anstelle einer proklamierten Reinheit und einer statischen auf sich selbst zurückgreifenden Identität. Hall weist darauf hin, dass die karibischen Kulturen nicht im Sinne einer Imitation kolonialer Vorbilder verstanden werden können. Sie sollen als »Beziehung zwischen einer und einer anderen Diaspora«²⁴ verstanden werden. Wenn es zutrifft, dass Kulturen »ihre Verortungen haben«²⁵, ist

19 Übers. aus dem Portug. von Johanna Moszczynska. »Nas trocas vernaculares cosmopolitas que permitem às tradições musicais populares do ›Primeiro‹ e do ›Terceiro‹ Mundo se fertilizarem umas às outras [...] não há mais como traçar uma origem, exceto ao longo de uma cadeia tortuosa e descontínua de conexões. A proliferação e a disseminação de novas formas musicais híbridas e sincréticas não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos.« Stuart Hall, »Pensando a diáspora. Reflexões sobre a Terra no exterior«, in: ders. *Da diáspora. Identidades e mediações Culturais*, übers. aus dem Engl. von Adelaide La Guardia Resende [u. a.], Belo Horizonte 2003, S. 25–50, hier S. 38.

20 Ebd., S. 33.

21 Stuart Hall, »Que ›negro‹ é esse na cultura negra?«, in: ders., *Da diáspora. Identidades e mediações Culturais*, übers. aus dem Engl. von Adelaide La Guardia Resende [u. a.], Belo Horizonte 2003, S. 335–349, hier S. 345.

22 »Der Migrant wird frei, nicht wenn er die verlorene Heimat verleugnet, sondern wenn er sie aufhebt. Ich bin Prager und Paulistaner und Robionenser und Jude und gehöre dem deutschen sogenannten Kulturkreis an, und ich leugne dies nicht, sondern ich betone es, um es verneinen zu können.« Vilém Flusser, *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Düsseldorf/Bensheim 1992, S. 253.

23 Hall (Anm. 19), S. 33.

24 Ebd., S. 35.

25 Ebd., S. 36.

es hingegen auch nicht weniger wahr, dass ein eindeutiger Ursprung nicht bestimmt werden kann. »Was wir verfolgen können, ist eher ein Prozess der Wiederholung mit Differenz oder der Reziprozität ohne Beginn.«²⁶ Unter besonderer Berücksichtigung der Afro-britischen Kultur und Identität fährt Hall fort: »In dieser Perspektive sind Afro-britische Identitäten nicht nur ein blasses Spiegelbild von einem ›authentisch‹ karibischen Ursprung, der dazu bestimmt ist, nach und nach abzuschwächen. Sie sind das Ergebnis ihrer eigenen relativ autonomen Gestaltung.«²⁷ Sie sind Teil einer Transplantation, bzw. nehmen teil an einer Diaspora und an anderen Prozessen, die sich auf der Grundlage der Wechselwirkung der *différences* in ein weiteres Chronotop entfalten.

Wir stehen daher vor der Beschreibung einer Kultur, die von Bewegungen, Verschiebungen und kreativen Umschreibungen geprägt ist. Es ist kein Zufall, dass Stuart Hall den karibischen bildenden Künstler Aubrey Williams, der verschiedene Sprachen, Landschaften und Ästhetiken in Beziehung gebracht hat, als jemanden definiert, der sich in einer »Translationsposition«²⁸ befindet. Nach Stuart Halls Ansicht, die auf seiner intellektuellen, englischen Erfahrung karibischer Herkunft basiert, ist Kultur ein allgegenwärtiger Übersetzungsstoff, der sich ständig auflöst und neu webt. Wir sprechen also von einem Modell des Überlebens und der Metamorphose anstatt von Linearität, Abstammung und Einfluss. In diesem Sinne definiert der Berliner Philosoph Walter Benjamin in seinem bekannten Essay das Übersetzen als das zentrale Moment des Fortlebens des Werkes.²⁹ Andererseits lesen wir in den Fragmenten seines *Passagen-Werks* eine andere Definition, die auch in unserem Kontext von Bedeutung ist: »Geschichtliches ›Verstehen‹ ist grundsätzlich als ein Nachleben des Verstandenen zu fassen«³⁰. Und, an Baudelaires Poesie denkend, stellt er fest, dass wir unter der barocken Allegorie, eine mittelalterliche Allegorie verstehen und kommentiert: »Diese besteht in dem von [Friedrich von] Bezold so genannten ›Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus‹. Die Allegorie ist die gangbare Form dieses Fortlebens.«³¹ Das heißt, Benjamin liest in Baudelaires Werk eine Allegorisierung,

26 Ebd., S. 37.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 39.

29 Vgl. Walter Benjamin, »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1, *Kleine Prosa*, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1972, S. 9-21, hier S. 15.

30 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, *Das Passagen-Werk*, hrsg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a.M. 1982, S. 574.

31 Benjamin (Anm. 30), S. 463-464.

die als eine poetische Konstruktion aus umdeutenden Überlebensfragmenten fungiert. Hall wiederum spricht vom »Überleben«³² von Fragmenten, von alternativen Geschichten, die eine Diasporakultur als einen riesigen Prozess der »kulturellen Übersetzung« komponieren.

Es ist jedoch kein Prozess der als ein spielerisches und freies Sammeln dieser Fragmente und Ruinen definiert werden kann. Hall spricht vielmehr von einem karibischen »Prozess der kulturellen Übersetzung«³³, der vor allem eine afro-karibische Bindestrichproblematik aufweist und damit auf einen Diaspora-Prozess hindeutet. Anstatt wie Benjamin im Kontext von Barock und Baudelaire von »Allegorie« zu sprechen, spricht Hall von »Afrika« als Metapher. Er erinnert sich an die »Art und Weise, wie Afrika vom Zuckerplantage-System der Neuen Welt angeeignet und transformiert wurde«:

Der Grund dafür ist, dass »Afrika« der Signifikant, die Metapher für diese Dimension unserer Gesellschaft und Geschichte ist, die massiv unterdrückt, systematisch entehrt und unaufhörlich geleugnet wurde und trotz allem was passiert ist, ist es so geblieben. Diese Dimension bildet das, was Frantz Fanon als »Tatsache der *Négritude*« bezeichnete. Die Rasse bleibt schließlich das schuldige Geheimnis, der verborgene Code, das unaussprechliche Trauma in der Karibik.³⁴

Wir sehen daher in einem der zentralen Momente dieser diasporischen und pantranslationalen Sichtweise, wie die Übersetzungen und Umdeutungen vom Überleben der Afrikanität unter dem Zeichen der *Traumarbeit* stehen. Es ist eine Übersetzung, die aus *Traumata* abgeleitet wird und die gleichzeitig die Traumarbeit ausführt. Dieser Übersetzungsprozess muss, wie Kilomba im Zusammenhang mit der Kritik am Kolonialismus schrieb, die Schaffung von »neuen Rollen außerhalb dieser Kolonialordnung«³⁵ ermöglichen. Das bedeutet, in den Worten von Malcolm X, den sie zitiert, die Förderung der »Entkolonialisierung unseres Geistes und unserer Vorstellungskraft«

32 Hall (Anm. 19), S. 40.

33 Ebd., S. 41.

34 Übers. aus dem Portug. von Johanna Moszczynska. »A razão para isso é que a »África« é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim. Essa dimensão constitui aquilo que Frantz Fanon denominou »o fato da negritude«. A raça permanece, apesar de tudo, o segredo culposos, o código oculto, o trauma indizível, no Caribe«, Hall (Anm. 19), S. 41.

35 Kilomba (Anm. 11), S. 36.

(›decolonization of our minds and imaginations«³⁶) und auch die Förderung des *Disothering*, die Ndikung propagierte. Wenn ›Anderssein‹ die »Personifikation der verdrängten Aspekte der weißen Gesellschaft«³⁷ ist, stellt *Disothering* die Aufgabe der kulturellen Übersetzung dar. Das Ziel des *Disothering* ist es daher, der Infantilisierung, Primitivierung, Animalisierung und Erotisierung entgegenzuwirken, die Kilomba in der Konstruktion des ›Anderen‹ ausfindig macht.³⁸ Die Aufgabe beim Nachdenken über dekoloniale Übersetzung besteht darin, einen Ort des ›Selbst‹ für alle zu erobern: »Jedes Mal, wenn ich als ›Andere‹ bezeichnet werde« – schreibt Kilomba – »bin ich dem Rassismus ausgesetzt. Ich bin doch nicht ›Andere‹, ich bin ich selbst. [I am self.]«³⁹ Das »zu Fremden gemachte«⁴⁰ ist daher ein unvollständiges Subjekt, weil seine Subjektivität in politischer, sozialer und individueller Hinsicht behindert wird. Kilomba erzählt, wie schwarze Frauen, die in Berlin leben, ständig ›zu Fremden gemacht werden‹ und das Bedürfnis empfinden, ihre Merkmale der *Négritude* zu beseitigen, deren Anzeichen als abstoßend gelten würden. Die Kontrolle über Körper, Haare und Kleidung ist Teil der Kolonialisierung, die den ›Anderen‹ verdinglicht, infantilisiert und animalisiert. Eine dekoloniale Übersetzung soll das Gegenteil einer Übersetzung, die Differenz ausblendet sein, ohne sich jedoch in die Produktion einer ontologischen Differenz zu stürzen, die mit statischen Signifikanten assoziiert ist und sich auf ›reine Ursprünge‹ bezieht. Die dekoloniale Übersetzung, die eine andere Kultur des Zusammenlebens aufbaut, muss vor allem auf eine nicht-ontologische Weise die Differenzen bestätigen können. Die gegenwärtige fundamentalistische, rassistische Welle will Hierarchien und unüberwindliche Unterschiede aufzwingen, die Welt aufteilen zwischen denjenigen die schutz- -und liebenswürdig erscheinen und Mitgefühl verdienen, und denen, die Verachtung, Hass und Kontrolle ›verdienen‹. Übersetzung als *Disothering* löst diese Hierarchien auf und entlarvt die Konstruktion des neokolonialen Imaginären, seine Funktionsweise, seine Annihilation subalternen Identitäten und seine Kriminalisierung des ›Anderen‹ als Andersartiger, Fremder, Armer, Drogenhändler, Vergewaltiger usw. Eine solche Übersetzung lehnt die Idee einer ›Norm des Weißseins‹ ab, aus welcher Unterschiede und Hierarchien hervorgehen. Sie ist in den Worten Ndikung »ein Abriss von Machtkartografien und eine Neuerfindung von Geografien.«⁴¹

36 Ebd.

37 Ebd., S. 42.

38 Vgl. ebd., S. 43.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 44.

41 Ndikung (Anm. 4), S. 64.

Disothering, verstanden als die Aufarbeitung der kolonialen Traumata, vereint die Unsagbarkeit des Traumas mit der Unentschlossenheit und Offenheit der Übersetzung, bekräftigt jedoch deswegen immer wieder die gleichzeitige Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Übersetzung. Es ist ein offener Prozess, wobei es sich um das Stärken, um eine Über-Setzung der zwischenmenschlichen Beziehungen und der Beziehungen mit unserer Welt handelt. Die Übersetzung als Methode des *Disothering* wirkt der Nekropolitik entgegen und nimmt den Übersetzungsprozess als Teil einer politischen Wechselwirkung an, der wir uns nicht entziehen können.

Aus dem Brasilianischen Portugiesisch von Johanna Moszczynska

Robert Zwarg

»How he reads in English« – Adornos Unübersetzbarkeit

Am 15. April 1969 schreibt Helmut Viebrock, zu jenem Zeitpunkt Prorektor der Goethe-Universität in Frankfurt a.M. und zudem ausgebildeter Anglist und Übersetzer von T. S. Eliot, an den Verleger des Suhrkamp Verlags, Siegfried Unseld, bei dem die Schriften Eliots erscheinen. Aufgrund seiner Tätigkeit als Übersetzer und Herausgeber wurde Viebrock immer wieder um Rat bei Veröffentlichungen gefragt und erhielt nebenbei die neuesten Publikationen. So auch diesmal:

Sie schickten mir ein paar neue und interessante Bücher Ihres Hauses, von denen mich Werner Fuchs »Todesbilder in der modernen Gesellschaft« stark beeindruckten, nachdem ich gerade an Hand von Übersetzungen ins Englische das Todeskapitel bei Adorno und Heidegger verglichen hatte.¹

Werner Fuchs' *Todesbilder* war im selben Jahr bei Suhrkamp mit dem charakteristischen, weißen, nur mit einem Quadrat versehenen Cover erschienen. Die Formulierung »Todeskapitel« zeugt von einem vertrauten Leser. Sie verweist auf eine auch beim Adressaten des Briefes vorausgesetzte intime Kenntnis eines Werkes und auf die Eigenart von Rezeptionsvorgängen, in denen sich im Laufe der Zeit einzelne Zusammenhänge innerhalb von Büchern verselbständigen und fortan ein Eigenleben führen: das »Herr-und-Knecht-Kapitel« aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, das »Schematismuskapitel« von Kants *Kritik der reinen Vernunft* oder das »Maschinenkapitel« aus Marx' *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Gemeint sind bei Viebrock zum einen Heideggers *Sein und Zeit* und darin das erste Kapitel des zweiten Abschnitts, das in der Überschrift die berühmt-berüch-

1 Helmut Viebrock an Siegfried Unseld, 15.4.1969, DLA Marbach.

tigte Formulierung vom »Sein zum Tode«² führt, und zum anderen Adornos *Negative Dialektik* (1966). Letzteres ist ein Buch, das nicht aus – im strengen Sinne – Kapiteln besteht, sondern aus drei großen Teilen mit einem sachlich differenzierten und zuweilen durch Absätze unterbrochenen Fließtext, dem Adorno eine Ordnung gleichsam widerwillig nur von außen angeheftet hat und zwar durch oben an der Seite verzeichnete kleine Titel, die dann wiederum im Inhaltsverzeichnis auftauchen. Der Absatz, auf den sich Viebrock bezieht und den er zum »[K]apitel« macht, trägt den Titel »Sterben heute«³.

Knapp sechs Monate später, am 7. Oktober 1969, schreibt Viebrock erneut an Unsel, wieder, um sich für eine Büchersendung zu bedanken und nimmt den nur angedeuteten Faden des letzten Briefs wieder auf:

Lieber Herr Unsel,

Sie haben mir Ernst Blochs Spuren geschenkt – ich danke Ihnen sehr dafür. Anstatt etwas Unbedachtes darüber zu sagen, schicke ich Ihnen lieber als Zeichen des Dankes und der Verbundenheit einen kleinen Versuch, die Negative Dialektik zu übersetzen. Die Übersetzung ist von kompetenter englischer Seite – soweit es Intelligibilität und Idiomatik betrifft – anerkannt. Vielleicht interessiert es Sie, ›how he reads in English‹⁴

Alles spricht dafür, dass es sich bei diesem »kleinen Versuch« um jene Übersetzung der *Negativen Dialektik* handelt, mit der Viebrock gut zehn Monate zuvor die jeweiligen Reflexionen auf den Tod bei Heidegger und Adorno verglichen hat. Dass zwischen beiden Briefen der Tod Adornos am 6. August liegt, dass es sich also bei der Zusendung der Übersetzung auch um eine implizite Würdigung des gerade verstorbenen Philosophen handelt, ist anzunehmen. Wie die beiden zitierten Briefe findet sich auch die Probeübersetzung im Bestand des Suhrkamp Verlags im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Soweit zu ermitteln ist, folgte aus der Zusendung an Unsel nichts; weder handelte es sich um eine stille Bewerbung um die Übersetzung von Adornos Buch, noch hat Unsel direkt auf das Textfragment reagiert. Aber vielleicht eignet sich die Probeübersetzung gerade aufgrund ihrer einzig auf den Erkenntnisprozess Viebrocks gerichteten Pragmatik – also der Tatsache, dass er sie *nur für sich* und *zum besseren Verständnis des Originaltextes* angefertigt hat –, um sich dem Topos der Unübersetzbarkeit im Verhältnis zum Werk Adornos zu nähern, einem gemeinhin als

2 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, München 192006, S. 235.

3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S. 361–363.

4 Helmut Viebrock an Siegfried Unsel, 7.10.1969, DLA Marbach.

schwer übersetzbar und für manche sogar unübersetzbar geltendes Textkorpus. Darüber hinaus erlaubt diese Herangehensweise Einsichten in ein spezifisches Gebiet der Übersetzungspraxis mit ganz eigenen Herausforderungen, nämlich der Übersetzung philosophischer Texte.

Die eine ganze Schreibmaschinenseite füllende Probeübersetzung bezieht sich auf 331 Wörter aus dem erwähnten Abschnitt »Sterben heute«, sie beginnt und endet mitten im Absatz. Darin entfaltet Adorno den Gedanken, dass die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft den Menschen die vormals durch die Vorstellung einer »epischen Einheit des Lebens«⁵ gegebene Möglichkeit genommen hat, den Tod auf sinnvolle Weise in das Leben – bzw. in die Erzählung über das Leben – zu integrieren. Stattdessen tritt der Tod den Menschen nur noch als »Äußerliches und Fremdes«⁶ gegenüber. Freilich war auch die Idee eines »gerundeten Lebens«⁷ wie es bei Adorno heißt, eine Ideologie, und weil sich bei diesem Gedanken der Integration des Todes hier eine gewisse Nähe zu Heidegger einstellen könnte, der bekanntermaßen das gesamte Sein dem Tode und seiner Anerkennung unterstellt, betont Adorno gerade das Moment der Hoffnung, das möglich wäre, wenn das Ich gegenüber dem ichfremden Tod nicht etwa ein Moment des Trotzes entwickelt, weil es sich den Tod nicht einverleiben kann, sondern ihn eher als »Unglücksfall«, als kontingentes Moment denkt, statt »von sich aus die Todverfallenheit«⁸ zu reproduzieren.

Die *Negative Dialektik* ist zweifelsohne eines der dichtesten Werke Adornos, nicht zuletzt weil es sich laut dem Autor gewissermaßen um den erkenntnistheoretischen Rechenschaftsbericht seiner Philosophie als ganzer handelt, was Adorno unter Vermeidung des zweifelhaften Wortes »Methode« in der Vorrede metaphorisch zum Ausdruck bringt: »Der Autor legt, soweit er es vermag, die Karten auf den Tisch; das ist keineswegs dasselbe wie das Spiel.«⁹ Zwar ist die *Negative Dialektik* insofern tatsächlich »abstrakter« als andere Schriften Adornos, in ihrer Sprache und ihrem Stil aber durchaus typisch für Adorno. Worin dieses Charakteristische besteht, das zeigt sich durch einen Vergleich des Originals mit Viebrocks Probeübersetzung einerseits und der ersten englischsprachigen Ausgabe der *Negativen Dialektik* andererseits, veröffentlicht 1973 bei Seabury Press in New York, übersetzt von E. B. Ashton, dem Ehemann der 1940 über Frankreich in die USA emigrierten Schauspielerin und Autorin Hertha Pauli, der

5 Adorno (Anm. 3), S. 362.

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 363.

9 Ebd., S. 9.

zuvor u.a. Karl Jaspers und Ernst Bloch ins Englische übertragen hatte. Beispielhaft sollen diese Differenzen an den ersten fünf Sätzen veranschaulicht werden.

[Adorno (160 Worte):] Die gängige Todesmetaphysik ist nichts als der ohnmächtige Trost der Gesellschaft darüber, daß durch gesellschaftliche Veränderungen den Menschen abhanden kam, was ihnen einmal den Tod erträglich gemacht haben soll, das Gefühl seiner epischen Einheit mit dem gerundeten Leben. Auch es mochte nur die Herrschaft des Todes verklären mit der Müdigkeit des Alten und Lebenssatten, der darum recht zu sterben wähnt, weil sein mühsames Leben vorher schon gar kein Leben war und ihm selbst die Kraft des Widerstandes gegen Sterben stahl. In der vergesellschafteten Gesellschaft jedoch, dem ausweglos dichten Gewebe der Immanenz, empfinden die Menschen den Tod einzig noch als ein ihnen Äußerliches und Fremdes, ohne Illusion seiner Kommensurabilität mit ihrem Leben. Sie können sich nicht einverleiben, daß sie sterben müssen. Daran heftet sich ein queres, versprengtes Stück Hoffnung: gerade weil der Tod nicht, wie bei Heidegger, die Ganzheit des Daseins konstituiert, erfährt man, solange man nicht debil ist, den Tod und seine Boten, die Krankheiten, als heterogen, ichfremd.¹⁰

[Viebrock (203 Worte):] The current metaphysics of death is nothing but the feeble solace of society offered as compensation for the fact that man has lost through social change what is said to have once made death bearable for him, the feeling of its forming, with life in its roundness, an epic unity. But even this feeling only wants to transfigure the dominion of death with the weariness of an old man's tiredness with life, who imagines to die in the right way because his weary life, which has been up to then, no life at all, has deprived him of the force to resist dying. However, in a totally socialised society hopelessly trapped by the dense texture of its institutions with its immanent ends and aims, men have become incapable of conceiving death other than as something remaining exterior and foreign to them, without any illusion of its being commensurate with their life. They cannot incorporate into their idea that they must die. This involves an obstreperous, straggling bit of hope: for just as death does not, unlike Heidegger, constitute the wholeness of ›Dasein‹, death and its messengers, the illnesses, are experienced, as long as man is not debilitated, as heterogeneous and alien to self.¹¹

¹⁰ Ebd., S. 362.

¹¹ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 360f. Übers. aus dem Dt. von Helmut Viebrock [Probeübersetzung], DLA Marbach (Abb. 1). Trotz der Be-

Theodor W. Adorno Negative Dialektik S. 360 f.

The current metaphysics of death is nothing but the feeble solace of society offered as compensation for the fact that man has lost through social change what is said to have once made death bearable for him, the feeling of its forming, with life in its roundness, an epic unity. But even this feeling only wants to transfigure the dominion of death with the weariness of an old man's tiredness with life, who imagines to die in the right way because his weary life, which has been up to then, no life at all, has deprived him of the force to resist dying. However, in a totally socialised society hopelessly trapped by the dense texture of its institutions with its immanent ends and aims, men have become incapable of conceiving death other than as something remaining exterior and foreign to them, without any illusion of its being commensurate with their life. They cannot incorporate into their idea that they must die. This involves an obstreperous, straggling bit of hope: for just as death does not, unlike with Heidegger, constitute the wholeness of "Dasein", death and its messengers, the illnesses, are experienced, as long as man is not debilitated, as heterogeneous and alien to self. This may adroitly be motivated by the argument that the "I" is nothing but the principle of self-preservation opposed to death, incapable of absorbing it with a consciousness that is itself the "I". But the experience of consciousness affords little nourishment to this: in view of death it has no need of the attitude of defiance which might be expected. The Hegelian doctrine that whatever is must perish of itself is hardly confirmed by the subject. That one has to die would appear even to the aging who are aware of the symptoms of debility rather like an accident occasioned by one's own physis, with traits of the self-same contingency as those of the typical external accidents so frequent in our days. This strenghtens the speculation which is contrapuntal to the recognition of the prerogative of the object: the speculation whether the mind does not, after all, contain an element of independence, of unalloyedness, which is set free when it refuses to swallow everything and of its own to reproduce its moribundity. In spite of the deceiving interest in self-preservation, the power of resistance to the idea of immortality, as Kant still nourished it, would hardly be explicable without this element.

Helmut Viebrock
1967

Abb. 1: Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 360f. Übers. aus dem Dt. von Helmut Viebrock [Probeübersetzung], DLA Marbach.

[Ashton (190 Worte):] Our current death metaphysics is nothing but society's impotent solace for the fact that social change has robbed men of what was once said to make death bearable for them, of the feeling of its epic unity with a full life.

In that feeling, too, the dominion of death may have been only transfigured by the weariness of the aged, of those who are tired of life and imagine it is right for them to die because the laborious life they had before was not living either, because it left them not even strong enough to resist death. In the socialized society, however, in the inescapably dense web of immanence, death is felt exclusively as external and strange. Men have lost the illusion that it is commensurable with their lives. They cannot absorb the fact that they must die. Attached to this is a perverse, dislocated bit of hope: that death does not constitute the entirety of existence – as it does to Heidegger – is the very reason why a man who is not yet debilitated will experience death and its envoys, the ailments, as heterogeneous and alien to the ego.¹²

Beginnen wir mit dem Offensichtlichen. Anders als das Original und Viebrocks Versuch, hat die Übersetzung E. B. Ashtons den Fließtext aufgebrochen und mit einem Absatz versehen, obwohl unschwer zu erkennen ist, dass der zweite Satz inhaltlich an den ersten anschließt, wemgleich er die Idee der »epischen Einheit« hinterfragt. Für die veröffentlichte englische Version der *Negativen Dialektik* ist das charakteristisch; nicht nur sind Absätze eingefügt oder aufgebrochen, sondern die erwähnten Orientierungstitel wurden in Kapitelüberschriften umgewandelt, wodurch das Buch eher dem aphoristischen Gestaltungsprinzip der *Minima Moralia* angeglichen wird.¹³ Was an Ashtons Übersetzung zudem auffällt, ist, dass aus den fünf Sätzen des Originals, bei Ashton, anders als bei Viebrock, sechs Sätze werden, weil der dritte Satz geteilt wird, wodurch Adornos eigenwillige Wortstellung

mühungen war es nicht möglich, die Rechteinhabenden zu ermitteln. Sollten berechnigte Ansprüche bestehen, können diese nachträglich geltend gemacht werden.

12 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, übers. aus dem Dt. von E. B. Ashton, New York 1973, S. 369.

13 Zur schwierigen Übersetzungsgeschichte von Adornos Werken gehören es zudem, dass in der englischen Erstausgabe der *Ästhetischen Theorie*, die immer wieder auftauchenden englischen Formulierungen der Originalausgabe, ein Niederschlag der Exilerfahrung, unmarkiert in den Zielttext eingelassen sind. Vgl. zum Thema ausführlich: Robert Zwarg, »Adorno übersetzen oder ›German is, or was, a Jewish language, too‹«, in: Arndt Engelhardt / Susanne Zepp (Hrsg.), *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung – Deutsch in der jüdischen Wissenschaftskultur*, Leipzig 2015, S. 123–140.

– nachgestellte Nebensätze, zum Teil weit auseinanderliegende Bezüge –, aufgehoben wird. Betrachten wir die Ebene des Lexems: Beide Übersetzungen erhalten die Rede von der »epischen Einheit«, Viebrock versucht allerdings eine Übertragung der eigentümlichen Formulierung vom »gerundeten Leben« (Adorno entscheidet sich hier nicht für das Adjektiv »rund«, sondern für ein Partizip Perfekt, das zudem die Assoziation zum Akt des mathematischen Rundens aufruft); dabei expliziert Viebrock einerseits (»feeling of its forming«) und verwendet andererseits eine im Englischen übliche und in den Bereich der Hochsprache gehörige Substantivierung durch das Suffix »ness«, was wiederum stilistisch in eine Nähe zu den Substantivierungen bei Heidegger führt – in den englischen Übersetzungen von Heidegger sind diese Nomen mit »ness« omnipräsent. Und während beide Übersetzungen für das Wort »Trost«, dem religiös vibrierenden, deutschen Ersatz für »consolatio«, das englische, noch deutlich an das lateinische Stammwort erinnernde »solace« wählen, unterscheiden sie sich bei der Übersetzung des vorangehenden Adjektivs »ohnmächtig[]«: Viebrock wählt »feeble« (was eher »schwach« heißt), Ashton die semantisch treffendere »impotent«. Adornos Formulierung von der »gestohlenen« Kraft des Widerstandes kommt so weder in der einen noch der anderen Übersetzung vor (Viebrock wählt das Verb »deprive[]«, Ashton die Formulierung »left them«), erhalten bleibt wiederum die Metapher von den »Boten« des Todes, wenn auch unterschiedlich übersetzt (Ashton wählt das etwas diplomatischer klingende »envoy[]«, Viebrock das Wort »messenger[]«).

Man könnte das noch weiter und detaillierter betreiben; wie übersetzt man den eigentümlichen Satzanfang »Auch es« oder charakteristisch deutsche Komposita wie die personifizierende Rede von den »Lebenssatten«, ganz zu schweigen von Adornos parataktischem Satzbau, den häufigen Reflexivformen (inklusive dem berühmten nachgestellten »sich«) sowie der kontraintuitiven Flexion (bspw. der Konjunktiv des ersten Satzes, »mochte«, den Viebrock in einen Indikativ verwandelt)? Und wie wäre umzugehen mit stilistischen Eigenschaften des Textes, die man gemeinhin eher für die Poesie in Anschlag bringt wie den mal schreitenden, mal streng marschierenden, durch die langen Sätze in sich ausdifferenzierten Sprachrhythmus?

So klein die Ausschnitte sein mögen, lassen sie sich doch als Beispiele für zwei prinzipielle Weisen des Übersetzens deuten, wofür nicht zuletzt die unterschiedliche Länge spricht. Viebrocks 203 Worte umfassende Übersetzung ist tendenziell am Prinzip der Wörtlichkeit orientiert und ein Zeugnis des paradoxen Umstands, dass gerade der Versuch der wörtlichen Übersetzung (vor allem vom Deutschen ins Englische) immer mehr Worte erfordert als das Original. Ashton wie-

derum, der, wie er im Vorwort der Ausgabe schreibt, das Buch nach immensen Frustrationen fast als »untranslatable«¹⁴ zurückgegeben hätte, neigt eher in Richtung einer vor allem sinngemäßen Übersetzung, das heißt einer Auflösung des Zusammenhangs von Inhalt und Form zugunsten des Inhalts, also in diesem Falle eine Reduktion auf das vermeintlich Wesentliche, indiziert auch dadurch, dass seine Übersetzung die kürzere der beiden ist. Und es ist gerade diese Reduktion aufs Wesentliche, eine programmatische Pädagogisierung des Textes, eine auch sprachliche Annäherung an das Zielpublikum, die sich dem Vorwurf ausgesetzt sieht, das Wesentliche zu verfehlen.

Wenn aus dieser Verfehlung ein prinzipielles Urteil über den Ausgangstext wird, dann fällt zumeist das Wort »unübersetzbar«. Samuel Weber, der gemeinsam mit seiner damaligen Frau Shierry Weber (heute Nicholsen) 1967, also noch zu Adornos Lebzeiten, die *Prismen* ins Englische übertragen hat, hat in seinem Übersetzervorwort genau das getan: »The untranslatability of Adorno is his most profound and cruel truth.«¹⁵ Wer von Unübersetzbarkeit spricht, so Daniel Graf in einem instruktiven Essay im *Merkur*, hat das Gebiet der Einsprachigkeit immer schon verlassen;¹⁶ Unübersetzbarkeit ist stets bezogen auf den vorausgesetzten Prozess der Übersetzung und darum kein Substanz- sondern ein Problembegriff, ein kritischer Hinweis auf das, was bei der Übertragung von der einen in die andere Sprache verlorengeht, was sich der Übersetzung sperrt und nur mit großen Mühen oder eben gar nicht auf der anderen Seite erscheinen kann. Die Rede von der Unübersetzbarkeit ist damit der Geschichte des Übersetzens von Anbeginn eingeschrieben, wengleich das Thema vor allem durch die Arbeiten Jacques Derridas akademisch in Mode kam.¹⁷ Dabei heftet sie sich – auch darauf weist Daniel Graf hin – eher an das Einzelwort, das Lexem und weniger an den vermeintlichen Sinn, von dessen Vermittelbarkeit man scheinbar überzeugt ist. Durch diese Bindung ans unübersetzbare Einzelwort entsteht die Tendenz, den Begriff wieder dem Namen anzunähern und über den Namen wiederum dem Gottesnamen. Noch in dem jüngst veröffentlichten *Dictionary of Untranslatables* von Barbara Cassin ist diese Konzentration auf den Begriff programmatisch, wobei sich die Herausgeber der Gefahr der

14 E. B. Ashton, »Translator's Note«, in: Adorno (Anm. 12), S. 9.

15 Samuel Weber, »Introduction: Translating the Untranslatable«, in: Theodor W. Adorno, *Prisms*, übers. aus dem Dt. von Samuel Weber und Shierry Weber, Cambridge 1997 [1967], S. 9–14, hier S. 14.

16 Daniel Graf, »Unübersetzbar! Noten zur Begriffspolyphonie oder Nachtrag zu inter_poems«, in: *Merkur* 71 (2017) H. 815, S. 41–57, hier S. 45.

17 Vgl. Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, übers. von Michael Wetzel, München 2003.

Verdinglichung und Fetischisierung der Lemmata zum singulären Eigennamen vollständig bewusst sind.¹⁸

Indem wir fragen, ob oder wann etwas unübersetzbar ist, wenn wir prüfen, ob diese oder jene Übersetzung Adorno gerecht wird oder nicht, befinden wir uns auf dem Feld der Übersetzungstheorie. »Im Grunde ist jede Theorie der Übersetzung«, schreibt George Steiner in *Nach Babel*, nur die »Abwandlung einer einzigen unausweichlichen Frage: Wie kann oder sollte man Genauigkeit erreichen?«¹⁹ (Im englischen Original steht am Ende des Satzes übrigens das deutlich anders konnotierte »fidelity«,²⁰ also Treue). Steiner, für den die Übersetzung bereits im Akt der Kommunikation und des Verstehens beginnt und nicht erst beim Sprachtransfer, hegt allerdings Zweifel, ob eine solche Theorie überhaupt möglich wäre. Jede Übersetzung – egal ob im engeren oder weiteren Sinn des Wortes – richtet sich nach einem Besonderen und gelingt oder scheitert in Bezug auf dieses Besondere und es ist diese irreduzible Partikularität, die sich für Steiner nicht ohne weiteres in die Systematik einer Theorie übertragen lässt (wenn sie nicht, aber dies muss hier nur angedeutet bleiben, zugleich in einer Theorie der Sprache verankert ist). Skeptisch ist er aber auch gegenüber der Idee einer radikalen Unübersetzbarkeit – wie sie beispielsweise von Roman Jakobson für die Poesie konstatiert wurde.²¹ Und zwar deshalb, weil die Babel'sche Sprachenvielfalt für Steiner auf der Grundlage eines weltbürgerlichen Kulturbegriffs kein Fluch ist, sondern die Voraussetzung für Privatheit und Differenz einerseits wie für durch Deutung und Verständnis erreichte Allgemeinheit, in der die Differenz aber nicht untergeht.

18 Emily Apter, »Preface«, in: *Dictionary of the Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, hrsg. von Barbara Cassin, übers. von Steven Rendall [u. a.], Princeton/Oxford 2014, S. 9.

19 George Steiner, *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*, übers. aus dem Eng. von Monika Plessner unter Mitw. von Henriette Beese, Frankfurt a.M. 2014, S. 281.

20 George Steiner, *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford 1998, S. 275.

21 »Das Wortspiel oder – um einen gebildeteren und vielleicht genaueren Terminus zu gebrauchen – die Paronomasia herrscht in der Dichtkunst vor, und Dichtung ist, ob ihre Vorherrschaft nun absolut oder eingeschränkt ist, *per definitionem* unübersetzbar. Möglich ist nur schöpferische Übertragung: entweder die innersprachliche – von einer dichterischen Form in eine andere – oder die zwischensprachliche – von einer Sprache in eine andere – oder schließlich die intersemiotische Übertragung – von einem Zeichensystem in ein anderes, zum Beispiel von der Sprachkunst in die Musik, den Tanz, den Film oder die Malerei.« Roman Jakobson, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a.M. 1988, S. 490.

Damit befindet sich Steiner in der Nähe von Adorno, der sich zwar nicht ausführlich mit dem Problem der Übersetzung beschäftigte, für dessen Dimensionen aber ein außerordentliches Sensorium besaß. Das gilt besonders für den Bereich der Philosophie, der im Feld der Übersetzung eine eigentümliche Rolle zukommt. Denn gälte noch das antike Ideal der Philosophie als Ausdruck ewiger Wahrheiten, dann müsste die Form des Ausdrucks eben dieser Wahrheiten, mithin die Sprache, in der sie verfasst sind, eigentlich ohne Belang sein – Übersetzung würde dann im Grunde auf eine schlichte Verdopplung hinauslaufen. »Philosophy deals with pure thought, a generally human faculty«, schreibt in diesem Sinne auch der bereits erwähnte E. B. Ashton, »in principle, it should be alike the world over.«²² Diesem Verständnis hat freilich die moderne Einsicht der Philosophie in ihre eigene Geschichtlichkeit sowie der sie umgebenden Welt, die Erkenntnis des Zusammenhangs von Inhalt und sprachlichem Ausdruck bzw. die Rolle der Sprachlichkeit für die Aneignung von Welt ein Ende bereitet. Adorno teilt diesen modernen Standpunkt nicht nur, sondern er affiziert tatsächlich sein gesamtes Denken: Wo die Sprache als »Konstituens des Gedankens«²³ begriffen wird, folgt für die Philosophie – wie auch für ihre Übersetzung –, dass ihr die »Darstellung wesentlich«²⁴ ist; Philosophie rückt also in die Nähe von Literatur. (Das mag der Grund dafür sein, warum Viebrock für den Nachvollzug von Adornos Denken auf den Akt der Übersetzung zurückgreift, weil dieser nämlich *per definitionem* immer auf Inhalt *und* Form bezogen ist.)

Findet sich dieser Gedanke bereits in Adornos frühesten Schriften, wurde die Sensibilität für dessen Konsequenzen beim Akt der Übersetzung ohne Zweifel durch die Erfahrung des Exils in den USA noch gesteigert. Dort war Adorno nicht nur auf der Ebene der Alltagserfahrung mit den Herausforderungen der Fremdsprache konfrontiert, sondern auch bezüglich seiner auf Englisch zu schreibenden oder ins Englische zu übersetzenden Publikationen. Es ist diese Zeit, in der sich für Adorno eine biographische und für deutsche Juden paradigmatische, affektive Bindung an das Deutsche und dessen »metaphysische[m] Überschuss«²⁵ zuspitzt. So riet er beispielsweise Kracauer dazu, seine *Theorie des Films* auf Deutsch anstatt auf Englisch zu schreiben und bemerkte dazu, dass »das Entscheidende, was unsereiner

22 E. B. Ashton, »Translating Philosophie«, in: *Delos* 6 (1971), S. 16-29, hier S. 16.

23 Theodor W. Adorno, »Auf die Frage: Was ist deutsch«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, *Kulturkritik und Gesellschaft*, Darmstadt 2000, S. 691-701, hier S. 701.

24 Ebd., S. 700.

25 Ebd., S. 701

zu sagen hat, von uns nur auf Deutsch gesagt werden kann.«²⁶ Etwas von dieser Bindung ans Deutsche ist noch dem Vorwort zur englischen Übersetzung der *Prismen* ablesbar, die Adorno ausführlich mit Samuel Weber diskutierte und für gut befand, allerdings mit einer Einschränkung:

So sehr es den Autor freut, dass nun erstmals eines seiner deutsch verfassten Bücher, in einer höchst sorgfältigen und verständnisvollen Übersetzung, auf Englisch erscheint, so sehr ist er sich der Schwierigkeit bewusst, die die Aufnahme solcher Texte in angelsächsischen Ländern bereiten muss.²⁷

Damit meinte Adorno vor allem Differenzen der Wissenschaftskultur, die sich nicht zuletzt auch an Fragen des Stils und der Sprache entzündeten. Und tatsächlich wurden die *Prismen* in ihrer englischen Übersetzung durchaus als kurios, fremd und sperrig wahrgenommen. So beschrieb der bereits erwähnte George Steiner das Werk in einer Rezension im *Guardian* als in Teilen schlicht nicht verständlich, als Zwitterwesen zweier Sprachen:

Frequently the language of the book is neither English nor German but a tormented mixture of both. Key sentences are incomprehensible or comprehensible only if one makes an immediate stab at the original German intermingled with them.²⁸

Vor allem aber stieß sich Steiner an dem bereits zitierten, apodiktischen Satz Samuel Webers aus dem Vorwort des Übersetzers: »Mr. Weber writes ›The untranslatability of Adorno is his most profound and cruel truth.‹ What, if anything, does that mean?«²⁹

Steiner wusste durchaus, dass Übersetzungen immer jeweils spezifische sprachliche Herausforderungen darstellen, nur seien diese als notwendiger Teil des Übersetzungsprozesses zu verstehen und stellten das Projekt der Übertragung als solches nicht infrage. Was aber meint Samuel Weber, wenn er davon spricht, es gäbe, am Ideal der Übersetzung als Reproduktion gemessen, eine spezifische Unübersetzbarkeit Adornos? Zunächst beschränkte er diese Diagnose auf die Übersetzung ins Englische und zwar vor dem Hintergrund einer bestimmten

26 »Theodor W. Adorno an Siegfried Kracauer, 1. September 1955«, in: Theodor W. Adorno / Siegfried Kracauer, *Briefwechsel 1923–1966*, hrsg. von Wolfgang Schopf, in: Theodor W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, Bd. 7, Frankfurt a.M. 2008, S. 482.

27 Theodor W. Adorno, *Prisms*, übers. von Samuel Weber und Shierry Weber, London 1967, S. 7f.

28 George Steiner, »Central & European«, in: *The Guardian* (24.11.1967), S. 11.

29 Ebd.

Deutung des deutschen wie des englischen ›Sprachgeistes‹. Weber beschreibt die Unterschiede beider Kulturräume und ihrer Sprache mit den Begriffen abstrakt und konkret, genauer im Rückgriff auf eine empiristische, man könnte auch sagen, pragmatische, praktische Grundstimmung der englischen Sprache:

In English what is concrete is what is immediate, tangible, visible. Whatever the historical causes of this empirical orientation may have been, contemporary English does not tolerate the notion that what is nearest at hand may in fact be the most abstract, while that which is invisible, intangible, accessible only to the mind may in fact be more real than reality itself.³⁰

Dass das Naheliegendste, das im wörtlichen Sinne vor den Augen Stehende zum Abstraktesten wird, das ist tatsächlich eine auffällige Eigenschaft der Entwicklung deutscher, philosophischer Terminologie, wo sie nicht in der Latinisierung verbleibt. Anders gesagt, die vermeintlich abstrakten Begriffe, bleiben auf die Sphäre der Lebenswelt und des Alltags – der sie häufig, wie an dem Wort ›Begriff‹ ersichtlich, aber auch ›Geist‹ oder ›Erkenntnis‹, entstammen – bezogen, obgleich sie ihre philosophische Dignität einmal aus der Entfernung von Wirklichkeit erhielten. Das Englische, so Weber, kennt diese Verschlingung von Abstraktem und Konkretem so nicht.

Der andere Grund, warum sich bei Adorno in einem sehr spezifischen Sinne von Unübersetzbarkeit sprechen lässt, ist bei Weber nur angedeutet und findet sich in Adornos Philosophie selbst, genauer gesagt in seiner Erkenntnistheorie. Die *Negative Dialektik* strebt den Nachweis an, dass das Denken in Begriffen, die notwendig allgemein sein müssen, ebenso notwendig zu Lasten des Besonderen geht, dass also am Besonderen der Wirklichkeit, auf das sich Erkenntnis richtet, etwas abgeschnitten wird, etwas zurückbleibt. Dieses Etwas nennt Adorno das Nichtidentische, dasjenige was sich nicht identifizieren, also gleichmachen lässt: »Noch in der logischen Abstraktionsform des Etwas, als eines Gemeinten oder Geurteilten, die von sich aus kein Seiendes zu setzen behauptet, lebt untilgbar dem Denken, das es tilgen möchte, dessen Nichtidentisches, das, was nicht Denken ist, nach.«³¹ Seine gesamte Philosophie ist in ihrer Engführung von Inhalt und Form der Versuch einer Lösung dieses erkenntnistheoretischen Problems. Das zeigt einerseits die Herausforderung für die Übersetzung, andererseits fehlt nicht viel, um darin das Problem der Übersetzung selbst zu erkennen, also die Tatsache, dass die Übersetzung zwar

30 Ebd.

31 Adorno (Anm. 3), S. 44.

implizit dem Ideal einer getreuen Reproduktion folgt, diese aber aufgrund der Differenz der Sprachen, der Assoziationsräume etc. niemals erreichen kann. Die Inkommensurabilität des Besonderen wäre in dieser Denkfigur die Inkommensurabilität – also Unübersetzbarkeit – des Originaltextes. Aber genauso wenig wie Adorno deswegen die Begriffe überhaupt verabschiedet, sondern vielmehr darauf abzielt, in einem Akt der zweiten Reflexion dasjenige einzuholen – bzw. sich ihm mimetisch anzuschmiegen – was der Begriff draußen lässt, genauso wenig verabschiedet Weber die Übersetzung. Vielmehr wäre auch für eine gelungene Übersetzung dieser haptische im Begriff der Mimesis mitschwingende Prozess des ›Anschmiegens‹ anzuführen, denn woran man sich anschmiegt, dessen wird man nicht gleich, aber rückt ihm nahe und vollzieht seine Form und Gestalt nach. Und vielleicht ist diese Vision der Erhaltung des Verschiedenen nicht nur ein Gegenmittel zur hypostasierten Idee der Unübersetzbarkeit, sondern auch der philosophische Kern des dem verstorbenen Übersetzer Harry Rowohlt zugesprochenen *Bonmots*: »Wie langweilig ist das denn, eine Übersetzung, in der dasselbe steht, wie im Original.«

Elisabeth Backes und Artemis Alexiadou

Sprachkontaktforschung und linguistische Übersetzungstheorien

Es gibt zwei Übertragungsarten, die eine erste Sprache beim Erwerb einer zweiten Sprache haben kann. Wenn es Ähnlichkeiten zwischen der Erstsprache und der zu lernenden Sprache gibt, dann werden keine Schwierigkeiten verursacht (positive Übertragung). Wenn es Unterschiede zwischen beiden Sprachen gibt, können diese Schwierigkeiten und Störungen verursachen (negative Übertragung). Solche Effekte können auch in Übersetzungen beobachtet werden.¹ Der Ausgangspunkt dieses Beitrags ist, diese Effekte anhand der Übersetzungen von Perfekt- und Präteritum-Verbformen zu verifizieren, um herauszufinden, welcher Typ von Übertragung stattfindet. Zu diesem Zweck wurde ein auf Friedrich Schillers *Der Geisterseher* (1789) basierendes Korpus erstellt, das sich ausschließlich mit englischen und französischen Übersetzungen deutscher Verbformen befasst. Ziel dieser Pilotstudie ist es, herauszufinden, ob es Unterschiede zwischen den Übersetzungen aus dem Deutschen gab. Gemeinsamkeiten zwischen Deutsch und Französisch, aber Unterschiede zum Englischen wurden erwartet. Eine vorläufige Analyse unserer Ergebnisse zeigt die Tendenz, dass es bezüglich des Sprachkontakts Inferenzen von der Erstsprache auf die Zielsprache gab.

1 Vgl. Anna Cardinaletti, *L1 Syntactic Attrition in Translations into Italian*, NA 2005; Anna Cardinaletti, »*La traduzione dei pronomi: interferenza sintattica e cambiamento linguistico*«, in: Giuliana Garzone / Anna Cardinaletti (Hrsg.), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*, Milano 2004, S. 129-150; Anna Cardinaletti, »*La traduzione: un caso di attrito linguistico*«, in: Anna Cardinaletti / Giuliana Garzone (Hrsg.), *L'italiano delle traduzioni*. Milano 2005, S. 59-83, hier S. 60.

1. Einleitung

Ziel dieses Beitrags ist, die Sprachkontaktforschung im Hinblick auf linguistische Übersetzungstheorien zu überprüfen. Die Analyse von Übersetzungen liefert uns empirische Belege, um den Zusammenhang zwischen Sprachkontakt, Sprachwandel und Spracherwerb besser zu verstehen. Anders ausgedrückt: Übersetzungsstudien können Linguistinnen und Linguisten dabei helfen, den Prozess des Erwerbs einer zweiten Sprache nachzuvollziehen.

Dieser Text ist wie folgt aufgebaut: Der erste Teil stellt den Ausgangspunkt der Forschung vor. Der zweite Abschnitt untersucht die Verbformen im Perfekt und Präteritum theoretisch und hebt die wichtigsten sprachübergreifenden Unterschiede, die zwischen dem Deutschen, Französischen und Englischen auftreten, hervor. Die Pilotstudie wird im dritten Teil vorgestellt und schließlich werden im vierten Abschnitt die Ergebnisse diskutiert.

2. Ausgangspunkt

Der Ausgangspunkt unserer Fragestellung liegt in den zwei möglichen Übertragungsarten, die eine Erstsprache beim Erwerb einer Zweitsprache haben kann. Zunächst unterscheidet sich der Zweitspracherwerb grundlegend vom Erstspracherwerb. Weist eine Erstsprache grammatikalische und semantische Ähnlichkeiten mit der zu lernenden Sprache auf, sind während des Erwerbs keine Schwierigkeiten zu erwarten. Dieser Prozess wird als ›positive Übertragung‹ bezeichnet. Dahingegen können Schwierigkeiten und Störungen verursacht werden, wenn es Unterschiede zwischen beiden Sprachen gibt, was zu ›negativer Übertragung‹ führen kann. Laut Cardinaletti beschränken sich diese beiden Effekte nicht nur auf den Spracherwerb, sondern können auch in Übersetzungen beobachtet werden.²

Ziel dieser Pilotstudie ist es, Cardinalettis These zu überprüfen, indem Übersetzungen des deutschen Perfekts und Präteritums ins Englische und Französische untersucht werden. Die Inspiration zur Überprüfung der These für diesen Bereich ging von dem Projekt *Time in Translation*³ aus, wobei das Projekt andere Ziele verfolgt. Beide

2 Vgl. Anna Cardinaletti, »Ancora sull'italiano delle traduzioni«. In: *Numero speciale: Traduzione e riscrittura*, 2012, S. 1-10.

3 <https://time-in-translation.hum.uu.nl> (17.10.2018)

Verbformen kommen in allen drei untersuchten Sprachen vor, können sich jedoch in ihrer Funktion und Bedeutung sowie in der Perspektive auf das vergangene Ereignis unterscheiden.

3. Theoretischer Hintergrund: Perfekt und Präteritum

In diesem Abschnitt werden die allgemeine Bedeutung und Verwendung des Perfekts und Präteritums diskutiert, sowie deren sprachensübergreifende Variationen.

Das Perfekt ist in der Literatur als instabile verbale Kategorie bekannt, deren Kernbedeutung diachronen Veränderungen unterlegen ist.⁴ Das Perfekt vermittelt Vorzeitigkeit und zeigt daher sowohl zeitliche als auch aspektuelle Attribute an.⁵ Perfekt und Präteritum lokalisieren beide ein Ereignis in der Vergangenheit, unterscheiden sich jedoch in der Perspektive auf das vergangene Ereignis. Die ›einfache Vergangenheit‹ beziehungsweise das Präteritum gibt es in allen drei analysierten Sprachen, also im Englischen, Französischen und Deutschen. Alle drei Sprachen besitzen auch eine Verbkonstruktion, die dem englischen Perfekt ähnelt; im Wesentlichen besteht diese aus einem Hilfsverb in der Gegenwart und einem Partizip Perfekt. Es ist jedoch wichtig herauszustellen, dass ihre Bedeutung sich je nach Sprache unterscheidet.

Die Präferenz einer Sprache, das Perfekt gegenüber dem Präteritum (oder umgekehrt) zu bevorzugen, kann als Ergebnis verbaler Konkurrenz betrachtet werden.⁶ Laut Schaden verwenden das Französische und Deutsche die einfache Vergangenheit viel häufiger als das Englische. Im Englischen wird das Perfekt wiederum öfter verwendet als im Französischen und Deutschen.

4 Vgl. Jouko Lindstedt, »The perfect – aspectual, temporal and evidential«, in: Östen Dahl, *Tense and Aspect in the Languages of Europe. Empirical Approaches to Language*, Berlin / New York 2000. S. 365-383; Gerhard Schaden, »Present perfects compete«, in: *Linguistics and Philosophy* 32 (2009), S. 115-141; Henriëtte de Swart, »Perfect usage across languages«, in: *Questions and Answers in Linguistics* 3,II (2016), S. 57-61; Martijn van der Klis / Bert Le Bruyn / Henriëtte de Swart, »Mapping the PERFECT via Translation Mining«, in: *Proceedings of the 15th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics* 2 (2017). S. 497-502.

5 Vgl. Sabine Iatridou / Elena Anagnostopoulou / Roumyana Izvorski, »Observations about the Form and Meaning of the Perfect«, in: Michael J. Kenstowicz (Hrsg.), *Ken Hale. A Life in Language*, Cambridge/London 2001, S. 189-238. Nachgedr. in: *Perfect Explorations*, A. von Stechow [u.a.], mit Elena Anagnostopoulou und Roumi Izvorski (Hrsg.) De Gruyter 2003 S. 153-204.

6 Vgl. Schaden (Anm. 4), S. 126.

Im Englischen betrachtet das Perfekt (*Present Perfect*) ein vergangenes Ereignis aus der Sprechzeit, wobei das Ereignis in der Sprechzeit noch relevant ist, während das Präteritum (*Simple Past*) das Ereignis vor der Sprechzeit lokalisiert.⁷ Anders ausgedrückt lokalisiert das *Present Perfect* ein vergangenes Ereignis von der Sprechzeit aus, während das Präteritum ein Ereignis vor der Sprechzeit lokalisiert und sich auf den Zeitpunkt des Auftretens eines Ereignisses bezieht.⁸ Im Englischen ist der Unterschied zwischen Perfekt und Präteritum durch die Verwendung von Temporaladverbien gekennzeichnet. Das zeigt sich in der Inkompatibilität von Adverbien mit früheren Referenzen neben einem Perfekt zu erscheinen.

Einer der Hauptunterschiede zwischen den drei untersuchten Sprachen besteht jedoch darin, dass Französisch und Deutsch die Verwendung des Perfekt neben einem Temporaladverb ermöglichen, wie (2b) und (3b) zeigen. Im Gegensatz dazu ist (1b) ungrammatisch.

- | | | |
|--------|--|-----------------|
| (1) a. | <i>I read this book yesterday.</i> | SIMPLE PAST |
| b. | <i>I have read this book *yesterday.</i> | PRESENT PERFECT |
| (2) a. | <i>Ich las dieses Buch gestern.</i> | PRÄTERITUM |
| b. | <i>Ich habe dieses Buch gestern gelesen.</i> | PERFEKT |
| (3) a. | <i>Je lus ce livre hier.</i> | PASSÉ SIMPLE |
| b. | <i>J'ai lu ce livre hier.</i> | PASSÉ COMPOSÉ |

Eine weitere Möglichkeit, die Unterschiede zwischen den drei Perfekt-Formen zu bestimmen, ist der sogenannte »Lebensdauerertest«.⁹ Wenn das Subjekt eines Satzes nicht mehr existiert, ist die Phrase unangebracht (4). Dies gilt aber nicht für das Französische und Deutsche. In beide Sprachen kann eine nicht mehr existierende Person (oder ein Objekt) neben einem Perfekt angezeigt werden (5).¹⁰

- (4) #Einstein has visited Princeton.
 (5) a. Einstein a visité Princeton.
 b. Einstein hat Princeton besucht.

Die beiden dominanten Lesarten des aktuellen englischen Perfekts sind in (6) dargestellt und beziehen sich entweder auf die Erfahrung

7 Vgl. de Swart (Anm. 4), S. 57-58.

8 Vgl. Schaden (Anm. 4), S. 116; de Swart (Anm. 4), S. 57-58.

9 Vgl. Paul Portner, »The (Temporal) Semantics and (Modal) Pragmatics of the Perfect«, in: *Linguistics and Philosophy* 26 (2003), S. 459-510, hier S. 464; Schaden (Anm. 4), S. 118.

10 Beispiele aus Schaden (Anm. 4), S. 118; Portner (Anm. 9), S. 464.

eines Ereignisses, das in der Vergangenheit stattgefunden hat (a) oder auf das Ergebnis eines Ereignisses, das in der Vergangenheit begonnen hat (b).¹¹

- (6) a. Mary **has visited** Paris. (her visit to Paris is relevant now)
[experiential perfect]
b. Mary **has moved** to Paris. (she currently lives in Paris)
[resultative perfect]

Das heißt das Perfekt lokalisiert ein Ereignis in der Vergangenheit, das zu einem unbestimmten Zeitpunkt stattgefunden hat und für die Gegenwart relevant ist. Laut Rebotier verhält sich das deutsche Perfekt ähnlich wie eine Vergangenheitsform, wobei, ob ein Ereignis abgeschlossen ist oder nicht, nicht spezifiziert ist.¹² Das französische *Passé Composé* beschreibt jedoch ein abgeschlossenes Ereignis in der Vergangenheit und wird daher eher als Perfekt der Vergangenheit angesehen.

Im Französischen und Deutschen wird das englische Perfekt oft in die Gegenwart übersetzt, wenn die beschriebenen Handlungen zum Zeitpunkt der Äußerung als kontinuierlich oder noch andauernd angesehen werden. Außerdem ist die Verwendung von *Passé Composé* und *Perfekt* mehr auf mündliche Äußerungen und die informelle Sprachebene beschränkt. Darüber hinaus hat sich die Form-Bedeutungskorrelation im Laufe der Zeit für alle drei Sprachen geändert. Tabelle 1 (S. 135) zeigt die verschiedenen Verbformen der drei Sprachen und deren Beziehung zueinander.

4. Methode

4.1. Hypothese und Vorhersage

Für diese Pilotstudie stellten wir die Hypothesen auf, dass jeweils eine negative beziehungsweise positive Übertragung stattfindet und dass es Unterschiede zwischen englischen und französischen Übersetzungen aus dem Deutschen gibt. Unsere Vermutung ist, dass Gemeinsamkeiten zwischen dem Deutschen und Französischen, aber Unterschiede zum Englischen zu erwarten sind. Ob diese Unterschiede die

¹¹ Vgl. de Swart (Anm. 4), Beispiele S. 57.

¹² Vgl. Aude Rebotier, »The grammaticalization of tenses and lexical aspect – the case of German and French perfects«, in: Kees Hengeveld / Heiko Narrog / Hella Olbertz (Hrsg.), *The Grammaticalization of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality. A Functional Perspective*, Berlin/Boston 2017, S. 241–272, hier S. 241 und 258.

	DEUTSCH	ENGLISCH	FRANZÖSISCH
<i>Präteritum</i> Vergangene Situationen mit bestimmten Zeitpunkten und Bezugspunkten	Präteritum Er ging 1708 nach England.	Simple Past He went to England in 1708	Passé Simple Il alla en Angleterre en 1708
<i>Perfekt</i> Vergangene Situation mit aktueller Relevanz	Perfekt Ich bin schon in England gewesen	Present Perfect I have already been to England	Passé Composé Je suis déjà allée en Angleterre
<i>Präsens/Perfekt + (Englisch)</i> Aktionen, die in der Vergangenheit begonnen haben und noch andauern		Present Perfect + I have been in England for 4 years	Présent Je suis en Angleterre depuis 4 ans

Tab. 1: Zusammenfassung der Übersetzung deutscher Zeitformen ins Französische und Englische

Interpretation des Textes beeinflussen, wird in diesem Beitrag nicht diskutiert.

4.2. Korpuserstellung

Es wurde ein Korpus basierend auf Friedrich Schillers *Der Geisterseher – Aus den Memoiren des Grafen von O*** erstellt, das ausschließlich englische und französische Übersetzungen deutscher Perfekt- und Präteritum-Verbformen enthält.

Zwei Arten von Verben im deutschen Original wurden untersucht – das Perfekt und das Präteritum – und nach deren Übersetzungen in den englischen und französischen Versionen gesucht. *Der Geisterseher* wurde zwischen 1787 und 1789 erstmals veröffentlicht. Die englischen und französischen Übersetzungen, mit denen gearbeitet wurde, stammen aus den Jahren 1849 beziehungsweise 1835. Obwohl diese nicht die ersten veröffentlichten Übersetzungen sind, waren es die ältesten verfügbaren Texte. Es wurde ausschließlich mit diesen zwei Versionen gearbeitet.¹³ Der Name des Übersetzers beziehungsweise der Übersetzerin der englischen Version ist unbekannt. Für die französische Übersetzung werden nur Initialen angegeben, die uns einen Hinweis auf die Nationalität des Übersetzers beziehungsweise der Übersetzerin geben (höchstwahrscheinlich Französisch »de M«).

4.3. Korpusanalyse

Es wurde eine quantitative Analyse der Übersetzung deutscher Perfekte und Präterita ins Französische und Englische durchgeführt. Der deutsche Originaltext enthält insgesamt 997 Verbformen. Davon sind 890 im Präteritum und 107 im Perfekt, mit einem Typ/Token Verhältnis von 413 aus 997. Im Folgenden werden Beispiele der Daten für die Übersetzung des deutschen Perfekts gegeben, mit dem Ziel einen veranschaulichenden Einblick in unsere Daten zu geben.

Das Beispiel (7) zeigt die Veränderungen des Perfekts in die englische einfache Vergangenheit (*Simple Past*), vermutlich aufgrund des zeitlichen Adverbials *heute / today*. Beispiel (8) zeigt das ins Französische übersetzte Perfekt unter Verwendung eines Imperfekts und

13 Der Originaltext besteht aus einer Hauptgeschichte, gefolgt von Briefen des Erzählers. Unser Korpus basiert auf dem Haupttext. Der Grund dafür ist, dass die französische Version am Ende des Haupttextes abrupt endet und die Briefe des Erzählers weder erwähnt noch enthält.

schließlich vergleicht (9) drei Beispiele des deutschen Perfekts, das in den beiden anderen Sprachen auch ins Perfekt übersetzt wurde.

- (7) Übersetzung des deutschen Perfekts ins englische *Simple Past*.
- a. »Näher,« antwortete der Häscher, »kenn' ich ihn auch nicht. Sein Name selbst ist mir unbekannt, und heute **hab'** ich ihn zum ersten Mal in meinem Leben **gesehen**«¹⁴
 - b. »He is a perfect stranger to me too« replied the officer; »even his name is unknown to me. I **saw** him today for the first time in my life.«¹⁵
- (8) Übersetzung des deutschen Perfekts ins französische Imperfekt.
- a. »Er war sein Mitschuldiger und Hehler,« antwortete der Anführer der Häscher, »der ihm zu seinen Taschenspielerstücken und Diebereien behilflich gewesen und seinen Raub mit ihm **geteilt hat**«.¹⁶
 - b. »Il était son complice et son aide,« répondit le commandant des archers; »il l'aidait dans tous ses tours de diablerie, dans toutes ses voleries, et il en **partageait** le profit avec lui [...]«.¹⁷
- (9) Übersetzung des deutschen Perfekts in englische und französische Perfektformen.
- a. »Nach dem, was man uns eben von diesem Armenier **erzählt hat**, sollte sich der Glaube an seine Wundergewalt eher vermehrt als vermindert haben.«¹⁸
 - b. »What the prisoner **has related** of the Armenian, ought to increase rather than diminish your belief in his supernatural powers.«¹⁹
 - c. »Tout ce que l'on nous **a raconté** de cet Arménien, devrait plutôt augmenter que diminuer notre croyance dans le pouvoir qu'il a d'opérer des prodiges.«²⁰

14 Friedrich Schiller, *Der Geisterseher. Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O***, Leipzig 1789, S. 16.

15 Friedrich Schiller, *The Ghost-seer!*. Übers. Aus dem Dt. von Richard Bentley, London 1849, S. 29.

16 Schiller (Anm. 14), S. 14.

17 Friedrich Schiller, *Der Geisterseher, ou les Visions*. Übers. von Mme de Seignot, Paris 1822, S. 61.

18 Schiller (Anm. 14), S. 34.

19 Schiller (Anm. 15), S. 52.

20 Schiller (Anm. 17), S. 153.

4.4 Ergebnisse

4.4.1. Übersetzung des Perfekts

Die Korpusanalyse ergab folgende Ergebnisse: Auf Englisch wird das deutsche Perfekt in 47 Prozent der Fälle als *Present Perfect* übersetzt. Die zweithäufigste Form zur Übersetzung des deutschen Perfekts ist das Präteritum (ca. 29 Prozent). Die Übersetzungen des Perfekts ins Präsens oder in andere Perfektformen (z.B. *Past Perfect*) machen jeweils ca. 5 Prozent der Ergebnisse aus. Aus diesen Zahlen geht hervor, dass das Perfekt bevorzugt als *Present Perfect* übersetzt wird, was nicht den Erwartungen entspricht.

Auf Französisch wird das Perfekt in 65 Prozent der Fälle als *Passé Composé* übersetzt. In Bezug auf unsere Vermutungen wurde ein größerer Prozentsatz der französischen Perfekt-Übersetzungen erwartet. Anbetracht der Tatsache, dass zudem 10 Prozent aller Verben in der Übersetzung einfach ausgelassen wurden, kann der Anteil des *Passé Composé* als bemerkenswert angesehen werden, was möglicherweise unserer Vorhersage entspricht. Tabelle 2 fasst die Ergebnisse für die Übersetzung des Perfekts in die beiden Zielsprachen zusammen.

	Englisch	Französisch
Perfekt	47%	65%
Präteritum	31%	1%
Keine Übersetzung		10%

Tab. 2: Übersetzung des Perfekts

Für die Übersetzung der deutschen Perfekt-Verbformen sind die englischen Ergebnisse erstaunlich, da fast die Hälfte der Verbformen als Perfekt übersetzt wurden und mehr Fälle des Präteritums erwartet wurden (siehe Tab. 3).

DEUTSCH Perfekt	ENGLISCH		FRANZÖSISCH	
107	31	Präteritum	2	Präteritum
	50	Perfekt	70	Perfekt
	5	Plus.perfekt	4	Plus.perfekt
	6	Präsens	10	Präsens
	4	Lit-Über.	3	Imperfekt
	3	NA	11	NA
	8	andere	7	andere

Tab. 3: Zusammenfassung der Daten für die Übersetzung des Perfekts

4.4.2. Übersetzung des Präteritums

In Bezug auf die Übersetzung des deutschen Präteritums wurden die folgenden Ergebnisse beobachtet. Das Präteritum wurde sehr häufig in das englische Präteritum übersetzt. Das macht 78 Prozent aller 890 Formen aus. Insgesamt wurden nur 9 Verben ins Present Perfect übersetzten. In der französischen Ausgabe wurde das Präteritum entweder als Präteritum (5 Prozent), Imperfekt (21 Prozent) oder Passé Composé (5 Prozent) übersetzt. Die Ergebnisse stimmen mit den Vorhersagen überein (siehe Tab. 4).

DEUTSCH Präteritum	ENGLISCH		FRANZÖSISCH	
890	696	Präteritum	488	Präteritum
	9	Perfekt	48	Perfekt
	48	Plus.perfekt	25	Plus.perfekt
	10	Past-Progr.	189	Imperfekt
	63	NA	73	NA
	64	andere	67	andere

Tab. 4: Zusammenfassung der Daten für die Übersetzung des Präteritums

5. Auswertung

Es gibt zwei Möglichkeiten, die unsere Ergebnisse erklären könnten. Die erste Möglichkeit der Erklärung ist der Sprachkontakt, die zweite der Sprachwandel. Die vorläufige Analyse unserer Ergebnisse ermöglicht Cardinaletti's Behauptung über Sprachkontakt²¹ potenziell zu bestätigen. Nämlich, dass die Übertragung von einer Erstsprache in eine Zielsprache stattfinden kann. Diese Schlussfolgerung wurde in unseren Daten für die vorherrschende Verwendung des englischen *Present Perfect* zur Übersetzung des deutschen Perfekts beobachtet.

In Bezug auf den Sprachwandel besteht die Möglichkeit, dass der Zeitrahmen, in dem die englischen und die französischen Versionen veröffentlicht wurden, für jede Sprache mit den damaligen Verwendungen des Perfekts korreliert. Der Status des Perfekts in allen drei Sprachen hat sich weiterentwickelt. Die derzeitige Bedeutung des englischen *Present Perfect* ist relativ neu, da sie erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts erreicht wurde. Das Perfekt erlangte in der frühhochdeutschen Zeit seine heutige [?] Vergangenheitsform. In Bezug auf literarische Übersetzungen, ist ein hervorstechender Punkt anzusprechen. Nämlich, dass eine Eins-zu-Eins-Verb-Übersetzung nicht immer möglich ist, wobei einige verbale Konstruktionen des Original-

21 Cardinaletti (Anm. 1), hier S. 59-60.

texts in der Übersetzung entweder weggelassen, nominalisiert oder vollständig geändert wurden.

Ein weiterer wichtiger Punkt betrifft die Übersetzerinnen und Übersetzer. Hintergrundwissen über die Muttersprache der Übersetzerin, des Übersetzers und des Herausgebers ist von entscheidender Bedeutung, da dies möglicherweise die Ergebnisse dieser Pilotstudie beeinflussen könnte. Genauer gesagt könnte es sein, dass die Übersetzerinnen und Übersetzer keine Muttersprachler der in der Übersetzung verwendeten Zielsprache waren. Aufgrund der Traditionen und Bräuche der Zeit, in denen beide Übersetzungen verfasst wurden, wurden Angaben zum Übersetzer häufig verworfen oder nur in anonymisierter Form vorgenommen.

6. Fazit

Die Analyse von Übersetzungen bietet Einblicke in die Mechanismen des Spracherwerbs, Sprachwandels und Sprachkontakts. In der in diesem Beitrag vorgestellten Pilotstudie wurde untersucht, wie das deutsche Perfekt und Präteritum ins Französische und Englische übersetzt wird. Unsere Ergebnisse haben gezeigt, dass für die Übersetzung des deutschen Perfekts eine Inferenz des negativen Übertragungstyps beobachtet werden kann. Wie in unserer Analyse beschrieben, können diese Ergebnisse sowohl in Bezug auf Sprachkontakt erklärt werden, was die Ergebnisse früherer Studien zu diesem Thema bestätigt; als auch in Bezug auf Sprachwandel, da Verbformen wie das englische Perfekt erst in der jüngeren Vergangenheit ihre aktuelle Bedeutung entwickelt haben.

Weitere Forschungsvorhaben könnten den Fokus auf die Temporaladverbien im Zusammenhang mit dem englischen *Present Perfect* richten, sowie eine genauere Interpretation des Perfekts basierend auf verschiedenen Übersetzungen im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts in den Blick nehmen, um mehr Daten zu sammeln, welche die vorläufigen Ergebnisse bestätigen könnten und die Änderungen der Bedeutung des Perfekts in Bezug auf den Sprachwandel berücksichtigen.

Wir bedanken uns bei den Tagungsteilnehmenden, dem Lektorat und der RUESH Forschungsgruppe sowie bei dem DFG-Projekt AL 554/8-1 für ihre Unterstützung.

Andreas Mayer

Übersetzung und Übertragung

*Zur Geschichte und Theorie des Übersetzens
in der Psychoanalyse*

In den letzten Jahren lässt sich eine verstärkte Tendenz beobachten, die Geschichte und Theorie der Übersetzungen und des Übersetzens als ein Projekt *sui generis* aufzufassen.¹ Die von Sigmund Freud begründete Psychoanalyse ist dabei weniger Gegenstand einer historischen oder theoretischen Auseinandersetzung, sondern liefert vielmehr oft selbst die Begrifflichkeit, um den Akt des Übersetzens theoretisch zu fassen. So wird das Übersetzen selbst, aufgrund eines im Deutschen leicht zu vollziehenden Schritts, in Analogie zum psychoanalytischen Prozess des Deutens gesetzt, in dem das Verhältnis des Patienten zum Analytiker von einer affektiven ›Übertragung‹ beherrscht ist. Von einem ›Unbewussten‹ des Übersetzers, in dem die entstellenden Kräfte kultureller Ideologien am Werk sind, ist die Rede. Am prononciertesten findet sich diese Auffassung bei dem französischen Übersetzer Antoine Berman, der mit *L'épreuve de l'étranger* (1984) eine Art Manifest der *traductologie* oder Übersetzungswissenschaft vorgelegt hat.² Nach Bermans Verständnis der Position des modernen Übersetzers ist dieser in ein »Netzwerk von Ambivalenzen« verstrickt, beginnend mit der Tatsache, dass er durch seine Aufgabe unweigerlich zwischen zwei Sprachen steht:

- 1 Diese geht über den Rahmen der seit längerem existierenden »Translation Studies« als einer Subdisziplin hinaus und manifestiert sich etwa in enzyklopädisch angelegten Großprojekten wie Handbüchern oder Sammelwerken. Siehe etwa die *Histoire des traductions en langue française, XV^e-XX^e siècles*, 4 Bde., Lagrasse 2012-2019.
- 2 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris 1984. Vgl. auch Lawrence Venuti, »The difference that translation makes: The translator's unconscious«, in: *Translation Studies. Perspectives on an Emerging Discipline*, hrsg. von Alessandra Riccardi, Cambridge 2002, S. 214-241.

Der aus seiner eigenen Kultur kommende Widerstand produziert eine Systemlogik der Entstellung, die auf sprachlicher und literarischer Ebene wirkt und die den Übersetzer konditioniert, ob er will oder nicht, ob er es weiß oder nicht. [...] Auf der psychischen Ebene ist der Übersetzer ambivalent. Er will nach beiden Seiten hin forcieren: Er will seiner eigenen Sprache die Belastungen des Fremden und der anderen Sprache die Deportation in seine Muttersprache aufzwingen. Er möchte Schriftsteller (*écrivain*) sein; aber er ist nur ein Nachschreiber (*ré-écrivain*). Er ist ein Autor – und niemals *der Autor*. Seine Übersetzung ist ein Werk, aber nicht *das Werk*. Dieses Netzwerk von Ambivalenzen neigt dazu, das Ziel des reinen Übersetzens zu verzerren und sich mit dem bereits erwähnten ideologischen System der Entstellung zu verbinden.³

In seiner Rolle als Vermittler zwischen zwei Sprachen und zwei Kulturen hat der Übersetzer diesem Programm zufolge nur eine Aufgabe: Dafür zu sorgen, dass die radikale Alterität des Werkes in seiner Übersetzung sichtbar bleibt und nicht völlig ausgelöscht wird. Diese Annahme einer universellen Ambivalenz des Übersetzers ist jedoch mit zahlreichen Problemen behaftet: Zunächst postuliert sie zugleich die Dominanz und Kohärenz sprachlicher, kultureller und ideologischer Systeme, die in Form eines ›Unbewussten‹ notgedrungen Zwang auf die Psyche des Übersetzers ausüben.⁴ Dieser könne sich folglich allenfalls partiell durch eine Art ›Selbstanalyse‹ der vielfachen entstellenden Kräfte bewusst werden, die seinem Auftrag entgegenarbeiten, das Originalwerk in seiner Alterität in eine andere Sprache zu übertragen: »Der Übersetzer muss sich ›in Analyse begeben‹, die Systeme der Entstellung identifizieren, die seine Praxis bedrohen und die unbewusst auf der Ebene seiner sprachlichen und literarischen Entscheidungen wirksam sind. Diese Systeme fallen gleichermaßen in das Register der Sprache, der Ideologie, der Literatur sowie der psychischen Innenwelt des Übersetzers.« Dementsprechend fordert ein solches Programm eine »*Psychoanalyse der Übersetzung*«, die der *Psychoanalyse des wissenschaftlichen Geistes* Bachelards entspricht: »sie verlangt dieselbe Askese, dasselbe Verfahren der Selbstbefragung.«⁵

Ähnlich problematisch wie die Annahme einer der Praxis des Übersetzens inhärenten Ambivalenz beziehungsweise deren Konditionierung durch eine Art sprachlich-kulturell-ideologisches Unbewusstes

3 Berman (Anm. 2), S. 18f. [Hervorhebung im Original]. Alle Übersetzungen stammen im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, vom Autor.

4 Ich übernehme hier die männliche Form, wie sie bei Berman und anderen Autoren gebraucht wird.

5 Berman (Anm. 2), S. 19.

ist die immer wieder anzutreffende umstandslose Gleichsetzung von ›Übersetzung‹ als philologischer Arbeit am Text und ›Übertragung‹ als eines Vorgangs affektiver Bindungen innerhalb eines psychoanalytischen Prozesses. Im Folgenden werde ich versuchen auszuführen, wie die Problematik der Ambivalenz und der affektiven Bindungen in eine historische und theoretische Betrachtung des Übersetzens in der Freud'schen Psychoanalyse einbezogen werden kann. Dies geschieht innerhalb eines historisch-philologischen und soziologischen Ansatzes, der am Fall der durch eine kollektive Verfasstheit geprägten *Traumdeutung* Freuds entwickelt wurde und der die Fassungen des Textes als wesentlich für die Dynamik der historischen Konstitution der Psychoanalyse, ihrer Techniken, Theorien und Gegenstände be-greift.⁶

Der Fall der *Traumdeutung* zeigt paradigmatisch, inwiefern sich die zahlreichen Modifikationen des Textes, insbesondere in der Zeit von 1900 bis 1914, innerhalb eines kollektiven und konflikthaften Prozesses vollziehen, in dem das Buch zunächst als das zentrale Medium der Vermittlung von Freuds neuer Theorie und Deutungstechnik erschien. Nach dem von Freud entworfenen Modell ist es der Leser, der anhand der Selbstanalyse seiner eigenen Träume zur Beherrschung der Technik und idealerweise der Bestätigung der Theorie gelangen soll. Damit wird das Buch selbst zum Schauplatz von Debatten und Auseinandersetzungen, auf dem Freud versucht, die Theorien anderer Mitglieder der psychoanalytischen Bewegung zu integrieren oder zu widerlegen. Die berühmte Freud'sche Theorie, nach der der Traum die »(verkleidete) Erfüllung eines (unterdrückten, verdrängten) Wunsches« ist,⁷ kristallisiert sich in ihrer vollständigen Formulierung erst als Resultat innerhalb eines langen Prozesses des Umschreibens heraus, an dem Freuds Leserinnen und Leser beteiligt waren, die die psychoanalytische Deutung jeweils mit ihren eigenen Träumen konfrontierten. Diese Beziehung zwischen dem Theoretiker/Analytiker und dem Leser/Patienten wird von Freud im Register der Affektivität – mit den Begriffen »Übertragung« und »Widerstand« – theoretisiert, um sie in das Setting der Psychoanalyse zu integrieren, auch wenn es sich um Formen des Lesens und Umschreibens handelt, die außerhalb der klinischen Praxis stattfinden. Insofern gilt es zu verstehen, inwiefern sich die ersten Übersetzerinnen und Übersetzer Freuds in dieses Mo-

6 Lydia Marinelli / Andreas Mayer, *Träume nach Freud. Die ›Traumdeutung‹ und die Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, Berlin/Wien 2002, 32011.

7 Sigmund Freud, »Die Traumdeutung«, in: ders., *Studienausgabe*, 10 Bde., hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.], Frankfurt a. M. 1972, Bd. II, S. 175 (im Folgenden abgekürzt SA).

dell einreihen und was sich daraus in theoretischer und praktischer Hinsicht folgern lässt.

Dies scheint umso dringlicher, als diese Übersetzungsleistungen von Seiten der Psychoanalyse bisher vor allem im Rahmen eines rezeptionshistorischen Modells behandelt worden sind, das die Widerstände, Hindernisse und Entstellungen im kulturellen Transfer betont. Das Team aus Übersetzern und Psychoanalytikern der *Œuvres Complètes*, das sich bei der Rechtfertigung ihrer kontroversen Erfindung eines *français freudien* nicht umsonst auf Berman berief, sah etwa die Geschichte der Freud-Übersetzungen allein im Zeichen des »Verrats« am Text: »unangemessene Begriffe, übersprungene Wörter, gestrichene Passagen, falsche Bedeutungen und Widersprüche, Kommentare und Paraphrasen, die Schwierigkeiten aus dem Weg gehen«. ⁸ Auch in den neueren Versuchen, die Übersetzerinnen und Übersetzer zu vollwertigen historischen Akteuren zu machen, kommt diesen eine meist negative Rolle zu. Ein bezeichnendes Beispiel dafür liefert etwa die jüngst erschienene, enzyklopädisch angelegte, mehrere tausend Seiten umfassende *Histoire des traductions en langue française*, die auch einen Artikel zur Geschichte der Übersetzungen in der Psychoanalyse und der akademischen Psychologie (dies allein eine etwas fragwürdige Zusammenstellung) enthält und die die Leistungen der frühen französischen Freud-Übersetzungen ähnlich abschätzig bewertet wie das Team der *Œuvres Complètes*, ohne sich jedoch im Detail mit diesen philologisch auseinanderzusetzen. ⁹

Wie lässt sich eine historische und theoretische Perspektive auf Übersetzungen psychoanalytischer Texte entwickeln, die dem spezifischen Charakter der Freud'schen Theorien und Praktiken gerecht werden kann? Das Beispiel der bereits früh erstellten ersten Übersetzungen ins Englische bietet hier den besten Ausgangspunkt, nicht zuletzt weil Englisch neben Französisch im Falle Freuds auch eine seiner Arbeitssprachen war, aus denen er selbst übersetzt hatte und in denen er gelegentlich publizierte. Es ist daher nicht erstaunlich, dass er die ersten Übersetzungen seiner eigenen Texte in diese beiden Sprachen besonders aufmerksam verfolgte und mit den von ihm autorisierten Übersetzern in einen engeren Austausch trat. Ebenso wichtig ist der Umstand, dass es hier um zwei Sprachräume ging, die neben dem Spanischen für die weitere internationale Ausbreitung der Psycho-

8 André Bourguignon / Odile Bourguignon, »Singularité d'une histoire«, in: *Revue française de psychanalyse* 47 (1983), S. 1260–1279, hier S. 1275f.

9 Audrey Giboux, »Psychanalyse et psychologie«, in: *Histoire des traductions en langue française*, hrsg. von Bernard Banoun [u.a.], Lagrasse 2019, S. 1613–1686, insbes. S. 1616–1621.

analyse große strategische Bedeutung haben sollten – sowohl in einem engeren fachspezifischen Bereich, als auch in einem weiteren kulturellen Sinn. Für Englisch und Französisch versah Freud jeweils einen bestimmten Übersetzer mit einem exklusiven Status: Für den angelsächsischen Raum war dies der aus Galizien stammende amerikanische Psychiater Abraham Arden Brill (1874-1948), der zwischen 1908 und 1918 alle bis dahin veröffentlichten zentralen Werke Freuds übersetzte; für den französischen Sprachraum sollte der aus Russland nach Frankreich emigrierte Arzt Samuel Jankélévitch (1869-1951) ein ähnliches Monopol erhalten, das aber nicht zuletzt durch die zeitliche Verzögerung des Ersten Weltkriegs von einer Reihe anderer Übersetzungsprojekte flankiert wurde.

Diese frühen Entscheidungen sollten weitreichende Wirkungen haben, vor allem im Hinblick auf das spätestens seit den 1920er Jahren verstärkte Bemühen, das Vokabular der Psychoanalyse in anderen Sprachen zu standardisieren. Man sollte annehmen, dass die Rolle eines exklusiven Übersetzers Freud vor allem den Vorteil und die Garantie bot, dass seine eigenen terminologischen Entscheidungen durchweg respektiert würden und dementsprechend haben bisherige Versuche, sich mit der Übersetzungsgeschichte zu befassen, dieses Problem in den Vordergrund gestellt.¹⁰ Dies war jedoch nur einer der wesentlichen Aspekte, denn der andere, ebenso wichtige, war die Abfolge, in der verschiedene Übersetzungen erscheinen sollten, um die Kohärenz des Freudschen Werkes aufzuzeigen. Freud legte großen Wert auf die Reihenfolge, in der seine Werke in einer anderen Sprache erscheinen sollten und hatte keine Bedenken, dass seine Texte – wie im Fall der ersten Übersetzung Brills – auch in Ausgaben neu kombiniert wurden, die auf Deutsch gar nicht existierten.¹¹ Diese Textsammlungen waren als Einführungen konzipiert, die von den Fachlesern in einem anderen sprachlichen und kulturellen Kontext anhand ihrer persönlichen Beobachtungen getestet werden sollten. Freud brachte dies in einem Brief an den amerikanischen Neurologen James Jackson Put-

10 So insbesondere die Arbeiten von Riccardo Steiner zur Geschichte der *Standard Edition* (»A world wide international trademark of genuineness. Some observations on the history of the english translation of the work of Sigmund Freud«, in: *International Review of Psychoanalysis* 14 [1987], S. 33-102; »To explain our point of view to English readers in English words«, in: *International Review of Psychoanalysis* 18 [1991], S. 351-392).

11 Dies mag im Fall der französischen Übersetzungen den Prozess verzögert haben, da Freud 1911 Samuel Jankélévitch nur für drei Übersetzungen (*Psychopathologie des Alltagslebens*, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, und die an der Clark University gehaltenen Vorlesungen) autorisierte, die zeitgleich erscheinen sollten (Sigmund Freud Papers, General Correspondence, Library of Congress, künftig abgekürzt LoC, 19.4.1911).

nam auf den Punkt: »meine Arbeiten wollen nichts anderes, als den Leser veranlassen, sich selbst die Erfahrungen zu holen, von denen ich spreche«. ¹²

In diesem Sinne vertrat auch Brill im Vorwort zur zweiten Auflage seiner ersten Übersetzung die Auffassung, dass »niemand wirklich qualifiziert ist, Freuds psychoanalytische Methode anzuwenden oder zu beurteilen, der die *Traumdeutung*, die *Psychopathologie des Alltagslebens* und die *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* nicht gründlich gemeistert hat und keine große Erfahrung in der Analyse seiner eigenen und fremden Träume und psychopathologischen Handlungen hat. Gerade in der *Traumdeutung* hat Freud seine psychoanalytische Technik voll entwickelt, deren perfekte Kenntnis die Voraussetzung für jede Behandlung darstellt.« ¹³

In der *Traumdeutung*, der *Psychopathologie des Alltagslebens* und *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* stellte sich die Problematik der Unübersetzbarkeit jedoch nicht allein und vorwiegend auf terminologischer Ebene, sondern vor allem auch in Bezug auf die sprachliche Form ihrer Objekte und ihrer Deutung. In diesem Sinne hatte Freud darauf hingewiesen, dass die psychoanalytische Interpretation von Träumen selbst eine Art Übersetzung sei: »Traumgedanke und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhalts in zwei verschiedene Sprachen, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine Übertragung der Traumgedanken in eine andere Ausdrucksweise, deren Zeichen und Fügungsgesetze wir durch die Vergleichung von Original und Übersetzung kennen lernen sollen.« ¹⁴

Auch wenn diese Passage immer wieder gerne angeführt wird, um allgemeine Aussagen über das Verhältnis von Psychoanalyse und Übersetzung zu treffen, so sollte man nicht vergessen, dass es sich hier um einen Vergleich handelt, der die konkrete Deutungsarbeit am Traumbericht betrifft. Denn nur Letzterer ist sprachlich abgefasst, da die »Traumsprache« (wie auch das unbewusste Phantasieren) sich überwiegend visueller und akustischer Elemente bedient. Der Übersetzungsvergleich bezieht sich auf die psychoanalytische Deutung, die aus dem entstellten manifesten Trauminhalt über die vielfachen Umwege

12 Brief von Sigmund Freud an James Jackson Putnam, 5.12.1909, in: *James Jackson Putnam and Psychoanalysis. Letters between Putnam and Sigmund Freud, Ernest Jones, William James, Sandor Ferenczi, and Morton Prince, 1877-1917*, hrsg. von Nathan G. Hale, Cambridge, Mass. 1971, S. 351.

13 Abraham Arden Brill, »Vorwort«, in: Sigmund Freud, *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneuroses*, übers. von Abraham Arden Brill, New York / Washington ²1912, S. vii–viii.

14 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in: SA II, S. 280.

der vom Träumer zu einzelnen Bruchstücken gelieferten Assoziationen die latenten Traumgedanken aufzufinden hat. Das Problem der Übersetzbarkeit stellt sich erst auf der Ebene des in Textform gebrachten Traums, bei dessen Analyse Wortspiele und Redensarten eine große Rolle spielen. Aufgrund dieser Eigenheiten gelangte Freud zu der knappen apodiktischen Aussage, die er in die dritte Auflage der *Traumdeutung* einschaltete: »Ein Traum ist in der Regel unübersetzbar in andere Sprachen und ein Buch wie das vorliegende darum auch.«¹⁵

Daraus folgt jedoch auch (und dieser Punkt erscheint wesentlich), dass diese Problematik der Unübersetzbarkeit *nur einen Teil* von Freuds Werk betrifft. Dabei handelt es sich hauptsächlich um die Trias *Traumdeutung*, *Psychopathologie* und *Witz*, in denen die Analyse besonders stark am sprachlichen Ausdruck hängt. Der Umstand, dass die *Traumdeutung* in der Anfangszeit als Ersatz eines ersten Methodenbuchs der Psychoanalyse konzipiert war, hatte zur Folge, dass die Frage der Übersetzung untrennbar mit derjenigen der kulturellen und institutionellen Transmission einer neuen Deutungsmethode verknüpft war. Dies erklärt, warum für Freud in diesem Fall der Hauptzweck einer Übersetzung nicht darin bestand, den Text unverändert mit allen Beispielen in eine andere Sprache zu übertragen, sondern vielmehr in der Demonstration, dass die Methode auch für Leser aus einem anderen Sprachraum funktionierte. Bereits 1908 hatte Freud C. G. Jung gegenüber erklärt, die *Traumdeutung* sei »leider unübersetzbar und müsste in jeder Sprache neu gemacht werden«.¹⁶ In einem Brief an Samuel Jankélévitch, der in den 1920er Jahren als Erster mehrere seiner zentralen Werke ins Französische übersetzen sollte, präziserte Freud seine Anforderungen in Bezug auf die *Traumdeutung* und die *Psychopathologie*: »In beiden hängt soviel vom Wortlaut ab, daß der Übersetzer selbst ein Analytiker sein und das von mir gegebene Material durch eigenes, neues aus seiner Erfahrung ersetzen müsste, wie es in verschiedenen Übersetzungen auch geschehen ist.«¹⁷

Der Übersetzer befand sich somit in derselben Position, die Freud jedem seiner Leser zugewiesen hatte, nämlich seine Theorie auf ihre Gültigkeit hin zu überprüfen, indem er seine eigenen Träume, Fehlleistungen und Assoziationen analysierte. Die Forderung, dass der Übersetzer im Idealfall ein Psychoanalytiker sein muss, der die Beispiele des Autors durch seine eigenen ersetzen soll, legitimiert diesen

15 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Wien/Leipzig 31911, S. 71.

16 Sigmund Freud an C. G. Jung, 17.2.1908, in: Sigmund Freud / C. G. Jung, *Briefwechsel*, hrsg. von William McGuire / Wolfgang Sauerländer, Frankfurt a.M. 1974, S. 133.

17 Sigmund Freud an Samuel Jankélévitch, 28.6.1920, LoC.

dazu, das Buch zumindest teilweise in seiner Sprache neu zu schreiben. Brill war der erste Übersetzer, der paradigmatisch gemäß diesem genuin freudschen Modell eines *réécrivain* arbeitete, als er ab 1911 alle drei von Freud für unübersetzbar erklärten Hauptwerke ins Englische übertrug.

Die Übersetzung der dritten Ausgabe der *Traumdeutung*, an die sich Brill 1911 wagte, vermittelt einen Einblick in die praktischen Schwierigkeiten, der dieses Modell begegnen sollte. So führten eine Reihe von Komplikationen mit dem Verleger George Allan dazu, dass dieser letztlich vorschlug, einen Teil des Textes zu streichen, eine Forderung, die Freud für »schmählich« hielt, der er aber schließlich zugestimmt hatte, um das Projekt zu retten.¹⁸ Die englische Übersetzung der *Traumdeutung* erschien erst im März 1913. Brill, der im Vorwort auf die »fast unüberwindbaren Schwierigkeiten« bei dieser Arbeit hinwies, hatte Freuds Anweisung befolgt, dessen eigene Beispiele teilweise wegzulassen und durch Traumanalysen seiner eigenen Patienten zu ersetzen.

Die größten Schwierigkeiten ergaben sich in dem Teil, in dem Freud die »Verdichtung«, eine der grundlegenden Techniken der Traumdeutung, diskutiert. Dabei werden »Worte vom Traum überhaupt häufig wie Dinge behandelt und erfahren dann dieselben Zusammensetzungen wie die Dingvorstellungen«, ein Vorgang, der »komische und seltsame Wortschöpfungen« zur Folge hat.¹⁹ Brill ließ in seiner Übersetzung zwei Beispiele von Freud aus und vermerkte, dass er sie durch ein Beispiel einer eigenen Patientin ersetzt hatte, die an Angstzuständen litt.²⁰ Die Kombination der Worte »uclamparia – wet«, die in ihrem Traumbericht auftaucht, löste bei ihr verschiedene Assoziationen aus, die sich auf eine Reise nach Italien bezogen. Dort wollte sie unter anderem mithilfe von Eukalyptuslikör ihre nervösen Anfälle behandeln lassen, die sie durch eine Malariainfektion verursacht glaubte. Nach Brills Analyse ergab die Verschmelzung der Wörter »Malaria« und »Eukalyptus« die zusammengesetzte »uclamparia«, während »nass« (*wet*) »trocken« (*dry*) hervorrief, bezugnehmend auf den Namen von Herrn Dry »den sie geheiratet hätte, wenn er nicht so übermäßig dem Alkohol zugetan gewesen wäre«.²¹

Selbst wenn die Mechanismen der Traumarbeit in verschiedenen Sprachen auf dieselbe Art funktionieren, wie Brill mit diesem Beispiel

18 Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 31.3.1913, LoC.

19 Sigmund Freud, SA II, S. 297.

20 Sigmund Freud, *The interpretation of dreams*, übers. von Abraham Arden Brill, London 1913, S. 277f., Sigmund Freud SA II, S. 297f.

21 Ebd.

zu zeigen versuchte, hatte er wiederholt Schwierigkeiten, die Symbole des Traums zu übersetzen. Obwohl die Einführung der symbolischen Deutung den ersten Psychoanalytikern vielfach bequeme Abkürzungen erlaubte, erforderte sie im Falle der Übersetzung schwerfällige Erläuterungen in Form von Exkursen und Fußnoten. So kam Brill zu dem Schluss, dass das Vatersymbol »König« auf das Traumleben in monarchisch regierten Ländern wie Deutschland und Österreich beschränkt sein musste. Für US-amerikanische Träumer galt es daher Äquivalente zu finden: den Präsidenten, den Gouverneur und den Bürgermeister.²²

Ab der vierten Auflage der *Traumdeutung*, die 1914 erschien, veränderte Freud die Passage, in der er behauptet hatte, sein Buch sei nicht übersetzbar: »Ein Traum ist in der Regel unübersetzbar in andere Sprachen und ein Buch wie das vorliegende, meinte ich, darum auch. Nichtsdestoweniger ist es Dr. A. A. Brill in New York, dann auch anderen nach ihm, gelungen, Übersetzungen der ›Traumdeutung‹ zu schaffen.«²³ Der exklusive Status von Brill, den Freud ein Jahrzehnt lang verteidigte, war zweifellos zum großen Teil darauf zurückzuführen, dass er die ersten Psychoanalytiker in den Vereinigten Staaten in mehreren renommierten Institutionen ausgebildet hatte, wo er selbst immer wichtigere Positionen innehatte. Brill spielte gemeinsam mit Putnam von der Harvard University und Smith Ely Jelliffe, der 1907 mit William A. White die *Nervous and Mental Disease Monograph Series* gegründet hatte, eine Schlüsselrolle bei der »Eroberung des ›Amerikan Markets‹.«²⁴ Doch zusätzlich zu dieser institutionellen Dimension betonte Freud, wie auch bei einer Reihe seiner anderen Schüler, wiederholt die starken emotionalen Bindungen, die er auf deren gemeinsames sekuläres Judentum zurückführte. So versicherte er Brill 1920, dass »from our first acquaintance I put a complete confidence in you, not shaken to this day, such as a Jew can only put in another Jew, and I thought highly of your abilities as a scientific man and a physician.«²⁵ Er sah »something unalterable« in dieser Bindung, »an intimacy of the kind present in blood relationships«²⁶ und knüpfte auch Verbindungen zu Brills Familie, indem er die Patenschaft seiner 1911 geborenen Tochter »Gioia« übernahm, deren Name allein – über den Umweg des Italienischen – eine Hommage an den Meister war.²⁷

22 Freud (Anm. 22), S. 246.

23 Sigmund Freud, SA II, S. 120.

24 Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 2.12.1909, LoC.

25 Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 19.1.1920, LoC.

26 Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 25.4.1923, LoC.

27 Laut Gioia Brills eigenem Zeugnis. Vgl. Everett, P., *Corresponding Lives:*

Die Veröffentlichung der englischen Übersetzung der *Traumdeutung* leitete allerdings eine Krise ein. 1914 schien die *Psychopathologie des Alltagslebens* und auch der größte Teil des *Witz* übersetzt, doch nahm letzteres so viel Zeit in Anspruch, dass Brill mit zwei anderen Projekten in Verzug geriet: *Totem und Tabu* und *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*. Brill begründete diese Verzögerung mit der intrinsischen Unübersetzbarkeit, die den *Witz* charakterisiere, doch resultierte diese noch aus einem anderen Umstand. Im Gegensatz zur *Traumdeutung*, der *Psychopathologie* oder den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* handelte es sich um ein Buch, das Freud für die zweite Ausgabe von 1912 fast unverändert wiederveröffentlichte. Nur wenige Passagen wurden verändert, um Beispiele aus einem von Brill im Vorjahr veröffentlichten Artikel aufzunehmen, der letztendlich die Unübersetzbarkeit der in diesem Buch behandelten Witze und Wortspiele belegen sollte.²⁸ Freuds Geste zeugte somit bereits von der Einschreibung des Übersetzers in den Text selbst. Der bereits an der *Traumdeutung* erprobten Praxis folgend zögerte Brill auch in diesem Fall nicht, sein eigenes Material einzufügen sowie die von ihm selbst stammenden und von Freud zitierten Witze und Anekdoten neu zu formulieren, während er andere aus dem Original ersatzlos strich. Doch ging er diesmal noch weiter, indem er die Nummerierung, mit denen Freud den *Witz* im Stil einer philosophischen Abhandlung gegliedert hatte, in seiner Übersetzung durch eigene Zwischentitel ersetzte.

Dass Brill nur langsam vorankam, war auch darauf zurückzuführen, dass dieser sowohl mit den Verlagen verhandeln musste, als auch seine Übersetzungen anderen Kollegen zur Korrektur vorlegte, um sie weniger angreifbar zu machen. Seit der Veröffentlichung seiner Übersetzung der *Traumdeutung* argwöhnte Brill, dass Freud mit seiner Arbeit unzufrieden war. Nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges, der den Briefverkehr zwischen Wien und New York zunehmend erschwerte und bald ganz zum Erliegen brachte, versuchte Freud diesen Verdacht zwar auszuräumen und bekräftigte Brills Status als Exklusivübersetzer.²⁹ Dessen Monopolstellung war jedoch kurz nach Ende des Krieges endgültig beendet: Im Zusammenhang mit Ernest Jones' Gründung eines psychoanalytischen Verlags in London formierte sich ab 1919 ein ausschließlich aus britischen Psychoanalytikern bestehendes Team,

Mabel Dodge Luban, A. A. Brill, and the Psychoanalytic Adventure in America, London 2016.

28 Abraham Arden Brill, »Freud's theory of wit«, in: *Journal of abnormal psychology* 6 (1911), S. 279-316.

29 Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 16.11.1914, LoC.

das fortan die englischen Übersetzungen von Freuds Schriften besorgen sollte und in der späteren, von James Strachey herausgegeben *Standard Edition* gipfeln sollte. Das englische Büro der *International Psycho-Analytical Press* nahm nun den Kampf gegen jegliche Übersetzungstätigkeit auf, die nicht von ihrem Komitee begutachtet worden war, insbesondere in den Vereinigten Staaten. Das erste Modell, nach dem die Übersetzungsleistung einer Neuerfindung der Psychoanalyse in einer anderen Sprache und Kultur gleichkam, wich somit zunehmend einem anderen Modell, das auf die Kontrolle und Standardisierung einer genuin Freudschen Terminologie abzielte. 1922 erschienen bei der *International Psycho-Analytical Press* die ersten Übersetzungen von Freuds letzten theoretischen Arbeiten (*Beyond the Pleasure Principle*, 1920; *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, 1921), während die Gruppe um Jones an einem Glossar zur Standardisierung des Fachvokabulars arbeitete. Abgesehen von diesem ersten Versuch, die psychoanalytischen Begriffe im Englischen zu vereinheitlichen, bestand das neue Übersetzerteam, als dessen Sprecher Jones auftrat, auf dem Qualitätsprädikat des guten Englisch und sparte nicht mit vernichtender Kritik an Brills Übersetzungen.³⁰

Freud selbst fasste sein eigenes Verhältnis zu Brill als ein durchaus ambivalentes zusammen,³¹ beauftragte diesen aber dennoch, als es darum ging, die achte und letzte Auflage der *Traumdeutung*, die seit 1914 weitere Veränderungen erfahren hatte, ins Englische zu übersetzen. In seinem Vorwort für diese überarbeitete Ausgabe von 1932 lobte er nicht nur seinen Übersetzer, sondern kam erstaunlicherweise zu der Feststellung, dass das Buch »im Wesentlichen unverändert« geblieben war.³² Der Kontrast zwischen dem Versuch, die *Traumdeutung* in einen Kanon zu integrieren, der nun zum Werk eines einzelnen Autors erklärt wird, und der Praxis des übersetzenden Analytikers, der in dieser Version weiterhin seine eigenen Beispiele einschaltet und den Text neu schreibt, konnte jedoch kaum schärfer sein. So ist in dieser Neufassung kaum noch sichtbar, ob es Freud ist, der von Brill stammende Beispiele zitiert oder ob letzterer sich selbst zitiert. Diese Praxis des Übersetzens, die systematisch die Grenzen zwischen Original und

30 Ernest Jones an Sigmund Freud, 15.12.1921 (Sigmund Freud und Ernest Jones, *Complete Correspondence 1908-1939*. Hg. von R. Andrew Paskauskas, Cambridge, Mass., S. 448). Zu den Anfängen von James Strachey's *Standard Edition*, vgl. John Forrester / Laura Cameron, *Freud in Cambridge*, Cambridge 2017, S. 530-532.

31 »You know I have always been fond of you and at the same time nagging at you, a peculiar form of emotional transference.« (Sigmund Freud an Abraham Arden Brill, 8.10.1928, LoC).

32 Sigmund Freud, »Preface to the third (revised) English edition«, in: SA II, S. 28.

Übersetzung verwischt, konnte nur ein Hindernis für das Projekt von Jones und seinem englischen Team sein, deren erklärtes Ziel es war, Freuds Textkorpus in eine endgültige Form zu bringen.

Ich habe hier versucht, die Problematik des Übersetzens in der Psychoanalyse anhand eines frühen historischen Modells zu beleuchten. Dieses Modell ergab sich für Freud in der Anfangsphase geradezu zwangsläufig aus der Selbstanalyse von Träumen und Fehlleistungen. Nicht terminologische Diskussionen, stilistische Kriterien oder die absolute Texttreue standen dabei im Vordergrund, sondern die Problematik, wie die Psychoanalyse als eine neue Technik der Selbsterforschung im Medium des Textes in einem anderen Sprachkreis vermittelt werden konnte. Damit haben die ersten Übersetzungen Teil an dem in den *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* herausgestellten Paradox, dass sich die Psychoanalyse nicht durch konventionelle pädagogische Mittel lernen lässt, sondern nur »am eigenen Leib, durch das Studium der eigenen Persönlichkeit«. ³³ Das frühe psychoanalytische Übersetzungsmodell wirft eine Reihe von Fragen auf, die theoretisch und historisch weiter zu verfolgen sind. Es lokalisiert die Prämissen einer Übersetzungstheorie oder -wissenschaft in konkreten historischen Kontexten und Praktiken des Übersetzens und hat sich notgedrungen auch für aus heutiger Sicht »schlechte« Übersetzungen zu interessieren. Wie das Beispiel von Freuds erstem Übersetzer Brill zeigt, dessen englische Versionen von zentralen Werken der Psychoanalyse bis heute im Hinblick auf gegenwärtige philologische Standards verworfen werden, sind die Leistungen der frühen Freud-Übersetzerinnen und -Übersetzer als weitaus differenzierter zu bewerten. Sie zeugen von einer grundlegenden Ambivalenz, wenn auch nicht im Sinne von Bermans universell postulierter Charakteristik des modernen Übersetzers, so doch im Sinne des Selbstverständnisses einer Reihe von Akteuren, die sich in den Anfängen der Psychoanalyse im Prozess eines kollektiven Transfers zwischen den Sprachen und Kulturen bewegten.

33 SA I, S. 45.

Viviana Agostini-Ouafi

Pézard und Dante

*Traduktologische Selbstreflexion
als aktive hermeneutische Kritik*

Am Institut Mémoires de l'édition contemporaine hatten wir 2011 die Gelegenheit, ein Dokument aus dem Archiv von André Pézard in italienischer Sprache zu studieren.¹ Die ersten 13 Seiten sind der Vor-Text [*avant-texte*] eines Vortrags, den Pézard 1965 in Florenz anlässlich der Siebenhundertjahrfeier von Dantes Geburt hielt.² Es sind die Überlegungen eines Pioniers der Übersetzungsgenetik, die die Entstehung seiner Neufassung von Dantes Werk³ aus seiner Sicht als Philologe, Grammatiker, Literaturkritiker und Dantespezialist erklären.⁴ Der Italiener Pézard, der von 1951 bis 1963 am *Collège de*

- 1 Archiv Pézard (IMEC-Zeichen Pzd 14.10), Präsentation seiner Übersetzung von Dantes Werken, 22 einfach beschriebene Seiten, maschinengeschrieben auf Velinpapier (zwei Exemplare in derselben Hülle mit handschriftlichen Korrekturen). Was den hier analysierten Übersetzungsfall angeht, besteht kein Unterschied zwischen beiden Exemplaren. Was die Zitate in diesem Artikel angeht, so übersetzen wir selbst vom Italienischen ins Französische. Das Pézard-Archiv des *Collège de France* wurde im Dezember 2012 in die *Archives Nationales* von Paris und anschließend nach Pierrefitte-sur-Seine überführt, wo Pézards vorbereitende Arbeiten zu seinen Artikeln über Dante unter dem Zeichen 691AP / 34-36 geführt werden.
- 2 André Pézard, »Presentazione della propria traduzione delle opere di Dante«, in: Società Dantesca Italiana (Hg.), *Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, 20.-27. April 1965, Florenz 1966, Bd. 2, S. 81-94.
- 3 Dante, *Œuvres complètes*, übers. und komm. von André Pézard, Paris 1965. Das Werk, das in der *Pléiade* erscheint, wird 1967, 1975, 1979 und 1983 von Pézard überprüft und korrigiert. Unsere Zitate stammen aus der Ausgabe von 1965 und manchmal aus der Ausgabe von 1983, die fortan wie folgt angegeben werden: Dante 1965 und Dante 1983.
- 4 Vgl. Michèle Gally / Elsa Marguin-Hamon (Hg.), *André Pézard, autobiographe, italianiste, romaniste et médiéviste (1893-1984). Pour un profil intellectuel*, Paris 2017.

France lehrte,⁵ stellt in diesem Vortrag seinen Übersetzungsansatz, die aufgetretenen Probleme und die ausprobierten Übersetzungsvarianten vor, sowie die Gründe, die ihn dazu veranlassten, fast alle diese Lösungen zu verwerfen und sich schließlich für die veröffentlichten Varianten der Übersetzung zu entscheiden. Er analysiert zunächst lexikalische Fälle,⁶ dann ein Problem der Interpretation des Ausgangstextes, das Fragen der Syntax und Interpunktion beinhaltet.⁷ Für dieses letzte Szenario konnten wir durch den Vergleich des Vor-Textes mit dem veröffentlichten Artikel hervorheben, dass Pézards meta-traduktologische Reflexionen unmittelbare Auswirkungen auf seine Übersetzungspraxis hatten. Bei ihm wie bei Henri Meschonnic⁸ sind Theorie und Praxis ein und dasselbe: umso mehr, als Letztere sich noch weiterentwickelt, sogar nachdem die fertige Druckfassung im Mai 1965 an den Verlag übergeben worden war. Bestimmte Übersetzungsentscheidungen, die Pézard nach diesem Vortrag getroffen hatte, wurden in der ersten Ausgabe vom November 1965 als *Errata* am Ende des Bandes platziert⁹ und dann in die Ausgabe von 1967 integriert.

Für Pézard als Übersetzer und Kommentator von Dante scheint es keinen Bruch zwischen den Phasen des Vor- und des Nacheditierens zu geben:¹⁰ Seine Arbeit bildet ein zeitliches Kontinuum, in dem der Zieltext immer editierbar ist. Die traduktologische Selbstreflexion nährt die Exegese und die Exegese die Übersetzung – in einem Hin und Zurück, das kreisförmig erscheint und die Fußnoten sozusagen als ›Auslassventil‹ verwendet. Für diese Fußnoten musste er Gallimard bitten, eine Ausnahme von der Regel zu machen, da in der *Pléiade* normalerweise keine Fußnoten, sondern Endnoten verwendet werden.¹¹ Der paratextuelle Raum Pézards, der sowohl den Peritext als auch den Epitext berücksichtigt, steht in ständigem Dialog mit dem

5 Vgl. Jean-Charles Vegliante, »André Pézard. Littérature et civilisation italiennes (1951-1963)«, in: Pierre Toubert/Michel Zink (Hg.), *Moyen Âge et Renaissance au Collège de France. Leçons inaugurales*, Paris 2009, S. 427-430.

6 Vgl. Viviana Agostini-Ouafi, »Genèse et exégèse par André Pézard de sa traduction de Dante«, in: Geneviève Henrot Sostero (Hrsg.), *Archéologie(s) de la traduction*, Paris 2020, S. 129-142.

7 Vgl. Viviana Agostini-Ouafi, »Critique génétique et doute herméneutique. Réflexions de Pézard, traducteur de Dante«, in: Esa Hartmann / Patrick Hersant (Hrsg.), *Au miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Editions des archives contemporaines 2019 [online], S. 11-22.

8 Vgl. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse 1999, S. 59 und 223.

9 Vgl. Dante 1965 (Anm. 3), S. 1831-1832.

10 Zur hier verwendeten Terminologie vgl. Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris 2011.

11 André Pézard, *Avertissement*, in: Dante 1965 (Anm. 3), S. XXXVIII.

Text:¹² Wenn seine Fußnoten zu lang sind, verschiebt er sie in den Anhang oder sogar in separat veröffentlichte Studien. Es ist schwierig, bei Pézard die Übersetzungsoperation vom Kommentar zu unterscheiden, weil seine traduktologische Selbstreflexion eine aktive interpretative Kritik darstellt. Hier werden wir die Änderungen, Ergänzungen oder Kürzungen untersuchen, die er an seinen Analysen von 1965 vorgenommen hat: Unser Korpus reicht von der getippten Version bis zum Konferenzartikel, von den Fußnoten bis zu unabhängigen kritischen Studien. Dadurch lässt sich nachvollziehen, wie das ständige Übersetzen, Kommentieren und (Neu-)Schreiben Pézard – in Abstimmung mit seinem Freund und Kollegen Gianfranco Contini – zu einer philologischen Hermeneutik der Übersetzung führt.¹³

I. Vor-Text, Text und Paratext in der Übersetzungskritik Pézards

Pézard hörte nicht auf, seine Übersetzung und die Fußnoten in den verschiedenen Ausgaben der *Œuvres complètes* bis 1983 zu korrigieren (er verstarb 1984). Wie er im *Avertissement* bekräftigt,¹⁴ ist er überzeugt davon, dass seine Übersetzung eines Tages dank der Fortschritte bei der Auslegung Dantes fast vollständig neu geschrieben werden muss. Bei ihm gibt es keine Sakralisierung des Ausgangstextes, da er als Philologe weiß, dass die handschriftliche Kopie von Dante selbst für immer verloren ist und dass seine Übersetzer an fehlerhaften Manuskripten von Kopisten arbeiten. Dieses philologische Misstrauen überträgt sich auch auf den Zieltext. Er glaubt, dass jede Übersetzung »der Anfang einer Erklärung«¹⁵ ist, keine vollständige Erklärung, und vor allem »ein Anfang, dessen natürliches Ende wahrscheinlich niemals kommen wird«: Übersetzen ist daher von Natur aus eine unvollendbare Operation. Als Übersetzer möchte Pézard den Dichter nicht ersetzen, er möchte nicht, dass seine Übersetzung den Quelltext von Dante ersetzt. Er möchte nur, dass sie es neuen Lesern ermöglicht, sich dem Originalwerk zu nähern. In diesem Zusammenhang verwendet er die Metapher jenes persischen Malers, der seinem Herrn das Miniaturporträt einer Prinzessin vorlegt, um ihn, der auf der Suche nach einer Ehefrau ist, dazu zu bringen, sie auch leibhaftig kennenlernen

¹² Zu diesem Thema vgl. Esa Hartmann / Patrick Hersant (Anm. 7).

¹³ Vgl. Viviana Agostini-Ouafi, »Il sodalizio franco-italiano di André Pézard e Gianfranco Contini«, in: *Arzanà* 19 (2017) [online], S. 96-103.

¹⁴ Pézard (Anm. 11), S. XXXVII.

¹⁵ Ebd., S. XLIV.

zu wollen.¹⁶ Seine Übersetzung von Dante ist nur eine mögliche Darstellung des Werkes, eine »Vorübung«,¹⁷ die die Notizen und Kommentare früherer Generationen ergänzt. Sie wird daher wahrscheinlich unendliche Male überarbeitet oder sogar komplett neu geschrieben werden. Diese relativistische Auffassung der Übersetzung stammt auch aus seiner eigenen Erfahrung: Er übersetzte Dantes *Vita Nova* 1953¹⁸ und 1965 nach völlig verschiedenen Übersetzungsprinzipien.

Die traduktologische Reflexion des getippten Vor-Textes ist sehr reich an Beispielen und Pézard unterzieht diese einer sorgfältigen genealogischen und philologischen Analyse. Der veröffentlichte Florentiner Konferenzbeitrag nimmt nur einen Teil dieser Anmerkungen auf: Ein Artikel konnte nicht alle Beispiele enthalten, die in der getippten Version behandelt werden. Von den 22 Seiten geht der im Konferenzband in italienischer Sprache veröffentlichte Artikel nur auf die ersten dreizehn ein. Die anderen neun Seiten wurden anschließend in französischer Sprache in einer Studie veröffentlicht, in der andere exegetische Anmerkungen zusammengeführt wurden, zunächst 1967 in Nizza¹⁹ und 1975 in Paris.²⁰ In beiden Ausgaben erscheinen die Seiten 14 bis 19 unter dem Titel »Le glaive de la *Comédie* (Par. V [sic] 1-2)«²¹ [»Das Schwert der *Commedia*«] und die drei verbleibenden Seiten unter dem Titel »La roue au branle égal (Par. XXXIII 144)«²² [»Ein Rad, gleichmäßig umgeschwungen«].²³

16 Pézard (Anm. 11), S. XLIV.

17 Ebd.

18 Dante, *Vita Nova*, übers. von André Pézard, Paris 1953. Vgl. Viviana Agostini-Ouafi, »André Pézard traducteur de Dante ou le choix inactuel de l'archaïsme«, in: dies. / Antonio Laveri (Hrsg.), *Transalpina* 18 (2015), S. 125-140.

19 André Pézard, »Allusions, demi-mots et silences de la *Comédie*«, in: *Bulletin de la S. E. D.* (16) 1967, S. 69-99. Diese Ausgabe gibt in den Überschriften nicht an, welche Verse des betreffenden Gesangs analysiert wurden.

20 André Pézard, »Allusions, demi-mots et silences de la *Comédie*«, in: ders., *Dans le sillage de Dante*, Paris 1975, S. 493-527. Es handelt sich um eine Veröffentlichung, die dieselben exegetischen Anmerkungen enthält, aber wir können nicht angeben, ob Pézard in den letzten beiden Anmerkungen, mit denen wir uns hier beschäftigen, von 1967 auf 1975 Änderungen am Textkörper vorgenommen hat. Wir zitieren aus der Ausgabe von 1975.

21 Pézard (Anm. 20), S. 519-524. In der Nummerierung des angegebenen Gesangs befindet sich ein Tippfehler: Es handelt sich nicht um Gesang V, sondern Gesang XXV. Diese Ungenauigkeit könnte aus der Ausgabe von 1967 stammen, denn in der »Bibliographie des travaux d'André Pézard« (Ausgabe 1975, S. XXII) wird für die Referenz von 1967 V aufgeführt.

22 Pézard (Anm. 20), S. 524-527; Pézard (Anm. 19), S. 97-99.

23 Hier zitierte deutsche Version: *Dante Alighieris Göttliche Komödie*, Leipzig 1876, übers. und erl. von Karl Streckfuß, hrsg. von Rudolf Pfeiderer.

Um die auf diesen Seiten aufgeworfenen Übersetzungsprobleme zu verstehen, ist der allgemeine Titel der Studie von 1967 sehr aufschlussreich: »*Allusions, demi-mots et silences de la Comédie*« [»*Anspielungen, Halbwörter und Schweigen der Commedia*«]: Das sind Wörter, die sich für eine wörtliche Übersetzung eignen könnten und die, selbst wörtlich übersetzt wie bei *rota* → *roue* [Rad], für Pézard Fragen der Exegese bergen. Es ist kein Zufall, dass diese traduktologischen Reflexionen über das Schwert und das Rad in seiner Übersetzung von Dante in den Fußnoten erscheinen, die er als »doppelwandig«²⁴ bezeichnet und mit seinen Initialen AP signiert: Er tut das, um die Aufmerksamkeit seiner Leser auf unsichere Neuinterpretationen zu lenken, die wahrscheinlich Gegenstand exegetischer Diskussionen sein werden. Während des Übersetzens nimmt er den Standpunkt des Philologen ein und traut sich, neue Lesarten des Ausgangstextes vorzuschlagen.

2. »Ein Rad, gleichmäßig umgeschwungen« (Par. XXXIII 144): kritische Studien und Anmerkungen

Wir werden nun den Fall *rota* → *roue* [Rad] analysieren. Im Gegensatz zur Anmerkung über das Schwert ist dieses Beispiel aufgrund des prä- und post-editorialen Prozesses von 1965 bis 1983 von genealogischem Interesse: Während die vorgeschlagene Interpretation von *por mano* → *armer* [bewaffnen] (mit einem Schwert) in der maschinengeschriebenen Version und in dem von 1967 bis 1975 gedruckten Text dieselbe bleibt, so ist der letzte vor-textuelle Teil, der sich mit dem Wort Rad befasst, gestrichen und in der gedruckten Version durch eine andere Lösung ersetzt worden. Selbst wenn wir uns darauf beschränken, die erste und die letzte Ausgabe der Übersetzung (Dante 1965 und Dante 1983) zu vergleichen, können wir die dialektische Beziehung zwischen dem Peritext der Fußnoten und dem Epitext der kritischen Studien feststellen, wobei erstere geändert wurden. Die beiden letzten Varianten, die vor-textuelle und die gedruckte, sind in Wirklichkeit komplementär. Sie veranschaulichen auf emblematische Weise, wie bei Pézard die traduktologische Selbstreflexion, die seine Praxis leitet, eine Form der aktiven Literaturkritik ist: eine philologische Hermeneutik, bei der das Übersetzen gleichbedeutend ist mit dem Erklären, also, im etymologischen Sinne des Begriffs, sich zu entfalten, den Text zu entrollen, um ihn in einer anderen kulturellen Sprache und in einer anderen Zeit

24 Pézard (Anm. 11), S. XXXVIII. Der Übersetzer markiert diese Art von Anmerkungen mit einer ((doppelten)) Klammer.

genauso verständlich zu machen, da zwischen der Niederschrift des Textes und seiner französischen Aktualisierung sieben Jahrhunderte vergangen sind.

Pézards Analyse konzentriert sich auf einen sehr wichtigen Vers aus dem *Paradies*, dem vorletzten des letzten Liedes: »Ma già volgeva il mio desio e il velle / sì come rota ch'igualmente è mossa / d'amor che move il sohle e ltre stelle«²⁵ → »mais tu virais et pressais mon vouloir / comme une roue au branle égal, amour / qui mènes le soleil et les étoiles«²⁶ [»Doch Wunsch und Will', in Kraft aus ew'ger Ferne / Ward, wie ein Rad, gleichmäßig umgeschwungen / Durch Liebe, die bewegt Sonn' und Sterne«].

Zwischen Bildern transzendenten Leuchtens (der Vision der Dreifaltigkeit) und kosmogonischer Unermesslichkeit (Sonne und Sterne) stellt Dante einen Vergleich auf, der dem Übersetzer als gebräuchliche »verbreitete Metapher, einfache Stilfigur«²⁷ erscheint: die eines sich bewegendes Rades. In der maschinengeschriebenen Version spricht Pézard von einem konkreten Substantiv, das in dem Satzgefüge gewissermaßen »nackt« zu sein scheint.²⁸ Und er merkt an, dass die Kommentatoren, die für die Erstellung des Textes und seiner italienischen Ausgaben verantwortlich sind, sich nicht die Zeit nehmen, innezuhalten und über dieses Rad nachzudenken, da sie möglicherweise den Eindruck haben, es mit einem banalen Bild zu tun zu haben. Was wird der Übersetzer Pézard tun, dessen Hauptanliegen es ist, kurz und bündig zu sein? Wie er in der Eröffnung seines *Avertissement* bemerkt, muss er sicherstellen, dass Dantes Gesamtwerk in nur einen Band passt: eine ganze Welt in einer Hand;²⁹ und er hat es sich zum unumstößlichen Grundprinzip gemacht, die italienische Endecasillabo durch den französischen Dekasyllabus zu übersetzen, die beide die gleichen Zäsuren 6 // 4 oder 4 // 6 haben:³⁰ Die begrenzte Anzahl von Silben in diesem Vers ist eine wichtige Einschränkung, die die Verwendung jeder definierenden oder erklärenden Umschreibung sofort ausschließt. Laut Pézard »beabsichtigt der Übersetzer nicht, die Über-

25 Dante, *La Divina Commedia*, Par. XXXIII 143-145. Pézard (Anm. 1), Blatt 20; Pézard (Anm. 20), S. 519. In der Referenzausgabe *Opere di Dante*, kritische Ausgabe der *Società Dantesca Italiana*, Florenz 1960, enden die Verse 143 und 144 mit einem Komma.

26 Dante 1965 (Anm. 3), S. 1674. In der maschinengeschriebenen Version werden die Verse 144-145 nacheinander geschrieben, mit einem Querstrich nach »amour«. Sie werden in der Studie von 1967-1975 nicht transkribiert.

27 Pézard (Anm. 20), S. 524.

28 Pézard (Anm. 1), Blatt 20.

29 Pézard (Anm. 11), S. XI.

30 Pézard (Anm. 11), S. XXI-XXII.

setzung unter dem unnützen Vorwand zu verlängern, die Art und *Verwendung* dieses Rades zu spezifizieren«³¹. Oder, wie er in der getippten Version sagt, der Übersetzer wird nichts zu ändern haben und die wörtliche Form des Wortes beibehalten, aber ein Kommentar könnte die Farben der Vorstellungskraft Dantes lebendiger machen.³² Obwohl Pézard im Sinne dieser zwingenden Erfordernis der Kürze wortwörtlich übersetzt, gibt er uns doch die vielfältigen Überlegungen preis, die ihn bei der Übersetzung dieses Vers beschäftigten und die die einfache Wahl der wortwörtlichen Übersetzung seiner Ansicht nach verschleiert: Eben darin bestehen die Anspielungen, Schweigen und Halbwörter der *Commedia*, die im Titel der Studie von 1967 bis 1975 erwähnt werden.

Die limitierende Entscheidung für die wortwörtliche Übersetzungen wird jedoch durch die hermeneutische Reflexion des Übersetzers im Vor-Text des Konferenzbeitrags kompensiert. Grundsätzlich bestehen zwischen den TAP³³ der Übersetzerschulen und dieser Übung der Selbsterklärung viele Ähnlichkeiten. Der Übersetzer erzählt uns alles, was er gedacht hat: Ist es in Dantes Vorstellung ein wohlgeformtes Rad, »rustikal oder aus einer Werkstatt, oder eher ein vageres, bildliches Rad«?³⁴ Für den ersten Fall denkt er an das Rad eines Streitwagens, an die Vision von Ezechiel im *Fegefeuer* (XXXIX 106-108) oder an die des Greifs, ebenfalls im *Fegefeuer* (XXXII 25-30). Aber diese Wagenräder fahren paarweise, eines wird in seiner kreisförmigen Bewegung beim Vorwärtsfahren beschrieben, und das andere, fast bewegungslos, scheint sich auf der Stelle zu drehen. Das Rad aus Vers 144 hingegen ist »igualmente mosso« [gleichmäßig umgeschwungen], und Pézard interpretiert dieses Adverb als Hinweis darauf, »dass es sich ebenso vorwärts wie rückwärts drehen kann«,³⁵ also über verschiedene Stufen und Geschwindigkeiten verfügt, je nach Belieben desjenigen anhält oder erneut anfährt, der es in Bewegung gesetzt hat.

31 Pézard (Anm. 20), S. 524. [Hervorhebungen im Original].

32 Ebd.

33 Vgl. Silvia Bernardini, »Think-Aloud Protocols in Translation Research«, in: *Target* 13 (2001) H. 2, S. 241-263. Diese laut ausgesprochenen Überlegungen geschehen während des Übersetzungsprozesses selbst und werden aufgezeichnet, während sie bei Pézard *a posteriori* schriftlich und in Vorbereitung auf den Konferenzbeitrag erstellt werden.

34 Pézard (Anm. 20), S. 524. In der Maschinenabschrift (Pézard (Anm. 1), Blatt 20) ist das Adjektiv »artigianale« [handwerklich] durchgestrichen und in der Zwischenzeile durch »operaia« [Arbeits-] ersetzt. Alle folgenden Zitate aus dem maschinengeschriebenen Vorwort werden von der Autorin übersetzt.

35 Pézard (Anm. 20), S. 525. In der Maschinenabschrift (Pézard (Anm. 1), Blatt 21) kann sich dieses Rad »con la stessa facilità« [mit derselben Leichtigkeit] vorwärts oder rückwärts bewegen.

Die höchste Offenbarung betrifft daher keinen fahrenden Streitwagen; noch kann es der Streitwagen sein, den Beatrice zurücklassen hat, oder das einsame Rad des Schicksals, denn dieses seltsame Gefährt »scheint nur aus einer Laune heraus bewegt zu werden«³⁶. Dantes Reise aber ist nun vorbei, er hat sein Ziel erreicht und dieser Ausgang ist gewiss kein Zufall.

Pézard dachte dann an eine Interpretation im übertragenen Sinne, sogar an ein sehr kosmogonisches Bild in Anbetracht der Sonne und der Sterne in dem darauffolgenden Vers: Vom Himmel des *Fegefeuers*, dann vom höchsten Punkt des *Paradieses* aus können wir die Feuerräder der Sterne erblicken. Und er fragt sich: »Sind diese sich drehenden Prachtstücke, die vom göttlichen Willen bewegt werden, auf der letzten Seite des Gedichts an ihrem rechten Platz?«³⁷ Er verneint dies, denn Dante hatte auf seiner Reise ja mehrere Sternennräder gesehen, während es hier nur eines gibt, und dieses einzelne Rad nicht jenes fabelhafte Bild von der Sonne und den Sternen, mit dem das heilige Gedicht schließt, vorwegnehmen kann, weil es sonst »Gefahr liefe, die nüchterne und unermessliche Schönheit des letzten Verses im Voraus verblassen zu lassen«.³⁸ Laut Pézard möchte Dante, am Ende seiner Reise angekommen, demütig daran erinnern, dass er »ein Mann im Angesicht des Allmächtigen« ist, dass er »ein winziges Rädchen« im Universum ist. Dieses Rad ist daher das eines Handwerkers, mit eingeschränkter Bewegung und in den Farben der Erde: »eine Töpferscheibe«³⁹. Der Übersetzer betont, dass die abwechselnde Verwendung von schillernden und matteren Bildern bei Dante nicht ungewöhnlich ist, welcher diese stilistische Strategie, die Kontraste erzeugt und beim Leser Überraschung hervorruft, seinerseits aus der Bibel übernimmt. Und er zitiert in diesem Zusammenhang Jeremia, der, inspiriert von Jesaja (XLV 1-12), »dem Dichter sein bewundernswertes Symbol ein-

36 Pézard (Anm. 20), S. 525. In der Maschinenabschrift (Pézard (Anm. 1), Blatt 21) ist die Rede von »cieco capriccio« [blinde Laune].

37 Pézard (Anm. 20), S. 525.

38 Pézard (Anm. 20), S. 525. In der Maschinenabschrift (Pézard (Anm. 1), Blatt 21) stellt sich Pézard diese Frage nicht, er bestätigt jedoch, dass dieses leuchtende Bild (»luminosa« wurde gestrichen und in der Zwischenzeile mit der Maschine durch »abbagliante« [blendend] ersetzt) zum Ende des Gedichts passen würde, aber dass es zu früh kommen würde, mit dem Risiko »die nüchterne und unermessliche Schönheit des letzten Verses in den Schatten zu stellen«.

39 André Pézard (Anm. 20), S. 525. In der Maschinenabschrift (Pézard (Anm. 1), Blatt 21) offenbart Pézard nicht sofort seine Vorstellung, dass dieses Rad eine Töpferscheibe ist. Er wird dies indirekt auf Blatt 22 durch das biblische Zitat tun.

gegeben haben muss«⁴⁰. Die im Text zitierte Bibelstelle bezieht sich auf die Aufforderung des Herrn an Jeremia, sich zum Töpfer zu begeben. Dieser dreht sein Rad und erschafft eine Form, die sich auflöst und dann von seinen geschickten Händen wiederhergestellt wird, um ihr das Aussehen zu verleihen, das er für richtig hält. Und Pézard kommentiert diese Passage aus der Bibel und erinnert daran, dass diese Geschichte nach dem Heiligen Hieronymus ein Gleichnis für den freien Willen ist: »Die selige Seele will immer, was dem Schöpfer gefällt. Die auserwählte Vase liebt es, so zu sein, wie sie ist.«⁴¹

In dieser gedruckten Version von 1967 bis 1975 unterstreicht der Übersetzer die vielfältigen Anspielungen, die mit einem solchen Bild einhergehen, und zitiert Vers 134 desselben Gesangs, in dem Dante den Geometer in seinem Bestreben beschreibt, die Quadratur des Kreises zu ermitteln. Schließlich entfernt er sich von der finalen maschinengeschriebenen Version und erinnert uns daran, dass der Weg, den Dante in der Hölle genommen hat, immer nach links führt, dann im Fegefeuer nach rechts und im Paradies geradeaus: Am Ende der Reise gibt es weder rechts noch links. Ihm zufolge könnte die Bewegung des Rades, »igualmente mosso«, auf hermetische Weise den Weg des Dichters in die Tiefen der Erde und dann ins Paradies darstellen: seinen Abstieg in die Hölle, ein Konus, dessen Spitze diejenige des Fegefeuers berührt, zwei umgekehrte Spiralen, die sich ineinander fortsetzen, und dann seinen Aufstieg vom Fegefeuer hin zum Paradies. An diesem Ort des reinen Geistes werden alle irdischen Anhaltspunkte relativ, sie haben keine Bedeutung mehr.

Aber Pézard bewahrt sich für den Schluss ein faszinierendes Bild auf, fast eine Metapher für die Übersetzung als utopische Symmetrie sprachlicher Formen. Dieses Bild besteht aus einer lateinischen Inschrift, die sich in Florenz im Baptisterium San Giovanni befindet, wo Dante 1266 getauft wurde:

Es scheint fast so, als habe Dante durch seine Allegorie des »gleichmäßig umgeschwungenen Rades« ein sprechendes Bild interpretieren wollen, einen naiven Satz, den er sicher auf dem Pflaster seines »schönen San Giovanni« geschrieben sah: Die Sonne ist dort in einem Mosaikkreis in einem Palindromvers dargestellt, der von links nach rechts oder von rechts nach links gleichermaßen lesbar ist:

40 Pézard (Anm. 20), S. 525. Das vollständige Zitat aus *Jeremia* XVIII, 1-6, wird im Druck und im Vorwort (Pézard (Anm. 1), Blatt 22-23) in italienischer Sprache angegeben, da Pézard aus der alten italienischen *Vulgata* zitiert: *La Bibbia volgare secondo la rara ed. del 1° ott. 1471*, Bologna 1882-1887.

41 Pézard (Anm. 20), S. 526. Ab hier wird von der maschinengeschriebenen Version abgewichen.

EN GIRO TORTE SOL CICLOS ET ROTOR IGNE

Das bedeutet: »Ich bin die Sonne, ich bin dieses vom Feuer angetriebene Rad, dessen Drehung die Sphären dreht.«

Beim Lesen fällt einem sofort ein, dass dieses Feuer Liebe ist, *l'amor che move il sole e l'altre stelle* [Liebe, die bewegt Sonn' und Sterne].⁴²

In der Ausgabe der *Œuvres complètes* von 1965 sucht man diesen Hinweis der endgültigen Druckfassung von 1967 bis 1975 vergeblich in den Anmerkungen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass Pézard für andere Fälle, die in dem Vortrag vom April 1965 behandelt wurden, am Ende des Bandes die Lösungen, die er zu dieser Zeit veränderte, als *Errata* einfügen musste und dass er sie in der Ausgabe von 1967 im Text oder als Fußnote hinzufügte. Man kann annehmen, dass die endgültige Fassung der »doppelwandig[en]«⁴³ Fußnote 144 denselben Prozess durchmachte: In der Ausgabe von 1965 endet die Fußnote kurz nach dem Zitat des Heiligen Hieronymus, die Konen und Dantes Rechts- und Linksbewegungen finden jedoch keine Erwähnung, noch weniger der Palindromvers. Der Übersetzer-Kommentator fügte jedoch hinzu, dass Dante »das Bild der Vase nach Lust und Laune des Handwerkers«⁴⁴ bereits in Gesang I des *Paradieses* skizziert zu haben scheint, weil er in diesem Gesang in den Versen 14-15 Apollon anruft, das heißt, Gott, damit Er ihn zu einem Gefäß mache, das den Lorbeer empfangen könne (also den Ruhm dafür, die *Commedia* geschrieben zu haben). Das Bild der Vase umrahmt somit das gesamte *Paradies*.

In der letzten Ausgabe der zu Pézards Lebzeiten veröffentlichten *Œuvres complètes* findet der Leser allerdings die Fußnote von 1965 und das endgültige Stadium der Druckfassung. Was die letzte Fußnote der *Göttlichen Komödie* angeht, so konnte Pézard nicht nur Seite 1675 vollständig füllen, sondern auch – ein unerwarteter Segen – die folgende leere Seite verwenden, die die *Göttliche Komödie* 1965 von der Titelseite der Anhänge trennte. Im *Avertissement* vom 30. November 1967 heißt es:

Dort, wo es sinnvoll erschien, habe ich die Übersetzung geändert und meine Quellen kurz angegeben. Da ich die Seitengestaltung jedoch nicht ändern durfte, sind diese Korrekturen aus Platzgründen meistens nur sehr knapp gefasst.

42 Pézard (Anm. 20), S. 527.

43 Pézard (Anm. 11), S. XXXVIII.

44 Dante 1965 (Anm. 3), S. 1674-1675.

Gleiches gilt für eine bestimmte Anzahl von Fällen persönlicher »Reue« in Bezug auf Form oder gedanklichen Inhalt *und für verschiedene Ergänzungen, die ich versucht habe, an einer Leerstelle unterzubringen, zum Beispiel am Ende eines Buches*. Man kann dem Kritiker nicht verbieten, sich selbst zu kritisieren oder von ihm erwarten, dass er sein Lebenswerk aus freien Stücken aufgibt.

Die meisten Korrekturen im eigentlichen Sinne – vielleicht dreihundert – betrafen ungenaue Referenzen [...].⁴⁵

Nach der linearisierten Transkription des Palindroms konnte er sogar 1967 die Reproduktion seines kreisförmigen Bildes platzieren, wie es auf dem Pflaster des Baptisteriums San Giovanni zu finden ist.⁴⁶ Eine kreisförmige Inschrift in lateinischen Großbuchstaben, die zweimal dasselbe bedeutet und dabei die Leserichtung ändert, ein Quelltext, der auf eine Art und Weise reversibel ist, die sich fast spiegelnd reflektiert. Die ideale Pseudoübersetzung.

3. Das unveröffentlichte Ende des metatraduktiven Vor-Textes

Das Ende des Vor-Textes war viel mehr traduktologisch als kritisch. Seine abschließenden Überlegungen fanden weder in der Version, die 1967 als interpretative Studie in einer Zeitschrift und im Jahr 1975 in einem Band veröffentlicht wurde, ihren Platz, noch konnte er sie in die Fußnoten integrieren, in denen die Erklärungen zu seinem übersetzerischen Ansatz immer nur punktuell erfolgen. Allerdings hätten sie am Ende des *Avertissement* von 1965 aufgenommen werden können, aber Pézard wollte den sich bereits im Druck befindlichen Text offensichtlich nicht mehr ändern. Wenn wir auf dieses sozusagen zensierte, da unveröffentlicht gebliebene, Ende zurückkommen, stellen wir fest, dass es einiges Licht auf unsere Analyse wirft. Nachdem Pézard den Heiligen Hieronymus zitiert hatte, der die biblische Geschichte als Gleichnis des freien Willens definiert, dachte er womöglich an den Heiligen Hieronymus, den Schutzpatron der Übersetzer: Es war an der Zeit, den Vortrag mit Bemerkungen zu seiner eigenen Übersetzung von Dante abzuschließen. Dieses Gefäß, das Dante mit

45 André Pézard, *Avertissement*, in: Dante 1983 (Anm. 3), S. XLVI [Hervorhebung VAO].

46 Dante 1983 (Anm. 3), S. 1675. Pézard fügt auf der folgenden Seite auch den bibliografischen Verweis auf die Studie von 1967 hinzu (Anm. 19) und erklärt, dass er das Bild des gleichmäßig umgeschwungenen Rades analysiert habe.

so viel Mühe mit seinen Händen geschaffen hatte, um sein Gedicht dem Willen Gottes zu unterwerfen, war auch das Emblem seines eigenen, handwerklich gefertigten Gefäßes, das heißt der Übersetzung der *Œuvres complètes* des Dichters. Und Pézard bestätigt:

Dann wird der Übersetzer, um zu versuchen, dem Dichter treu zu bleiben, so wie der Dichter dem Willen Gottes treu ist, sich mit dem einfachsten und bloßesten Wort, zufrieden geben, einem Rad; und er wird darauf warten, dass andere, geschicktere, seine Arbeit nach ihren Wünschen fortsetzen und erneuern, verbessern werden.

Ich habe versucht, eine unmögliche Aufgabe zu erfüllen. Man übersetzt weder Homer noch das Buch der Psalmen, sagte Dante so ungefähr. Man übersetzt nicht Dante! Es ist, wie nach der Quadratur des Kreises zu suchen.⁴⁷

Dann zitiert er Vers 133 dieses letzten Gesangs aus dem *Paradies*, wo es um den Geometer geht, der versucht, den Kreis zu vermessen, und schlägt folgende Übersetzung dieses und der letzten zwölf Verse vor: »Qual è 'l geometra che tuttoaffige« → »Tel s'attache et se cloue le géomètre ...« [Wie eifrig strebend, aber nie gestillt / Der Geometer forscht ...].

Pézard istin Dantes Namen und wie Dante selbst, in dem Versuch, seine Konzeption der Übersetzung und seine eigenen kreativen Ausdrucksformen zu beschreiben, zum Ende seines Weges gekommen. Im *Avertissement* von 1965 bekräftigt er abschließend, dass diese Übersetzung ein Traum, Schwerstarbeit, gar Wahnsinn gewesen sei; im *Avertissement* zur dritten Ausgabe vom 31. Dezember 1975 wird er vermerken, dass er Überarbeitungen sowohl der Übersetzung als auch insbesondere der Fußnoten vorgenommen hat: Seit 1965 seien es etwa fünfhundert Korrekturen⁴⁸ gewesen. Die Überarbeitung wird bis 1983 fortgesetzt, um den Traum eines Exegeten-Philologen zu verwirklichen: sein Lebenswerk, Wahnsinn eines Wissenschaftlers, Herausforderung für einen begeisterten Dante-Liebhaber, der in seiner Muttersprache die Harmonie und Süße der *Göttlichen Komödie* nachzubilden sucht, jene Semantik des Rhythmus, die Dante selbst gern in den Übersetzungen Homers und der Psalmen vorgefunden hätte.

Aus dem Französischen von Sabine Mehnert

47 Pézard (Anm. 1), Blatt 22.

48 Pézard (Anm. 44), S. XLV, XLVII.

IV | Übersetzung und Kulturpolitik

Paweł Zajas

Sozialistische Transnationalität und Kulturpolitik *Südafrikanische Literatur in der DDR*

I.

Ein *global turn* in der Literaturwissenschaft, eingeleitet von Pascale Casanovas *La République mondiale des Lettres*,¹ ging auf eine Vorüberlegung zurück, wonach der Fall des Eisernen Vorhangs auf einmal eine ungehinderte Zirkulation literarischer Texte ermöglicht haben. Eine solche Vorannahme negiert jedoch weitgehend ausgeprägte internationalistische Ambitionen der kommunistischen Kulturpolitik sowie den Einfluss sozialistischer und linker Ästhetik auf die Entwicklung der Emanzipationsbewegungen in Afrika und Asien als auch auf die zunehmende Kritik des nationalistischen Imperialismus in Japan und Korea. Der amerikanische Kulturhistoriker Michael Denning machte in seinem richtungsweisenden Buch *Culture in the Age of Three Worlds* auf die transnationale Zirkulation und globalen Ansprüche der proletarischen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufmerksam. Laut Denning wurde diese Art der Literatur besonders wirksam in durch ein kommunistisches Regime regierten Ländern, in Staaten mit faschistischen/autoritären Regimes, in kreolisierten Kulturen Südamerikas sowie in kolonisierten Ländern Afrikas und Asiens.² Somit wurde von Denning eine Karte der Weltliteratur skizziert, die in Darstellungen von u. a. David Damrosch, Wai Chee Dimock oder Emily Apter nicht zu finden ist.³ Obwohl jener großangelegte Literatur-

- 1 Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris 1999. Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts des Polnischen Nationalen Forschungszentrums (NCN, 2019/33/B/HS2/0017).
- 2 Michael Denning, *Culture in the Age of Three Worlds*, London 2004, S. 60.
- 3 David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton 2003; Wai Chee Dimock, *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*, Princeton 2006; Emily Apter, *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London / New York 2013.

transfer immer wieder von der ideologischen Großwetterlage abhängig war, kann die von Johannes R. Becher proklamierte »Internationale des sozialistischen Realismus« als eine bemerkenswerte transnationale »contact zone« interpretiert werden.⁴

In diesem Kontext ist der Literaturtransfer aus Südafrika in die DDR ein nicht uninteressantes Fallbeispiel. Auf dem Kompass des Kalten Krieges nahmen beide Länder gegenübergestellte Positionen ein: Auf der einen Seite ein kapitalistischer Staat mit rassistischer Ideologie, auf der anderen ein Vorzeigeland des kommunistischen Ostblocks. Dennoch gab es zwischen den beiden Polen bemerkenswerte kulturelle und politische Kontakte. Im vorliegenden Aufsatz werden diese Austauschbeziehungen in drei Argumentationsschritten dargestellt. Erstens soll gezeigt werden, dass die Übertragungen südafrikanischer Literatur notwendigerweise gebunden waren an die Kulturpolitik der SED. Die Anti-Apartheid-Bewegung sowie die offizielle Unterstützung des African National Congress (ANC) spielten nämlich eine signifikante Rolle im ostdeutschen Solidaritätsdiskurs. Zweitens werden anhand der dokumentierten Verlagsgutachten des Verlages Volk und Welt die Selektionskriterien der Übersetzungsliteratur aus Südafrika analysiert, sodass die Frage nach ideologischen und ästhetischen Vorüberlegungen beantwortet werden kann. Zum Schluss wird der Literaturtransfer aus Südafrika im Kontext der in der DDR geltenden weltliterarischen und transnationalen Konzepte situiert.

2.

Die DDR wird nicht selten als ein international weitgehend isolierter Staat gesehen, dessen Politik sich vor allem an anderen Ostblockländern orientierte. Dennoch spielte das Land eine sehr aktive Rolle in der »transnationalen politischen Kultur« der Anti-Apartheid-Bewegung.⁵ Es war ein merkwürdiges Paradoxon: Man forderte Freiheit für die Mehrheit der Bevölkerung in Südafrika, während den eigenen Bürgern grundlegende demokratische Rechte untersagt blieben. Die internationale Solidarität war aber in der DDR-Staatsräson verankert. Auf dem 5. Parteitag der SED im Juni 1958 wurde sie von Walter Ulbricht als verbindliche Moralnorm verkündet und im Jahr 1974 mit Verfassungs-

4 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London / New York 1992, S. 27.

5 Håkan Thörn, *Anti-Apartheid and the Emergence of a Global Civil Society*, London 2006, S. 69; ders., »The Meaning(s) of Solidarity: Narratives of Anti-Apartheid Activism«, in: *Journal of Southern African Studies* 35 (2009) H. 2, S. 417-436.

grundsatz festgesetzt.⁶ Die Unterstützung des Befreiungskampfes in Asien und Afrika wurde in der Tradition der deutschen und internationalistischen Arbeiterbewegung verortet und an das marxistisch-leninistische Geschichtsverständnis gebunden, nach dem man sich in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus befand.⁷ Demnach sollten nationale Befreiungsbewegungen und junge Nationalstaaten in ihrem Bestreben nach Emanzipation entsprechend unterstützt werden. Da der Begriff ›Entwicklungshilfe‹ als kapitalistisch kontaminiert galt, entschied man sich in der DDR für Worthülsen wie ›antiimperialistische Solidarität‹ oder ›sozialistische Hilfe‹.⁸

Die Außenpolitik der DDR war durch die Blockkonfrontation des Kalten Krieges und den Alleinvertretungsanspruch der Bundesrepublik bestimmt. Mit der offiziellen Unterstützung des ANC versuchte sich die SED als der moralisch überlegene deutsche Staat zu positionieren. Die nukleare Zusammenarbeit der Bonner Regierung mit Südafrika sowie Besuche südafrikanischer Politiker in der BRD wurden in der DDR medienwirksam begleitet. Nach der Aufnahme in die Vereinten Nationen unterzeichnete die DDR die *International Convention on the Suppression and Punishment of the Crime of Apartheid*, war Mitglied im *Special Committee Against Apartheid* und fungierte 1974 und 1981 als Gastgeber für das Komitee in Ostberlin.⁹ Weniger idealistisch gestaltete sich jedoch die Realpolitik. Das rohstoffarme Land konnte sich schwerlich aus den Handelsbeziehungen mit Südafrika lösen. Obwohl diese 1963 offiziell aufgegeben wurden, lässt sich nicht eindeutig bestimmen, inwieweit sie weiter über Drittländer liefen.¹⁰ Im Jahr 1960 wurde das der SED unterstellte *Komitee der DDR für die Solidarität mit den Völkern Afrikas* gegründet (später bekannt als *Solidaritäts-*

6 Detlev Brunner, »DDR ›transnational‹. Die ›internationale Solidarität‹ der DDR«, in: Alexander Gallus / Axel Schildt / Detlef Siegfried (Hrsg.), *Deutsche Geschichte transnational*, Göttingen 2015, S. 64–80, hier S. 64.

7 Ilona Schleicher, »Elemente entwicklungspolitischer Zusammenarbeit in der Tätigkeit von FDGB und FDJ«, in: Hans-Jörg Bücking (Hrsg.), *Entwicklungspolitische Zusammenarbeit in der Bundesrepublik Deutschland und in der DDR*, Berlin 1998, S. 111–137, hier S. 111.

8 Ulf Engel / Hans-Georg Schleicher, *Die beiden deutschen Staaten in Afrika. Zwischen Konkurrenz und Koexistenz 1949–1990*, Hamburg 1998, S. 91; Ulrich van der Heyden, *Zwischen Solidarität und Wirtschaftsinteressen. Die ›geheimen‹ Beziehungen der DDR zum südafrikanischen Apartheidregime*, Berlin 2005, S. 71; Wolf-Dieter Graeve, »Entwicklungspolitische Zusammenarbeit in der DDR«, in: Bücking (Anm. 7), S. 81–93, hier S. 81.

9 Ilona Schleicher / Hans-Georg Schleicher, *Die DDR im südlichen Afrika. Solidarität und Kalter Krieg*, Hamburg 1997, S. 248.

10 Ulrich van der Heyden, *GDR Development Policy in Africa. Doctrine and Strategies between Illusions and Reality*, Berlin 2013.

komitee der DDR); es war zuständig für die Kontakte zu nationalen Befreiungsbewegungen sowie für die Koordinierung von Hilfsmaßnahmen.

Während man sich in der Bundesrepublik nicht einigen konnte, welche südafrikanische Anti-Apartheid-Strömung am unterstützenswertesten war, entschied sich die SED für die Unterstützung des ANC. Ausschlaggebend war vor allem der Rückhalt der Organisation in der Bevölkerung und die langjährige Erfahrung in der Befreiungsbewegung.¹¹ Die Beihilfe nahm diverse Formen an. So war z.B. die Druckerei Erich-Weinert in Neubrandenburg verantwortlich für Layout, Druck und Vertrieb des Informationsblattes des ANC *Sechaba* und im geheimen Ausbildungscamp in Teterow unterstützte die DDR militärisches Training von Umkhonto we Sizwe. 1978 eröffneten der Präsident des ANC, Oliver Tambo, und der Generalsekretär des Solidaritätskomitees der DDR, Kurt Seibt, die ANC-Vertretung in Ostberlin.¹² Indres Naidoo, ehemaliger stellvertretender Repräsentant des ANC in der DDR, schrieb rückblickend:

The friendship, the solidarity, the GDR gave us, was second to none. As far as the ANC is concerned, one of our best friends was the GDR. And, of course, I must make it clear, there was no attempt whatsoever to make us follow the same line politically as the GDR, no. They knew what our policies were, and they let us.¹³

3.

Das Anti-Apartheid-Engagement in der DDR bediente sich diverser Kunstrepertoires. Plakate und Musik waren von Anfang an wichtige Medien des Protestes; die südafrikanische Sängerin Miriam Makeba trat ab den 1970er Jahren mehrmals in Ostberlin auf. Der Verlag Volk und Welt, der seit seiner Gründung mit »progressiver internationaler Literatur« den »antiimperialistischen Kampf« propagierte und sich

11 Ilona Schleicher, *Zwischen Herzenswunsch und Kalkül. DDR-Solidarität mit dem Befreiungskampf im südlichen Afrika. Annäherungen an ein Erbe*, Berlin 1998, S. 14.

12 Eric Singh, »Sechaba – Zeitschrift des ANC printed in the GDR«, in: Ulrich van der Heyden / Ilona Schleicher / Hans-Georg Schleicher (Hrsg.), *Engagiert für Afrika. Die DDR und Afrika 2*, Berlin 1994, S. 129–140, hier S. 134.

13 Anja Schade, »Brüderliche Verbundenheit mit allen aufrechten Kämpfern. Die Solidarität der DDR mit dem südafrikanischen Befreiungskampf«, in: Andreas Bohne / Bernd Hüttner / Anja Schade (Hrsg.), *Apartheid No! Facetten von Solidarität in der BRD und DDR*, Berlin 2019, S. 27–37, hier S. 37.

auf die Seite der unterdrückten Minderheiten stellte,¹⁴ widmete sich in besonderer Weise literarischen Texten aus unterschiedlichen afrikanischen Literaturen. Bis 1989 erschienen bei Volk und Welt 60 Übertragungen aus Algerien, Angola, der Elfenbeinküste, Ghana, Guinea, Kamerun, Kenia, Kongo, Madagaskar, Mali und Nigeria. Mit 20 übersetzten Büchern, sowie drei weiteren Erzählungen von Themba Harry Gwala, Alex La Guma und Ezekiel Mphahlele aus der Anthologie *Erkundungen. 27 afrikanische Erzähler* (1978) war Südafrika im Afrika-Programm des Verlags am stärksten vertreten.¹⁵ Selbstverständlich waren jene Übertragungen Teil des offiziellen Solidaritätsdiskurses. Mit gleichen kulturpolitischen Vorüberlegungen optierte der Verlag in Lateinamerika unter Hintansetzung vertrauter ästhetischer Vorstellungen für den autochthonen ›magischen Realismus‹, sympathisierte mit palästinensischen Unabhängigkeitskämpfern und verlegte US-amerikanische ›Black-Power‹-Autorinnen und Autoren. In den 70er-Jahren gab es sogar Pläne für ein eigenständiges ›Dritte-Welt‹-Lektorat, das Afrika, Asien und Lateinamerika umfassen sollte.¹⁶ Die Annahme, dass die südafrikanische Literatur ausschließlich aufgrund ideologischer Planung selektiert, übersetzt und herausgegeben worden ist, wäre jedoch nicht unbedingt richtig.

Anhand der Lektüre von Gutachten kann nachvollzogen werden, mit welchen Argumenten die Aufnahme eines Titels in das Verlagsprogramm gerechtfertigt wurde. Jede Gutachterin, jeder Gutachter hatte einen eigenen Stil und hob in der Bewertung unterschiedliche Aspekte hervor. Dabei bediente er oder sie sich eines »breiten Repertoires zensurtaktische[r] Methoden«.¹⁷ Die Gutachten boten die Chance, »offizielle Lesarten zu unterlaufen und ideologischen Vereinnahmungen entgegenzuwirken«.¹⁸ So fungierte die »Herrschaftssprache«¹⁹ nicht

14 Siegfried Lokatis, »Nimm den Elefanten – Konturen einer Verlagsgeschichte«, in: Simone Barck / Siegfried Lokatis (Hrsg.), *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, Berlin 2003, S. 15–30, hier S. 26.

15 Heinz Dieter Tschörtner, *40 Jahre internationale Literatur. Bibliographie 1947–1986*, Berlin 1987, S. 374–442; ders., *Internationale Literatur 1987–1989. Nachtrag zur Verlagsbibliographie*, Berlin 1989, S. 40–47.

16 Lokatis (Anm. 14), S. 26.

17 Siegfried Lokatis, »Das Volk & Welt-Lektorat V für englischsprachige Literatur«, in: Barbara Korte / Sandra Schaur / Stefan Welz (Hg.), *Britische Literatur in der DDR*, Würzburg 2008, S. 13–22, hier S. 16.

18 Barbara Korte / Sandra Schaur / Stefan Welz, »Britische Literatur in der DDR – Vorbemerkungen«, in: dies. (Anm. 17), S. 1–12, hier S. 3.

19 Simone Barck / Martina Langermann / Siegfried Lokatis, »Jedes Buch ein Abenteuer«. *Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*, Berlin 1997, S. 14.

selten als eine Art kommunikativer »Kontaktsprache«,²⁰ mit deren Hilfe ausgeblendete Themen/Autoren in das Literatursystem der DDR eingeschleust werden konnten: Angebliche ideologische Gefahren wurden unterminiert, man legte den Nachdruck auf die Übereinstimmung der präsentierten Thematik mit kulturpolitischen Richtlinien, die Lektoren/Gutachter bedienten sich einer geschickten (Re-)Interpretation des Begriffs »Modernismus« (noch bis in die 1970er Jahre war die Moderne für die Kulturpolitik ein Tabu und für die Literaturwissenschaft, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Anathema gewesen)²¹ sowie des Terminus einer »sozialistischen Weltliteratur«,²² die nach der Greifswalder-Konferenz (1965) zu einer Inklusionshilfe avancierte, um thematisch sowie formell innovative Texte zu veröffentlichen. Auf die Funktion der sozialistischen Transnationalität kommen wir noch zurück.

Der eigenartige Kosmos der »Zensurwerkstätten«,²³ der sich aus dem Zusammenwirken der Autorinnen und Autoren, Lektorinnen und Lektoren, der Leitung der Verlage, der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Hauptverwaltung Verlagswesen (HV) sowie der SED-Funktionäre konstituierte, war in starkem Maße abhängig von der politischen Großwetterlage. Die Ausgabe von Peter Abrahams' *Reiter der Nacht* war seit 1953 in Vorbereitung,²⁴ in einer Zeit als der »Neue Kurs« angekündigt wurde. Mit Lockerungen der Zensurrichtlinien versuchte man in DDR-Verlagen attraktive Unterhaltungsliteratur auf den Markt zu bringen, mit der breite Bevölkerungsschichten erreicht werden sollten. Über Abrahams' Buch, das verlagsintern als ein »Liebesroman mit gesellschaftlichem Hintergrund« galt und damit bereitwilliger gelesen werden sollte als »deklariert politische Bücher«, wurde im Lektorat positiv entschieden (DR1/3938).²⁵ Es entsprach den Er-

20 Pratt (Anm. 4), S. 27. Eine Übernahme dieses von Mary Louise Pratt im Kontext der kolonialen Reiseliteratur gebrauchten Terminus verweist auf einen interaktiven und improvisatorischen Charakter der Kommunikation in der »Kontaktzone« des Zensur-Systems.

21 Günter Erbe, *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*, Opladen 1993, S. 9.

22 Peter Goßens, »Erbkriege um Traumbesitz«. Voraussetzungen des Begriffes »Weltliteratur« in der DDR«, in: Monika Schmitz-Emans / Peter Goßens (Hrsg.), *Weltliteratur in der DDR. Debatten – Rezeption – Kulturpolitik*, Berlin 2016, S. 17-97, hier S. 95.

23 Siegfried Lokatis, *Verantwortliche Redaktion. Zensurwerkstätten der DDR*, Stuttgart 2019.

24 Peter Abrahams, *Reiter der Nacht*. Übers. von Eduard Klein, Berlin 1957.

25 Die im Beitrag zitierten Druckgenehmigungsunterlagen der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel des Ministeriums für Kultur der DDR werden im

wartungen der Zensurbehörde, darüber hinaus waren die Urheberrechte erschwinglicher im Vergleich zu zeitgenössischen westeuropäischen und US-amerikanischen Autorinnen und Autoren.

1957 war das Manuskript der Übersetzung druckreif, die Zensurvorgaben waren aber inzwischen verschärft worden: Unter dem Motto, man müsse »nicht alle Blumen blühen lassen«, signalisierte Walter Ulbricht deutlich einen härteren Kurs, auch die Hauptverwaltung Verlagswesen hatte die Aufgabe, die »ideologische Offensive« durchzusetzen.²⁶ Demnach sollte die Übertragung auf Gesuch des Ministeriums für Kultur nochmals kritisch von Carola Gärtner-Scholle, einer freischaffenden »Geheimrätin« der Literaturbehörde, gegengelesen werden. Obwohl Gärtner-Scholle den Ruf genoss, Autorinnen und Autoren immer wieder an der »Überführung in die Literatur« zu hindern,²⁷ verfasste sie ein Gutachten, das dem Buch eine »Anklage gegen die Unmenschlichkeit des kapitalistischen Systems in den Kolonien« attestierte. Ausgezeichnet fand sie die Figur des jungen jüdischen Protagonisten Isaak, wodurch Gärtner-Scholle sich an eine »gedankliche Parallele zur Rassenverfolgung im Herzen Europas« wagte und den Text in die Tradition des in der DDR verordneten Antifaschismus stellte (DR1/3938).

Bei Dan Jacobsons *Tanz in der Sonne* war es nicht die Apartheid-Thematik, die das Buch für den Verlag interessant machte.²⁸ Die Gutachter haben zwar in ihren Berichten obligatorisch die kulturpolitische Bedeutung des Werks tangiert, unterstrichen aber vor allem das »beachtliche literarische Niveau«, den »kriminalistischen Einschlag des Plots«, die »Zurückhaltung des Autors«, der sich als »Meister der Psychologie« herausstellte und in seiner »novellistischen Objektivität« kaum zu übertreffen sei (DR1/5006). Zwar wurde Jacobson in eine Reihe gestellt mit Nadine Gordimer, Stuart Cloete, Doris Lessing und Harry Bloom, galt aber nicht unbedingt als Vertreter der »Protestliteratur«. Es ist nicht uninteressant, dass die Gutachter gerade in der Zeit

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde aufbewahrt. Die Druckgenehmigungsunterlagen (Gutachten) wurden im Text unter Angabe von Bestandsbezeichnung (DR1) und Bandnummer vermerkt. Aus Gründen der Lesbarkeit sind sie weder in Fußnoten, noch in der Bibliographie aufgeführt. Die Gutachten können mit der Suchmaschine ARGUS recherchiert werden. Es besteht die Möglichkeit, durch Öffnen einer Klassifikationsgruppe zum Aktenverzeichnis und zu der gewünschten Akte zu gelangen. Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Außengutachten im Online-Findbuch nicht erhalten. Diese wurden vom Verfasser im Benutzersaal des Bundesarchivs eingesehen.

26 Barck/Langerman/Lokatis (Anm. 19), S. 58-59.

27 Siegfried Lokatis, »Ein Literarisches Quartett – Vier Hauptgutachter der Zensurbehörde«, in: Barck/Lokatis (Anm. 14), S. 333-336, hier S. 335-336.

28 Dan Jacobson, *Tanz in der Sonne*, übers. von Hermann Stiehl, Berlin 1964.

nach dem Massaker von Sharpeville (1960) und des darauf folgenden Verbotes des ANC den Nachdruck auf die Form legten und Jacobsons Schreibweise mit »Mitteln moderner amerikanischer Erzähler« verglichen.

Spätestens ab 1966 änderte sich die bis dahin im Verlag geltende Rezeption der südafrikanischen Literatur, in der vor allem ökonomische und ästhetische Faktoren (gut verkäufliche Genres wie Liebes- und Kriminalroman, moderne Schreibart) ausschlaggebend waren. Der mögliche Grund hierfür war der steigende kulturpolitische Bedarf, die Anti-Apartheid-Bewegung in der DDR sowie die offizielle Zusammenarbeit zwischen der SED und dem ANC auch mit literarischen Neuerscheinungen zu flankieren. Die Übersetzung des historischen Romans *Aufstand der Speere*²⁹ von Jack Copes wurde in einem Gutachten als »ideologische Aufklärungsarbeit« angekündigt (DR1/2328). Hilda Bernsteins *Die Männer von Rivonia*³⁰ gehörte »zu den anklagendsten Materialien, die in der DDR bisher zu dem Thema veröffentlicht wurden« (DI/2342). Dass diese Anklage sich nicht nur gegen das Apartheid-Regime richtete, machten die Gutachter deutlich. Den Bericht über den Gerichtsprozess, in dem führende ANC-Mitglieder zu lebenslanger Haft verurteilt worden waren und der internationale Sanktionen gegen Südafrika eingeleitet hatte, lasen die Gutachter als »Erinnerung an braune Vergangenheit in Deutschland«. Darüber hinaus fanden sie das Buch hilfreich, um »jene faschistischen Methoden in Aktion zu zeigen, die die westdeutschen herrschenden Kreise mithilfe von Notstandsgesetzgebung in Westdeutschland einführen wollen«, sodass es die »größte Aktualität für die nächsten Jahre erhält« (DI/2342).

Auch Alex la Gumas Romane wurden aus kulturpolitischen Gründen für die Publikation gewählt. La Guma war in der DDR kein Unbekannter. Mehrmals besuchte er das Land als Mitglied des ANC und der *South African Communist Party* (SACP), traf sich regelmäßig mit der SED-Parteiführung.³¹ So war z.B. *Im Spätsommernebel* für die Gutachter vor allem ein Buch über die Notwendigkeit des bewaffneten Widerstands, eine begrüßenswerte Entwicklung im Verhältnis zu früheren Werken, in denen La Guma mit naturalistischen Mitteln ledig-

29 Jack Cope, *Aufstand der Speere*, übers. von Gretl Friedmann, Berlin 1966.

30 Hilda Bernstein, *Die Männer von Rivonia. Südafrika im Spiegel eines Prozesses*, übers. von Gerhard Böttcher, Berlin 1970.

31 Ulrich van der Heyden / Anja Schade, »GDR Solidarity with the ANC of South Africa«, in: Lena Dallywater / Chris Saunders / Helder Adegar Fonseca (Hrsg.), *Southern African Liberation Movements and the Global Cold War »East«*. *Transnational Activism 1960-1990*, Berlin/London 2019, S. 77-102, hier S. 97.

lich einen passiven Kampf seiner Protagonisten geschildert habe.³² Bemängelt wurde aber die Tatsache, dass die Solidarität zwischen den Afrikanern verschiedener »Rassen« nicht genug dargestellt werde und eine klare theoretische Linie der kommunistischen Bewegung fehle. Unübersehbar fand man auch die literarischen Schwächen: überwiegende Zustandsschilderung, keine Entwicklung der Gestalten, eine nur in Ansätzen vorhandene Handlung. Dennoch fiel die Entscheidung positiv aus: Es sei ein Buch, das »gewiss nicht zu einer großen Kunst gezählt werden kann, dem jedoch eine wichtige aufklärerische Funktion zukommt« (DR1/2357a.) Ähnlich ging es den Gutachtern bei der Lektüre von La Guma's *Die Zeit des Würgers*: Figuren wären nichts mehr als Träger politisch-sozialer Haltungen, hätten kein Eigenleben, die Komposition sei schematisch. Dennoch stelle das Buch die »untadelige Haltung des Autors unter Beweis« und wäre »angesichts der Aktualität der Thematik« zu empfehlen (DR1/2373a).

La Guma war der letzte südafrikanische Autor, bei dem der Verlag die kulturpolitischen Ziele der Publikation in den Vordergrund stellte. Als 1975 eine Anthologie mit Gedichten von Arthur Nortje, Oswald Mtshali, Maziyi Kunene und Dennis Brutus vorbereitet wurde, wünschten sich die Gutachter eine »progressive realistische Literatur«, die aber zugleich »intellektuell anspruchsvoll« sein sollte (DR1/2357a). Texte mit auffällig politischer Tendenz wurden nicht aufgenommen. In Gutachten über Dramenwerke Athol Fugards³³ kommen zwar die üblichen Schlüsselbegriffe wie »humanistische Grundhaltung« oder »Entfremdungssymptome des spätkapitalistischen Apartheidstaates« immer wieder vor, interessant für den Verlag waren die Dramen aber vor allem wegen ihrer modernistischen Form. Dass die Gutachter in diesem Kontext Samuel Beckett mehrmals als Vergleichsgröße einsetzten war keineswegs zufällig. Volk und Welt bemühte sich nämlich in der gleichen Zeit um die Herausgabe ausgewählter Erzählungen des Iren. Positive Stellungnahmen zur Moderne verlangten noch in der Mitte der 1970er Jahre Fingerspitzengefühl, da Georg Lukács' Realismusverständnis der Verbreitung fremdsprachiger Vertreterinnen und Vertreter der Moderne in der DDR nach wie vor deutliche Grenzen setzte. Die Hüter sozialistischer Kunstwerte beanstandeten im Falle Becketts eine »vermeintliche Verzerrung des Menschenbildes ins Pathologische«,³⁴ mit dem politisch unanfechtbaren Fugard und seiner

32 Alex La Guma, *Im Spätsommernebel*, übers. von Gunter Böhnke, Berlin 1975.

33 Athol Fugard, *Stücke*. Übers. von Reinhild Böhnke, Berlin 1980.

34 Berthold Petzina, »Todesglöckchen des bürgerlichen Subjekts« – Joyce, Beckett, Eliot und Pound«, in: Barck/Lokatis (Anm. 14), S. 188–192, hier S. 188.

»Unverbindlichkeit der absurden Dramatik« wollte das Lektorat ein Exempel statuieren, um eine spätere Publikation von Beckett zu ermöglichen (DR1/2371a). Der verspätete Sieg über die Zensur mit der Veröffentlichung von Becketts Erzählungen kam erst 1990, da war es auch mit der DDR vorbei.

In den 1980er Jahren publizierte Volk und Welt die meist bekannten Autorinnen und Autoren südafrikanischer Literatur: Wilma Stockenström, Elsa Jourbert, André Brink und Nadine Gordimer. Bis auf ein Buch von André Brink waren es jedoch keine Neuentdeckungen, sondern Lizenzausgaben von Titeln, die in der Bundesrepublik und in der Schweiz erschienen waren. Nicht uninteressant bleibt die verlagsinterne Rezeption, in der einerseits wegen markanter Lücken für die Übernahme in den internationalen DDR-Kanon plädiert wurde, andererseits waren die Gutachter nicht sonderlich begeistert von der literarischen Qualität der Werke. Für Stockenströms *Denn der siebte Sinn ist der Schlaf* – die Geschichte einer ehemaligen Sklavin, die ihre letzte Zuflucht in einem Baobab-Baum gefunden hat und nun Reisen in die Erinnerung unternimmt –³⁵ überzeugte die Gutachter am meisten. Sie berichteten von einem »komprimiert geschriebenen Kurzroman«, einem »Beispiel moderner außereuropäischer Prosa«, einem »Buch für Leser, die literarische Ansprüche, Bereitschaft zum poetischen Experiment mit dem Interesse an Vorgängen in der ›dritten Welt‹ verbinden« (DR1/2393). Inwieweit der Enthusiasmus der Gutachter sich der Rezeptionsvorlage der schweizerischen Ausgabe verdankte, bleibt unbekannt. Nicht unbedeutend war aber für Volk und Welt die Tatsache, dass das ursprünglich auf Afrikaans erschienene Buch »von keinem geringeren als dem südafrikanischen Schriftsteller J. M. Coetzee ins Englische übersetzt wurde« (die englische Fassung lag der deutschen Übertragung zugrunde) (DR1/2393). Verwiesen wurde auch auf das »sehr positive« Nachwort André Brinks, der für den deutschsprachigen Leser den keinesfalls einfachen, von Zwängen der Chronologie befreiten Text in Verbindung zu bringen wusste mit einem literarischen Vorgang, der »sowohl Proust als auch Bergson vertraut gewesen wäre« und abschließend die stilistischen Finessen seiner Landsmännin vor Augen führte:

Es ist vielleicht die Art, wie die Erzählung, durch die »weibliche« – und »afrikanische« – Erfahrung bestimmt ist, daß sie so eindrucksvoll ist. Es ist das Buch einer Poetin – vorausgesetzt, daß wir Poesie nicht als bloße Ausschmückung oder Dekoration verstehen, son-

35 Wilma Stockenström, *Denn der siebte Sinn ist der Schlaf*, übers. von Renate Stendhal, Zürich 1987 (Berlin 1988).

dern als ganz eigene Spracherfahrung: lyrisch, dramatisch, episch zugleich –, doch es ist Poesie, die entstehen konnte aus der Erfahrung, eine Frau zu sein und um Unterdrückung und Leiden zu wissen, und um die schreckliche Herrlichkeit des Ursprungs. Auch wenn sich die Erzählung wirklich weder offenkundig noch unmittelbar mit dem heutigen Südafrika beschäftigt, so kenne ich nur wenige andere zeitgenössische Romane, in denen genau die »Südafrika-Frage« von heute so beunruhigend, ergreifend und unvergeßlich beleuchtet wird.³⁶

Über den bei Ullstein erschienenen Roman *Der lange Weg der Poppie Nongena* waren die Gutachterinnen und Gutachter weniger enthusiastisch.³⁷ Das Thema – die Geschichte einer Xhosa-Großfamilie – sprach zwar für die Verbreitung des Buches in der DDR, bemängelt wurde jedoch die »zu breite Anlage des Romans«, die »Weitschweifigkeit« und der »unnötige, zuweilen verwirrende Wechsel der Perspektive« wie auch der Mangel an »sprachlicher Differenziertheit« und »dichterischer Gestaltung« (DR1/2380).

Dass auch André Brink »kein landeseigener Thomas Mann« war (DR1/2373), wurde bereits im allerersten Gutachten vermerkt. Das englischsprachige Lektorat bei Volk und Welt kannte die Besprechung von *An instant in the wind* aus der Feder von Raymond A. Sokolovs, in dem der Rezensent der *New York Times* Brinks literarische Schwächen aufzählte:

It would be a pleasure only to say that this book was a brave cry against the murdering, racist society that still rules South Africa today. It is, but novels must be more than political acts of defiance, and it is not enough to fill pages with material that will shock official taste. [...] It is important, for political reasons that Brink should be published, but doubtful [...] that he will be read for his art as a writer.³⁸

Sokolovs Vorbehalte sind auch in der späteren angelsächsischen Rezeption des Werkes André Brinks wiederzufinden. Trotzdem entschied sich Volk und Welt für die Übernahme des Titels, was vor allem an der Tatsache lag, dass Brink in der Bundesrepublik nur mit einem einzigen Buch vertreten war und seit 1966 nicht mehr verlegt wurde.

36 André Brink, »Gedankenreisen. Eine Einführung in das Werk von Wilma Stockenström«, in: Stockenström (Anm. 35), S. 195-200, hier S. 199-200.

37 Elsa Joubert, *Der lange Weg der Poppie Nongena*, übers. von Karl. H. Kosmehl, Frankfurt a.M. 1981 (Berlin 1983).

38 Raymond A. Sokolov, »An Instant in the Wind. Review«, in: *New York Times* (27.2.1977).

Ungeachtet der monierten künstlerischen Mängel wurde für den Verlag ein politischer Dissident gewonnen, der den »einfachen Leser nicht überfordert« und ihm zugleich die »Absurdität rassistischer Vorurteile und die Inhumanität weißer Überheblichkeit« nahebringt (DR1/2373). Christine Agricolas Übersetzung von *Stimmen im Wind* für Volk und Welt war ein Türöffner für Brinks Karriere im bundesrepublikanischen Literaturbetrieb.³⁹ Die Übertragung wurde noch in demselben Jahr durch den Verlag Steinhausen übernommen, weitere Titel erschienen in Westdeutschland in rascher Folge. Der Autor genoss in Westdeutschland, anders als im englischsprachigen Raum, den Ruf eines »adäquaten Márques der Buren«, dem es gelingt »einen historischen Splitter zu einem faszinierenden Brennglas zu formen«. ⁴⁰ Volk und Welt brachte 1985 noch eine Lizenzausgabe von Brink heraus,⁴¹ die Meinung der Gutachterinnen und Gutachter war aber nicht günstiger. Die Thematik wies zwar seinen Verfasser als »humanistischen, für die politische und soziale Gleichberechtigung aller Südafrikaner eintretenden Schriftsteller aus«, man beanstandete aber seine »Trivialpsychologie«, »Mangel an erzählerischer Disziplin«, »reißerische Elemente und Klischees« sowie »überstrapazierte Symbole und Bilder« (DR1/2387).

Nadine Gordimer war eine andere südafrikanische Autorin, welche die Volk und Welt-Gutachterinnen und Gutachter literarisch wenig beeindruckte, die aber aufgrund ihrer weltliterarischen Stellung und vor allem als Ikone der Anti-Apartheid-Bewegung im Programm nicht fehlen durfte. Gordimer war seit 1956 eine Autorin des S. Fischer Verlages (vereinzelte Bücher erschienen auch in anderen Verlagen). Ihre westdeutsche Premiere, der Roman *Entzauberung* (1956),⁴² wurde von der Kritik mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Man schrieb von einem »verheißungsvollen jungen Talent«, für den die Auseinandersetzung mit der Apartheid »niemals Selbstzweck wird, sondern sich zwanglos und wie selbstverständlich aus dem lebendigen Fluß der Erzählung und der Art ergibt, wie die Autorin ihr Thema behandelt«. ⁴³ Es gab aber auch schroffe Töne, die von einem »tiefseinwollenden Bildungsroman«, einem »aufregend banalen Werk einer aufregend

39 André Brink, *Stimmen im Wind*, übers. von Christiane Agricola, Berlin 1981.

40 Natalia Stachura, *Przestrzeń intertekstualna i geohistoryczna w powieściach André P. Brinka*, Poznań 2016, S. 21.

41 André Brink, *Die Nilpferdpeitsche*, übers. von Hans Hermann, Köln 1985 (Berlin 1986).

42 Nadine Gordimer, *Entzauberung*, übers. von Wolfgang von Einsiedel, Frankfurt a.M. 1956.

43 Friedrich Burschell, »Weiss und schwarz«, in: *Neue Deutsche Hefte. Beiträge zur europäischen Gegenwart* 3 (1956/57), S. 496-497, hier S. 496.

banalen Schriftstellerin« sprachen.⁴⁴ Die westdeutschen Leserinnen und Leser waren anscheinend anderer Meinung, da *Entzauberung* bald in mehreren Auflagen erschien und der Verlag sich Rechte für weitere Titel Gordimers sicherte. Die Wahl neuer Bücher war jeweils durch die amerikanischen Kritiken bestimmt, die im Verlag eingehend gesammelt und gelesen wurden. In den 1970er Jahren ließ das Interesse des Verlages für Gordimer deutlich nach. Nachdem aber der mit Gordimer und ihrem Mann Reinhold Cassirer befreundete Amerikanist Arnulf Conradi 1983 als Cheflektor zu S. Fischer gewechselt hatte und zum Programmgeschäftsführer befördert worden war, zählte Gordimer zum Kreis der wichtigsten Hausautorinnen und -autoren.

Der Nachholbedarf an einer schon längst »nobelpreisverdächtigen« südafrikanischen Schriftstellerin, die, wie später Susan Sontag auf dem Hamburger PEN-Kongress anmerkte, als die »einzige realistische Autorin von Rang in der modernen Weltliteratur« galt,⁴⁵ war bei Volk und Welt nicht zu übersehen. Als Auftakt entschied man sich für *Sechs Fuß Erde*, einen Erzählungsband, der 1959 erstmals auf Deutsch vorlag, jetzt aber neu übersetzt wurde.⁴⁶ Das Buch erschien im ›Volk und Welt Spektrum‹, der zweifellos wichtigsten Reihe des Verlages, deren kulturpolitisches Konzept folgendermaßen charakterisiert wurde:

Wir wollen aus dem großen Angebot der internationalen Literatur bei Wahrung eines relativ hohen literarischen Niveaus Literatur mit aktuellem Stellenwert für den Leser in unserer Republik auswählen, Literatur für sozialistische Zeitgenossen. Wir denken vor allem an drei Elemente, die für die Aufnahme in unserer Reihe Voraussetzung sind. Diese Werke sollten zur Persönlichkeitsentwicklung beitragen, sie sollten der Erweiterung des Horizonts im weitesten Sinne dienen und selbstverständlich der niveaувollen Unterhaltung.⁴⁷

Gordimers Band erschien in der Reihe neben anderen großen Namen des Jahres 1980: Isaac Bashevis Singer, Ingmar Bergman und Paul Nizan. Die verlagsinterne Meinungsbildung unterschied sich jedoch gravierend von den Gutachten, die dem S. Fischer Verlag vor der deut-

44 Anna Keel, »Drei Frauenbücher«, in: *Schweizerische Rundschau. Monatschrift für Geistesleben und Kultur* 57 (1957/58), S. 185-186, hier S. 186.

45 Klaus Kreimeier, »Der Freiheit ins Auge blicken«, in: *Westermanns Monatshefte* 10 (1986), S. 20-23, hier S. 23.

46 Nadine Gordimer, *Sechs Fuß Erde*, übers. von Wolfgang von Einsiedel, Frankfurt a.M. 1959 (Berlin 1980, übers. von Peter Kleinhempel).

47 Heinz Dieter Tschörtner, »Die Spektrum-Reihe des Verlages Volk und Welt«, in: *Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie* 51 (1973), S. 55-60, hier S. 55.

schen Erstveröffentlichung vorlagen. Damals war man sich einig, dass die Autorin das »Wesentliche an gleichsam banalen Umständen« zu veranschaulichen und »exemplarische Ausschnitte aus dem Gesamtdasein« herauszulösen vermag, ihre Texte erinnerten den Gutachter »in ihrer Verhaltenheit an die große Kunst Catherine Mansfields« und hielten »jeden Vergleich mit dem Besten aus, was die Weltliteratur in diesem Genre aufzuweisen hat«.48 Die Veröffentlichung wurde dringend empfohlen. Nach über 20 Jahren lasen die Gutachterinnen und Gutachter in Ostberlin das Buch anders. Als »sensible Stenogramme aus dem südafrikanischen Alltag« waren die Erzählungen nicht uninteressant, die literarische Durchführung dagegen wenig überzeugend, weswegen drei Texte in der ostdeutschen Ausgabe weggelassen wurden. Einerseits wollte man Gordimer unbedingt in der Reihe sehen, andererseits störte die fehlende »allgemeingültige Aussage« ihres Werks (DR1/2371). Bei der Übernahme der weiteren drei Titel – *Der Besitzer* (1983), *July's Leute* (1984) und *Burgers Tochter* (1989) –49 galten die gleichen Bedenken: Dem Leser in der DDR konnte die weltbekannte Südafrikanerin nicht vorenthalten werden, dass sie aber die »große Form des Romans nicht mit der ihr zukommenden Komplexität« zu bedienen wusste, gaben die literarisch streng geschulten Gutachterinnen und Gutachter mit zur Kenntnis (DR1/2379). Um Gordimers *Burgers Tochter* erscheinen zu lassen, fanden sie es trotzdem sinnvoll, politische Äußerungen der Protagonistin vor potenziellen Eingriffen der Zensurbehörde zu rechtfertigen:

Für problematisch halte ich zum Teil von mir zitierte Äußerungen über den 17. Juni, über Ungarn, die CSSR und vor allem die Sowjetunion. Allerdings handelt es sich in den meisten Fällen um Figurensprache (französische Linksintellektuelle, ein nationalistischer südafrikanischer Politiker, auch Rosa Burger). Zwar werden diese Meinungen weder widerlegt noch aufgehoben, dennoch stellen sie die Integrität der kommunistischen Weltbewegung [...] nicht ernstlich in Frage. Ihr Roman ist ein Plädoyer für die Bündnispolitik zwischen allen Apartheidgegnern, und als solchen sollten wir ihn veröffentlichen. (DR1/2395).

48 Verlagsnotiz (27.8.1956), DLA Marbach, A: Fischer, Samuel Verlag / Gordimer, Nadine.

49 Nadine Gordimer, *Der Besitzer*, übers. von Victoria Wocker. Düsseldorf 1977 (Berlin 1983); dies., *July's Leute*, übers. von Margaret Carroux, Frankfurt a.M. 1982 (Berlin 1984); dies., *Burgers Tochter*, übers. von Margaret Carroux, Frankfurt a.M. 1981 (Berlin 1989).

4.

Obwohl das Südafrika-Programm von Volk und Welt in einem heteronomen kulturpolitischen Rahmen entstand, kann seine Bedeutung nicht auf die politische Funktion reduziert werden. In den meisten Gutachten wurde den für die Übersetzung geplanten oder als Lizenzausgaben übernommenen Texten eine weltliterarische Geltung zugeschrieben. Jene Vorstellung einer sozialistischen Weltliteratur, die sich von den westlichen Transnationalitätskonzepten der westlichen Literaturwissenschaft abgrenzte, wurde als ein aktiver Beitrag zur gesellschaftlichen Gestaltung der Welt verstanden. Spätestens Ende der 1960er Jahre hat man in der DDR die wechselhafte Vorgeschichte des sozialistischen Weltliteraturbegriffs diskursiv überwunden, indem man Goethes Vorüberlegungen als Vorausdeutung eines Prozesses auslegte, der von Marx und Engels im *Kommunistischen Manifest* benannt und von dort in den wissenschaftlichen Sozialismus überführt wurde. Mit einem transnationalen Kosmopolitismus – wie in frühsozialistischer Utopie im Anschluss an Goethes Äußerungen – wollte die DDR-Weltliteratur nichts zu tun haben. Es ging eher um das international verstandene kulturelle Miteinander der Arbeiterklasse, worauf später Konzepte der »Multinationalen Sowjetliteratur« und der »Literaturen europäischer sozialistischer Länder« fußten.⁵⁰ Die revolutionäre Anti-Apartheid-Thematik der selektierten Texte und die ihnen zugrundeliegende modellhafte Verbindung der Literatur mit den Fragen des politischen Kampfes, machten die südafrikanische Literatur zur wichtigen Komponente der sozialistischen/antiimperialistischen Weltliteratur. Diese Zuschreibung wurde zu einem gängigen Argument für den Verlag, um die Druckgenehmigung für Texte zu bekommen, die in bestimmten kulturpolitischen Phasen von der Zensurbehörde abgewiesen werden könnten. Dies galt z. B. für Athol Fugards avantgardistische Dramen, aber auch für Nadine Gordimer, wenn es in ihren Werken um ideologisch nicht unproblematische Stellen ging.

Durch das Programm einer kulturellen Internationalisierung wurde das Literatursystem der DDR zu einem Ermöglichungsraum, der sich mit einem Konzept eines »*minor transnationalism*« analytisch erfassen lässt. Françoise Lionnet und Shu-meih Shih wiesen darauf hin, dass die Transnationalität grundsätzlich von dem Globalisierungsbegriff zu unterscheiden ist. Die Logik der Globalisierung ist zentripetal und zentrifugal zugleich, sie nimmt die Form eines universalen normativen Kerns, der in der Welt verbreitet und an dem andere Kulturen gemessen werden. Die Transnationalität schafft dagegen einen Austauschraum

50 Goßens (Anm. 22), S. 91-96.

für Kulturen, ohne Vermittlung eines universalen Zentrums, sie bleibt nicht gebunden an die binäre Opposition des Lokalen und des Globalen, sondern ist gekennzeichnet durch die Eröffnung diverser lokaler, nationaler oder globaler Ermöglichungsräume.⁵¹ Die Idee eines ›*minor transnationalism*‹ ist ein interessanter Ausgangspunkt für die Analyse der Bewegungen zwischen (semi-)peripheren Literatursystemen.

So gesehen bleibt die Bewegung von Texten mancher südafrikanischer Autorinnen und Autoren ein interessanter Fall. Einerseits handelte es sich nämlich um eine vertikale Bewegung zwischen einer peripheren südafrikanischen Literatur (trotz des Mediums der englischen Sprache blieben viele Autorinnen und Autoren auf zentralen Literaturmärkten weitgehend unbekannt) und dem europäischen Zentrum, andererseits kann aber dieser Literaturtransfer aufgefasst werden als eine laterale Bewegung zwischen einer peripheren Literatur und einem Literatursystem, das durch weitgehende ideologische Einschränkungen auch eine periphere Position im europäischen literarischen Feld einnahm. Interessant ist das Fallbeispiel der südafrikanischen Literatur in der DDR vor allem deswegen, weil die laterale Bewegung durch die literarische DDR-Peripherie manchen südafrikanischen Autorinnen und Autoren den Zugang zu zentralen Literaturmärkten verschaffte. Dies illustriert u. a. der Kasus André Brinks, dessen *Stimmen im Wind* in der Volk und Welt-Übertragung unverzüglich als Lizenzausgabe in der Bundesrepublik erschien und Übersetzungen weiterer Bücher von Brink nach sich zog.

Dass Volk und Welt Brink nicht unbedingt wegen seiner künstlerischen Exzellenz übernahm, sondern weil mehrere seiner Bücher in Südafrika verboten waren, verweist wiederum auf einen weiteren Aspekt transnationaler Implikationen der Zensur.⁵² Im Auswahlprozess wurden bei Volk und Welt gerade jene Texte bevorzugt, die im Literatursystem eines ›verfeindeten‹ Regimes auf der Zensurliste standen. Dies galt nicht nur für die im vorliegenden Beitrag analysierte südafrikanische Übersetzungsliteratur. Um die Weltoffenheit der DDR weltweit bekannt zu machen, publizierte Volk und Welt in seiner englischsprachigen Reihe ›Seven Seas‹ – die durch das Ministerium für Kultur als »psychologische Waffe« im Kampf mit der »kapitalis-

51 Françoise Lionnet / Shu-meih Shih, »Introduction. Thinking through the Minor, Transnationally«, in: dies. (Hrsg.), *Minor transnationalism*, Durham/London 2005, S. 1-23, hier S. 5-11.

52 Victoria Pöhls, »Literatur und Zensur. Transnationale Implikationen«, in: Doerte Bischoff / Susanne Komfort-Hein (Hrsg.), *Handbuch Literatur & Transnationalität*, Berlin/Boston 2019, S. 228-242.

tischen Propaganda« gefördert wurde –⁵³ auch südafrikanische Autoren wie Alex La Guma, Ezekiel Mphahlele, Jack Cope und Richard Rive, deren Bücher dann größtenteils ins kapitalistische Ausland gingen. Das in Südafrika verbannte Buch La Gumas *And a Threefold Cord* erschien 1963 in der Reihe ›Seven Seas‹; und bis es 1988 bei Kliptown Books wieder herausgebracht wurde, reiste der Roman in der Ostberliner Edition durch die Welt.⁵⁴ La Gumas *The Stone Country* (1967) wurde ebenfalls erstmals bei Volk und Welt verlegt und erst sieben Jahre später von Heinemann übernommen. Somit bleibt das Südafrika-Programm bei Volk und Welt ein interessantes Beispiel der literarischen Transnationalität in der Zeit des Kalten Krieges.

53 Rebecca Jany, »Seven Seas. Englische Taschenbücher für die Welt«, in: Barck/Lokatis (Anm. 14), S. 344–346, hier S. 344.

54 Gareth Cornwell, »And a Threefold Cord: La Guma's neglected masterpiece?«, *Literator* 23 (2002) H. 3, S. 63–80, hier S. 64.

John Raimo

Übersetzen lektorieren, Lektorieren übersetzen

Zum Übersetzungsprozess von Věra Linhartová

Diskurs über den Lift *im Suhrkamp Verlag*

Wie lässt sich eine Übersetzung lektorieren? Wie übersetzt man ein Lektorat? Wie laufen korrigierte Übersetzungen und Gutachten desselben Texts zusammen? Anhand der deutschen Rezeption von Věra Linhartová, deren Werk von 1965 bis 1970 im Suhrkamp Verlag erschien, lässt sich zeigen, wie weit die drei Prozesse – lektorieren, übersetzen, publizieren – voneinander abweichen können, selbst wenn sie politisch zusammengehalten werden. Die gemeinsamen Bemühungen des Suhrkamp-Lektors Peter Urban, der Übersetzerin Josefine Spitzer und des tschechischen Verlegers und Kritikers Vladimír Kafka brachten das Werk Linhartová durch den ›Eisernen Vorhang‹ hindurch nach Westeuropa.

Das Siegfried Unseld Archiv (SUA) im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA) führt vor Augen, dass ein, zumindest der Tendenz nach gemeinsamem Bekenntnis zum Wert der Literatur, eine Art implizite Kulturpolitik des Kalten Krieges zu umgehen wusste. Es war kaum mehr als dieser Glaube an die Literatur an sich, der den Übersetzungsprozess trotz vehementer philologischer Unstimmigkeiten zusammenhielt. Gleichzeitig stellte dieses Literaturkonzept auch sicher, dass der Übersetzungsprozess trotz der politischen Situation fortgeführt wurde. Auch wenn Linhartová persönliche Korrespondenz mit dem Suhrkamp Verlag (1965-1978) der Forschung weiterhin verschlossen bleibt, weil die Autorin die Einsicht verwehrt, lässt sich anhand des überlieferten und für die Forschung zugänglichen Nachlasses der Übersetzerin genau nachverfolgen, wie chaotisch der dreigeteilte Prozess der kulturellen Vermittlung ablief. Urbans Praktiken als Lektor – umfassende syntaktische und stilistische Änderungen – hätten Spitzers Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp Verlag fast beendet. Zwangsläufig musste Kafka sich für ein gutes Verhältnis zwischen Urban und Spitzer sowie zwischen seinen deutschen Kolleginnen und

Kollegen und der Autorin einsetzen. Die besonderen Anforderungen, die Übersetzungen der tschechischen Literatur in Westeuropa mit sich brachten, führten zu dem, was mit ›literarischen Rückkopplungsschleifen‹ bezeichnet werden kann, die im Falle Linhartovás eine Veröffentlichung von *Diskurs über den Lift* (*Rozprava o zdviži*, 1967) ermöglichten. Entsprechende sprachliche Barrieren, die redaktionelle Struktur und die Nachkriegsgeopolitik durchdrangen die Übersetzung bis auf die Ebene der Wortwahl und des Satzbaus.

Allerdings verliefen der Übersetzungsprozess und die darauffolgende Veröffentlichung in der Bundesrepublik alles andere als reibungslos. Interne wie externe Faktoren spielten dabei eine unmittelbare Rolle. Dies trifft im Fall der Übersetzung von *Diskurs über den Lift* ebenso zu wie auch für die Texte Linhartovás im Allgemeinen. Einerseits gab es die internen Faktoren der ›kleinen Literaturen‹ (›petites littératures‹) und der sogenannten ››kleinen‹ Literatursprachen‹ (››petites‹ langues littéraires‹) nach Pascale Casanova, nämlich, die mit der Übersetzung solch einer ›kleinen Sprache‹ und ›kleinen Literatur‹ (wie die des Tschechischen) in eine ›größere‹ Sprache (wie die des Deutschen) einhergehenden spezifischen Herausforderungen. Zudem tragen sogenannte ›kleine Sprachen‹ unterschiedliche Bedeutungen in verschiedenen großen nationalen Literaturen, ebenso wie es in mächtigeren Ländern unterschiedliche Traditionen der Übersetzung gibt. Dieses Ungleichgewicht strukturiert die kleineren literarischen Betriebe an der Peripherie derselben ›großen‹ nationalen literarischen Traditionen – wie Französisch oder Englisch –, die ihrer eigenen literarischen Produktion und ihrem eigenen Konsum Universalität in Bezug auf Genre, Thema und Sprache zuschreiben.¹

Andererseits gab es externe Faktoren, nämlich die von Casanova beschriebene Flucht vor einer solchen ›literarischen Abhängigkeit‹,² mit dem Ziel ein ausländisches Publikum zu erreichen, was grundlegende Strategien der Assimilation und Differenzierung auf einer Vielzahl sprachlicher, literarischer und kommerzieller Ebenen erfordert, ganz abgesehen von geopolitischen Begrenzungen. Nach Pierre Bourdieu und Gisèle Sapiro lässt sich davon sprechen, dass ein literarisches Werk, mit erneuertem ›kulturellen Kapital‹ ausgestattet, wieder effektiv in ein nationales ›literarisches Feld‹ eintreten kann.³ Im

1 Vgl. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, überarb. und korr. Ausg., Paris 2008, S. 253-260.

2 Ebd., S. 256.

3 Vgl. Pierre Bourdieu, ›Le champ littéraire‹, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 89 (1991), S. 3-46, hier S. 3f.; ders., ›Les conditions sociales de la circulation internationale des idées‹ in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 145 (2002), S. 3-8; ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des*

Fall von Linhartová ließe sich argumentieren, dass sich die anfängliche Innenstrategie bei der Einführung in einen anderen nationalen Kontext ›umkehrte‹: Wie die Übersetzung der tschechischen Nachkriegsliteratur zeigt, konnte eine kleine Gruppe polyglotter Übersetzerinnen und Übersetzer, Vermittlerinnen und Vermittler sowie Lektorinnen und Lektoren eine literarische Avantgarde von Schriftstellerinnen und Schriftstellern einem ausländischen Publikum, trotz der fehlenden kulturellen Vertrautheit, ›schmackhaft‹ machen.⁴

Laut Urban war Linhartová 1968 »eine der wichtigsten jungen Prager Autorinnen, wenn man von dem sogenannten öffentlichen Ansehen absieht.«. »Sie gehört«, so Urban weiter, »zu der, wenn man so will, inoffiziellen Avantgarde, schreibt eine bewusst experimentelle Prosa, die lange Zeit in der ČSSR nicht hat publiziert werden können.«⁵ Dadurch konnten Lektorinnen und Lektoren wie Urban Linhartová gewissermaßen zunächst als ›Europäerin‹ und erst nachgeordnet als tschechische Schriftstellerin einführen. Dies bedurfte jedoch einer sorgfältigen Zusammenarbeit. Unterschiedliche Literaturpolitik und persönliche politische Orientierungen, etwa der Vermittlerinnen und Vermittler, konnten durch ein gemeinsames Ziel zusammengehalten werden: die Veröffentlichung einer neuen Übersetzung. Linhartovás »komplizierter Stil« und die dazugehörigen »sehr schwierig zu lösenden sprachlichen Probleme«⁶ stellten sicher, dass dieser Stil sich im Hinblick auf die konkrete philologische Praxis als eine Herausforderung erwies.

Zusätzlich erschwerte die geopolitische Lage, als externer Faktor, die kulturelle Vermittlung in beide Richtungen. Zwar erklärte Suhrkamps damaliger Cheflektor Walter Boehlich 1964 in einem Schreiben an Gustav Bernau, den Leiter der Tschechoslowakischen Agentur für Theater und Literatur (›Československé Divadelní a Literární Jednotelství‹), kurz DILIA, Folgendes: »Nun sind die Prinzipien, nach denen der Suhrkamp Verlag sich für oder gegen ein Buch entscheidet, literarische – nicht weltanschauliche oder politische«.⁷ Dennoch hatte der

literarischen Feldes, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 2016, insb. S. 227-282; Gisèle Sapiro, »Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale«, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 200 (2013) H. 5, S. 70-85.

4 Für eine umfassende Bibliografie zu Linhartovás Position in der tschechischen Literatur vgl. Miloslav Topinka / Veronika Košnarová, »Věra Linhartová«, in: *Slovník české literatury po roce 1945. Ústav pro českou literaturu AV ČR* (22.2.2018), <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1268> (27.8.2020).

5 Peter Urban an Karl-Heinz Jahn, 7.3.1968, DLA Marbach.

6 Josefina Spitzer an Günter Busch, 19.10.1964, DLA Marbach.

7 Walter Boehlich an DILIA, Bernau, 24.3.1964, DLA Marbach.

Suhrkamp Verlag wenig direkten Kontakt zu tschechischen Verlagen, Lektorinnen und Lektoren oder Autorinnen und Autoren. Die Wege individueller kultureller Vermittlungen wurden durch mehrere Faktoren bedingt: staatliche Zensur, gelegentliche Reisen nach Prag, jährliche Treffen auf der Frankfurter Buchmesse oder die Notwendigkeit, mit Dritten – wie dem Tschechoslowakischen Schriftstellerverband, dem Stuttgarter Literaturagenten Ernst Geisenheyner oder dem eingetragenen Verein ›Inter Naciones‹ – zusammenzuarbeiten.

Siegfried Unseld erfuhr bereits 1963 durch eine Empfehlung Vladimír Kafkas von Linhartová, traf jedoch seine Entscheidung, den *Diskurs über den Lift* in deutscher Übersetzung zu veröffentlichen, erst 1966, während eines staatlich gesponserten Besuchs in Prag.⁸ Der Suhrkamp Verlag kontaktierte Linhartovás tschechischen Verlag, *Mladá Fronta*, über Geisenheyner, um die notwendigen Übersetzungsgenehmigungen zu erhalten.⁹ Diese belastende zirkuläre Bürokratie kritisierte Linhartovás deutsche Übersetzerin Spitzer: »Daß die Dilia [sic] die Übersetzung vor Abdruck zu autorisieren wünscht, ist mir ganz recht, zumal auch die tschechischen Kritiken immer wieder betonen, wie schwierig diese Texte sowohl in sprachlicher, als auch inhaltlicher Beziehung sind«, schrieb Spitzer an Günther Busch, den Cheflektor der Reihe ›edition suhrkamp‹. Und weiter: »Unangenehm dagegen hat es mich berührt, daß weder die Dilia [sic] noch die Autorin es für nötig befunden haben, mir als Übersetzerin auch nur mit den geringsten Auskünften an die Hand zu gehen.«¹⁰

Auf der anderen Seite des ›Eisernen Vorhangs‹ bestimmten Zensur und die durch den sozialistischen Staat gesteuerte Kulturpolitik, welche tschechischen und welche ausländischen Autorinnen und Autoren durch den ›Vorhang‹ hindurchgelassen werden.¹¹ Offizielle und inoffizielle ›Tastemaker‹ sowie Übersetzerinnen und Übersetzer wie Jan Drda, Bohumila Grögerová, Josef Hiršal, Antonín Liehm, Jan Řezáč und schließlich Vladimír Kafka besaßen das, was Bourdieu als ›relative Autonomie‹ im literarischen Feld bezeichnete. Das heißt sie konnten

8 Vgl. Vladimír Kafka an Siegfried Unseld, 16.12.1963, 10.8.1967 und Siegfried Unseld an Vladimír Kafka, 2.1.1964; Reisebericht, Siegfried Unseld, Besuch der ČSSR vom 15. bis 22. Februar 1966.

9 Vgl. Ernst W. Geisenheyner an Günther Busch, 3.2.1967, DLA Marbach.

10 Josefina Spitzer an Günther Busch, 1.7.1965, DLA Marbach.

11 Vgl. Michael Wögerbauer [u.a.] (Hrsg.), *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, Bd. 2, 1938–2014, Prag 2015, insb.: Petr Šámal, »Část sedmá. 1949–1989. V zájmu pracujícího lidu. Literární cenzura v době centrálního plánování a paralelních oběhů«, S. 1097–1226; Petr Šámal, *Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku padesátých let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih)*, Prag 2009.

einen gewissen Druck auf den jeweiligen Marktwert – und damit auf Marktschwankungen – innerhalb ihres Einflussbereiches ausüben. Diesen Einflussbereich konnten sie sich durch eine gewisse politische ›Compliance‹ zueignen, die jedoch stets relativ und damit fragil blieb. Man kann einen Großteil der Tätigkeiten dieser Vermittlerinnen und Vermittler als Import ›kulturellen Kapitals‹ bezeichnen. Jeweils stellvertretend für die jungen Schriftstellerinnen und Schriftsteller konnten sie sich das kulturelle Kapital für den Aufbau ihres literarischen Rufs im ursprünglichen Land komplementär zunutze machen. Ein junger literarischer Ruf in der Tschechoslowakei für das ausländische Publikum konnte nutzbar gemacht und dann wiederum importiert werden, um denselben Ruf im Inland (sowohl der Autorin oder des Autors als auch der Vermittlerin oder des Vermittlers) zu stärken, und dergleichen mehr.¹² Figuren wie Bernau und Kafka konnten die Auswirkungen ausländischer Empfänge, Auszeichnungen und Übersetzungen bei renommierten Verlagen antizipieren.¹³ Die tschechischen Vermittlerinnen und Vermittler pflegten daher persönliche Beziehungen ins Ausland hinter dem ›Eisernen Vorhang‹, nicht zuletzt zum Suhrkamp Verlag.¹⁴

In Linhartová's Fall gingen sowohl eine geopolitische Logistik (der ›Eiserne Vorhang‹) als auch eine frühere Kulturgeschichte tschechisch-deutscher Übersetzungen den eigentlichen philologischen Herausforderungen ihres Schreibens voraus. Die schwierige Übersetzung einer Schriftstellerin der »inoffiziellen Avantgarde«¹⁵ in diesem Kontext bedeutete, wiederholt das fragile Gleichgewicht des tschechisch-deutschen Austauschs auf die Probe zu stellen. Urban, ein versierter Slawist, war des Tschechischen nicht in dem Umfang mächtig, wie es

12 Vgl. Dirk Kemper / Natalia Bakshi / Paweł Zajas (Hg.), *Kulturtransfer und Verlagsarbeit. Suhrkamp und Osteuropa*, Paderborn 2019; Friederike Kind-Kóvacs, *Written Here, Published There. How Underground Literature Crossed the Iron Curtain*, Budapest / New York 2014; Ioana Popa, *Traduire sous contrainte. Littérature et le communisme (1947-1989)*, Paris 2010; Jiřina Šmejkalová, *Cold War Books in the ›Other‹ Europe and What Came After*, Leiden/Boston 2011; Paweł Zajas, *Verlagspraxis und Kulturpolitik. Beiträge zur Soziologie des Literatursystems*, Paderborn 2019.

13 Betreffs *DILIA* und Gustav Bernau, vgl. Michael Špirit, »Zur tschechischen Literatur im Programm des Suhrkamp Verlags« in: *Kulturtransfer und Verlagsarbeit. Suhrkamp und Osteuropa*, Paderborn 2019, S. 179-227; Markéta Burman, *Agentura DILIA v období tzv. normalizace ve vzpomínkách tehdejších zaměstnanců* (Magisterarbeit), Prag 2019, und ›ZN‹, »Malý rozhovor«, in *Literární noviny* 5 (1956) H. 13, S. 10. Vgl. auch SUA: Suhrkamp / 03 Lektorate / Suhrkamp-Verlag (Frankfurt, Main) – Divadelní Literární Jednatelství (Praha) [Br. Wechsels], 1960-1974.

14 Vgl. Špirit (Anm. 13).

15 Urban (Anm. 5).

für eine eigenständige Übersetzung nötig gewesen wäre. Bei früheren Übersetzerinnen und Übersetzern aus dem Tschechischen hatte es andere Probleme gegeben. Peter Demetz, der spätere Übersetzer von František Halas bei Suhrkamp, ließ dies 1963 gegenüber Hans Magnus Enzensberger durchscheinen: »Dazu kommt noch die Frage der Übersetzungs-Erlaubnis, die der Verlag einholen müsste. Ich fürchte, ich bin nicht eben persona grata bei den gegenwärtigen Funktionären in Prag«. ¹⁶ Oder noch einmal 1964: »Weiss die Prager Schriftstellerorganisation, dass ich Halas übersetzen soll? Früher wäre es besser (einfacher) gewesen, wenn mein Name nicht in den Vorverhandlungen figurierte. Wie diese Dinge heute stehen, kann ich von hier aus schwer beurteilen.« ¹⁷

Um die Übersetzungsrechte von DILIA zu erhalten, konnte Demetz also nicht als Übersetzer fungieren. Obwohl Konrad Balder Schäuuffelen 1965 bei einem Treffen zwischen Linhartová, Busch und Kafka in Frankfurt a.M. dabei war, übersetzte er nahezu ausschließlich Jiří Kolář und Milan Nápravník für den Suhrkamp Verlag. ¹⁸ Die Kompetenz von Franz Peter Künzel wiederum wurde von Peter Urban persönlich angezweifelt, der 1967 an Kafka schrieb und eingestand: »Gestern war Künzel hier und hat uns seine ganz neue Hrabal-Konzeption vorgetragen – mir standen die Haare zu Berge, und ich kann Sie nur inständig bitten, Hrabal zu sagen, er solle diesem Mann auf keinen Fall zu freie Hand lassen.« ¹⁹ Urban fuhr fort: »Sie sehen ein, das kann ich, der ich Hrabal persönlich nicht kenne, nicht schreiben.« Zwischen dem Suhrkamp Verlag und der Tschechoslowakei, einschließlich Linhartovás Verlag Mladá Fronta, gab es zwar Netzwerke kultureller Vermittlung, aber auf Seiten des westdeutschen Verlags keine versierten Spezialistinnen oder Spezialisten. Diese vorrangig philologische Lücke schloss die Übersetzerin Josefine Spitzer.

1964 schrieb Spitzer erstmals an den Suhrkamp Verlag und bot ihre Dienste als Übersetzerin an, nachdem sie von Gerüchten gehört hatte, denen zufolge das Verlagshaus Interesse an einer Veröffentlichung von Vladislav Vančura hätte. Spitzer schien auf den ersten Blick als Übersetzerin geeignet zu sein: Sie war deutsche Muttersprachlerin.

16 Peter Demetz an Hans Magnus Enzensberger, 13.3.1963. [Unterstreichung im Manuskript], DLA Marbach.

17 Peter Demetz an Walter Boehlich, 5.3.1964 [Unterstreichung im Manuskript], DLA Marbach.

18 Vgl. Konrad Balder Schäuuffelen an Peter Urban, 14.11.1966; Jiří Kolář, *Das Sprechende Bild. Poeme-Collagen-Poeme*, übers. von Konrad Balder Schäuuffelen und Tamara Kafková, Frankfurt a.M. 1971; Milan Nápravník, *Kassiber*, übers. von Konrad Balder Schäuuffelen, Frankfurt a.M. 1969.

19 Peter Urban an Vladimír Kafka, 31.5.1967, DLA Marbach.

Außerdem hatte sie nach eigenen Angaben achtunddreißig Jahre unter Tschechen gelebt – ohne allerdings offenzulegen, wo genau, bevor sie 1946 nach München zog. (Es bleibt unklar, ob es sich hierbei um eine Anspielung auf die Vertreibung der deutschen Bevölkerung nach dem Krieg handelt.) In eigenen Worten schilderte sie ihre Sprachkompetenz wie folgt: »Meine Muttersprache ist Deutsch, doch beherrsche ich das Tschechische durch langen Umgang, Lektüre und Übertragungserfahrungen in solchem Maße, daß ich überzeugt bin, literarischen Ansprüchen genügen zu können.«²⁰ Darüber hinaus beschrieb sie sich als jemanden, der »mit Sprache, Kultur, Literatur und Leben des tschechischen Volkes einigermaßen vertraut ist«. Insofern schien Spitzers Beherrschung des Tschechischen mehr als ausreichend. Trotzdem stellten Busch und Urban sie vor ihrer Anstellung auf die Probe: Zunächst musste Spitzer die *Perličky na dně* (*Perlen auf dem Meeresgrund*) und *Pábitelé* (*Die Bafler*) von Bohumil Hrabal sowie die Kurzgeschichten von Richard Weiner begutachten.²¹ Danach musste sie eine Probeübersetzung des Letzteren anfertigen, dessen Stil sie mit dem von Proust verglich.²² Vančura, Weiner und vor allem Hrabal stellten bereits für das tschechische Lesepublikum hinsichtlich ihres Stils eine Herausforderung dar, durften sich also für eine Übersetzung als überaus schwierig erweisen. Daraufhin übersetzte Spitzer 1965 für den Suhrkamp Verlag Linhartová *Prostor k rozlišení* (*Geschichten ohne Zusammenhang*) und stieß bei einem Treffen in Prag mit ihrer Übersetzung auf die Zustimmung von keiner Geringeren als Linhartová selbst.²³

Dennoch zeichnete sich eine tiefe philologische Konfrontation zwischen Spitzer und Urban ab. Auf der Frankfurter Buchmesse 1965 diskutierten Busch, stellvertretend für die »edition suhrkamp«, und Linhartová die Veröffentlichung von *Diskurs über den Lift*, wobei Ersterer vorschlug, dass Spitzer das Buch übersetzen sollte.²⁴ Spitzer stimmte, trotz der ihr bereits bekannten Schwierigkeiten Linhartová's Stil zu übersetzen, zu. So hatte sie an Busch während der Übersetzung von *Geschichten ohne Zusammenhang* geschrieben: »Věra L. schreibt einen ganz besonders komplizierten Stil. Nebensätze über Nebensätze, Einschübe und Verschachtelungen von Sätzen zu Satzungen, die

20 Josefine Spitzer an den Suhrkamp Verlag, 17.3.1964, DLA Marbach.

21 Peter Urban an Josefine Spitzer, 25.3.1964; Günther Busch an Josefine Spitzer, 15.6.1964; Josefine Spitzer an Günther Busch, 15.10.1964, DLA Marbach.

22 Josefine Spitzer an Günter Busch, 25.6.1964, DLA Marbach.

23 Vgl. Günther Busch an Josefine Spitzer, 9.8.1965 und Josefine Spitzer an Günther Busch, 31.8.1965, DLA Marbach. Vgl. Věra Linhartová, *Geschichten ohne Zusammenhang*, übers. von Josefine Spitzer, Frankfurt a.M. 1965.

24 Vgl. Günther Busch an Josefine Spitzer, 10.3.1966, DLA Marbach.

sich oft über eine halbe Seite und noch länger Zusammenfügung [sic] den Übersetzer vor sehr schwierig zu lösenden sprachlichen Problemen stellen.«²⁵

Spitzers »Probleme« mit Linhartovás tschechischem Prosastil entwickelten sich bald zu abstrakten Schwierigkeiten hinsichtlich der Übersetzung und der Kompetenz, und weiteten sich schließlich zu einer umfassenderen Frage zwischen Lektor und Übersetzerin aus: der Frage der Autorität im Übersetzungsprozess. Nachdem Spitzer den Manuskriptentwurf ihrer Übersetzung eingereicht hatte, bereitete Urban ein mehrseitiges Dokument vor, in dem der Originaltext, Spitzers Übersetzungen und seine empfohlenen Änderungen einander gegenübergestellt wurden.²⁶ Spitzer lehnte daraufhin kategorisch die überwiegende Mehrzahl der Anmerkungen und Änderungswünsche ab. Die Streitpunkte waren eigentlich geringfügig, dafür aber konsistent: Fragen zur Syntax, zu Redepartikeln im Deutschen und vor allem zu Pronomen. Beim letzten Punkt ging es hauptsächlich darum, wie die 2. Person Singular und Plural (vy, vám usw.) zu übersetzen seien. Einerseits beruhte dieser Konflikt auf dem grundsätzlichen Spannungsverhältnis von Übersetzungen, also der Spannung zwischen der ›Treue‹ zum Originaltext und der Freiheit einer idiomatischen Übersetzung. Spitzer begann ihre Antwort mit dem Verweis darauf, wie sehr andere, von ihr nicht weiter benannte, deutsch- und tschechischsprachige Leserinnen und Leser ihre Übersetzungen gelobt hatten. »Zu Ihrer Bemerkung, es gebe nur wenige Stellen, bei denen Sie sich über die Notwendigkeit und Richtigkeit Ihrer Korrekturen nicht hundertprozentig sicher sind, kann ich daher nur lächeln,«²⁷ schrieb Spitzer. Überdies fügte sie hinzu: »Bitte, berücksichtigen Sie das bei Ihren weiteren Ausbesserungen. Es ist mir schon zeitlich unmöglich, mich mit Ihnen über oft – verzeihen Sie, bitte, den Ausdruck – kleinliche Einwände betreffs des Wortlautes auseinanderzusetzen.«²⁸

In ihrem nächsten Brief brachte sie ihre Ablehnung noch klarer zum Ausdruck, erklärte sich aber nichtsdestotrotz zur Kooperation bereit: »Mit vielen anderen von Ihnen vorgenommenen Änderungen bin ich absolut nicht einverstanden, habe mich aber um des lieben Friedens willen damit abgefunden.«²⁹ Weiterhin insistierte sie allerdings im Fall der Pronomen:

25 Josefina Spitzer an Günther Busch, 19.10.1964, DLA Marbach.

26 Vgl. Peter Urban an Josefina Spitzer, 3.11.1966, DLA Marbach.

27 Josefina Spitzer an Peter Urban, 7.11.1966, DLA Marbach.

28 Ebd.

29 Josefina Spitzer an Peter Urban, 19.12.1966, DLA Marbach

Ich wiederhole ausdrücklich meinen Einspruch gegen die von Ihnen willkürlich vorgenommene, dem tschechischen Original nicht entsprechende Änderung meiner Fassung bezüglich der Ansprache ›der genannten Person‹ an die Leser. Ich halte Ihre Übertragung des ›Vy‹ und der entsprechenden Formen mit ›Sie‹ und ›Ihnen‹ für falsch und den Absichten der Autorin nicht gemäß.³⁰

Zudem drängte sie auf die Konsultation der externen Autorität der Autorin: »Ich beharre darauf, dass diesbezüglich unbedingt die Meinung von Frl. Linhartová eingeholt wird und bin bereit, mich ihrer Entscheidung zu fügen,« und »[d]a die Autorisierung der Übertragung vom Verlag zugesichert ist, ersuche ich Sie im beiderseitigen Interesse, für eine Klärung der Angelegenheit zu sorgen.«³¹

Urban kritisierte Spitzers Übersetzung, sowohl bezüglich der Sprachebene als auch der Diktion, und schrieb an Kafka, um ihm die Fehler ausführlich darzulegen und ihn um seine Vermittlung zu bitten: »Ihnen schicke ich ein paar photokopierte Seiten vom Manuskript, das so, wie es hier eintraf, einfach unsäglich war«, begann Urban, um weiter fortzufahren: »ich habe zu retten versucht, was zu retten war.«³² Danach kommt er auf den konkreten Streitpunkt der Wahl der Personalpronomen zu sprechen: »Besonders eine meiner Korrekturen möchte sie unbedingt rückgängig machen: die Anrede des bzw. der Leser – Frau Spitzer übersetzte das ›vy‹ und ›vam‹ mit ›ihr‹ und ›euch‹, ich habe daraus ›Sie‹ und ›Ihnen‹ gemacht; Spitzers Argument, diese Anrede richte sich an eine anonyme Zuhörerschaft, an eine Menge, ist gegen die Anrede ›Sie‹ (genauso anonym) kein Einwand.«³³ Und weiter: »Sonst betreffen meine Korrekturen vor allem zwei übersetzerische Unarten, wie sie im 19. Jahrhundert üblich waren,« die Urban im Folgenden erklärte:

Das ist einmal die Nivellierung von Wiederholungen, die ja schließlich ein stilistisches Mittel sind. Wenn zum Beispiel im tschechischen Text bei Diskussionen immer wieder steht »rekl« (wohl, um die Eintönigkeit und Belanglosigkeit der Unterredung zu unterstreichen), so ist es eben falsch, wenn der Übersetzer das Synonym-Lexikon anstrengt und, um die Wiederholung zu vermeiden, übersetzt: »antwortetě« [sic], »erwiderte«, »gab zur Antwort« usw.

Die andre [sic] Unart ist das umständliche Beamtendeutsch, das den stellenweise ohnehin schon komplizierten Text noch komplizierter

30 Ebd. [Sperrdruck im Original, Anm. JR].

31 Ebd. [Sperrdruck im Original, Anm. JR], DLA Marbach.

32 Peter Urban an Vladimír Kafka, 14.12.1966, DLA Marbach.

33 Ebd.

macht, z.B. »Ausdruck verleihen«, statt »ausdrücken«; »sich eine Vorstellung machen« statt »sich vorstellen«. »Die Inschrift war tschechisch«, und so weiter.

Eine weitere Schwäche: die gesprochene Sprache.

Noch eine: die Füllwörter, die schon im tschechischen Text sehr häufig vorkommen, werden statt weniger mehr.³⁴

»Kurz gesagt«, schloss Urban, »hier hat sich eine Übersetzerin (die von mir allerdings keinen Auftrag mehr bekommen wird) mit dem sprachlichen und geistigen Handwerkszeug des 19. Jahrhunderts an einer Autorin des 20. Jahrhunderts versucht, daß [sic] Ergebnis war entsprechend.« Abschließend ergänzt Urban noch spitz: »Beim Korrigieren des Manuskripts hab [sic] ich zwar ganz schön Tschechisch gelernt, aber das war ein Pyrrhus-Sieg.«³⁵

Diese letzte Spitze zielte auf die mögliche Hinzuziehung einer externen Autorität, etwa der Autorin, durch Spitzer. Denn Urban befürchtete, wie er weiterscrieb: »Die Übersetzerin, Frau Spitzer ist allerdings von ihrer Unfehlbarkeit so überzeugt, daß ich annehme, sie hat Frau Linhartová längst geschrieben, die Übersetzung ihres ›Diskurses‹ sei im Suhrkamp Lektorat verdorben worden.«³⁶ Tatsächlich hatte Spitzer zuvor schon an Busch geschrieben. Sie beschwerte sich ihrerseits, dass Urban auf »wortgetreu[e]« Übersetzungen bestehe, ohne die soziolinguistischen Kontexte des Tschechischen verstehen zu können, dass ihm also die Erfahrung innerhalb der »Sprachatmosphäre des Tschechischen« fehle.³⁷

Wiederum delegierte Busch die Autorität nach außen, während er Urban gleichzeitig verteidigte. »Ich glaube, Ihre große Sorge ist unbegründet«, erwiderte Busch gegenüber Spitzer und weiter:

Herr Urban ist kein Diktator. [...] Meinungsverschiedenheiten zwischen Übersetzer und Lektor sind keineswegs selten, und man kann ja über Probleme miteinander diskutieren. Meistens kommen solche Diskussionen dem Buch zugute. Denn das steht doch wohl fest: Übersetzer und Lektor haben eigentlich nichts anderes im Sinn, als gute Bücher zu machen und ihre Arbeit so gründlich und so gewissenhaft wie möglich zu tun.³⁸

Hierzu erweiterte Busch einfach den Redaktionskreis:

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Josefine Spitzer an Günther Busch, 23.12.1966., DLA Marbach.

38 Günther Busch an Josefine Spitzer, 5.12.1966, DLA Marbach.

Wir wollen dann einen Fahnenabzug Frau Linhartová zuschicken und sie (bzw. ihren Lektor, Herrn Kafka, der vorzüglich deutsch spricht) um genaue Kontrolle der strittigen Stellen bitten. Ich selbst bin bereit, gemeinsam mit Herrn Urban die Fahnenkorrektur zu machen. Und auch Sie haben dann noch die Möglichkeit, Änderungswünsche vorzutragen.³⁹

Ein letztes Gutachten innerhalb des Verlagshauses konnte keinen Weg aus der Sackgasse bahnen. Die Slawistin Helga Thomas gab zu, dass die »Übersetzerin [...] den verbreiteten Fehler vermieden [hat], in den deutschen Text den Satzbau des Originals einfließen zu lassen«. Trotzdem, »die schwerwiegendsten Mängel liegen im Stilistischen. Die Übersetzerin scheint wenig auf den Stil des Originals geachtet zu haben. Zwar werden häufig Schachtelsätze verwendet, doch sie sind im Tschechischen keineswegs schwer verständlich, im Gegenteil, sie entstehen durch einen Redefluss, der Rhythmus ist nicht holprig.«⁴⁰ Thomas befürwortete effektiv die größere Kritik von Urban, ohne mehr als punktuelle Korrekturen am Manuskript vorzuschlagen.

Letztlich fiel die Korrektur des Manuskripts allerdings nicht in den Zuständigkeitsbereich des Suhrkamp Verlags, sondern in den der Autorin. Linhartová's Deutsch-Kenntnisse reichten jedoch noch nicht aus, um die Übersetzung beurteilen zu können. Daher wurde Kafka, ihr Verleger, sowohl mangels Alternativen als auch aufgrund seiner Rolle als Vermittler herangezogen. Hierbei besaß er wesentliche Vorteile gegenüber anderen potenziellen Mediatoren: Ursprünglich hatte Kafka selbst 1963 Unseld auf Linhartová's Werk aufmerksam gemacht und ihre Literatur als eine »gegenstandslose« bezeichnet, eine Literatur, die »aus der Logik und Struktur der Sprache wächst, ohne ›Geschichte‹, ohne ›Helden‹.«⁴¹ Zudem war Kafka selbst Verleger, Generalvermittler der deutschen Literatur und vor allem Übersetzer, der Autoren wie Franz Kafka (keine Verwandtschaft), Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass und Heinrich Böll ins Tschechische übertragen hatte.⁴²

Schließlich genoss Kafka auch die Freundschaft und das Vertrauen nicht nur Linhartová's, sondern auch Urbans, dessen enger Kooperationspartner er bis zu seinem frühen Tod 1970 im Alter von 39 Jahren war. Urban und Klaus Reichert schrieben in ihrem gemeinsamen Nachruf für *Die Zeit*: »Er war kein Lektor, der Literatur vermittelte, er war ein Freund«, und weiter:

39 Ebd.

40 Helga Thomas, Gutachten zu Věra Linhartová, *Diskurs über den Lift*, aus dem Tschechischen übersetzt von Josefine Spitzer (ca. 1968), DLA Marbach.

41 Vladimír Kafka an Siegfried Unseld, 16.12.1963, DLA Marbach.

42 Vgl. Vladimír Kafka, *Studie a úvahy o německé literatuře*, Prag 1995.

[Kafkas] ungläubliche Bescheidenheit allem gegenüber, was die eigene Person betraf, ließ nur einen einzigen Ehrgeiz zu, daß Bücher, die er für wichtig hielt, erschienen, gleichgültig, ob in seinem Verlag oder in einem anderen. [...] Er hat nicht nur kraft seiner Persönlichkeit, seiner Umsicht und Besonnenheit und seines Charmes eine Reihe der wichtigsten modernen tschechischen Autoren an den Verlag geholt, er hat als Lektor wie als Redakteur und Mitherausgeber der Zeitschrift *Tvař* (Gesicht) zwischen ästhetisch so verschiedenen Autoren wie Hrabal und Havel, Vera Linhartova [sic] und Jiří Kolář, Josef Hiršal [sic] und Milan Nápravník ausgeglichen und vermittelt, hat, ohne selbst je zu ruhen, zwischen den Positionen ein Moment der Ruhe verkörpert. Daß schließlich diese Autoren, für uns Inbegriff moderner tschechischer Literatur, hier fast lückenlos publiziert sind, ist vor allem ihm zu danken.⁴³

Bei dieser kulturellen Vermittlung handelte es sich um ein Zusammenspiel persönlicher, logistischer und ästhetischer Aspekte, die nicht gänzlich in Kafkas eigener Verantwortung lagen. Die obige Beschreibung kennzeichnet Kafkas Position: Zwischen Spitzer, Urban und gegebenenfalls Linhartová konnte er vermitteln, da er selbst Lektor, Verleger, Übersetzer und schließlich »Freund« war. Ebenso entscheidend für seine zentrale Position war letztlich seine ständige Erreichbarkeit für den Suhrkamp Verlag.

Ab diesem Punkt verlieren sich die Archivspuren. Kafkas Kommentare zu Urbans Korrekturen sind nicht erhalten. Einige Hinweise darauf, was er gesagt haben könnte, ergeben sich jedoch aus anderen Briefen. Für Unseld verfasste Kafka ein Gutachten über Milan Nápravníks Arbeit, obwohl er sich bewusst war, was durch die damalige Zensur zwischen den beiden Ländern passieren konnte. Absichtlich hinterließ er auch Kommentare für eine spätere Diskussion: »In der Psychologie Ihres Chefs kenne ich mich leider nicht genug aus«, schrieb Kafka an Urban: »Habe ich wirklich das ›Experimentelle‹ irgendwie betont?«⁴⁴ In einem späteren Brief fügte Kafka hinzu: »In dem gleich folgenden Brief, schreibe ich für Sie einige Randbemerkungen zu Ihrer Uebersetzung, ein paar Missverständnisse sind da, meistens rein filologischer [sic] Art. Hoffentlich bin ich nicht zu kleinlich.«⁴⁵ Das legt nahe, dass

43 Klaus Reichert / Peter Urban, »Vladimir Kafka ist tot: Für die Vermittlung gelebt«, in: *Die Zeit* (6.11.1970), www.zeit.de/1970/45/fuer-die-vermittlung-gelebt (27.8.2020).

44 Vgl. Vladimír Kafka an Peter Urban, 22.1.1968 und das Suhrkamp Autorenkonvolut für Milan Nápravník, DLA Marbach.

45 Vladimír Kafka an Peter Urban, 9.2.1968; vgl. auch Milan Nápravník, »Ge-

Kafka das volle Vertrauen Urbans in Übersetzungsfragen sogar bis hin zur Wortwahl besaß.

Kafka hatte es offenbar verstanden, mit seiner Korrektur des Manuskripts im Namen der Autorin einen *status quo* zwischen der Übersetzerin und dem Lektor herzustellen, der es erlaubte, den Übersetzungsprozess ohne personelle Verluste zu Ende zu bringen. Im Dezember 1966 konnte Urban daraufhin an Spitzer vermelden: »Ich darf Ihnen mitteilen, daß die Linhartová-Fahnen gestern zum Umbruch weggeschickt worden sind; Ihre Korrekturen (so viel waren es ja gar nicht, ich hatte mehr erwartet) sind berücksichtigt worden.« Und im selben Zusammenhang: »Ein Fahnenexemplar ist an die Autorin abgegangen; ich schlage vor, nun erst mal ihr Votum abzuwarten. Es gibt in Prag ja genügend Leute, die Deutsch lesen und sprechen.«⁴⁶ In seiner Antwort auf ihre erneute Korrektur der Umbruchfahnen schimmerte der fragile *status quo* noch einmal durch: »Ich danke Ihnen sehr für Ihre Umbruchkorrekturen; in einigen Fällen konnte ich mich Ihrer Meinung nicht anschließen, aber ich habe, nachdem ich nun die letzte Revision des Büchleins gelesen habe, einen recht guten Eindruck vom Ganzen.«⁴⁷

Der *Diskurs über den Lift* erschien 1967 bei Suhrkamp, im darauffolgenden Jahr verließ Urban den Verlag und wechselte zum Verlag der Autoren. Eine Sammlung von Linhartovás Kurzgeschichten erschien im selben Jahr bei Suhrkamp, allerdings durch Vermittlung einer anderen Übersetzerin und nach einem weniger kontroversen redaktionellen Prozess.⁴⁸ Wie er Kafka schrieb, bedeutete dies für ihn, unvollendete Projekte zu hinterlassen, nämlich »einige besondere liebe Autoren und Projekte– besonders dringend im Augenblick: Jedlička, (Kdez život nás ...) Nápravník (Moték); Linhartová (Dum dáleko), Weiner (Hra doopravdy)«.⁴⁹ Spitzer setzte ihre Arbeit als Übersetzerin beim S. Fischer Verlag fort. Dort übersetzte sie insbesondere Ota Filip.⁵⁰ Linhartová wanderte nach Frankreich aus, begann auf Französisch zu

dichte« [7], übertragen (aus dem Tschech.) und eingeleitet von Peter Urban, in: *Merkur* 22 (1968) H. 243, S. 616-618.

46 Peter Urban an Josefine Spitzer, 23.12.1966, DLA Marbach.

47 Peter Urban an Josefine Spitzer, 16.1.1967, DLA Marbach.

48 Věra Linhartová, *Mehrstimmige Zerstreuung. Geschichten*, übers. von Dorothea Neumärker, Frankfurt a.M. 1967. Die Korrespondenzen zwischen Dorothea Neumärker, Günter Busch und Peter Urban von 1966 bis 1968 finden sich im DLA Marbach.

49 Peter Urban an Vladimír Kafka, 24.12.1968, DLA Marbach.

50 Vgl. Ota Filip, *Ein Narr für jede Stadt*, übers. von Josefine Spitzer, Frankfurt a.M. 1969; ders., *Die Himmelfahrt des Lojzek Lapáček aus Schlesisch*, übers. von Josefine Spitzer, Frankfurt a.M. 1973; der., *Das Café an der Straße zum Friedhof*, übers. von Josefine Spitzer, Frankfurt a.M. 1982.

schreiben und ihre Arbeiten erschienen immer seltener in deutscher Übersetzung.⁵¹ Eine Ausnahme bildet allerdings das Hörspiel *Der Übersetzer*, das 1977 von keinem anderen als Urban selbst übersetzt wurde.⁵² Kafka war bereits 1970 verstorben.

Der Fall der deutschen Übersetzerin von Linhartovás Werk, Josefine Spitzer, erwies sich letztendlich als untypisch. Linhartová erlangte in der Bundesrepublik leider nie den gewünschten Ruhm. Anhand des im Siegfried Unseld Archiv überlieferten Übersetzungsprozesses lassen sich jedoch verschiedene entscheidende Punkte, die bei der Veröffentlichung eines Buches zusammenkommen müssen, aufzeigen. Die Übersetzung einer ›kleinen Sprache‹, wie dem Tschechischen, birgt für die Übersetzerinnen und Übersetzer sowie auch die Lektorinnen und Lektoren besondere redaktionelle Herausforderungen. Linhartovás literarische Arbeit löste eine ›redaktionelle Rückkopplung‹ zwischen den Ländern, den Sprachkompetenzen und den verschiedenen Übersetzungsphilosophien aus. Die Erfordernisse des Kalten Krieges und des deutsch-tschechischen Literaturtransfers verengten diesen Kreislauf wiederum auf seine wertvollste personelle Verbindung, nämlich Vladimír Kafka. Dieser konnte verschiedene Autoritätsregister in seiner Person vereinen wie kein anderer Übersetzer oder Lektor. Wenn man von Zensur, unidirektionalen Literaturströmen oder künstlerischer Freiheit spricht, übersieht man allzu leicht die Komplexität des Übersetzungsprozesses selbst, ebenso wie dessen geschichtlichen Kontext. Diese komplexen Verbindungslinien können anhand der archiva-lischen Spuren nachverfolgt werden, wie das Fallbeispiel gezeigt hat.

51 Das letzte Buch Linhartovás, das bei Suhrkamp erschien, war *Haus weit*, übers. von Konrad Balder Schöffelen und Tamara Kafková, Frankfurt a.M. 1970.

52 Vgl. Věra Linhartová, »Der Übersetzer. Ein Hörspiel«, übers. von Peter Urban, in: *Ensemble. Lyrik, Prosa, Essay; internationales Jahrbuch für Literatur* 8 (1977), S. 80-92.

Lydia Schmuck 

Übersetzung als Dialektik

*Anneliese Botond und die lateinamerikanische Literatur:
das Beispiel Alejo Carpentier*

1. Einleitung

»Es war das erste Mal, dass ich den spanischen Carpentier in einer deutschen Übersetzung wiedererkannte«, erklärt Walter Boehlich in seiner Laudatio für Anneliese Botond zur Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises für Übersetzung 1984, »und es war der Tag, der mich für die Übersetzerin Anneliese Botond gewonnen hat«.¹ Derart lobende Worte hörte man selten vom ehemaligen Suhrkamp-Lektor Boehlich, der für seine bissige Kritik bekannt war, nicht zuletzt gegenüber der früheren Carpentier-Übersetzerin Heidrun Adler.² Auch in den für die Preisvergabe eingeholten Gutachten sowie im Urkundentext werden explizit die Carpentier-Übersetzungen genannt. Es ist zugleich der Autor, von dem Botond die meisten Werke ins Deutsche übertragen hat.³ Der Roman *El siglo de las luces* (1962) landete – so in ihrer Dankesrede zur Preisverleihung – als erster latein-

1 Walter Boehlich, »Laudatio zur Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises 1984 an Anneliese Botond«, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/anneliese-botond/laudatio> (8.6.2023).

2 Boehlichs Rezension der deutschen Ausgabe von Carpentiers *Recurso del método* (Staatsraison, S. Fischer 1976) enthält einen mehrseitigen Verriss der Übersetzung von Adler, zugleich weist er aber auf die Schwierigkeit der Arbeit der Übersetzenden und einer Übersetzungskritik hin; seine Rezension war eine der wenigen, die bei fremdsprachigen Werken überhaupt eine Übersetzungskritik vornahm (Walter Boehlich, »Descartes und der Direktor. Alejo Carpentier: »Staatsraison«, in: *Die Zeit* (10.12.1976).

3 *Barockkonzert*, Suhrkamp 1976; *Krieg der Zeit*, Suhrkamp 1977; *El derecho de asilo / Asylrecht*, Reclam 1979; *Die Harfe und der Schatten*, Suhrkamp 1979; *Die verlorenen Spuren*, Suhrkamp 1979; *Stegreif und Kunstgriffe*, Suhrkamp 1980; *Die Hetzjagd*, Suhrkamp 1990; *Le Sacre du printemps*, Suhrkamp 1995;

amerikanischer Roman auf ihrem »Lektorenschreibtisch« und hat sie »zutiefst beeindruckt«.⁴ Andererseits findet sich im Verlagsarchiv Suhrkamp/Insel, das im Siegfried Unseld Archiv (SUA) am Deutschen Literaturarchiv (DLA) Marbach aufbewahrt wird, ein Brief von Botond an Ulli Langenbrinck (Suhrkamp) von 1983; darin heißt es zu Carpentiers Roman *La consagración de la primavera*, den sie gerade übersetzte:

Was mich an diesem Buch stört – auch an anderen späteren Carpentiers schon gestört hat – ist dieser Zwang zum Wollüstigen und Spaßhaften, ist der Egozentrismus und die Unfähigkeit, sich auf andere einzulassen, ist vor allem die Unfähigkeit zu leiden und Leiden auszudrücken. Und das in einem Roman zur Gegenwartsgeschichte!⁵

Nachdem sie nicht nur mehrere Werke von Carpentier übersetzt hat, sondern auch bereits 150 Seiten von diesem Roman, nun also niederschmetternde Kritik am Autor und seinem Werk. Die Korrespondenz im Suhrkamp/Insel Verlagsarchiv zeigt damit nicht nur eine Konfliktlinie auf zu der anfänglichen Begeisterung Botonds vom Werk des Autors, sondern auch zum Renommee ihrer Carpentier-Übersetzungen in der Übersetzungskritik und der zentralen Rolle Carpentiers in der Programmlinie »Lateinamerika« des Suhrkamp Verlags.

Was sagt dieser Konflikt über Botonds Verständnis von Übersetzung und ihre Übersetzungspraxis aus? Welches Zusammenspiel von Übersetzung und Verlagspolitik lässt sich beobachten? Welche Rolle nehmen Übersetzerinnen und Übersetzer in der Literatur- und Kulturvermittlung ein? Welche Erkenntnisse lassen sich aus diesen Materialien für die Übersetzungstheorie und die Kulturgeschichte des Übersetzens gewinnen? Mit einem Blick in die Materialien von und über Botond im Verlagsarchiv von Suhrkamp/Insel soll versucht werden, Antworten auf diese Fragen zu finden. Gleichzeitig soll anhand des Fallbeispiels Anneliese Botond ausgelotet werden, welchen epistemologischen Wert die Materialien zu Übersetzerinnen und Über-

Die Farben eines Kontinents, Suhrkamp 2003. Von den Romanen Carpentiers erschien 2021 eine Neuauflage.

4 Anneliese Botond, »Literarisches Neuland. Dankrede zur Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preises 1984«, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/anneliese-botond/dankrede> (8.6.2023).

5 Anneliese Botond an Ulli Langenbrinck, Würzburg, 16.3.1983, DLA Marbach.

setzern in Verlagsarchiven aufweisen: Welche Materialien finden sich dort (im Vergleich zu denen im Vor- oder Nachlass)? Für welche Forschungsfragen sind sie relevant?⁶

2. Biografische Rekonstruktion:

Arbeit als Lektorin, Netzwerke, Lateinamerika-Aufenthalt

Wie bei vielen Übersetzerinnen und Übersetzern, die nicht auch schriftstellerisch tätig waren, finden sich kaum Hinweise zu Botond – weder zu ihr selbst noch zu ihrem Nachlass. Biografische Informationen liefert erstmals ein Nachwort von Raimund Fellingner: Germanistik- und Romanistik-Studium in Würzburg, München und Freiburg i. Brsg. mit Promotion in Romanistik (1947), Studium an der Sorbonne in Paris mit einer zweiten Promotion in Philosophie (1957) bei Jean Hyppolite zum Thema *L'imagination dans la »Grundlagen der gesamten Wissenschaftslehre« de Fichte*.⁷ Umso erstaunlicher ist die Fülle des Materials im Verlagsarchiv von Suhrkamp/Insel: 367 Handschriften von und 296 an Botond.⁸ Darunter ein von Siegfried Unselde ausgestelltes Arbeitszeugnis, das belegt, dass sie zum 15. Oktober 1960 als Lektorin im Insel Verlag begann und zum 31. Dezember 1969 auf eigenen Wunsch ausschied. Hintergrund war die Übernahme des Insel Verlags durch Suhrkamp 1963 (auch für die Umstände der Übernahme liefern die Korrespondenzen von Botond wichtige Zeitdokumente). Unzufrieden mit Unselde's Führungsstil beteiligte sie sich am Aufstand der Lektoren und kündigte schließlich 1969 ihre Arbeit als feste Verlagsangestellte. Das Zeugnis belegt das damalige Bild von Übersetzung: »[S]ie hat insbesondere diese dornenvolle und entsagungsreiche Arbeit

6 Für die Erlaubnis aus den unveröffentlichten Materialien zu zitieren bedanke ich mich sehr herzlich bei Michi Strausfeld, Jürgen Dormagen, Leonore Autenrieth, der Fundación Alejo Carpentier sowie beim Suhrkamp Verlag. Trotz umfangreicher Bemühungen war es nicht möglich, alle Rechteinhabenden zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche können auch nachträglich geltend gemacht werden.

7 Vgl. Raimund Fellingner, »Nachwort«, in: Anneliese Botond, *Briefe an Thomas Bernhard. Mit unbekanntenen Briefen von Thomas Bernhard. 1963-1971*, hrsg. von Raimund Fellingner, Mattighofen 2018, S. 193-200, hier S. 195f. Die Informationen stammen vermutlich aus dem von Fellingner erwähnten Lebenslauf, den Botond an den 1969 von Karlheinz Braun gegründeten Verlag der Autoren schickte (ebd. S. 196).

8 <https://www.dla-marbach.de/katalog-beta/> (27.1.2022). Zur Bedeutung des Suhrkamp Verlagsarchivs zum Thema Übersetzung, vgl. Albrecht Buschmann, »Literarisches Übersetzen zwischen Stilfragen und Unsichtbarkeit. Fragen an das Archiv von Suhrkamp«, in: Gesine Müller (Hrsg.), *Verlag Macht Weltliteratur*, Berlin 2014, S. 101-114.

gut gemeistert«, schreibt Unseld.⁹ Botond reagiert mit einem empörten Brief:

Sie verfügen souverän über die Kenntnisse, über die ich verfügen darf. Von italienischer, spanischer, lateinamerikanischer Literatur habe ich nie etwas gehört [...]. Können Sie mir sagen, warum ich die Bearbeitung von Übersetzungen besser gemacht haben soll als irgendetwas anderes? Doch nur deshalb weil diese von allen Arbeiten die schäbige und verhassteste ist und weil, indem Sie mir das Schäbige als Verdienst anrechnen, alles andere unter den Tisch gefegt und entwertet ist. Oh Generosität!¹⁰

Von zehn Lektoren bei Suhrkamp/Insel war Botond damals die einzige weibliche Lektorin¹¹ und von Anfang an nicht nur für französische, sondern auch für spanische und lateinamerikanische Werke zuständig und verfügte in diesem Bereich bereits sehr früh über ein weitreichendes Netzwerk, wie aus den Archivmaterialien hervorgeht.

Schon Anfang der 1960er Jahre war sie als Lektorin mit der deutschen Fassung des Romans *El siglo de las luces* (1962) von Carpentier betraut. Für die deutschen Übersetzungsrechte und Leseexemplare des früheren Romans *El reino de este mundo* (1949) und die Kurzgeschichte *Guerra del Tiempo* (1958) kontaktierte sie Carpentier wohl zum ersten Mal und erhielt von ihm die Zusage für beide Werke.¹²

- 9 Siegfried Unseld, »Arbeitszeugnis für Anneliese Botond [Entwurf]«, [Frankfurt a. M.], 31.12.1969, DLA Marbach. Der zitierte Satz ist in diesem Entwurf handschriftlich für eine potenzielle Streichung markiert, in der von Unseld überarbeiteten Version, die sich ebenfalls als Kopie im Archiv findet, ist dieser Satz herausgenommen.
- 10 Anneliese Botond an Siegfried Unseld, Frankfurt a. M., 28.12.1969, DLA Marbach. Das auf den 31. Dezember 1969 datierte Arbeitszeugnis muss Botond demnach bereits vorher als Entwurf vorgelegen haben.
- 11 Walter Boehlich [u. a.], *Chronik der Lektoren. Von Suhrkamp zum Verlag der Autoren*, Frankfurt a. M. 2011, S. 17. Zur besonders schwierigen Situation von Frauen als Übersetzerinnen und Verlegerinnen vgl. Martina Hofer / Sabine Messner, »FRAU MACHT BUCH. Ein Blick auf die aktuelle Situation von Übersetzerinnen und Verlegerinnen«, in: Norbert Bachleitner / Michaela Wolf (Hrsg.), *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*, Wien/Berlin/Münster 2010, S. 98-110.
- 12 Alejo Carpentier an Anneliese Botond, [Havanna], 26.10.1962, DLA Marbach. Aus diesem Schreiben geht hervor, dass Botonds Anfrage am 20. August 1962 verfasst wurde. Die deutschen Erstausgaben der Romane *El reino de este mundo* (dt. *Das Reich von dieser Welt*) und *El siglo de las luces* (dt. *Explosion in der Kathedrale*) erscheinen 1964 bei Insel. Zur deutschen Übersetzung von Carpentier vgl. Carmen Reisinger, *Schachzüge im translatorischen Feld: zur Rezeption von Alejo Carpentier im deutschsprachigen Verlagswesen*, Berlin 2021.

Meine Fragen an Carpentier.

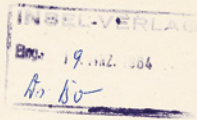
El siglo de las luces

- P. 23 Puente de la Reina: nous avons trouvé un Puente la Reina dans le Navarra; est-ce celui-là? Puis P. 89 un autre Puente de la Reino dans la vallée del Valle de Aspe que nous n'avons pu vérifier. Le village revient P. 97.
- P. 98 Quelle est la signification exacte de laborante? La traduction française a conspirateur, l'anglaise revolutionary.
- P. 91 1.11 Que signifie Misiones comunitarias?
- ib. Nous n'avons pas encore vérifié les citations de Mozart. Si vous avez les références sous la main, donnez-les nous, s.v.p. pour que nous puissions mettre le texte allemand.
- P. 141 Qu'est-ce que le minuscolo arbol asiatico?
- P. 209 Nous n'avons pas trouvé l'équivalent pour piedra maritima; et qu'est-ce (p. 220 au bout) qu'une cabeza parlante?
- P. 221 Nous avons trouvé John Manderville, mais non Guillermo Mandeville.
- P. 243 (en bas) La Iglesia de Paula. Paula, est-ce le nom d'un village ou de l'église?
- P. 251 Qui est el Principe de la Paz?

Abb. 1: Anneliese Botond, »Meine Fragen an Carpentier [zu *El siglo de las luces*], [Frankfurt a.M.], o.D., DLA Marbach.

La Havane - le 5 Mars - 64.

Madame Anneliese Botond.
Insell-Verlag.
Frankfurt.



Chere Madame:

A mon retour d'un long voyage au Brésil et au Mexique, je trouve votre lettre. Voici, le plus brievement possible, mes reponses. Commençons, si vous le voulez, par les consultations de traduction:

- 1 - C'est, en effet, "Puente de la Reina del Valle de Aspe" (une des entrees des pelerins de Santiago en Espagne).
- 2 - Laborante. Nom donné en Amerique, pendant la domination espagnole, a ceuz qui travaillaient (labor, laborare...) pour l'indépendance.
- 3 - Misiones comunitarias. Allusion aux missions des Jesuites du Paraguay, dont Voltaire parle dans "Candide". Il y regnait un regime fort egalitaire et democratique. C'est pour cela, d'ailleurs, que les Jesuites du XVIII siecle furent expulsés de l'Amerique Latine.
- 4 - Je n'ai pas les references au propos de Mozart sous la main, mes citations etant tirées d'un article paru il y a longtemps dans la revue "Musicalia" de Paris...Mais il vous sera facile de les trouver. Cherchez du coté des "compositions maçonniques" de Mozart. Celles que je cite sont meme gravées en disque.
- 5 - Arbre japonais. Arbre nain.
- 6 - Sorte de pierre qui renferme des coquillages petrifiés. Cuba est une ile. On trouve partout, a Cuba, ce genre de pierre qui demontre que l'ile a été sous la mer a l'époque prehistorique. CABEZA PARLANTE: Truc de prestidigitation tres prisé au XVIII siecle. Une tête en cire, placée sur une table ou un soc, qui reponds aux questions qu'on lui pose.
- 7 - Vous avez raison. L'erreur est mienne. C'est John Mandeville, le voyageur anglais du moyen age.
- 8 - Iglesia de Paula. Le quartier de Paula, a La Havane. (Elle est d'ailleurs ravissante, et sert maintenant de Musee du Folklore).
- 9 - Principe de la Paz. Surnom de Godoy, le ministre et amant de la Reine d'Espagne.

En ce qui regarde les illustrations, ceci est fort compliqué. Je suis l'ami d'un arriere petit-fils de Victor Hugue qui possede des portraits a l'aquarelle du personnage, ainsi que des vues de son habitation a Cayenne. Mais il y tient beaucoup et ne les cederait que contre une tres forte somme d'argent. Par ailleurs, comme Victor Hugue ne devient celebre qu'aux Antilles et a Cayenne, on ne possede presque aucun portrait de lui. Je pourrais neanmoins vous procurer de tres belles gravures du XVIII siecle sur la vie a Cayenne et aux Antilles, publiees a Paris en 1802. (Elles vont paraître a La Havane dans une quinzaine de jours, dans une revue de luxe...)

Peut-être pourrais-je vous trouver une photographie de la Forteresse La Ferriere d'Henri Christophe. (Elle n'est pas extraordinaire, mais donne une idee de ses proportions).

En vous remerciant de vos bonnes paroles a l'égard de mon oeuvre, veuillez recevoir, chere Madame, l'expression de mes sentiments les meilleurs,

Alejo Carpentier

Abb. 2: Alejo Carpentier an Anneliese Botond, Havanna, 5.3.1964,
DLA Marbach, © Fundación Alejo Carpentier.

Bereits als Lektorin wendete sie sich an Carpentier mit Rückfragen zu *El siglo de las luces*, die neben der Schreibweise von Namen vor allem die Übersetzung betreffen (Abb. 1). Die Rückfragen zeigen die Genauigkeit Botonds, aber auch die besonderen Schwierigkeiten der Übersetzung von Carpentiers Romanen. Sie fragt etwa nach der Bedeutung von »laborante«, »misiones comunitarias«, »piedra marítima«, »cabeza parlante«, der Quelle eines Mozart-Zitats sowie der Schreibweise des Namens »John Mandeville«, auf den bei Carpentier als Guillermo Mandeville, der spanischen Version des Namens, verwiesen wird, und fragt ob »Paula« bei »Iglesia de Paula« den Namen der Kirche oder des Ortes bezeichnet. Bei den Begriffen handelt es sich um Ausdrücke, die eng mit der kubanischen Kultur und Geschichte oder der geografischen Lage verwoben sind, wie aus den Erklärungen Carpentiers im Antwortschreiben hervorgeht (Abb. 2).

Bei »piedra marítima« handle es sich um einen mit versteinerten Muscheln behafteten Stein, der auf Kuba besonders häufig vorkommt und zugleich bezeugt, dass Kuba in prähistorischer Zeit unter Wasser lag, »cabeza parlante« bezeichne ein im 18. Jahrhundert in Kuba verbreitetes Prestidigitations-Objekt, einen »sprechenden Kopf« aus Wachs, welcher (der Legende nach) Fragen beantworte, »Iglesia de Paula« die Kirche in dem Stadtteil »Paula« in Havanna. Das Wort »laborante« sei ein spezifischer Ausdruck für einen Befreiungskämpfer, der aus dem Kontext der spanischen Eroberung stammt, einen »(für die Unabhängigkeit) Arbeitenden«. Vermutlich handelt es sich dabei also um eine Art Deckbezeichnung. »Misiones comunitarias« beziehe sich auf die Mission der Jesuiten in Paraguay. Botonds Korrektur der Schreibweise von John Mandeville wird von Carpentier bestätigt: »Vous avez raison. L'erreur est mienne«. Die Ausführungen Carpentiers gehen dabei über praktische Worterklärungen hinaus; so wird etwa auch erwähnt, dass die *Iglesia de Paula* heute ein Folklore-Museum ist. Dadurch wird Carpentiers Anspruch deutlich, mit seinen Werken (und Briefen) gegen die Unkenntnis der Europäerinnen und Europäer bezüglich Süd- und Mittelamerika anzuschreiben.¹³ Botonds Lektorat der Übersetzung ist zugleich eine Auseinandersetzung mit der kubanischen Geschichte und Kultur, aber auch eine Korrektur des »Originals« und belegt somit die Fragwürdigkeit des Begriffs, zugleich ist es ein Beispiel der multiplen Sprachbezüge: Botond, die mit

13 »[D]ie Unkenntnis der Europäer über die Hochkulturen Amerikas und ihr mangelndes Interesse dafür: Das war sein leidenschaftliches Thema«, schreibt Strausfeld über ihre Begegnungen mit Carpentier (Michi Strausfeld, *Gelbe Schmetterlinge und die Herren Diktatoren. Lateinamerika erzählt seine Geschichte*, Frankfurt a.M. 2019, S. 53, vgl. auch S. 14).

Carpentier auf Französisch korrespondierte, bezog für das Lektorat der deutschsprachigen Ausgabe bei problematischen Begriffen – wie hier bei dem Wort »laborante« – sowohl den französischen Ausdruck (»conspirateur«) als auch den englischen (»revolutionary«) ein, um sich einer möglichen Übersetzung anzunähern.

Als Lektorin und Literaturagentin für lateinamerikanische Literatur nahm Botond bereits am ersten Lateinamerika-Kolloquium 1962 in Westberlin teil, zu dem neben Verlagsmitarbeitenden und Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern namhafte Schriftsteller aus Deutschland und Lateinamerika geladen waren. Kubanische Schriftsteller, wie auch Carpentier, waren offenbar aus politischen Gründen ausgeschlossen.¹⁴ Obwohl das Thema Übersetzung im Mittelpunkt stand – indem eine Diskussionsrunde zu Sinn und Grenzen der Übersetzung stattfand und *Die Aufgabe des Übersetzers* von Benjamin als eine Gesprächsgrundlage (neben *Die Physiker* von Dürrenmatt) gewählt wurde¹⁵ –, galt das Kolloquium auch wegen der unüberbrückbaren Sprachbarrieren als gescheitert, wie aus den internen Verlags-

- 14 Teilnehmerliste: Erstes Kolloquium lateinamerikanischer und deutscher Schriftsteller vom 16. bis 23. September [1962] in Berlin, DLA Marbach. Beim zweiten Lateinamerika-Kolloquium 1964 kritisiert Botond das Fehlen Carpentiers auf der Einladungsliste (Anneliese Botond an Hans Bayer, [Frankfurt a. M.], 10.8.1964, DLA Marbach. Im Antwortschreiben heißt es, dass sich »von hier aus [dem Presse- und Informationsdienst der Bundesregierung, Anm. LS] das Kommen eines kubanischen Autors nicht ermöglichen [lasse]« (Hans Bayer an Anneliese Botond, Bonn, 15.8.1964, DLA Marbach). Das Fehlen kubanischer Autoren war also politisch begründet. Vgl. hierzu: Susanne Klenge / Douglas Pompeu, »Literarische Nord-Süd-Beziehungen im Kalten Krieg: Geselligkeit im Widerstreit bei den Lateinamerika-Kolloquien in Westberlin 1962 und 1964«, in: Jutta Müller-Tamm (Hrsg.), *Berliner Weltliteraturen. Internationale literarische Beziehungen in Ost und West nach dem Mauerbau*, E-Book 2021, <https://www.degruyter.com/document/isbn/9783110733495/html> (4.2.2022), S. 87–114. Zur politischen Motivation des Kolloquiums vgl. Griselda Mársico, »Lateinamerikakolloquium 1962 in Berlin«, <https://www.literaturarchiv1968.de/content/erstes-kolloquium-lateinamerikanischer-und-deutscher-schriftsteller-berlin-1962/> (28.4.2021). Zu Alberto Theile als Organisator des Kolloquiums sowie Übersetzer und Verleger lateinamerikanischer Literatur, vgl. Jorge J. Locane, »Albert Theile, mediador pionero. Los exiliados alemanes en América Latina y la publicación de literatura latinoamericana en el mundo germanohablante en el período de Posguerra«, in: *Revista chilena de literatura* (2019), <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952019000200379> (14.2.2021). In Ostberlin fand bereits 1960 ein Lateinamerika-Kolloquium statt: Karlheinz Barck, »Internationales Lateinamerikakolloquium in Berlin (2.-4.11.1960)«, in: *Beiträge zur romanischen Philologie* 2 (1963) 1/2, S. 180–181.
- 15 Albert Theile (Hrsg.), *Humboldt: primer coloquio de escritores ibero-americanos y alemanes, Berlin 1962*, Hamburg 1963. Zur Rolle der Übersetzung bei diesem Kolloquium, vgl. Griselda Mársico, »Los límites del »libre« intercambio literario. Sobre el lugar de la traducción en el Primer Coloquio de Escritores

korrespondenzen hervorgeht. Die Teilnehmerliste zeugt außerdem von dem (vermutlich ersten) Aufeinandertreffen von Botond und Rafael Gutiérrez Girardot, der – so Botond später in ihrer Dankesrede zum Johann-Heinrich-Voß-Preis – »schon damals« über das unvollständige und falsche Lateinamerikabild der Deutschen« klagte.¹⁶ Das Kolloquium war offenbar ein erster Anstoß für ihren kritischen Blick auf die Darstellungen Lateinamerikas in Deutschland. »Der gute Rat, den Sie mir in Berlin gegeben haben«, schreibt Botond im Namen des Insel Verlags direkt nach dem Kolloquium an Gutiérrez Girardot, »ist nicht in taube Ohren gefallen. Dieser Tage habe ich um Option sowohl für den Roman José Maria Arguedas gebeten, als auch für die von ihm herausgegebenen peruanischen- [sic] und Quechua-Erzählungen.«¹⁷ Die Werke des bis dahin in Deutschland nahezu unbekanntens Autors mit indigenen Wurzeln, der ebenfalls am Kolloquium teilnahm und heute als eine der bedeutendsten literarischen Stimmen der Quechua-Kultur gilt, waren offenbar eine Empfehlung von Gutiérrez Girardot. Als »ausgezeichneter Kenner Lateinamerikas« und wichtiger »Verbindungsmann für Lateinamerika«, der »natürlich [Heinz-Rudolf, Anm. LS] Sonntag und so ziemlich alle wichtigen Leute drüben« kennt, wurde Gutiérrez Girardot für sie zu einem wichtigen Ansprechpartner, auch noch nach ihrem Ausscheiden als feste Verlagsmitarbeiterin bei Suhrkamp; neben Literatur empfahl er auch Werke zur Geschichte Lateinamerikas und war ein wichtiger Berater in Rechte- und Übersetzungsfragen, zumal er selbst auch Übersetzer war.¹⁸ 1963 wurde

Latinoamericanos y Alemanes (Berlín, 1962)«, in: *Iberoamericana* 21 (2021) H. 76, S. 137-152, <https://doi.org/10.18441/ibam.21.2021.76.137-152> (22.4.2021).

16 Botond (Anm. 4). Der Kontakt des Insel Verlags zu Gutiérrez Girardot bestand bereits vorher, die ersten Briefe stammen von 1960, adressiert an Fritz Arnold oder Friedrich Michael. Darin geht es v.a. um Übersetzungsfragen, neben Begriffserklärungen schickt Gutiérrez Girardot auch eine Liste Spanisch-Deutscher Wörterbücher als Empfehlung mit (Rafael Gutiérrez Girardot an Friedrich Michael, Köln, 16.5.1960, DLA Marbach). Botond kontaktiert Gutiérrez Girardot erstmals (in Vertretung von Arnold), um ihn um eine Einschätzung zu *Los Premios* von Julio Cortázar zu bitten (Anneliese Botond an Rafael Gutiérrez Girardot, Frankfurt a.M., 14.9.1961, DLA Marbach).

17 Anneliese Botond an Rafael Gutiérrez Girardot, [Frankfurt a.M.], 9.10.1962, DLA Marbach. Gemeint ist vermutlich der mit dem »Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma« ausgezeichnete Roman *Los ríos profundos* (1958), der jedoch letztlich nicht bei Insel (und auch nicht bei Suhrkamp) erschien, sondern erst 2011 bei Wagenbach.

18 Anneliese Botond an Günther Busch, [Frankfurt a.M.], 17.3.1970, DLA Marbach. Bei dem Soziologen und Übersetzer lateinamerikanischer Theorie Heinz-Rudolf Sonntag bleibt Botond während ihres Caracas-Aufenthalts (Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 18.9.1970) und nimmt über ihn Kontakt zu Béjar auf für Anmerkungen »für den deutschen Leser«, »die nur der Autor

Botond von Gutiérrez Girardot zu einem »Empfang im kleinen Freundeskreis« mit Miguel Ángel Asturias, Germán Arciniegas und Eduardo Caballero Calderón geladen, der Anfang 1964 in Köln stattfinden sollte.¹⁹ Zudem bot er ihr ein unveröffentlichtes Manuskript von Asturias zur Publikation an.²⁰ Da Gutiérrez Girardot als derjenige gilt, der Jorge Luis Borges in Deutschland (und Spanien) eingeführt hat, beriet sie sich mit ihm bezüglich der Auswahl zu einer im Insel Verlag geplanten Anthologie der Kurzgeschichten von Borges und bat ihn um ein Nachwort.²¹ Die Anthologie erschien noch im selben Jahr.²² Anknüpfend an diese Publikation wandte sich Botond an Borges, um ihn um ein Vorwort für die deutsche Ausgabe *Die Träume. Die Fortuna mit Hirn oder die Stunde aller* von Francisco de Quevedo zu bitten.²³

liefern kann« zu ihrer Übersetzung seines Werkes *Peru 1965* (Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 12.1.1971, DLA Marbach). Auch für ihre Übersetzung *Venezuela und die Gewalt* von Orlando Araujo nimmt sie über Sonntag Kontakt mit dem Autor auf für »Anmerkungen zu einer ganzen Reihe von geschichtlichen Persönlichkeiten, die den Venezolanern bekannt sind, den Deutschen nicht« (Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 18.4.1971, DLA Marbach). Zu Sonntag vgl. Clara Ruvituro, »Der ›andere‹ Boom: die Übersetzung lateinamerikanischer Sozialwissenschaftler bei Suhrkamp. Heinz-Rudolf Sonntag als Vermittler«, <https://www.literaturarchiv1968.de/content/der-andere-boom-die-uebersetzung-lateinamerikanischer-sozialwissenschaftler-bei-suhrkamp-heinz-rudolf-sonntag-als-vermittler/> (28.4.2021).

- 19 Rafael Gutiérrez Girardot an Anneliese Botond, Bonn, 30.12.1963, DLA Marbach. Umgekehrt vermittelte Botond den Text *Eine Zeugenaussage* von Thomas Bernhard an Gutiérrez Girardot, der den Text in der lateinamerikanischen Zeitschrift *Cuadernos* vorstellte (Anneliese Botond an Thomas Bernhard, [Frankfurt a.M.], 23.6.1964, in: dies., *Briefe an Thomas Bernhard. Mit unbekanntem Briefen von Thomas Bernhard. 1963-1971*, hrsg. von Raimund Fellinger, Mattighofen 2018, S. 44-46, hier S. 45).
- 20 Rafael Gutiérrez Girardot an Anneliese Botond, Bonn, 15.2.1964, DLA Marbach.
- 21 Gutiérrez Girardot empfiehlt die weniger bekannte Erzählung *Mann von der Rosaecke* für die geplante Borges-Anthologie, merkt aber an, dass die Übersetzung revidiert werden muss: »In der deutschen Fassung erzählt Borges etwas ganz anderes als das, was die spanische Originalfassung erzählt.« (Rafael Gutiérrez Girardot an Anneliese Botond, Bonn, 15.2.1964, DLA Marbach). Vgl. Rafael Gutiérrez Girardot, »Weltgeschichte als Niedertracht. Rezension zu: Jorge Luis Borges: *Mann von der Rosaecke*; Jorge Luis Borges: *Labyrinth; Die Sprache der Argentinier*«, in: *Merkur* 16 (1962) H. 170, S. 387-390.
- 22 Jorge Luis Borges, *Der Zahir und andere Erzählungen*, übers. von Eva Hesse und Karl August Horst, Frankfurt a.M. 1964. Die von Gutiérrez Girardot empfohlene Kurzgeschichte *Der Mann von der Rosaecke* wurde nicht aufgenommen; ob diese Entscheidung verlagspolitisch begründet war, wird aus den vorliegenden Materialien nicht ersichtlich.
- 23 Anneliese Botond an Jorge Luis Borges, [Frankfurt a.M.], 2.11.1965, DLA Marbach. In ihrem Brief an Thomas Bernhard vom 28.11.1966 nennt sie Que-

Das Buch erschien 1966 mit dem Vorwort von Borges, einem der wenigen damals in Deutschland bereits bekannten Autoren Süd- und Mittelamerikas, der zugleich als eine Schlüsselfigur der lateinamerikanischen Literatur in Deutschland gilt.²⁴

Spätestens seit 1962 stand Botond in Kontakt mit Roger Caillois, der von 1945 bis 1970 bei Gallimard die erste Reihe lateinamerikanischer Literatur in Frankreich, »La Croix du sud«, herausgab, die er selbst initiiert hatte.²⁵ Darüber hinaus war er Leiter der Abteilung Literatur der UNESCO, die Übersetzungsprogramme zu verschiedenen Ländern förderte.²⁶ Offenbar vor diesem Hintergrund war Caillois ihr Ansprechpartner für Fragen zu lateinamerikanischen Autorinnen und Autoren. Im Kontext der Drucklegung der deutschen Fassung von *El reino de este mundo* von Carpentier und mit der Aussicht, auch die Übersetzungsrechte für *El siglo de las luces* zu erhalten, bat sie Caillois um Werbematerial (Berichte, kurze Schriften, Essays von und über Carpentier), auch bezüglich einer geplanten Übersetzung der Kurzgeschichten von Julio Cortázar wendete sie sich an ihn.²⁷ Als Mitbegründer des Collège de Sociologie war Caillois 1962 zu einem Vortrag an das Institut für Sozialforschung nach Frankfurt a.M. eingeladen, in dessen Kontext er hoffte, auch Botond und Fritz Arnold zu treffen.²⁸ Bereits seit 1962 stand Botond außerdem in Kontakt mit Aimé Césaire und bat ihn mit Blick auf dessen Stück *La Tragédie du roi Christophe* (1963), das dieselbe historische Figur wie *El reino de este mundo* von Carpentier thematisiert, um einen kurzen Text zu Carpentiers Roman und bemüht sich um die deutschen Rechte für Césaires Stück.²⁹

Für lateinamerikanische Literatur ist Botond in der Anfangsphase als Lektorin und Literaturagentin zuständig, als Übersetzerin in ers-

vedo ihren »Freund«, von dessen »Träumen« sie »wochenlang behext« gewesen sei, Botond (Anm. 19), S. 97–99, hier S. 99.

24 Michi Strausfeld, die 1974 Lektorin und Literaturagentin der neuen Programmlinie »Lateinamerika« bei Suhrkamp wurde, bezeichnet die gleichzeitige Verleihung des »Premio Formentor Internacional« 1961 an Borges und Samuel Beckett als zentralen Moment für die Rezeption lateinamerikanischer Literatur in Europa.

25 Vgl. Gustavo Guerrero, »La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana«, in: Gesine Müller / Jorge J. Locane / Benjamin Loy (Hrsg.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*, Berlin/Boston 2018, S. 199–208, <https://doi.org/10.1515/9783110549577-013> (1.3.2021).

26 Vgl. Roger Caillois an Fritz Arnold, Paris, 28.3.1962, DLA Marbach.

27 Anneliese Botond an Roger Caillois, Frankfurt a.M., 21.8.1963; [Frankfurt a.M.], 28.5.1962, DLA Marbach.

28 Roger Caillois an Anneliese Botond, Paris, 20.3.1962, DLA Marbach.

29 Anneliese Botond an Aimé Césaire, [Frankfurt a.M.], 24.3.1964, DLA Marbach.

ter Linie für französische Literatur³⁰ und Theorie. Letztere übersetzte sie offenbar erstmals notgedrungen: Als sie Michel Foucault um ein Nachwort zur deutschen Ausgabe von Flauberts *La Tentation du Saint Antoine* (1874) bittet, findet sich kein Übersetzer, der den Text schnell genug übersetzen kann (zumal es sich mehr um eine komplexe Studie als um ein bloßes Nachwort handelt), also – so in ihrem Brief an Foucault – hat sie sich selbst daran gesetzt und das mit viel Vergnügen.³¹ Foucault, dem sie den Text zur Gegenprobe schickt, nennt es eine »remarquable traduction« und schickt ihr den Text ohne Anmerkungen mit dem Kommentar zurück: »Je n'ai évidemment aucune remarque à faire.«³² Offenbar vor diesem Hintergrund unterzeichnet sie 1967 – wie aus dem Verlagsarchiv hervorgeht – den Vertrag zur deutschen Übersetzung von Foucaults *Maladie mentale et psychologie*, die 1968 erscheint (dt. *Psychologie und Geisteskrankheit*). Damit war Botond eine der ersten, die Foucault im deutschsprachigen Raum einführte. Aus den biografischen Informationen im Verlagsarchiv wird außerdem ersichtlich, dass Botond zur selben Zeit an der Sorbonne bei Jean Hyppolite studierte wie Foucault, sodass sie ihn dort höchstwahrscheinlich auch persönlich kennenlernte. Ebenfalls 1968 erschien Botonds Übersetzung der *Ars Poetica* von Caillois und 1970 des Werkes *Berlin, la cour et la ville* (dt. *Berlin. Der Hof und die Stadt*) von Jules Laforgue.

30 U. a. Marguerite Yourcenar, *Orientalische Erzählungen* (Insel 1964); Voltaire, *Über den König von Preußen: Memoiren* (Insel 1967); Georges Simenon, *Der Tod des Auguste Mature* (Diogenes 1980); Georges Simenon, *Die Zeugen* (Diogenes 1980).

31 Anneliese Botond an Michel Foucault, [Frankfurt a.M.], 24.2.1966, DLA Marbach.

32 Michel Foucault an Anneliese Botond, Paris, 18.3.1966, DLA Marbach. In diesem Brief schlägt Foucault als Titel für seinen Text »la tentation des livres« oder »la tentation par les livres« (letzterer ist handschriftlich ergänzt) vor, nachdem Botond in ihrem Brief vom 24.2.1966 darum gebeten hatte, da »Nachwort« dem Text nicht gerecht werde, der vielmehr ein Essay (*essai*) sei. Allerdings entschied sich der Verlag für einen Abdruck des Textes als »Nachwort«, ohne Titel – und ohne den Namen Foucaults, schon ganz im Sinne seines späteren Vortrags »Qu'est-ce qu'un auteur« vor der *Société française de philosophie* im Februar 1969. (Vgl. Ulrich Raulff, »Foucaults Versuchung«, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 6 [2012] H. 4, S. 11–17). Von Botonds Auseinandersetzung mit dem Werk Foucaults zeugt außerdem ein Brief an den Seuil Verlag, in dem sie die Vermutung äußert, dass Foucault in *Les mots et les choses* für seine Ekphrasis zu *Las Meninas* von Velázquez auf *L'espace et le regard* von Jean Paris zurückgegriffen hat, zumal Foucault ihr gegenüber seine Wertschätzung von Jean Paris ausgedrückt hätte (Anneliese Botond an Luc de Goustine, [Frankfurt a.M.], 30.1.1968, DLA Marbach).

Botond kritisiert also völlig zurecht das Zeugnis von Unsel, in dem von lateinamerikanischer Literatur und ihren eigenen französischen Übersetzungen – wie den kurz zuvor erschienenen von Foucault und Caillois und der sich in Vorbereitung befindenden von Laforgue – keine Rede ist. Ganz anders klingt dann auch Unsel's Beurteilung 2002 in einem Brief an Botond:

In der Geschichte der Verlage Suhrkamp und Insel gibt es nicht viele, die mit einer Abfolge bedeutender Übersetzungen das jeweilige literarische Programm über Jahrzehnte geprägt haben, wie Sie. Bis heute finden sich in den Verzeichnissen des Suhrkamp und des Insel Verlags Ihre Übersetzungen zahlreicher Romanen [sic] und Essays, von Alejo Carpentier, Manuel Puig, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa über Isabel Allende bis hin zu Michel Foucault, Jules Laforgues und Voltaire.³³

Nach ihrer Kündigung 1969 arbeitete sie als freie Mitarbeiterin für Suhrkamp; über den Verlag erhielt sie ein Visum für einen Lateinamerika-Aufenthalt, um Kontakte mit Verlegern, Autoren und Wissenschaftlern zu knüpfen und sich über die Buchproduktion Lateinamerikas zu informieren.³⁴

Die Zeit Botonds in Lateinamerika dokumentiert, fast tagebuchartig, ihr Briefwechsel mit dem Suhrkamp-Lektor Günther Busch und für die Zeit von 1970 bis 1971 auch mit Thomas Bernhard.³⁵ In Quito, Ecuador wird sie Augenzeugin eines Putschversuchs.³⁶ Sie besucht den peruanischen Guerillero Hector Béjar Rivera im Gefängnis und ist von ihm tief beeindruckt: »[I]ch hatte während des Gesprächs plötzlich den Eindruck: von uns dreien [Botond, Béjar und dessen

33 Siegfried Unsel an Anneliese Botond, Frankfurt a.M., 28.8.2002, DLA Marbach.

34 Siegfried Unsel an die Botschaft Venezuelas, Frankfurt a.M., 27.1.1970, DLA Marbach.

35 Der Briefwechsel mit Bernhard liefert sehr persönliche Dokumente ihrer Zeit in Lateinamerika, in denen sie auch ihre Arbeit für den Suhrkamp Verlag reflektiert. Als »z.Z. glücklichste aller Menschinnen« und überzeugt davon, dass auch Bernhard der Ortswechsel guttun würde, versucht sie, ihn von einem Besuch in Lima zu überzeugen, was ihr jedoch nicht gelingt (Anneliese Botond an Günther Busch, Popayan, 18.6.1970, DLA Marbach; Anneliese Botond an Thomas Bernhard, Lima, 31.8.1970, in: Botond (Anm. 19), S. 184–185.

36 »[D]amit ich nicht mit Koffern voll Guerillero-Literatur in Quito ankomme, wo heute Nacht ein sehr linksfeindlicher Staatsstreik stattgefunden hat, schicke ich Ihnen mit gleicher Post das Buch von Mariano Baptista Gumucio u.a.: *Guerilleros y generales sobre Bolivia*.« (Anneliese Botond an Günther Busch, Bogotá, 23.6.1970, DLA Marbach.

Rechtsanwalt, Anm. LS] ist Béjar der freieste«.37 Eine Notiz zum Aufstand in Peru, die ihr Béjars Frau übergibt, übersetzt Botond ins Deutsche und schickt sie an Busch, um sie »in irgendeiner Form publik« zu machen.38 Der Text soll ergänzend zu dem von Botond übersetzten Buch *Bejár's Peru 1965. Aufzeichnungen eines Guerilla-Aufstandes* veröffentlicht werden.39 Von Peru aus schickt sie die letzten Korrekturen, etwa die Übersetzung von »rentista« mit »Rentier« statt »Finanzmann«, da die »Hacendados« gemeint seien, »die nur Geld einstreichen ohne eigene produktive Arbeit«.40 Wie der Brief verdeutlicht, findet die Übersetzung unter dem direkten Eindruck und Einfluss der Aufstände statt und auch der übersetzte Text von Béjar ist tief im soziokulturellen Kontext verwurzelt, wie die Begriffsdefinition verdeutlicht.41 In Lima trifft Botond vermutlich auch Pablo Neruda, der – wie sie schreibt – ein Amnestiegesuch zugunsten Béjars und Hugo Blancas unterzeichnet hat, das ihrer Meinung nach »nichts bewirken wird«, weshalb Botond versucht den Verlag, vor allem Unseld, zu einer Unterschriftensammlung für die Freilassung Béjars zu bewegen.42 Insgesamt bleibt sie vier Jahre in Lateinamerika. Nach ihrer

- 37 Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 18.9.1970, DLA Marbach.
- 38 Ebd. Die Notiz sollte offenbar im *Spiegel* erscheinen (Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 16.11.1970, DLA Marbach). Ob diese Notiz von Béjar selbst verfasst wurde, war unklar, wie Botond schreibt, und wohl auch der Grund, warum sie m. W. letztlich nicht publiziert wurde.
- 39 Im »Vorwort« betont Béjar die Unabgeschlossenheit des Textes (und v. a. des revolutionären Guerilla-Kampfes in Lateinamerika) und weist darauf hin, dass das Werk im Gefängnis, unter den Beschränkungen eines Gefangenen, verfasst wurde (Héctor Béjar Rivera, *Peru 1965. Aufzeichnungen eines Guerilla-Aufstandes*, übers. aus dem Span. von Anneliese Botond, Frankfurt a.M. 1970, S. 7-8).
- 40 Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 30.7.1970, DLA Marbach. Allerdings werden letztlich nicht alle Korrekturen aufgenommen.
- 41 In einem Brief an Thomas Bernhard bezeichnet Botond Héctor Béjar Rivera und Hugo Blancas als ihre »zwei Freunde«, und charakterisiert sie folgendermaßen: »[D]er eine ein Dichter, der andere ein Prosaiker (und Praktiker) der peruanischen Wirklichkeit. Der Dichter ist ›Materialist‹, der Prosaiker glaubt an das ›Schicksal‹. Ich besuche sie abwechselnd in ihren imaginären und realen Gefängnissen und Freiheiten.« (Anneliese Botond an Thomas Bernhard, Lima, 7.1.1971, in: Botond (Anm. 19), S. 190-192, hier S. 191).
- 42 Vgl. auch: »Ein Telegramm des Verlags [...], mit möglichst vielen Unterschriften unter der Forderung nach Freilassung, wäre eine Hilfe. [...] Glauben Sie, dass Sie den Verlag und Ihren Verleger bewegen können, ein solches Telegramm abzusenden?« (Anneliese Botond an Günther Busch, Lima, 16.11.1970, DLA Marbach). Vermutlich führt auch der Kontakt zu Neruda dazu, dass sie später dessen Sammlung von Prosaschriften übersetzt, die 1980 bei Luchterhand unter dem Titel *Um geboren zu werden* erscheint. Zu Neruda in ost- und westdeutschen Verlagen vgl. Hans Otto Dill, *Die lateinamerikanisch Literatur*

Rückkehr übersetzt sie fast ausschließlich Literatur aus Süd- und Mittelamerika. »[O]hne diese vier Jahre, ohne die damals einsetzende Wechselwirkung zwischen eigener Anschauung Lateinamerikas und meinem Verständnis lateinamerikanischer Literatur hätte ich sicher [...] nie ein Werk aus dieser Literatur übersetzt«, erklärt sie 1984 in ihrer Dankesrede.⁴³

3. Fallbeispiel: *La consagración de la primavera* von Alejo Carpentier bei Suhrkamp

3.1 Zur Übersetzungspraxis von Anneliese Botond

Als Botond mit der Übersetzung des Romans *La consagración de la primavera* von Carpentier beginnt, hat sie nicht nur vier Jahre in Lateinamerika gelebt, sondern auch viele Jahre Erfahrungen als Lektorin und Übersetzerin in der Zusammenarbeit mit dem Suhrkamp/ Insel Verlag gesammelt und neben Romanen auch zahlreiche Essays von Carpentier ins Deutsche übertragen. Die ersten 150 Seiten von *La consagración de la primavera* schickt sie bereits 1983; die Publikation erfolgt nach mehreren Unterbrechungen erst zehn Jahre später.⁴⁴ Wichtigste Quelle für eine Analyse der Arbeit Botonds an diesem Roman ist ihr Briefwechsel mit dem Suhrkamp-Lektor Jürgen Dormagen. Neben den äußeren Umständen und Kontexten (etwa auch Parallellektüren und -übersetzungen) lässt sich anhand der Korrespondenzen nicht nur Botonds Verständnis von Übersetzung und ihre Praxis analysieren, sondern auch verlags- und kulturpolitische Entscheidungen, die mit der Übersetzung einhergehen. Beide Aspekte sind eng miteinander verwoben, in diesem Unterkapitel soll jedoch der Fokus auf Botonds Übersetzungspraxis gelegt werden, im folgenden (3.2) stehen verlagspolitische Aspekte im Mittelpunkt.

Mehrfach werden die besonderen Schwierigkeiten genannt, die mit der Übersetzung dieses Romans – wie auch aller anderen Romane Carpentiers – durch die zahlreichen expliziten und impliziten Verweise auf Literatur, Musik, Theater, Ballett, Gemälde, Skulpturen,

in Deutschland. Bausteine zur Geschichte ihrer Rezeption, Frankfurt a.M. 2009, S. 51–56. Der Band von Botond bleibt hier allerdings unerwähnt.

⁴³ Botond (Anm. 4).

⁴⁴ Botond (Anm. 5). Die Publikation musste mehrfach verschoben werden, weil die Übersetzung mehr Zeit in Anspruch nahm, aber auch aus verlagspolitischen Gründen, da anderen Werken der Vorzug gegeben wurde, vgl. Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 13.9.1988; 22.1.1992, DLA Marbach.

Figuren und Ereignisse verschiedenster Epochen und Länder einhergehen, die bereits in Botonds Lektoratsarbeit zu *El siglo de las luces* deutlich geworden sind.⁴⁵ Die Arbeit am Text wird dadurch vor allem zu einer Arbeit an den Zitaten, wie ein Merkblatt Botonds mit zu klärenden Fragen bezüglich des Romans verdeutlicht. Darin wird gefragt, wie mit fremdsprachigen Zitaten oder mit Zitaten, die im Original und der Übersetzung gleich lauten umgegangen werden soll, wie mit der Transkription russischer Namen.⁴⁶ Ihr Vorschlag (im selben Merkblatt) lautet, die Prosa-Texte zu übersetzen, die Zitate in Versform aber im Original zu belassen und allenfalls in einer Fußnote zu übersetzen, da vor allem die vielen Revolutionslieder, die Carpentier zitiert, in deutscher Übersetzung nicht wiederzuerkennen wären. Auch die Tatsache, dass Botond lieber bei ihren »Prosa-Leisten« blieb,⁴⁷ mag hierbei eine Rolle gespielt haben.

Zu einem Herman Melville-Zitat, dem Epigraph zu Kapitel VIII, das ihr »Kopferbrechen bereitet«, weil sie noch keine »befriedigende deutsche Übersetzung« gefunden hat, schickt sie eine Liste: die Original-Version von Melville auf Englisch (»Lord, when shall we be done growing? As long as we have anything more to do, we have done nothing«), die spanische Version des Zitats bei Carpentier (»Cuando acabaremos de acontecer? Mientras nos quede algo por hacer, nada hemos hecho.«), das gleiche Zitat in der französischen Übersetzung des Romans und die deutsche Übersetzung von Hermann Herlinghaus in seiner Studie zu diesem Roman (»Wann wird der Ereignischarakter unserer Existenz enden? Solange etwas zu tun bleibt, haben wir nichts geleistet.«).⁴⁸ Neben existierenden Übersetzungen ins Deutsche nahm

45 Rodríguez Puértolas spricht von dem Roman als einer authentischen Enzyklopädie der ersten 60 Jahre des 20. Jahrhunderts (Julio Rodríguez Puértolas, »Introducción biográfica y crítica«, in: ders. (Hrsg.), *Alejo Carpentier, La consagración de la primavera*, Madrid 1998, S. 9–69, hier S. 38). Die Intertextualität würde an einigen Stellen chinesischen Schachteln oder russischen Puppen ähneln: Carpentier zitiert Marx, dieser zitiert Kolumbus, dieser Sophokles usw. (ebd. S. 50). Die besonderen Kenntnisse und Fähigkeiten, die durch die zahlreichen Referenzen für eine Übersetzung von Carpentiers Romanen nötig sind, verdeutlicht Boehlich anhand zahlreicher Beispiele in seiner Kritik der Übersetzung von *Staatsraison* durch Heidrun Adler, vgl. Boehlich (Anm. 2).

46 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, »Merkblatt. Carpentier: Consagración de la primavera«, [Würzburg], o.D., DLA Marbach. Vermutlich handelt es sich um die Antwort auf ein Schreiben Dormagens, in dem er Botond bittet, für den Korrektor eine »literarische Hilfestellung« zu erstellen, wie mit den Zitaten umzugehen ist; später spricht er explizit von einem Merkblatt (Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 15.6.1992; 1.9.1992, DLA Marbach).

47 Anneliese Botond an W[erner] Berthel, Würzburg, 7.8.1979, DLA Marbach.

48 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 4.1.1993, DLA Marbach. Die Liste wurde vermutlich als Beilage zu diesem Brief geschickt. Herlinghaus

Botond also auch Übertragungen in andere Sprachen zu Hilfe.⁴⁹ Aus dieser Notiz wird deutlich, dass Botond für ihre Übersetzung nicht die betreffende Stelle im Roman, sondern den Text von Melville als Grundlage nahm: Anders als Herlinghaus, der sich mit dem Wort »Ereignischarakter« eher an das »acontecer« von Carpentier hält, basiert die Übersetzung Botonds mit »Wachsen« (»Wann werden wir einmal fertig sein mit unserem Wachsen? Solange uns etwas zu tun bleibt, haben wir nichts getan.«)⁵⁰ eindeutig auf Melvilles »growing«. Eher in der Rolle einer Lektorin als einer Übersetzerin prüft sie die Zitatequellen und korrigiert bei Abweichungen ohne Vermerk auf diese Korrektur. Der korrekten Wiedergabe der Zitate misst sie offenbar größere Bedeutung bei als der korrekten Wiedergabe des Verweises bei Carpentier. Davon zeugt nicht zuletzt die Tatsache, dass der Melville-Text auf ihrer Liste an erster Stelle steht, erst dann folgt der Text von Carpentier. Zudem zeigt sich hier, wie die Vielzahl der existierenden Übersetzungen die Komplexität erhöht, da jeweils unterschiedliche Aspekte in den Mittelpunkt gerückt werden. Die Feinarbeit, mit der sie an einer möglichst detailgetreuen Wiedergabe der Zitate feilt, verdeutlicht auch ein Marx-Zitat, das sie für noch »korrekturbedürftig« hält und »erst nach langem Suchen« wiederfindet; kurz vor Drucklegung schickt sie die Korrekturen, wie etwa Singular statt Plural bei »Bedürfnis« oder auch die Anmerkung: »Ein Zitat, angeblich Novallis, konnte ich nicht finden, nicht mal bei Eichendorff«.⁵¹ Diese Vorgehensweise zeugt von ihrer Genauigkeit, aber auch von ihrem Verständnis von Übersetzung als einer Bearbeitung bzw. Korrektur des Ausgangstextes, ganz im Sinne einer Lektorin. Die von Carpentier aus der Erinnerung wiedergegebenen Zitate, werden von ihr selbstverständlich, ohne Vermerk, korrigiert. Trotz der zahlreichen kulturspezifischen Begriffe, die teilweise sogar in der spanischen Ausgabe erklärt sind, spricht sich Botond gegen ein Glossar aus, mit der rhetorischen Frage: »[B]raucht der (heutzutage weitgereiste) deutsche Leser ein Register der unübersetzbaren Ausdrücke, die meisten aus dem

wählt in seiner Studie den deutschen Titel *Frühlingsweibe*: Hermann Herlinghaus, »Alejo Carpentiers Ankunft im Kuba der Revolution. Die Mühen einer »Frühlingsweibe«, in: ders., *Alejo Carpentier: persönliche Geschichte eines literarischen Moderneprojekts*, München 1991, S. 134-147 (Melville-Zitat: S. 148).

49 Explizit schreibt sie zu ihrem Vorgehen bzgl. der Zitate: »[F]ür die meisten habe ich vorhandene Übersetzungen benützt« (Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 12.8.1988, DLA Marbach.

50 Alejo Carpentier, *Le Sacre du printemps*, übers. aus dem Span. von Anneliese Botond, in: ders., *Die Romane*, Frankfurt a.M. 2011, S. 1065-1585, hier S. 1528.

51 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 22.1.1992, DLA Marbach.

Gebiet der Gastronomie?»⁵² Ganz ähnlich äußert sich Carpentier selbst in seinem Essay *Probleme des zeitgenössischen Romans in Lateinamerika*, den Botond ebenfalls ins Spanische übersetzt hatte: »Die Zeiten des Romans mit Verzeichnissen am Schluß, in denen Wörter wie *curiaras, polleras, arepas* oder *cachazas* erklärt wurden, sind vorbei.« Vielmehr sollten diese »universal werden« durch die »Wirkung treffender Worte«, so Carpentier weiter, und dadurch »eingehen in den Wortschatz der Welt«.⁵³ Dieser proklamierte ›Universalismus‹ Carpentiers entsprach – wie im folgenden Unterkapitel genauer gezeigt wird – genau der Verlagspolitik von Unseld.

Ein Teil des Typoskripts zum ersten Korrekturlauf ist im Verlagsarchiv erhalten und zeugt von der bis zuletzt andauernden Arbeit an den Zitaten, besonders an den Epigraphen zu den Hauptkapiteln, etwa dem Picasso-Zitat zu Kapitel V: »No se necesitan luces para ver claro«. Auf dem Typoskript findet sich handschriftlich auch die zum Vergleich herangezogene französische Version »On n'a pas besoin de lumière pour voir clair«, die von Carpentier selbst stammt, der Picassos *El Entierro del Conde de Orgaz*, in dem sich das Zitat findet, ins Französische übertragen hatte.⁵⁴ Botond, die das Zitat zunächst mit »Man braucht keine besondere Begabung, um klar zu sehen« übersetzt hatte, korrigiert zu »Man braucht keine Erleuchtung, um klar zu sehen«; damit findet sie eine Lösung, um den impliziten Verweis auf das Zeitalter der Aufklärung (*Siglo de las luces* bzw. *Siècle des Lumières*) zumindest ansatzweise ins Deutsche zu übertragen.⁵⁵ Wobei sich hier die Frage stellt, ob nicht »Beleuchtung« eine bessere Wahl gewesen wäre. Das Gespür Botonds für derartige Verweise bezeichnet Dormagen als »Bögeschmiedekunst« und genau dies ist wohl auch mit der »kunstvolle[n] Erschließung« der Texte Carpentiers gemeint, die im Urkundentext zur Verleihung des Johann Heinrich Voß-Preises erwähnt wird.⁵⁶

52 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 12.8.1988, DLA Marbach.

53 Alejo Carpentier, »Probleme des zeitgenössischen Romans in Lateinamerika«, in: ders., *Stegreif und Kunstgriffe. Essays zur Literatur, Musik und Architektur in Lateinamerika*, übers. aus dem Span. von Anneliese Botond, Frankfurt a.M. 1980, S. 9-49, hier S. 45.

54 Die Übersetzung Carpentiers erschien bei Gallimard 1978, d.h. im selben Jahr wie die Erstveröffentlichung von *La consagración de la primavera* (Pablo Picasso, *L'enterrement du comte d'Orgaz*, übers. aus dem Span. von Alejo Carpentier, Paris 1978).

55 Anneliese Botond, Übersetzungstyposkript zu *La consagración de la primavera* [Auszug], S. 346-347, DLA Marbach.

56 Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 12.8.1988, DLA Marbach. Zum Urkundentext vgl. <https://www.deutscheakademie.de/>

Die Archivmaterialien zeugen nicht nur von der Textarbeit, sondern auch von Parallelübersetzungen. Anknüpfend an den von Marie Luise Knott beschriebenen Einfluss von Parallelektüren auf die Übersetzung⁵⁷ kann bei Parallelübersetzungen als besonders intensive Form der Lektüre von einem besonders starken Einfluss ausgegangen werden. In einem Brief von Dormagen wird deutlich, dass Botond die Übersetzung von *La consagración de la primavera* unterbricht, um *Juntacadáveres* (1964) von Juan Carlos Onetti zu übersetzen.⁵⁸ Im besagten Typoskript zur deutschen Fassung von *La consagración de la primavera* ist an einer Stelle, in der es um die Opfer – im Original »cadáveres« – der Revolution geht, der Ausdruck »hat viele Leichen gebracht« abgeändert in »hat viele Menschenleben gekostet«. Die erste Version könnte auf einen Einfluss des *Leichensammlers* hinweisen, ein bewusster oder unbewusster Querverweis, der dann aber abgeändert wird. Und nicht zuletzt könnte auch der Kontrast zwischen dem Schreibstil Carpentiers und Onettis der Grund für die im Eingangszitat gezeigte scharfe Kritik Botonds an Carpentier sein: Der barocke, ausschmückende Stil Carpentiers mit zahlreichen Zitaten wirkte vor der Folie des kargen nüchternen Stils von Onetti, der fast ohne explizite Zitate auskommt, sicherlich noch drastischer.

Hinweise zu Parallelektüren finden sich als Querverweis in den Korrespondenzen, aber auch in den Wünschen für die Buchsendungen des Suhrkamp Verlags. Botond wünscht sich etwa *Mythos und Wirklichkeit* von Mircea Eliade; in einem anderen Brief heißt es: »Ich erhole mich davon [der Übersetzung von *La consagración de la primavera*, Anm. LS] an den *Pensées diverses sur la Comète*, Bayles Kunst der Denk-Fuge«. ⁵⁹ Offenbar las Botond gezielt Werke, die sich mit dem

de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/anneliese-botond/urkunden text (28.2.2021).

57 Marie Luise Knott, »Warum wir Übersetzernachlässe brauchen«, in: dies. [u. a.] (Hrsg.), *Zeitenklänge. Geschichten aus der Geschichte der Übersetzung*, Berlin 2018, S. 209-227.

58 Jürgen Dormagen an Jürgen Gruner [Volk und Welt], [Frankfurt a.M.], 19.12.1985, DLA Marbach. Die deutsche Übersetzung *Leichensammler* erscheint 1988, mit einem Nachwort von Botond. Dazu schreibt Dormagen: »Und ich habe bemerkt, daß die lateinamerikanische Literaturwissenschaft kaum zu so konzisen Deutungen instande ist, wie Sie in Ihrem Nachwort zu *Leichensammler*. (Sie hatten damals gesagt, Sie wollten gar kein interpretatorisches Nachwort schreiben, aber natürlich ist es ein sehr ausgeprägtes Stück Onetti-Deutung)«, Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 13.9.1988, DLA Marbach.

59 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Lima], 14.6.1990, DLA Marbach (Botond schreibt in diesem Brief *Mythos und Wahrheit* statt *Mythos und Wirklichkeit* von Mircea Eliade); Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 11.9.1988, DLA Marbach.

Verhältnis von Glaube bzw. Mythos und Wirklichkeit auseinanderzusetzen und einen deutlichen Bezug zu Carpentiers Werk aufweisen, was den Schluss nahelegt, dass diese nicht nur zur ›Erholung‹, sondern gezielt im Kontext der Übersetzung gelesen wurden.

3.2 Zur Verlagspolitik bei Suhrkamp

Die Aushandlung von Literatur und Verlagspolitik, das *Recoding* des Werkes als Weltliteratur,⁶⁰ lässt sich an der Diskussion um den Titel und die Umschlagabbildung sowie den Klappen- bzw. Vertretertext besonders gut ablesen. Den Titel hatte Botond zunächst als *Das Frühlingsopfer* ins Deutsche übertragen. Dormagen schlägt die französische Variante vor, aber ohne Artikel, *Sacre du Printemps*, also jenen Titel unter dem Igor Strawinskys Ballett im deutschsprachigen Raum bekannt ist, mit der Begründung, das wäre der deutlichere Verweis auf das Stück.⁶¹ Bezug nehmend auf den Kalauer Schönbergs (nachdem Strawinsky dessen Zwölf-Ton-Theorie als Sackgasse bezeichnet hatte), dass es keine »sackrere Gasse als Strawinskys *Sacre du Printemps* gibt«, antwortet Botond: »Eine Sackgasse ist es vermutlich auch, Fidels *Revolution* als *Sacre du Printemps* zu interpretieren. Ebenso gut könnte man *Das Kapital* zum Ursprungsmythos von *Mein Kampf* erklären. [...] Davon abgesehen bin ich mit dem Titel rundum einverstanden.«⁶² Während Dormagen das potenzielle Publikum im Blick hat, dem der Titel vertraut ist, hat Botond das Werk im Blick. Es zeigt sich der Zwiespalt zwischen ihrer Rolle als Übersetzerin und der als Kritikerin: Als Kritikerin findet sie die Parallele zwischen der Kubanischen Revolution und Strawinskys Ballettstück falsch, als Übersetzerin stimmt sie dem französischen Titel zu mit dem Hinweis, dass der »Widerstand gegen fremdsprachliche Titel« heute nicht mehr so groß ist wie vor zehn Jahren (als sie mit der Übertragung des Textes begann und *Das Frühlingsopfer* als Titel gewählt hatte).⁶³ Offenbar gibt es im Verlag aber doch Bedenken bezüglich der Publikumswirksamkeit des französischen Titels:

Sacre du Printemps ist ja für ein breites Lesepublikum womöglich etwas zungenbrecherisch (bzw. nasalquetscherisch). Die Weihe des

60 B. Venkat Mani, *Recoding World Literature: Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*, E-Book, 2017.

61 Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 30.1.1992, DLA Marbach.

62 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, Würzburg, 2.2.1992, DLA Marbach.

63 Ebd.

Frühlings, Die Frühlingsweihe, Die Frühlingsfeier, Das Frühlingsopfer – ist alles nicht das Wahre. Wenn man vom englischen Original der Ballettpartitur ausgeht – *The Rite of Spring* – und sich dann andererseits vom eingebürgerten ›deutschen‹ Titel »Le Sacre du Printemps« trennt: wäre dann nicht »Frühlingsriten« ein möglicher deutscher Titel für das Buch, der auch das ansteckend Aufbruchhafte und Optimistische seiner Grundgestimmtheit vermitteln könnte?⁶⁴

Botond wägt daraufhin noch einmal die verschiedenen Titel-Optionen ab (Abb. 3).

Sie lehnt »Frühlingsriten« klar ab, da dieser Titel eher an »Frühlingsriten der urgermanischen Völker« denken lässt, verwirft auch das deutsche Pendant (*Heiliger Tanz*) zur französischen Fassung des Romans (*Danse sacrale*) und spricht sich schließlich für den Titel *Das Frühlingsopfer* aus, mit der Begründung, dass er auf Strawinsky verweist, aber auch auf Carpentiers Original. In der Vermutung, dass das Missfallen des Verlags an dem Titel eher ideologisch begründet sein könnte, ergänzt sie, dass die »ideologischen Assoziationen«, die der Titel vielleicht hervorruft, dem Buch ebenso anhaften wie dem Titel und man dann streng genommen auch das Buch nicht drucken dürfte, »wenn man sich vor dem Titel scheut« (Abb. 3). Schließlich wird der Roman unter dem Titel *Le Sacre du printemps* publiziert.⁶⁵

Als Dormagen ihr den Vertretertext zum Buch schickt, reagiert sie empört darüber, dass der Fokus komplett auf Strawinsky gerichtet ist statt auf das zentrale Thema: die Kubanische Revolution. Sie gibt zu bedenken, dass damit das Bild der Unterentwicklung Lateinamerikas gegenüber Europa reaktiviert wird:

[E]in gepflegter Text, der das Buch auf Strawinskys Sacre zentriert. Der Leser muß, soll wohl auch glauben Carpentier habe ebenso großzügig wie Sie über die Kubanische Revolution hinweggesehen. Thema der Consagración ist aber nicht die Geschichte des 20. Jahrhunderts, auch nicht Strawinsky sondern die kubanische Revolution, ihre Entstehung, ihre Verflechtungen, ihre zwei Wurzeln.

64 Jürgen Dormagen [in seinem Auftrag verfasst, Anm. LS] an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 1.9.1992, DLA Marbach.

65 Vgl. hierzu Christiane Nord, *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen 1993, Kap. 2: »Die Kulturspezifität des Titels«. Hans Otto Dill führt diesen Titel in seiner Studie zur lateinamerikanischen Literatur in Deutschland als Beispiel für eine »[ä]ußerst merkwürdig[e]« Titelfindung auf, da er vielmehr die Übersetzung des Ballettstücks von Strawinsky sei als die des Romans von Carpentier, Dill (Anm. 42) S. 112.

8. Sep. 1992

4.9.92

Lieber Herr Dormagen,

ich hab nochmal über den Titel nachgedacht.

Frühlingsopferriten - daran stört mich der Plural. Unwillkürlich ergänzt man: Frühlingsriten der urgermanischen Völker oder sowas.

Heiliger Tanz - haben die Franzosen übrersetzt (Danse sacrale), aber das gefällt mir nicht.

Sacrie du printemps. Wenn Sie das deutschen Zungen und Nasen nicht zumuten wollen, dann bleibt meiner Ansicht nach nur Das Frühlingsopfer. Und warum eigentlich geht das nicht? Es gibt düstere und heitere Riten und düstere und heitere Frühlingsopfer (s. Grimm). Einen Vorteil hat dieser Titel auf jeden Fall: er gibt sowohl den Carpentier-Titel wie auch den Strawinskytitel genau. Und die ideologischen Assoziationen, die er vielleicht hervorrufft, haften dem Buch ebenso an wie seinem Titel. Also dürfte man, streng genommen, auch das Buch nicht drucken, wenn man sich vor dem Titel scheut. Einen halben Zentimeter neben das Fettöpfchen zu treten, offenbart nur die Verlegenheit.

Herzliche Grüße

Ihre

Anneliese Botond

Spinde des Frühlings
Vorstandsp. Hornfeldstr.

Abb. 3: Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 4.9.1992, DLA Marbach.

Kann man das einfach unterschlagen? Bleibt da nicht wieder einmal die Dritte Welt (Cuba) auf der Strecke zugunsten des genialen Europäers Strawinsky?⁶⁶

Gleichzeitig kennt Sie natürlich die Funktion – und Deutungsmacht! – eines Lektors und ergänzt: »[S]ie werden also die besseren Gründe haben für Ihre Version des Romans«.

Tatsächlich wird in dem Vertretertext die Kubanische Revolution nur am Rand und auch nur als »die Revolution von 1959« erwähnt, gleich zu Beginn wird das Werk als »Bildungsroman (der wohl allerletzte in der westlichen Welt geschriebene)« charakterisiert.⁶⁷ Während Carpentier mit seinem Roman eine ausgefeilte ›Komposition‹ der globalen Verbindungslinien der kubanischen Revolution vornimmt – und an anderer Stelle explizit das Monopol Europas über Universalkultur kritisiert –,⁶⁸ heißt es im Vertretertext: »Als politische Bilanz ist das Buch von einer großartig-weisen Simplizität, die paradoxerweise aber sehr nachdenklich anregt«.⁶⁹ Damit bestätigt sich Botonds Vermutung, dass der Titel *Le Sacre du printemps* auch aus ideologischen Gründen bevorzugt worden war. Der Vertretertext verdeutlicht zudem den Fokus auf das Positive, Tänzerische, Farben- und Lebensfrohe für die Vermarktung des Romans: »Hauptwirkung des Buches ist ganz einfach ein großer, ungebrochener Lebensoptimismus«, und im Schlusssatz: »Das Elementar-Eruptive von Strawinskys Musik und das Breit-Strömende von Carpentiers Erzählweise: eine wunderbare, mitreißende Verbindung«.⁷⁰ Auch der Titelvorschlag Gottfried Honnefelders vom Suhrkamp Verlag *Spiele des Frühlings*, der als Notiz auf dem Brief Botonds zu den Titel-Optionen vermerkt ist (Abb. 3), unterstreicht diese Vermarktungsstrategie. Die Lebensfreude sollte zudem durch die Umschlagabbildung unterstrichen werden, was allerdings – wohl aus Termingründen – zunächst nicht umgesetzt wurde, der Roman erschien ganz ohne Bild in Schwarz-Weiß-Optik. »Ich kann es noch nicht fassen, daß dieses so lebensfreudige, optimistische Buch schließlich einen solchen Umschlag erhalten hat«, schreibt Dormagen, sein Klappentext sei als »Begleitung eines sprühenden, lebendigen Bild-

66 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 3.11.1992, DLA Marbach.

67 Jürgen Dormagen, »Vertretertext [zu Alejo Carpentier, *Sacre du printemps*. Aus dem Span. übers. von Anneliese Botond]«, [Frankfurt a.M.], 5.10.1992, DLA Marbach. Im Verlagsarchiv findet sich auch eine nahezu gleichlautende Version des Textes vom 20. Februar 1992.

68 Alejo Carpentier, »Der Diplomat als Dichter. Gespräch mit Alejo Carpentier von Michi Strausfeld«, in: *Die Zeit* 42 (12.10.1979), S. 3, <https://www.zeit.de/1979/42/der-diplomat-als-dichter/> (3.1.2021).

69 Dormagen (Anm. 67).

70 Ebd.

motivs« gedacht gewesen, »denn es sollten sich ja auch die vielen Tanz und Ballett Interessierten [sic] angesprochen fühlen«.71 Das Buch erschien schließlich noch im selben Jahr in einer zweiten Auflage mit farbiger Umschlagabbildung.

Damit bestätigt sich das von Gesine Müller beschriebene zentrale Auswahlkriterium für das Lateinamerika-Programm bei Suhrkamp, der ›Exotismus‹,72 der hier gezielt als Vermarktungsstrategie eingesetzt wird und auch das zweite genannte Auswahlkriterium ›Universalismus‹ lässt sich aus dem Vertretertext deutlich ablesen: durch den Hinweis auf die zentrale Bedeutung von Paris für die beiden Protagonisten (Vera und Enrique), ihre Anteilnahme an den dortigen »künstlerischen, intellektuellen, politischen Geschehnissen, Zirkeln, Debatten der zwanziger und dreißiger Jahre«, aber auch durch den Verweis auf die internationalen Bezüge und Übersetzungen des Romans anhand der Titelbeschreibung, die mit Blick auf die vorherige Titeldiskussion zugleich als Erklärung für die Titelwahl zu verstehen ist: »La consagración de la primavera – The Rite of Spring – Le Sacre du Printemps = Frühlingsweihe/Frühlingsopfer: unter Musikliebhabern hat sich der französische Titel eingebürgert«.73 Es zeigen sich aber auch verlagsinterne Konfliktlinien bezüglich dieser Auswahlkriterien, wie etwa Dormagens Kommentar zur Publikation des von Botond übersetzten Werkes von Julio Ramón Ribeyro *Heimatlose Geschichten* im Ammann Verlag 1991: »Ich freue mich heimlich über jeden nicht-tropischen Roman«.74

Während Botond die zahlreichen Zitate Carpentiers als »fatal falsche[] Töne«, als »Versuche, den Mangel an Gefühl auszugleichen durch Bildung, durch Zitate (am deutlichsten in dem Kapitel über Weimar und Buchenwald)«75 kritisiert und das Werk beschreibt als »eine literarische Oper mit volltönender Overtüre und klug verteilten Koloraturarien, zwischen denen der Text dünn ist wie eine durch-

71 Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, [Frankfurt a.M.], 16.3.1993, DLA Marbach.

72 Gesine Müller, »Literaturen der Amerikas und ihre Rezeption in Deutschland. Weltliteratur als globales Verflechtungsprinzip«, in: dies. (Hrsg.), *Verlag Macht Weltliteratur*, Berlin 2014, S. 117-132. Sonja Arnold bestätigt diese beiden Auswahlkriterien für die brasilianischen Werke des Lateinamerika-Programms bei Suhrkamp (Sonja Arnold, »Brasilianische Literatur in Deutschland. Materialien zu ihrer Publikationsgeschichte und Rezeption: Eine Spurensuche mithilfe von Archivalien aus dem Lateinamerikabestand des Siegfried-Unseld-Archivs«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 60 (2016), S. 501-531).

73 Dormagen (Anm. 67).

74 Jürgen Dormagen an Anneliese Botond, Frankfurt a.M., 30.1.1992, DLA Marbach.

75 Botond (Anm. 5).

gescheuerte Hose«,⁷⁶ ist die Universalität, der Verweis auf weltliterarische Werke ein zentrales Auswahlkriterium des Suhrkamp Verlags. Im Gegensatz zum ›Exotismus‹, der sich speziell auf das Lateinamerika-Programm richtete, war der ›Universalismus‹ ein Auswahlkriterium, das vor dem Hintergrund der angestrebten Internationalisierung für das gesamte Verlagsprogramm galt, auch für die deutschsprachige Literatur.⁷⁷ Carpentiers Text »lo real maravilloso«, der als Vorwort zu seinem Roman *El reino de este mundo* erschien, wurde zum Gründungstext des mit der Programmlinie verknüpften ›magischen Realismus‹.⁷⁸ Carpentier war bereits auf der ersten Autorenliste von Strausfeld zur neuen Programmlinie, wo er gemeinsam mit Borges und Rulfo zu den ›Gründern‹ gezählt wird;⁷⁹ in dem zur Frankfurter Buchmesse produzierten Verlagsprospekt, ist er als einziger Autor als Ganzfigur abgebildet.⁸⁰ Zusammen mit Octavio Paz und Julio Cortázar avancierte er zu den zentralen Autoren des Lateinamerika-Programms. In seinem Bericht zur Paris-Reise 1979, in denen Unselde alle drei Autoren traf, bezeichnet er diese als die »Großen lateinamerikanischer Literatur«, mit der Begründung, dass sie »nicht nur das Eigene, den eigenen Kontinent, sondern auch die anderen mit

76 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, [Würzburg], 11.9.1988, DLA Marbach.

77 Unselde lehnte auch *Ingrid Babendererde* von Uwe Johnson zunächst ab, weil es für ihn »zu wenig Welt« »transportierte« (Siegfried Unselde, »Die Prüfung der Reife im Jahre 1953«, in: Uwe Johnson, *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953*, Frankfurt a.M. 1992, S. 251-264, hier S. 258).

78 Zum ›magischen Realismus‹ als Label der Literatur aus Süd- und Mittelamerika im Kontext des *Recodings* in Weltliteratur, vgl. Lydia Schmuck, »Verlagspolitik und Wissensproduktion: ›Deutsche Literatur‹ im Spiegel des Lateinamerika-Programms bei Suhrkamp«, in: Urs Büttner / David D. Kim (Hrsg.), *Globalgeschichten der deutschen Literatur. Methoden – Ansätze – Probleme*, Stuttgart 2022, S. 179-205, https://doi.org/10.1007/978-3-476-05786-0_10. Der Romanist Karlheinz Barck kritisiert dieses Verlagslabel indem er Carpentiers Ausdruck ›lo real maravilloso‹ nicht als ›die wunderbare Wirklichkeit‹, sondern ›das wunderbar Wirkliche‹ übersetzt (Karlheinz Barck, »Chronik des wunderbar Wirklichen. Alejo Carpentier 26.12.1904-25.4.1980«, in: *Neue Deutsche Literatur. Monatsschrift für Literatur und Kritik* 28 (1980) H. 7, S. 158-166.

79 Michi Strausfeld an Siegfried Unselde, Barcelona, 18.10.1973, DLA Marbach. Vgl. Michi Strausfeld, »1974-2004: 30 Jahre Lateinamerika im Suhrkamp/Insel Verlag«, in: Diana von Römer / Friedhelm Schmidt-Welle (Hrsg.), *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*, Frankfurt a.M. 2007, S. 159-171.

80 *17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents* [= Suhrkamp Verlagsprospekt 1976], DLA Marbach. Vgl. hierzu Katharina Einert, »›17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents‹. Die Fiktionalisierung Lateinamerikas und seiner Literaturen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 43 (2018) H. 1, S. 127-150, <https://doi.org/10.1515/iasl-2018-0008> (8.6.2025).

und in sich reflektieren«. ⁸¹ Von Carpentier ist er bei diesem Treffen so beeindruckt, dass er anregt, die Universität Frankfurt (Karsten Garscha) möge »alle Anstrengungen machen«, um Carpentier einen Ehrendokortitel zu verleihen, wie demselben Reisebericht zu entnehmen ist. Umgekehrt lobte Carpentier – laut Reisebericht – explizit die Neuübersetzung von *Los pasos perdidos* durch Botond. Die zentrale Rolle Carpentiers ist also mit der Präsenz von Weltliteratur, -kunst und -musik in seinen Werken zu begründen, die bereits nach dem ersten Gespräch mit ihm von Strausfeld hervorgehoben wurde, ⁸² aber auch damit, dass er dem mit dem Verlagsprogramm anvisierten neuen Typ des Intellektuellen als Poet, Wissenschaftler und Revolutionär zugleich besonders gut entsprach. Unselds Beschreibung von Octavio Paz im selben Reisebericht als »Poet und Wissenschaftler. Weiser und Wissender«, der den Eindruck macht, »in ihm seien Erfahrungen langer Zeiten von sozialen und literarischen Revolutionen zusammengeschlossen«, scheint ebenso auf Carpentier zuzutreffen. Zudem entsprach dies dem proklamierten Prinzip des Verlegers Unseld, nicht unmittelbar politisch aktiv zu werden, sehr wohl aber durch das Verlagsprogramm – und die Autorinnen und Autoren! – Politik zu machen. ⁸³ Dabei spielte das Lateinamerika-Programm offenbar eine zentrale Rolle. Mit dieser Verlagspolitik ist wohl auch zu begründen, dass Botonds Versuche, den Suhrkamp Verlag zu einer Unterschriftensammlung für die Freilassung von Hector Béjar Rivera zu bewegen, scheiterten.

In der Verlagspolitik ist seit den 1970er/1980er Jahren eine Veränderung im Umgang mit Übersetzung zu beobachten. Zum Abendessen im Anschluss an einen Vortrag von Manuel Puig in Frankfurt a.M. 1981 wird Botond als seine Übersetzerin geladen, ⁸⁴ und auch beim Deutschlandbesuch Carpentiers 1986 bittet Strausfeld den Organisator Karsten Garscha nachdrücklich, auch Botond einzuladen. ⁸⁵ Zu-

81 Siegfried Unseld, »Reisebericht Paris, 20.-22. Mai 1979«, DLA Marbach. Zur Bedeutung des lateinamerikanischen Exils in Paris für das Lateinamerika-Programm vgl. Sonja Arnold / Lydia Schmuck, »Globale Archive/Globale Überlieferung: Exilliteratur und weltliterarische Netzwerke«, in: Sylvia Asmus / Doerte Bischoff / Burcu Dogramaci (Hrsg.), *Archive und Museen des Exils*, Berlin/Boston 2019, S. 178-198, <https://doi.org/10.1515/9783110542103-011>.

82 Michi Strausfeld an Siegfried Unseld, 6.7.1976, DLA Marbach.

83 »Noch einmal: wir werden uns um Literatur bemühen und durch sie Politik machen. Einen anderen Weg sehe ich nicht als meine Aufgabe« (Siegfried Unseld an Michi Strausfeld, [Frankfurt a.M.], 19.1.1976, DLA Marbach).

84 Gottfried Honnefelder, interne Verlagsnotiz, [Frankfurt a.M.], 25.5.1981, DLA Marbach.

85 Michi Strausfeld an Karsten Garscha, [Frankfurt a.M.], 27.5.1986, DLA Marbach.

dem wird bei der Verhandlung um Autorenrechte dieselbe Übersetzerin (Botond) als Argument für eine Entscheidung für den Verlag aufgeführt.⁸⁶ Seit den 1970er Jahren wird Übersetzung zunehmend als Vermittlungsarbeit wahrgenommen, wie die Überschrift »Übersetzer/Vermittler« auf der Gästeliste zur Buchmesse 1976 eindrücklich belegt.⁸⁷ Bei der Buchmesse 1983 werden gezielt »Gespräche mit den Übersetzern« geführt, darunter auch Botond, und jeweils aktuelle und zukünftige Übersetzungsarbeiten vermerkt, etwa bei Botond der Wunsch, Felisberto Hernández zu übersetzen.⁸⁸ Für die Übersetzung einer Autorin bzw. eines Autors etablieren sich offenbar feste Verlagsnetzwerke: Die deutsche Übertragung Carpentiers erfolgte in Kooperation mit dem ostdeutschen Verlag Volk und Welt. Der Verlag will *La consagración de la primavera* in der Übersetzung Botonds ebenfalls publizieren und kündigt im Gegenzug ein Vertragsangebot zu der bei Volk und Welt erschienenen Essay-Sammlung Carpentiers an.⁸⁹

4. Auswertung und Fazit

Die Analyse der Materialien zu Anneliese Botond im Siegfried Unseld Archiv zeigt, dass das Potenzial von Verlagsarchiven mit Blick auf Übersetzerinnen und Übersetzer vor allem in der Sichtbarmachung von Schnittstellen und Konfliktlinien liegt: Die Übersetzung wird – in Anlehnung an Rothberg⁹⁰ – als multidirektionaler Prozess mit mehreren Akteurinnen und Akteuren nachvollziehbar. Dabei können vier zentrale Aspekte unterschieden werden:

(1) Aufzeigen des epistemischen Potenzials des Vor- oder Nachlasses: Verlagsarchive sind eine wichtige, häufig sogar die einzige Quelle für biografische Informationen zu Übersetzerinnen und Übersetzern,

86 »[L]a traductora seguirá siendo Anneliese Botond« (Michi Strausfeld an Manuel Puig, Barcelona, 20.6.1980, DLA Marbach).

87 Siegfried Unseld, Gästeliste zur Buchmesse 1976, [Frankfurt a.M.], 16.7.1975, DLA Marbach.

88 Michi Strausfeld, Bericht zur Frankfurter Buchmesse 1983, [Frankfurt a.M.], 18.10.1983, DLA Marbach. Die Übersetzung Botonds von *Die Hortensien* von Felisberto Hernández erschien 1985 bei Suhrkamp mit einem Nachwort von Julio Cortázar.

89 Carola Gerlach [Volk und Welt] an Michi Strausfeld, Berlin, 29.5.1984, DLA Marbach.

90 Rothberg prägte den Begriff ›multidirektionales Gedächtnis‹, um die Mehrdimensionalität und Widersprüchlichkeit der Funktionsweise auszudrücken: Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City 2009, <https://doi.org/10.1515/9780804783330> (22.11.2020).

wenn – wie bei Botond – kein Vor- oder Nachlass verfügbar ist. Dort finden sich Informationen zur Ausbildung und potenziellen Kontakten (etwa zu Foucault bei ihrem Studium an der Sorbonne), zu thematischen Schwerpunkten, zur Teilnahme an Veranstaltungen (etwa am ersten Lateinamerika-Kolloquium 1962 in Westberlin). Der Umfang der Materialien im Verlagsarchiv, aber auch die Lücken (wie die fehlenden Korrespondenzen zwischen Botond und Carpentier nach ihrem Austritt aus dem Suhrkamp/Insel Verlag) liefern zudem wichtige Hinweise auf das Forschungspotenzial des Vor- oder Nachlasses.

(2) Sichtbarmachung der »Netz-Werke der Literaturproduktion«:⁹¹ Die übersetzte Literatur wird als Resultat des Zusammenspiels verschiedener Akteurinnen und Akteure sichtbar. Bei Übersetzungen betrifft dies neben den von Wieland beschriebenen verlegerischen Netzwerken in besonderem Maße auch die persönlichen des Übersetzenden, die allerdings teils schwer voneinander zu trennen sind, wie der Fall Botond zeigt. Der Kontakt zu französischen Theoretikern und Soziologen (Michel Foucault, Roger Caillois), aber auch zu Personen, die selbst aus Süd- und Mittelamerika stammten bzw. länger dort gelebt haben (Rafael Gutiérrez Girardot, Aimé Césaire, Heinz-Rudolf Sonntag) war für ihre Übersetzungen zentral.

(3) Die Sichtbarmachung der Schnittstelle von Textgenese und Bibliogenese:⁹² Der übersetzte Text erscheint als Resultat des Aushandlungsprozesses zwischen der Praxis der oder des Übersetzenden und der Verlagspolitik. Im Spiegel dieser Aushandlungen wird sowohl die Politik des Verlages konturiert als auch die spezifische Übersetzungspraxis. Im Spiegel der Kritik Botonds an dem Übermaß der Zitate gegenüber fehlender Tiefe des Inhalts im Roman Carpentiers sowie ihrer klaren Bereitschaft zur politischen Intervention tritt die im

91 Magnus Wieland, »Verlagsarchive: Netz-Werke der Literaturproduktion«, in: *Passim. Bulletin des Schweizerischen Literaturarchivs* 13: Verlagsarchive (2013), S. 11–13. Zum literaturwissenschaftlichen Wert von Verlagsarchiven vgl. Anna Kinder, »Von Schätzen und Regenwürmern. Zum literaturwissenschaftlichen Forschungspotential von Verlagsarchiven. Eine Problemskizze«, in: Irmgard M. Wirtz / Ulrich Weber / Magnus Wieland (Hrsg.), *Literatur – Verlag – Archiv*, Göttingen/Zürich 2015, S. 215–224.

92 Magnus Wieland beschreibt die Textgenese als »mehr oder weniger solitäre[n] Prozess«, an den dann (im Verlag) die Bibliogenese anschließt, Wieland (Anm. 91), hier S. 11. Bei Übersetzungen lassen sich diese beiden Prozesse kaum voneinander trennen, der übersetzte Text ist vielmehr als Resultat des Aushandlungsprozesses zwischen Übersetzendem, Autorin bzw. Autor und den verschiedenen Akteurinnen und Akteuren der Drucklegung zu verstehen. Mit Blick auf die Rolle der Lektorinnen und Lektoren – etwa auch auf die Rolle Botonds als Lektorin von Thomas Bernhard – scheint die Trennung von Textgenese und Bibliogenese auch für nicht-übersetzte Texte kaum möglich.

Lateinamerika-Programm auf ›Exotismus‹ und ›Universalismus‹ fokussierte Verlagspolitik, die außerhalb der Programmlinie keine politische Intervention vorsieht, deutlich hervor. Aber es zeigen sich auch Konfliktlinien bei Botonds Übersetzungspraxis: Die anfängliche Begeisterung für Carpentier wird zunehmend zur Abneigung bis hin zum »Alptraum Carpentier«.⁹³ Der Autor, der ihr erster sowie auch ihr letzter lateinamerikanischer Autor war, scheint zur Folie ihrer Auseinandersetzung mit Lateinamerika aber auch mit ihrer Arbeit für den Suhrkamp/Insel Verlag geworden zu sein. Die Konfrontation mit den sozialen und politischen Verhältnissen in Süd- und Mittelamerika hat dabei offenbar ebenso zum Abneigungsprozess beigetragen wie die Tatsache, dass Carpentier zunehmend zur zentralen Figur der Programmlinie avancierte. Sie kritisiert die Verlagspraxis, den Fokus auf westliche Intellektuelle und scheint zugleich bei Carpentier, dem zentralen Autor der Programmlinie, in der Zitatflut den Habitus eines westlichen Intellektuellen wiederzuerkennen.

Im Verlagsarchiv finden sich kaum übersetzungstheoretische Überlegungen Botonds. Führt man jedoch die Analyse der Verlagsmaterialien mit ihrer einzigen eigenen Monografie *Die Wahlverwandtschaften: Transformation und Kritik der neuen Héloïse* zusammen, an der sie nach dem Abschluss von *La consagración de la primavera* arbeitete, scheinen die darin angestellten Überlegungen auch für ihre Arbeit als Übersetzerin und speziell für die lateinamerikanische Literatur zuzutreffen. In ihrer Analyse nimmt sie in dem »Bewußtsein, gegen den Strom germanistischer Erkenntnis zu schwimmen« eine umfassende intertextuelle Hermeneutik von Goethes *Die Wahlverwandtschaften* und Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* vor, die gezielt die eindimensionale Suche nach »Einflüssen« verlässt und stattdessen multiple Verweisungszusammenhänge in den Blick nimmt.⁹⁴ Hintergrund war laut Botond »die simple Einsicht, daß man, um beide Romane aufeinander zu beziehen, die Einbahnstraße der ›Einflüsse‹ verlassen, daß man statt dessen Übereinstimmungen *und* Gegensätze beachten, daß man sich auf die Korrespondenzen, Indizien jeder Transformation, einlassen und dabei jederzeit das Ganze *und* die Details [...] im Auge behalten mußte.«⁹⁵ Die Entfaltung einer Dialektik lässt sich als durchgehendes Prinzip ihrer Arbeit herauskristallisieren, das sie als Lektorin und Herausgeberin⁹⁶ ebenso anstrebt wie als Übersetzerin und das

93 Anneliese Botond an Jürgen Dormagen, Würzburg, 4.1.1993, DLA Marbach.

94 Anneliese Botond, *Die Wahlverwandtschaften: Transformation und Kritik der neuen Héloïse*, Würzburg 2006, S. 10.

95 Ebd. S. 11.

96 In ihrem Brief an Thomas Bernhard vom 1.5.1970 aus San Salvador merkt sie zu der von ihr betreuten Publikation *Über Thomas Bernhard* bei Suhrkamp

nicht nur von der Frankfurter Schule geprägt ist, sondern offenbar auch von ihrem Lateinamerika-Aufenthalt⁹⁷ sowie der Beschäftigung mit süd- und mittelamerikanischer Literatur.

(4) Sichtbarmachung des Wandels in der Wahrnehmung von Übersetzung: Wie die Analyse zu Anneliese Botond gezeigt hat, lassen sich durch die Menge und Vielfalt der Dokumente im Verlagsarchiv von Suhrkamp/Insel Änderungen der Wahrnehmung von Übersetzerinnen und Übersetzern nachzeichnen: Während noch Ende der 1960er Jahre Übersetzung als »dornenvolle Arbeit« oder das »Schäbigste« bezeichnet wurde, wird seit den 1970er Jahren immer mehr die Bedeutung der Übersetzenden für den Erfolg oder Misserfolg der Einführung einer Autorin bzw. eines Autors in einen anderen Sprachraum berücksichtigt. Während das Lateinamerika-Kolloquium 1962 auch wegen der Sprachbarrieren scheiterte, wurde seit den 1970er/1980er Jahren bei einem Deutschlandbesuch der Autorinnen und Autoren immer möglichst auch die Übersetzerin bzw. der Übersetzer geladen, wie Botond zum Besuch Carpentiers. Bei der Verhandlung von Autorenrechten wurde die Übersetzerin bzw. der Übersetzer als Argument für eine Entscheidung für den Verlag aufgeführt. Somit lassen sich anhand der Materialien zur Übersetzung in Verlagsarchiven Eckpfeiler für eine Kulturgeschichte des Übersetzens definieren.

an, dass bei den abgedruckten Rezensionen die Gegenpositionen vertreten sein sollten, vgl. Botond (Anm. 19), S. 177-179, hier S. 178.

97 Besonders deutlich an ihrer Gegenüberstellung von Héctor Béjar Rivera und Hugo Blancas, vgl. Anm. 41.

V | Computergestütztes Übersetzen
und Digital Humanities

Holger Fock

Übersetzungsprogramme und Literaturübersetzen – geht das zusammen?

Der Titel fragt neutral, setzt zwei Dinge nebeneinander, die nach früherem Dafürhalten eher nicht zusammengehen können. Man hätte es auch provokanter formulieren können: Literaturübersetzen durch Übersetzungsprogramme, oder zumindest: Literaturübersetzen mit Hilfe von Übersetzungsprogrammen. Jedenfalls stellt sich die Frage, ob wir schon soweit sind, ob es schon Übersetzungsprogramme gibt, die diesem Anspruch gerecht werden. Zuerst aber ein kurzer, unvollständiger Rückblick auf die Entwicklung dieser Programme.

Die ersten kleinen maschinellen Übersetzungsprogramme entstanden in den 1960er Jahren, u.a. bei IBM. Das erste maschinelle Übersetzungssystem für das Internet wurde 1999/2000 von Microsoft entwickelt, es liegt dem heutige *Bing Translator* zugrunde. Seit 2011 arbeitete es mit einer Cloud-basierten Datenbasis und wurde dadurch für viele andere Anwendungsprogramme nutzbar – bis hin zur direkten Übersetzung gesprochener Sprache.

Bis 2005 gab es im Internet nur Ein-Wort- oder Wort-für-Wort-Übersetzungen. 2006 kam mit *Google Translate* erstmals ein Programm, das Übersetzungen von ganzen Sätzen aus dem und ins Englische bot. Bald kamen andere Sprachen hinzu, die Qualität der Übersetzungen ließ allerdings zu wünschen übrig. Nichts sorgte während der Seminare und Workshops von Literaturübersetzerinnen und -übersetzern für mehr Heiterkeit als die Übersetzung eines Prosastücks oder Gedichts durch *Google Translate* oder eine ähnliche Übersetzungsmaschine.

Das änderte sich schlagartig im Jahr 2015: Bei einem Meeting des CEATL (Conseil Européen des Associations de Traducteurs Littéraires) führte uns ein niederländischer Kollege die Übersetzung der ersten drei Seiten aus Prousts *À la Recherche du temps perdu* durch *Google Translate* ins Englische vor, mit diesem Ergebnis (siehe den

ersten Übersetzungsvergleich im Anhang): Fast alle Proust'schen Sätze waren in ein grammatikalisch kohärentes Englisch gebracht, auch für schwierige Passagen hatte *Google Translate* eine Lösung gefunden, wenn auch nicht immer eine gute. Selbst unser englischer Kollege war erstaunt ob der Qualität; von einigen offensichtlichen Fehlern und etlichen stilistisch eher einfach strukturierten Ergebnissen abgesehen, war der Text relativ nahe bei Proust, zumindest ähnlich nahe, wie die erste Proust-Übersetzung ins Englische von C. K. Scott Moncrieff aus dem Jahr 1922. Das Ergebnis der maschinellen Übersetzung war zumindest eine gut verwertbare Rohübersetzung – ein Schock: Würden literarische Übersetzer/-innen bald überflüssig werden oder zumindest eine allenfalls nostalgisch existierende Randerscheinung, wie es beispielsweise Kupferstecher oder Sattler heute sind?

Wie hat Google es geschafft, ein Programm zu entwickeln, das auch komplexere Satzstrukturen erkennen und übersetzen kann? Erreicht wurde der entscheidende Fortschritt durch den Einsatz von sogenannter Künstlicher Intelligenz (KI), die eigentlich besser Maschinelle Intelligenz heißen sollte (da an ihr nichts »Künstliches« ist). Mit KI begann das Übersetzungsprogramm aus der Einspeisung übersetzter Texte selbständig zu lernen. 2014 eröffnete Google zudem eine »crowd-sourcing«-Plattform: Dort können Nutzer vorhandene Übersetzungen korrigieren oder durch eigene Vorschläge erweitern, was zu einer fortwährenden Verbesserung des Programms führt.

Im Jahr 2007 begann in Köln ein neues Unternehmen mit dem Aufbau des elektronischen Wörterbuchs *Linguee*. Wobei *Linguee* kein Wörterbuch im klassischen Sinn ist wie zum Beispiel *Pons* und *Langenscheid*, auch kein Online-Wörterbuch wie *LEO*, *Bab.la* oder *dict.cc*, sondern eine Mischung aus Suchmaschine und Wörterbuch. Datenbasis für Übersetzungen in 25 angebotenen Sprachpaarungen sind vorhandene Übersetzungen im Internet, besonders auch Übersetzungen internationaler Organisationen wie EU, UNO etc. Auch *Linguee* lernt selbständig hinzu; ein spezieller, automatisierter Webcrawler durchsucht das Internet fortwährend nach neuen zweisprachigen Texten, ein maschineller Algorithmus wählt parallele Sätze aus, bewertet ihre Übersetzungsqualität und präsentiert sie Nutzerinnen und Nutzer in der Reihenfolge ihrer Bewertung als Suchergebnisse. *Linguee* bietet dabei auch die Übersetzung einfacher Redewendungen oder Wortfolgen an und ist seit 2009 online verfügbar.

Auf der Basis von einer Milliarde übersetzter Sätze aus *Linguee* entwickelte die Kölner Firma DeepL dann das maschinelle Übersetzungsprogramm gleichen Namens, das seit Sommer 2017 online verfügbar ist und Texte beliebiger Sprachen sekundenschnell übersetzt. Wie schon *Google Translate* lernt auch *DeepL* ständig durch maschi-

nelle neuronale Netze hinzu, also durch elektronische Netze, die ähnlich funktionieren wie die neuronalen Netze im menschlichen Gehirn. Ohne das jetzt technisch weiter auszuführen, wozu ich nicht in der Lage wäre, sei hier nur auf die beeindruckende Computerleistung verwiesen: *DeepL* arbeitet mit einem sogenannten Supercomputer, der in Island steht und 5.100 Milliarden Rechenoperationen pro Sekunde ausführen kann. Zu Beginn bot *DeepL* in mancherlei Hinsicht, wie zum Beispiel dem Erkennen mehrdeutiger Begrifflichkeiten, Alltagsmetaphorik oder idiomatischer Wendungen bessere Ergebnisse als *Google Translate*, der wiederum bei grammatikalischen Strukturen Vorteile haben soll. Außerdem bietet *DeepL* eine nützliche Zusatzfunktion: Durch Anklicken eines Einzelworts oder Begriffs werden Synonyme und alternative Übersetzungsvorschläge angezeigt.

Parallel zu diesen beiden heute populärsten und meist genutzten Übersetzungsprogrammen arbeitet auch Microsofts *Bing Translator* seit 2016 mit einem selbstlernenden neuronalen Netz, einem Algorithmus zur Qualitätskontrolle und bietet Nutzerinnen und Nutzer etliche Feedback-Möglichkeiten (Korrekturen, alternative Übersetzungen etc.), die direkt vom Programm aufgenommen und verarbeitet werden. Auch weitere Mitbewerber wie *MyMemory* der Firma Translated Labs, das Korrekturen oder Vorschläge der Userinnen und User für ganze Texte übernimmt und verarbeitet, oder *Yandex.Translate* (seit 2011 online), das besonders für Übersetzungen aus und in osteuropäische beziehungsweise slawische Sprachen geeignet ist, bieten qualitativ ähnlich gute Ergebnisse wie *Google Translate* und *DeepL*, auf die ich mich bei den folgenden Vergleichen beschränken will.

Um Unterschiede deutlich zu machen, habe ich im Folgenden die veröffentlichten Übersetzungen von drei kurzen Texten – jeweils die Romananfänge von Prousts *À la Recherche*, Mathias Enards *Boussole* und Patrick Devilles *Taba-Tabà* – miteinander verglichen und dazu einzelne Stellen mit verschiedenen Formatierungen hervorgehoben: Fett+kursiv sind klare Fehler, fett sind unzureichende, überflüssige oder im Ausdruck verfehlt Übersetzungen, unterstrichen sind begriffliche Unterschiede, deren Vergleich sich lohnt, und kursiv gesetzt sind Stellen, die nicht prinzipiell falsch, aber doch unpassend oder verfehlt sind.

Zu den Textvergleichen

Bei den Übersetzungen der ersten Seite aus Prousts *À la Recherche* ins Englische fällt zunächst die sehr unterschiedliche Länge auf: Die der Übersetzungsmaschinen sind 12 bis 15 % kürzer als die Moncrieff-Übersetzung von 1922, die ganz offensichtlich an manchen Stellen

ausgeschmückt ist und von stilistischer Umständlichkeit zeugt (zum Beispiel »but my thoughts had run into a channel of their own« oder »now nearer and now farther off, punctuating the distance like the note«). Insgesamt sind die beiden maschinell erstellten Übersetzungen prägnanter und konziser, wenngleich beiden manches entgeht und zu Fehlern führt, vor allem der Halbsatz »le sujet du livre se détachait de moi«. Erstaunlich ist, dass die beiden Übersetzungen dem Satzbau und der komplexen Syntax des Originals zumeist gut folgen können. Allerdings fehlen ihnen weitgehend die Eleganz und der fließende Rhythmus des Originals. Man merkt, dass die Programme darauf abzielen, Texte sprachlich, vor allem lexikalisch »richtig« zu übersetzen, alles andere – Ausdrucksweisen, Rhythmus, Tonalität, stilistische Besonderheiten, Mehrdeutigkeiten, lexikalische Varianten etc. – spielen kaum eine Rolle.

Während die maschinellen Übersetzungen der ersten Seite von Proust ins Englische erstaunliche Ergebnisse zeigen, sind die maschinellen Übersetzungen derselben Seite ins Deutsche weitaus problematischer: Sie weisen mehr fehlerhafte Stellen auf, verfehlen häufig Satzbau und Stil des Originals vollkommen, einfache Wendungen werden oft nur wortwörtlich übersetzt (zum Beispiel »meine Augen schlossen sich« statt »fielen mir zu«), bei mehrdeutigen Wörtern (zum Beispiel »volume«) wird die zutreffende Bedeutung nicht erkannt, sobald die Sätze etwas länger und komplizierter werden, geht der syntaktische Zusammenhang verloren und semantisch kommt dann Nonsens heraus wie im letzten Satz (»Ich fragte mich ... Süße der Rückkehr.«). Oft erkennen die Übersetzungsprogramme auch einfache Bezüge nicht und setzen die falschen Pronomina: *Google Translate* übersetzt zweimal »sie« statt »er« (der Glaube) und »es« statt »sie« (die Dunkelheit), *DeepL* »es« statt »er« (der Glaube), »ihr« statt »ihm« (dem Thema des Buches) und ebenfalls »es« statt »sie« (die Dunkelheit). Die Übersetzungen ins Deutsche sind letztlich syntaktisch und semantisch noch so inkohärent, dass sie auch als Rohübersetzung nicht zu gebrauchen sind.

Ein wesentlicher Grund dafür, dass die maschinellen Übersetzungen ins Englische besser gelingen, liegt darin, dass die englische Sprache der französischen im Satzbau näher ist; beiden Sprachen liegt ein relativ festgefügtetes Subjekt-Prädikat-Objekt-Schema zugrunde (in beiden steckt noch das Latein drin), während das Deutsche im Satzbau sehr frei ist und man fast jede syntagmatische Einheit verschieben kann, wobei sich dann Bedeutungen und Betonungen verändern. Mit einem komplexen Satzbau scheinen die Übersetzungsprogramme bisher nicht zurechtzukommen.

Wie sieht es aus bei syntaktisch klar gegliederten Texten? Dazu vergleiche ich die Übersetzungen des Romananfangs von Mathias Enards

Boussole / Kompass. *Google Translate* wie *DeepL* beginnen stark, *DeepL* bringt sogar das Kompositum »Opiumraucher«, macht dann aber gleich einen Fehler, indem es das »jamais« falsch bezieht auf »nous fumons«, während *Google Translate* das Personalpronomen »wir« nicht wiederholt; anschließend bringt *DeepL* die »sterbenden Gesichter im Spiegel« und schafft auch das »gefrorene Bild« (und nicht das »eisige« wie bei *Google Translate*, doch von da an geraten beide Übersetzungsprogramme in Schwierigkeiten: »illusion« wird von beiden wörtlich mit »Illusion« übersetzt, die »pelote de givre« von beiden falsch verstanden, ebenso die »complexité des enchevêtrements«, die von beiden nahezu wörtlich und deshalb tautologisch, ja unsinnig als »Komplexität der Verstrickungen« beziehungsweise »von Verwirrungen« übersetzt wird. Mit dem »goutte d'eau condensée« haben beide Programme ein Problem, das bei *DeepL* zur falschen Übersetzung von »vitre« führt, bei beiden »rollt« die Perle und rinnt nicht hinab, wird vom Wasserdampf »erzeugt«, anstatt aus ihm hervorzugehen, und ab da verlieren beide Programme den semantischen Zusammenhang und beginnen inkohärente Sätze zu produzieren, bis hin zu den »Illusionskonfigurationen« (*Google Translate*) oder »Konfigurationen der Illusionen« (*DeepL*). Trotz zweier gravierender Übersetzungsfehler scheint *DeepL* mit dem Text etwas besser zurechtzukommen, wirkt syntaktisch kohärenter, aber auch hier sind beide Ergebnisse kaum als Rohübersetzung geeignet.

Auch mit dem Beginn des Romans *Taba-Tabá* von Patrick Deville kommen die Übersetzungsprogramme nicht zurecht. Im ersten Absatz dominieren Fehlinterpretationen und falsche Wortwörtlichkeit (»des auftauchenden Landes«, »Steintor«, »Schiffe am Eingang des Kanals«, »das frische und salzige Wasser«); besonders auffällig bei der Übersetzung des kurzen Satzes »De monumentale elle n'a que le nom« – beide Übersetzungsprogramme kommen hier mit dem ungewöhnlichen Satzbau im Französischen nicht zurecht (*Google Translate*: »Monumental hat sie nur den Namen«, *DeepL*: »Es ist monumental und hat nur den Namen«), *Google Translate* stellt zudem noch einen falschen Bezug her, hier »hat sie« statt »hat es« (das Tor), »sie war« statt »es war« (das Denkmal) und am Ende mischen sich die Wasser »vor ihnen« statt vor »ihm«. Tatsächlich ist die *Google Translate*-Übersetzung syntaktisch inkohärenter als die von *DeepL*.

Auch im zweiten Absatz verkennen die Programme besondere Ausdrucksweisen, da schlüpft der Erzähler beispielsweise »im Profil« durch die Gitterstäbe (»Metallstangen/-stäbe« in den maschinellen Übersetzungen), da ist jede dieser Pfützen »eine Reduktion« des Binnenmeeres, »schwimmende Algenvegetationen« müssen »als Haar verworfen« (*Google Translate*) oder »wie ein Haar ausgebreitet« (*DeepL*).

werden, um »die Krabbentotpfanne« (*Google Translate*) oder »die Zangenkrebse ohne Lachen« (*DeepL*) »auszuspülen« – hier wird der idiomatische Ausdruck »pince-sans-rire« nicht erkannt und schon gar nicht sein an dieser Stelle ungewöhnlicher Gebrauch.

Auch bei Besonderheiten aus Flora und Fauna kommen beide Übersetzungsprogramme stark ins Schleudern: Aus den Glasaalen werden »Elvers« (*Google Translate*) beziehungsweise »Elfen« (*DeepL*), *Google Translate* erkennt immerhin noch die »Meeräsche« und die »Schwalbenschultern« ... Der letzte Satz ist wiederum bei *DeepL* etwas kohärenter, sieht man von der falschen Auslegung des Verbs »faufiler« (»aus dem Käfig zu schleichen« statt »zu schlüpfen«) ab.

Auch hier bleibt es dabei, dass die Übersetzungsprogramme keine Lösungen liefern, die als Rohübersetzung brauchbar erscheinen. Um zu zeigen, was eine Rohfassung in etwa bieten müsste, stelle ich unsere Erstfassung der Deville-Übersetzung ans Ende der Vergleichstexte. Im Anschluss daran versuche ich, einige Schlüsse aus diesen kurzen Textvergleichen zu ziehen und eine zusammenfassende Bewertung abzugeben.

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann, 1. Combray

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire: Je m'endors. Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage: une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempycose les pensées d'une existence antérieure; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être; j'entendais le sifflement des

trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.

Marcel Proust

Remembrance of Things Past, part 1, Swanns Way

übersetzt von Charles Kenneth Scott Moncrieff, 1922

For a long time I used to go to bed early. Sometimes, when I had put out my candle, my eyes would close so quickly that I had not even time to say **I'm going to sleep**. And half an hour later the thought that it was time to go to sleep would awaken me; I would try to put away the book which, I imagined, was still in my hands, and to blow out the light; I had been thinking all the time, while I was asleep, of what I had just been reading, **but my thoughts had run into a channel of their own, until** I myself seemed actually to have become the subject of my book: a church, a quartet, the rivalry between François I and Charles V. This impression would persist for some moments after I was awake; it did not disturb my mind, but it lay like scales upon my eyes and prevented them from registering the fact that the candle was no longer burning. Then it would begin to seem unintelligible, as the thoughts of a former existence must be to a reincarnate spirit; the subject of my book would separate itself from me, leaving me free to choose whether I would form part of it or not; and **at the same time** my sight would return and I would be astonished to find myself in a state of darkness, pleasant and restful enough for the eyes, and even more, perhaps, for my mind, to which it appeared incomprehensible, without a cause, a matter dark indeed. I would ask myself what o'clock it would be; I could hear the whistling of trains, which, **now nearer and now farther off, punctuating the distance like the note** of a bird in a forest, shewed me in perspective the deserted countryside through which a traveller would be hurrying towards the nearest station: the path that he followed being fixed **for ever** in his memory by the general excitement due *to being in a strange place*, to doing unusual things, to the last words of conversation, to farewells **exchanged** beneath an unfamiliar lamp *which echoed still in his ears* amid the silence of the night; and **to the delightful prospect** of being once again at home.

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, 1. Combray
übersetzt mit Google Translate, 21.11.2019

For a long time I went to bed early. Sometimes *my candle was barely extinguished, my eyes closed so quickly* that I did not have time to say, I fall asleep. And half an hour later, the thought that it was time to seek sleep awakened me; I wanted to put the volume that I thought I still had in my hands and blow my light; I had not ceased to reflect on what I had just read, *but these reflections had taken a rather peculiar turn*; it seemed to me *that I myself was talking about the work*: a church, a quartet, the rivalry of Francis I and Charles V. This belief survived for a few seconds when I woke up; *she did not shock my reason, but weighed scales on my eyes* and prevented them from realizing that *the candlestick was not lit*. Then *she began to become unintelligible, as after the metempsychosis the thoughts of an earlier existence*; the subject of the book **was detached from me**, I was free **to apply to it** or not; *I immediately recovered my sight and was astonished to find a darkness around me, soft and relaxing for my eyes, but perhaps even more for my mind, to whom it appeared as something without a cause, incomprehensible, like a really obscure thing*. I wondered what time it could be; I heard *the whistling of the trains which, more or less distant, like the song of a bird in a forest, raising the distances, described to me the extent of the deserted countryside where the traveler hastens to the next station*; and the little path that he follows is going to be engraved in his memory by the excitement he owes to new places, to unusual acts, to the recent chat and to the farewells under the foreign lamp that still follow him in silence of the night, to the sweetness of the return.

Marcel Proust

A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, 1. Combray
übersetzt mit DeepL, 11.6.2020

For a long time, I went to bed early. Sometimes, *as soon as my candle was out, my eyes would close so quickly* that I didn't have time to say **to myself**, I'm falling asleep. And half an hour later, the thought that it was time to go to sleep woke me up; I wanted to put down the volume that I thought I still had in my hands and blow out my light; I had not stopped **thinking** *in my sleep about what I had just read, but these reflections had taken a rather peculiar turn*; it seemed to me that *I myself was what the book was about*: a church, a quartet, the rivalry of Francis I and Charles V. This belief survived for a few seconds when I awoke; it did not shock my reason, *but it weighed like scales on my eyes and prevented them from realizing that the candlestick was not lit*. Then it began to become unintelligible to me, as after the metempsychosis the thoughts of a previous existence; the subject of the book **became detached from me**, I was free **to apply myself to it** or not; *at once I recovered my sight and I was quite astonished to find around me a darkness, soft and restful for my eyes, but perhaps even more so for my spirit, to whom it appeared as a thing without cause, incomprehensible, as a really obscure thing*. I wondered what time it might be; I could hear *the whistling of the trains, which, more or less distant, like the song of a bird in a forest, raising the distances, described to me the extent of the deserted countryside where the traveller hurries to the next station*; and the little path he follows will be engraved in his memory by the excitement he owes to new places, to unusual acts, to the recent talk and farewell under the foreign lamp which still follow him in the silence of the night, to the coming sweetness of the return.

Marcel Proust

À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann, I. Combray

Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : Je m'endors. Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles-Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était pas allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempycose les pensées d'une existence antérieure ; le sujet du livre se détachait de moi, j'étais libre de m'y appliquer ou non ; aussitôt je recouvrais la vue et j'étais bien étonné de trouver autour de moi une obscurité, douce et reposante pour mes yeux, mais peut-être plus encore pour mon esprit, à qui elle apparaissait comme une chose sans cause, incompréhensible, comme une chose vraiment obscure. Je me demandais quelle heure il pouvait être ; j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte où le voyageur se hâte vers la station prochaine ; et le petit chemin qu'il suit va être gravé dans son souvenir par l'excitation qu'il doit à des lieux nouveaux, à des actes inaccoutumés, à la causerie récente et aux adieux sous la lampe étrangère qui le suivent encore dans le silence de la nuit, à la douceur prochaine du retour.

**Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, 1: *Unterwegs zu Swann*
 übersetzt von Eva Rechel Mertens, in der Bearbeitung von
 Luzius Keller, 2004 © Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1953**

Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen. Manchmal, die Kerze war kaum gelöscht, fielen mir die Augen so rasch zu, daß keine Zeit blieb, mir zu sagen: Ich schlafe ein. Und eine halbe Stunde später weckte mich der Gedanke, daß es Zeit sei, den Schlaf zu suchen; ich wollte das Buch fortlegen, das ich noch in Händen zu halten wähnte, und das Licht ausblasen; im Schlaf hatte ich weiter über das eben Gelesene nachgedacht, dieses Nachdenken aber hatte eine eigentümliche Wendung genommen: mir war, als sei ich selbst es, wovon das Buch sprach – eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität zwischen Franz I. und Karl V. Diese Vorstellung hielt noch einige Sekunden nach meinem Erwachen an; mein Verstand stieß sich nicht an ihr, doch lag sie mir wie Schuppen auf den Augen und hinderte diese zu erkennen, daß die Leuchte nicht mehr brannte. Dann wurde sie mir immer unbegreiflicher, wie nach der Seelenwanderung das in einer früheren Existenz Gedachte; das Thema des Buches löste sich von mir, ich war frei, mich damit zu befassen oder nicht; bald gewann ich mein Sehvermögen zurück und war höchst erstaunt, um mich her eine Dunkelheit vorzufinden, die für meine Augen, aber mehr noch vielleicht für meinen Geist angenehm und erholsam war, dem sie wie etwas Grundloses, Unbegreifliches, wie etwas wahrhaft Dunkles erschien. Ich fragte mich, wie spät es wohl sei, ich hörte das Pfeifen der Züge, das bald nah, bald fern wie der Gesang eines Vogels im Wald die Entfernungen deutlich machte und mir die Weite des öden Landes beschrieb, wo der Reisende der nächsten Station entgegeneilt; und der schmale Weg, dem er folgt, wird sich seinem Gedächtnis einprägen durch die Erregung, die er neuen Orten verdankt, ungewohnten Handlungen, dem eben stattgefundenen Gespräch und dem Abschied unter der fremden Lampe, der ihm in der Stille der Nacht noch nachgeht, dem bevorstehenden Glück der Heimkehr.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*
 übersetzt mit *Google Translate*, 21.11.2019

Lange bin ich früh ins Bett gegangen. **Manchmal wurde meine Kerze kaum gelöscht, meine Augen schlossen sich so schnell**, dass ich keine Zeit hatte zu sagen: »Ich schlafe ein.« Und eine halbe Stunde später weckte mich der Gedanke, es sei Zeit, nach Schlaf zu suchen; ***Ich wollte die Lautstärke, von der ich dachte, ich hätte sie noch in der Hand***, und mein Licht ausblasen. Ich hatte nicht aufgehört, über das, was ich gerade gelesen hatte, nachzudenken, aber diese Überlegungen hatten eine merkwürdige Wendung genommen; es schien mir, ***dass ich selbst über das Werk sprach***: eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität von Franz I. und Karl V. Dieser **Glaube** hielt einige Sekunden an, als ich aufwachte. ***Sie schockte meine Vernunft nicht, wog aber Schuppen auf meine Augen*** und hinderte sie daran, zu bemerken, dass **der Kerzenhalter** nicht angezündet war. Dann wurde ***sie*** unverständlich wie nach der Metempsychose **die Gedanken einer früheren Existenz**; das Thema des Buches **war von mir losgelöst, ich konnte mich darauf bewerben** oder nicht; ***Ich erholte mich sofort*** und war erstaunt, als ich eine Dunkelheit um mich herum fand, weich und entspannend für meine Augen, aber vielleicht noch mehr für meinen Verstand, dem ***es*** als etwas ohne Grund erschien, unverständlich, **wie ein wirklich dunkle Sache**. Ich fragte mich, wie spät es sein könnte. Ich hörte das Pfeifen der Züge, die, mehr oder weniger entfernt, wie **das Lied** eines Vogels in einem Wald, die Entfernungen **vergrößerten** und mir die Ausdehnung der menschenleeren Landschaft schilderten, in der der Reisende **zum nächsten Bahnhof eilt**; und der kleine Weg, dem er folgt, wird **in seiner Erinnerung** von der **Aufregung** geprägt sein, die er neuen Orten, ungewöhnlichen Handlungen, **dem jüngsten Plaudern** und den **Abschiedsfeiern** unter der fremden Lampe, die ihm immer noch schweigend **folgen, verdankt der Nacht, um die Süße der Rückkehr**.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*
 übersetzt mit DeepL, 21.11.2019

Lange bin ich früh ins Bett gegangen. **Manchmal wurde meine Kerze kaum gelöscht, meine Augen schlossen sich so schnell**, dass ich keine Zeit hatte zu sagen: »Ich schlafe ein.« Und eine halbe Stunde später weckte mich der Gedanke, es sei Zeit, nach Schlaf zu suchen; ***Ich wollte die Lautstärke, von der ich dachte, ich hätte sie noch in der Hand***, und mein Licht ausblasen. Ich hatte nicht aufgehört, über das, was ich gerade gelesen hatte, nachzudenken, aber diese Überlegungen hatten eine merkwürdige Wendung genommen; es schien mir, ***dass ich selbst über das Werk sprach***: eine Kirche, ein Quartett, die Rivalität von Franz I. und Karl V. Dieser **Glaube** hielt einige Sekunden an, als ich aufwachte. **Sie schockte meine Vernunft nicht, wog aber Schuppen auf meine Augen** und hinderte sie daran, zu bemerken, dass **der Kerzenhalter** nicht angezündet war. Dann wurde **sie** unverständlich wie nach der Metempsychose **die Gedanken einer früheren Existenz**; das Thema des Buches **war von mir losgelöst, ich konnte mich darauf bewerben** oder nicht; **Ich erholte mich sofort** und war erstaunt, als ich eine Dunkelheit um mich herum fand, weich und entspannend für meine Augen, aber vielleicht noch mehr für meinen Verstand, dem **es** als etwas ohne Grund erschien, unverständlich, wie ein wirklich dunkle Sache. Ich fragte mich, wie spät es sein könnte. Ich hörte das Pfeifen der Züge, die, mehr oder weniger entfernt, wie **das Lied** eines Vogels in einem Wald, die Entfernungen **vergrößerten** und mir die Ausdehnung der menschenleeren Landschaft schilderten, in der der Reisende zum nächsten Bahnhof eilt; und der kleine Weg, dem er folgt, wird **in seiner Erinnerung** von der **Aufregung** geprägt sein, die er neuen Orten, ungewöhnlichen Handlungen, **dem jüngsten Plaudern** und den **Abschiedsfeiern** unter der fremden Lampe, die ihm immer noch schweigend **folgen, verdankt der Nacht, um die Süße der Rückkehr**.

Mathias Enard, *Boussole*

© Actes Sud, 2015

Nous sommes deux fumeurs d'opium chacun dans son nuage, sans rien voir au-dehors, seuls, sans nous comprendre jamais nous fumons, visages agonisants dans un miroir, nous sommes une image glacée à laquelle le temps donne l'illusion du mouvement, un cristal de neige glissant sur une pelote de givre dont personne ne perçoit la complexité des enchevêtrements, je suis cette goutte d'eau condensée sur la vitre de mon salon, une perle liquide qui roule et ne sait rien de la vapeur qui l'a engendrée, ni des atomes qui la composent encore mais qui, bientôt, serviront à d'autres molécules, à d'autres corps, aux nuages pesant lourd sur Vienne ce soir: qui sait dans quelle nuque ruissellera cette eau, contre quelle peau, sur quel trottoir, vers quelle rivière, et cette face indistincte sur le verre n'est mienne qu'un instant, une des millions de configurations possibles de l'illusion – [...].

Mathias Enard, *Boussole*

übersetzt mit *Google Translate*, 22.11.2019

Wir sind zwei *Raucher von Opium*, jeder in seiner eigenen Wolke, ohne *etwas von außen* zu sehen, allein, ohne uns *jemals* zu verstehen, rauchen, *Gesichter im Spiegel sterben*, wir sind ein **eisiges** Bild, dem die Zeit *die Illusion* von Bewegung gibt, ein Schneekristall, der auf **einem Frostball** gleitet, von dem niemand **die Komplexität der Verstrickungen** wahrnimmt. Ich bin dieser **Tropfen** Kondenswasser auf dem Fenster meines Wohnzimmers, eine flüssige Perle, *die rollt* und nichts von dem Dampf weiß, **der ist erzeugt, keines der Atome, die es noch bilden, aber die bald für andere Moleküle, andere Körper, Wolken verwendet werden**, die heute Nacht in Wien **schwer sind**: Wer weiß, in welchem *Hals* dieses Wasser *fließt*, *gegen* welche Haut, auf welcher Bürgersteig, welcher Fluss und dieses undeutliche Gesicht auf dem Glas **nur für einen Moment mir gehören**, ist eine der Millionen *möglichen Illusionskonfigurationen* – [...].

Mathias Enard, *Kompass*

übersetzt von Holger Fock und Sabine Müller,

© Hanser, Berlin 2016

Wir sind zwei Opiumraucher, jeder in seiner Wolke, ohne etwas draußen zu sehen, allein, ohne uns je zu verstehen, wir rauchen, sterbende Gesichter in einem Spiegel, wir sind ein gefrorenes Bild, dem nur die Zeit den Anschein von Bewegung verleiht, ein Schneekristall, der auf ein Raureifknäuel gleitet, dessen komplexes Geflecht niemand wahrnimmt, ich bin dieser kondensierte Wassertropfen an der Fensterscheibe meines Wohnzimmers, eine flüssige Perle, die hinabrinnt und nichts vom Dampf weiß, aus dem sie hervorgeht, und nichts von den Atomen, aus denen sie noch besteht und die bald andere Moleküle bilden werden, andere Gebilde, die Wolken, die heute Abend tief über Wien stehen: Wer weiß, in welchen Nacken dieses Wasser rinnen wird, über welche Haut, auf welchen Gehsteig, zu welchem Fluss, und dieses verschwommene Gesicht auf dem Glas ist nur einen Augenblick lang meines, eine der Millionen Konfigurationen, die sich in der Einbildung formen können – [...].

Mathias Enard, *Boussole*

übersetzt mit *DeepL*, 22.11.2019

Wir sind zwei Opiumraucher, jeder in seiner Wolke, ohne etwas draußen zu sehen, allein, ohne uns *jemals* zu verstehen, wir rauchen *nie*, sterbende Gesichter im Spiegel, wir sind ein gefrorenes Bild, dem die Zeit *die Illusion* von Bewegung gibt, ein Schneekristall, der auf **einer Eiskugel ruht**, deren **Komplexität von Verwirrungen** niemand wahrnimmt, Ich bin dieser Wassertropfen, der auf dem Glas meines Wohnzimmers kondensiert ist, eine flüssige Perle, *die rollt* und nichts von dem Dampf weiß, **der sie erzeugt hat, noch nicht** von den Atomen, die sie bilden, **sondern die bald anderen Molekülen, anderen Körpern und den Wolken dienen wird, die heute Abend in Wien schwer wiegen**: wer weiß, in welchem *Hals* dieses Wasser *fließen* wird, *gegen* welche Haut, auf welchem Bürgersteig, *gegen* welchen Fluss, und dieses *unklare* Gesicht auf dem Glas gehört nur für einen Moment mir, eine der Millionen *möglichen Konfigurationen der Illusion* – [...].

Patrick Deville, *Taba-Tabà*

© Du Seuil, 2017

À la toute extrémité de l'estuaire de la Loire, au centre des terres émergées de l'hémisphère Nord, une porte en pierre dresse au-dessus du fleuve son arc de triomphe modeste et sa grille à deux vantaux. De monumentale elle n'a que le nom. Il fallait qu'il y eût au Lazaret un monument et ce serait elle, n'ouvrant sur rien, visible de loin par les navires à l'entrée du chenal, du même gris-vert que les eaux douces et salées qui se mêlent devant elle.

Ses barreaux métalliques ménagent un espace où je me glisse tous les matins de profil pour descendre sur la plage et m'accroupir comme un géant aux bords des trous d'eau qu'abandonne la marée au creux des rochers. Entre mes sandalettes, chacune de ces flaques est une réduction de mer intérieure avec ses falaises, ses végétations d'algues flottantes qu'il faut écarter comme une chevelure pour débusquer les crabes pince-sans-rire, suivre la panique des crevettes transparentes et parfois des civelles ou des alevins de mulets. J'abandonnai ces histoires naturelles en 1965, lorsqu'il fut décidé que c'était assez, huit ans à l'intérieur d'un hôpital psychiatrique, même avec cette possibilité que m'offraient mes épaules d'hirondelle de me faufiler si vite hors de la cage.

Patrick Deville, *Taba-Tabá*
übersetzt von Holger Fock und Sabine Müller,
© Bilgerverlag, Zürich 2018

Am äußersten Ende der Loire-Mündung steht in der Mitte der zur nördlichen Hemisphäre gehörenden Landmasse ein steinernes Tor mit einem bescheidenen Triumphbogen und seinen zwei vergitterten Türflügeln über dem Fluss. Monumental an ihm ist nur sein Name. Das LAZARETT brauchte ein Denkmal, und es sollte dieses Tor sein, das auf nichts hinausgeht, von Weitem sichtbar für die Schiffe bei ihrer Einfahrt in die Fahrrinne und ebenso graugrün wie das Süßwasser und das Salzwasser, die sich vor ihm mischen.

Die eisernen Gitterstäbe lassen einen Zwischenraum, durch den ich jeden Morgen mit der Schulter voraus schlüpfe, um zum Strand hinunterzugehen und mich wie ein Riese über den Pfützen niederzuhocken, die bei Ebbe in den Felsmulden zurückbleiben. Jeder dieser Tümpel zwischen meinen Sandalen ist ein winziges Binnenmeer mit seinen Klippen und Wäldern aus schwimmenden Algen, die man wie Haar zur Seite streichen muss, um die hinterlistigen Strandkrabben aufzustöbern und zu beobachten, wie die durchsichtigen Felsengarnelen und manchmal die Glasaale oder die Larven der Meeräschen in Panik geraten. 1965 war für mich Schluss mit diesen Naturgeschichten, als beschlossen wurde, dass acht Jahre hinter den Mauern einer psychiatrischen Anstalt genug seien, auch wenn meine Schwalbenschultern es mir immer ermöglicht hatten, ratzfatz aus dem Käfig zu schlüpfen.

Patrick Deville, *Taba-Tabá*

übersetzt mit *Google Translate*, 22.11.2019

Ganz am Ende *der Mündung der Loire*, **im Zentrum des Landes** der nördlichen Hemisphäre, *thront* ein Steintor über dem Fluss, dessen bescheidener Triumphbogen und dessen zweiflügeliges Tor. Monumental hat *sie* nur den Namen. *In* Lazarett *musste es* ein Denkmal geben, und es würde *sie* sein, *die* sich zu nichts öffnet und von weitem von den Schiffen **am Eingang des Kanals** aus gesehen werden kann. *Sie* war graugrün wie *das frische und salzige Wasser*, das sich vor *ihnen* mischt es.

Seine *Metallstangen* schaffen einen Raum, **in dem** ich jeden Morgen **im Profil** schlüpfte, um am Strand zu landen und mich wie ein Riese an den Rändern der Wasserlöcher **zu ducken, die von der Flut in den Felsenhöhlen verlassen** wurden. Zwischen meinen Sandalen ist jede dieser Pfützen **eine Reduktion** des Binnenmeeres mit seinen Klippen, schwimmender Algenvegetation, *die als Haar verworfen werden muss*, um die *Krabbenotpfanne auszuspülen*, der Panik *transparenter Garnelen* zu folgen und manchmal *Elvers* oder Meeräsche *braten*. *Ich habe diese natürlichen Geschichten* im Jahr 1965 *aufgegeben*, als entschieden wurde, dass es genug war, acht Jahre in einer psychiatrischen Klinik zu verbringen, obwohl mir meine Schwalbenschultern die Möglichkeit boten, *so schnell zu schleichen aus dem Käfig*.

Patrick Deville, *Taba-Tabá*
 übersetzt mit DeepL, 22.11.2019

Ganz am Ende der Loire-Mündung, in der Mitte **des auftauchenden Landes** der Nordhalbkugel, steht über dem Fluss **mit** seinem bescheidenen Triumphbogen und dem zweiflügeligen Tor eine **Steintür**. **Es ist monumental und hat nur den Namen**. *Es musste ein Denkmal im Lazarett geben*, und es sollte das gleiche Graugrün sein, das von weitem von Schiffen **am Eingang des Kanals** aus gesehen werden kann wie *das frische und salzige Wasser, das sich vor ihm vermischt*.

Seine Metallstäbe schaffen einen Raum, in dem ich jeden Morgen **im Profil hineinschlüpfte**, um zum Strand hinunterzugehen und mich wie ein Riese an den Rändern der Wasserlöcher zu hocken, die **die Flut** in der Mulde der Felsen hinterlässt. Zwischen meinen Sandalen ist jede dieser Pfützen **eine Reduktion** des Binnenmeeres mit seinen Klippen, seiner schwimmenden Algenvegetation, *die wie ein Haar ausgebreitet werden muss*, um *die Zangenkrebse ohne Lachen auszuspülen*, der Panik der *transparenten* Garnelen und manchmal **Elfen oder Maultierbrut** zu folgen. *Ich verließ diese Naturgeschichten 1965*, als entschieden wurde, dass es genug war, acht Jahre in einer psychiatrischen Klinik, *sogar mit der Möglichkeit*, dass meine **Schluckschultern** mir anboten, *mich so schnell aus dem Käfig zu schleichen*.

**Patrick Deville, *Taba-Tabá*
 übersetzt von Holger Fock und Sabine Müller,
 Erstfassung (Rohübersetzung)**

Am äußersten Ende der Loire-Mündung, mitten in den Ländereien, die aus der nördlichen Hemisphäre hervorgekommen [aufgetaucht] sind, erhebt ein steinernes Tor seinen bescheidenen Triumphbogen und seine zwei Türflügel über dem Fluss. Denkwürdig an ihm ist nur sein Name. Das Lazarett musste unbedingt ein Baudenkmal haben, und das war dieses Tor, das auf nichts hinausgeht, von Weitem sichtbar für die Schiffe eingangs der Fahrrinne, und ebenso graugrün wie die süßen und salzigen Gewässer, die sich vor ihm mischen.

Seine Eisenstäbe lassen einen Zwischenraum, durch den ich jenen Morgen seitlich schlüpfte, um zum Strand hinunterzugehen und mich wie ein Riese an den Rändern der Wasserlöcher [Tümpel] hinzuknien, die bei Ebbe in den Vertiefungen der Felsen zurückbleiben. Jede dieser Pfützen zwischen meinen Sandaletten ist ein winzig kleines Binnenmeer mit seinen Felsen, seiner Vegetation schwimmender Algen, die man wie Haar zur Seite streichen muss, um die schelmischen Krabben [Witzbolde / Scherzkekse von Krabben] aufzustöbern, die keinen Spaß kennen, wenn sie einen zwicken können, und die Panik unter den durchsichtigen Felsengarnelen und manchmal unter den Glasaalen oder den Meeräsche-Jungfischen [-Setzlingen] zu beobachten. 1965 gab ich diese Naturgeschichten [Naturbetrachtungen] auf, als beschlossen wurde, dass acht Jahre im Innern einer psychiatrischen Anstalt genug seien, auch wenn ich mit meinen Schwalbenschultern immer die Möglichkeit hatte, sehr schnell aus dem Käfig zu schlüpfen.

Was Übersetzungsprogramme leisten, und was nicht. Ein kleiner Ausblick

Im Vergleich zu der Zeit, als Übersetzungsprogramme noch nicht durch den Einsatz von KI selbständig hinzulernten, gibt es tatsächlich große Fortschritte: Texte in einfacher Sprache ohne grammatikalische oder stilistische Besonderheiten werden zumeist richtig übersetzt, auch Alltagsmetaphern, alltägliche Redewendungen und idiomatische Wendungen werden meist erkannt. Das ist einerseits schon eine erstaunliche Leistung, andererseits endet damit die Übersetzungskunst der automatischen Programme.

Woran scheitern sie am meisten? Zunächst stellen sie bei komplexen Satzgefügen häufig falsche Bezüge her, was an falschen Pronomina zu erkennen ist. Auch beim Wortschatz sind sie noch nicht perfekt; sobald

der Wortschatz etwas ausgefallener oder spezieller wird, kommt es zu Fehlern. Bei manchen falschen Lösungen offenbart sich möglicherweise auch ein Problem der Methodik – gerade bei *DeepL* basieren die Lösungen auf Milliarden von Übersetzungen, die das Programm aus dem Internet aufnimmt und verarbeitet, dabei nimmt es allerdings auch alle falschen oder schlechten Übersetzungen auf und reproduziert diese möglicherweise trotz der Algorithmen, die für eine Bewertung und Qualitätskontrolle sorgen sollen.

Aus dem Gleis geraten die maschinellen Übersetzungen bei ungewöhnlichem Satzbau des Originals, zum Beispiel bei Inversionen, bei autorspezifischen Metaphern und komplexeren Bildwelten (wie zum Beispiel dem Bild mit dem Schneekristall, der auf ein Raureifknäuel gleitet, und dem Wassertropfen, der an einer Fensterscheibe kondensiert, bei Énard, oder dem Bild mit den Pfützen in den Felsmulden am Strand bei Deville). Auch bei mehrdeutigen Begriffen kommen sie ins Schleudern und entscheiden sich oft für die falsche Bedeutung. Zudem fehlt es Maschinen immer an Hintergrundwissen, wie zum Beispiel dem Wissen über die geografische Lage der Loire und ihrer Trichter-mündung (quasi in der Mitte zwischen Nordpol und Äquator, essenzielles Hintergrundwissen für das »au centre des terres émergées de l'hémisphère Nord«, zu Beginn des Deville-Romans). Daher steht nicht zu befürchten, dass Literaturübersetzerinnen und -übersetzer künftig arbeitslos werden. Von all dem abgesehen, erkennen Übersetzungsprogramme keine poetischen Merkmale literarischer Texte wie Binnenreime, Alliterationen, Rhythmus, Klang, Tonalität etc., ganz zu schweigen von metonymischem Gleiten oder intertextuellen Zusammenhängen; auch Ironie, Parodie oder Satire etc. entgeht ihnen ganz und gar.

Für die Übersetzung literarischer Texte sind die Programme bisher also ungeeignet, in den meisten Fällen auch zur Erstellung einer Rohfassung, die man so gut bearbeiten könnte, dass daraus eine Zeiterparnis resultierte. Bei sehr einfach strukturierten Texten, zum Beispiel aus der Genre-Literatur, den Bereichen Biografie, Historischer Roman und Sachbuch sind maschinell erstellte Übersetzungen als Rohfassungen aber schon durchaus brauchbar. Und eine Reihe von Übersetzerinnen und Übersetzern arbeitet auch bereits damit. Das Prinzip des selbständigen Hinzulernens mittels künstlicher Intelligenz lässt hoffen, dass *Google Translate*, *DeepL* & Co. hier in absehbarer Zeit auch beim Literaturübersetzen mehr zum Einsatz kommen.

Seit März 2020 soll *DeepL* durch eine weitere Modifizierung seines KI-Systems eine erhebliche Verbesserung gegenüber seinen Mitbewerbern erreicht haben. Nach ein paar Versuchen mit mehrseitigen Textpassagen kann ich manche Verbesserungen erkennen, aber auch

Verschlechterungen. Hier zum Abschluss (und zum abermaligen Vergleich) die aktuelle *DeepL*-Übersetzung des Romananfangs von Devilles *Taba-Tabá*:

**Patrick Deville, *Taba-Tabá*
übersetzt mit *DeepL*, 17.6.2020**

Ganz am Ende der Loire-Mündung, in der Mitte der Nordhalbkugel, erhebt sich über dem Fluss ein Steintor mit einem bescheidenen Triumphbogen und einem zweiflügeligen Tor. Monumental hat es nur den Namen. Es müsste ein Denkmal im Lazarett stehen, und das wäre sie, die sich ins Nichts öffnet und von den Schiffen am Eingang des Kanals weithin sichtbar ist, in demselben Graugrün wie das Süß- und Salzwasser, das sich vor ihr vermischt.

Seine Metallstangen schaffen einen Raum, in dem ich jeden Morgen im Profil zum Strand hinunterrutsche und wie ein Riese an den Rändern der Wasserlöcher kauere, die die Flut in der Mulde der Felsen hinterlassen hat. Zwischen meinen Sandalen ist jede dieser Pfützen eine Verkleinerung des Binnenmeeres mit seinen Klippen, seiner schwimmenden Algenvegetation, die man wie ein Haar ausbreiten muss, um die Krallenkrebse auszuspülen, der Panik der durchsichtigen Garnelen und manchmal auch der Glasaale oder der Meeräschenbrut zu folgen. Ich gab diese natürlichen Geschichten 1965 auf, als beschlossen wurde, dass es genug war, acht Jahre in einer psychiatrischen Klinik, selbst mit der Möglichkeit, dass meine Schluckschultern mir die Möglichkeit boten, mich so schnell aus dem Käfig zu schleichen.

Uwe Muegge

Terminologiemanagement bei der Übersetzung kreativer Texte

Wer heute Terminologiemanagement propagiert, tut das in der Regel mit der Begründung, dass mit systematischem Terminologiemanagement eine höhere Übersetzungsqualität, bessere Konsistenz und letztendlich eine größere Kundenzufriedenheit erreicht wird. Und das sind durchaus triftige Gründe für Übersetzende, das Terminologiemanagement ernst zu nehmen. Aber ich will hier noch einen besseren Grund für professionelles Terminologiemanagement nennen. Ich werde in diesem Beitrag zeigen, wie mit durchgängigem Terminologiemanagement die Übersetzungsgeschwindigkeit, das Einkommen und damit in erster Linie *die Zufriedenheit der Übersetzenden* gesteigert werden kann. Und das gilt nicht nur für diejenigen, die im klassisch technisch-naturwissenschaftlich-juristischen Bereich übersetzen, sondern auch für diejenigen Übersetzenden, die literarische und andere kreative Texte bearbeiten, selbst wenn sie nie in die Verlegenheit kommen, ein Fachwort übersetzen zu müssen.

Was ist eigentlich ein Fachwort?

Bittet man zwei Terminologen, ein beliebiges Fachwort zu definieren, so erhält man – wie meine Erfahrung gezeigt hat – garantiert mindestens drei ganz verschiedene Antworten. Es sollte also nicht überraschen, dass kein Mangel an Definitionen dessen besteht, was man unter einem Fachwort verstehen sollte. Diese Definitionen reichen vom Esoterischen (wie z.B. in der ISO-Norm 1087, in der ein Fachwort/Term als »designation that represents a general concept by linguistic means« erklärt wird), bis zum ganz Alltäglichen (wie z.B. in meinem Einführungskurs in das Terminologiemanagement, in dem ich ein Fachwort als »ein Wort, das für den Kunden von Übersetzenden

von Bedeutung ist« beschreibe). Aber letztlich ist nach Ansicht dieses Terminologen die Frage, was ein Fachwort ist und was nicht, eher von akademischem Interesse.

Welche Art von Wörtern sollten Übersetzende verwalten?

Da haben wir nun eine Frage, die für die Übersetzungspraxis tatsächlich relevant ist. Meine persönliche Ansicht ist die, dass im Rahmen von professionellen Übersetzungsprojekten nicht nur Fachwörter, sondern alle schwierigen Worte systematisch verwaltet werden sollten. Schwierig sind einzelne Wörter oder Phrasen/Wortfolgen wenn

- ein Wort oder eine Phrase unbekannt ist und die Übersetzung in einem Wörterbuch oder einer anderen Ressource nachgeschlagen werden muss. Beispiele sind etwa: Fachwörter, archaische Wörter, Redewendungen und dergleichen,
- ein Wort oder eine Phrase und deren Übersetzung zwar bekannt ist, aber für die Übersetzung verschiedene Varianten zur Verfügung stehen, die jede für sich genommen legitim wäre, aber bei Verwendung mehrerer dieser Übersetzungsmöglichkeiten beim Leser zu Verwirrung oder zumindest Irritation führen könnte. So kann beispielsweise der deutsche *Kreisverkehr* im US-Englischen korrekt mit *roundabout*, *traffic circle*, *road circle* und *rotary* übersetzt werden. Aber wenn man sich auf einer Seite für *roundabaout* und ein paar Seiten weiter für *traffic circle* als Übersetzung entscheidet, dann hat das mit Sicherheit keine positive Auswirkung auf die Verständlichkeit des Zieltextes.

Während eigentlich nur diejenigen Übersetzenden, die im technisch-wissenschaftlichen Bereich tätig sind, es mit klassischer Terminologie zu tun haben, liege ich wohl nicht falsch wenn ich vermute, dass die allermeisten Übersetzenden tagtäglich mit Wörtern zu tun haben, die sie entweder nachschlagen müssen oder die aus Gründen der Konsistenz einheitlich übersetzt werden sollten.

Was ist mit Transferzeit gemeint?

Transferzeiten sind die Zeiten, in denen Übersetzende vom Übersetzungsmodus in den Terminologierecherchemodus wechseln (d.h. Zeiten, in denen sie weder übersetzen noch Terminologie recherchieren). Beispielsweise ist bei der Arbeit mit Online-Wörterbüchern die Transferzeit die Zeit, die erforderlich ist, um den Cursor von der Übersetzungsumgebung (z.B. einem Textverarbeitungs- oder Translation-Memory-System) zur Wörterbuchressource (z.B. einer Website oder einer Terminologiedatenbank) zu bewegen. Die Transferzeiten kön-

nen von wenigen Sekunden bis zu Minuten variieren (z.B. bei der Arbeit mit mehreren Papierwörterbüchern).

Was ist mit ad hoc Terminologiemanagement gemeint?

Wenn man sagt, dass jemand ein Problem »ad hoc« löst, dann meint man damit gemeinhin, dass jemand eine Aufgabe unsystematisch und planlos angeht. Analog dazu lösen Übersetzende, die Terminologie ad hoc verwalten, terminologische Probleme erst dann, wenn sie bei der Übersetzung auf sie stoßen, also sukzessive im steten Wechsel mit der eigentlichen Übersetzungsarbeit.

Wie sieht das Übersetzen mit ad hoc Terminologiemanagement aus? Wer übersetzt, ohne beim Übersetzungsbeginn über eine umfassende, projektspezifische, mehrsprachige Terminologiedatenbank zu verfügen, muss alle schwierigen Wörter und Phrasen ad hoc, also während der Übersetzung, recherchieren und verwalten. Terminologiemanagement während der Übersetzung heißt aber immer, dass der eigentliche Übersetzungsprozess für das Terminologiemanagement zwangsweise unterbrochen werden muss! Das Ergebnis sind im Vergleich zum proaktiven Terminologiemanagement zumindest häufigere und längere Transferzeiten, was schließlich zu vergleichsweise niedrigerer Produktivität führt. Dies gilt insbesondere wenn:

- der Ausgangstext viele schwierige Wörter enthält und
- viele dieser schwierigen Wörter unbekannte Wörter sind und
- die Übersetzenden alle schwierigen Wörter richtig übersetzen wollen und
- die Übersetzenden alle schwierigen Wörter konsistent übersetzen wollen.

Für Übersetzende, die nach der Adhoc-Methode arbeiten, sieht ein typischer Arbeitsablauf folgendermaßen aus:

- Übersetzen, bis im Ausgangstext ein schwieriges Wort auftaucht,
- Unterbrechen der eigentlichen Übersetzungsarbeit,
- Wechsel von der Übersetzungsumgebung zur Terminologiemanagementumgebung (z.B. Recherche in Print- und Online-Wörterbüchern, Online-Terminologiedatenbanken, Paralleltexten usw.),
- Wechsel von der Terminologiemanagementumgebung zurück in die Übersetzungsumgebung,
- Manuelles Einfügen des Rechercheresultats in den Zieltext,



Abb. 1: Übersetzen mit ad hoc Terminologiemangement bedeutet wiederholte (unproduktive) Transferzeiten.

- Übersetzen bis im Ausgangstext das nächste schwierige Wort auftaucht,
- Unterbrechen der eigentlichen Übersetzungsarbeit, und so weiter und so fort (vgl. Abb. 1)

Was ist mit proaktivem Terminologiemangement gemeint?

Wenn man sagt, dass jemand ein Problem ›proaktiv‹ löst, dann meint man damit gemeinhin, dass jemand systematisch bereits im Vorfeld die Lösung einer Aufgabe erarbeitet. Analog dazu extrahieren und recherchieren Übersetzende, die Terminologie proaktiv verwalten, systematisch die schwierigen Wörter in einem Übersetzungsprojekt. Am wichtigsten ist jedoch, dass die Terminologieextraktion und -recherche vor Beginn der eigentlichen Übersetzungsarbeit erfolgt.

Wie sieht das Übersetzen mit proaktivem Terminologiemangement aus? Nur wenige Dinge haben meine persönliche Übersetzungspraxis so grundlegend positiv beeinflusst, wie die Fähigkeit, zu Beginn eines Übersetzungsprojekts auf eine umfassende, projektspezifische, mehrsprachige Terminologiedatenbank zugreifen zu können.

Übersetzende, die das Terminologiemangement systematisch im Block und vor Übersetzungsbeginn erledigen, kommen in den Genuss der folgenden Vorteile:

- Sie müssen während der Übersetzung nicht nach schwierigen Wörtern recherchieren und können ohne zwangsweise Unterbrechungen übersetzen, das heißt:

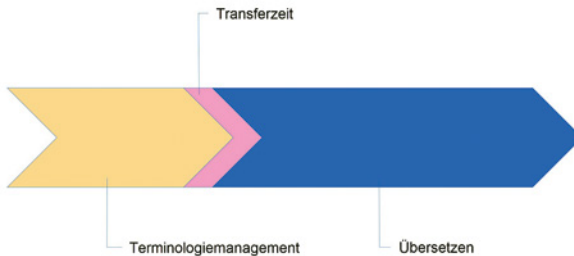


Abb. 2: Übersetzen mit proaktivem Terminologiemangement reduziert die Anzahl der Transferzeiten auf eins.

- Sie können schneller übersetzen, weil es keine weiteren Transferzeiten gibt, die ein Hin- und Herwechselln zwischen Übersetzungsumgebung und Terminologiemangementumgebung erfordern.

Erwähnenswert ist auch, dass, zumindest nach meiner persönlichen Erfahrung, der Wechsel vom Terminologiemangement zur Übersetzung nur einmal erfolgt, nicht nur die Übersetzungsgeschwindigkeit, sondern auch die Qualität verbessert. Dadurch, dass es während des Übersetzens keine ungewollten Unterbrechungen für die Terminologierecherche gibt, entfällt auch das Risiko, während der Übersetzung den Faden zu verlieren (vgl. Abb. 2).

Was sind die Voraussetzungen für proaktives Terminologiemangement?

Für viele qualitätsorientierte Übersetzende lautet die Antwort auf diese Frage: überraschend wenig! Für simples proaktives Terminologiemangement sind eigentlich nur drei Dinge erforderlich: Erstens müssen die Übersetzenden den Ausgangstext vor der Übersetzung vollständig lesen (was ohnehin Viele bereits tun). Zweitens müssen die Übersetzenden während der Lektüre des Ausgangstextes die schwierigen Wörter und Phrasen extrahieren und deren jeweilige Übersetzung recherchieren und aufzeichnen. Und drittens muss das alles geschehen, bevor mit der eigentlichen Übersetzungsarbeit begonnen wird.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass selbst Übersetzende, die die Übersetzungsarbeit in einem Textverarbeitungsprogramm er-

ledigen, problemlos mit dem proaktiven Terminologiemanagement beginnen können, sofern sie dies wünschen. So kann in einem gängigen Textverarbeitungsprogramm auf einfache Weise zusätzlich zu den Fenstern für den Ausgangs- und Zieltext ein Fenster für das projektspezifische Wörterbuch angelegt werden.

Was macht Translation-Memory-Systeme selbst für nicht repetitive Texte zur überlegenen Übersetzungsumgebung?

Viele Übersetzende in meinem persönlichen Bekanntenkreis, die an kreativen Übersetzungsprojekten arbeiten, nutzen ein Textverarbeitungsprogramm als primäre Übersetzungsumgebung. Eine informelle Umfrage unter den anwesenden Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmern im Rahmen meines Vortrags bestätigte diese Neigung. Meiner Meinung nach ist ein wesentlicher Grund für diese Haltung der sich hartnäckig haltende Irrglaube, dass der Einsatz eines Translation-Memory-Systems nur bei der Übersetzung repetitiver Texte sinnvoll ist. Viele Übersetzende, die derzeit ein Textverarbeitungssystem für die Übersetzung verwenden, haben es hingegen eben mit nicht-repetitiven Text zu tun.

Translation-Memory-Systeme sind zwar am nützlichsten für die Übersetzung repetitive Texte, aber auch bei der Übersetzung von nicht-repetitiven Texten von großem Vorteil. Einer dieser Vorteile des Übersetzens in einem Translation-Memory-System ist die Tatsache, dass sobald Wörter und Phrasen in der Terminologiekomponente eines Translation-Memory-Systems gespeichert sind, diese Wörter und Phrasen automatisch im Ausgangstext erkannt werden. Automatische Terminologieerkennung bedeutet, dass alle schwierigen Wörter im Ausgangssatz hervorgehoben werden und die übersetzten (schwierigen) Wörter, die in der Terminologiedatenbank gespeichert sind, auf Knopfdruck in den Zieltext eingefügt werden können.

Hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die automatische Terminologieerkennung selbst mit einem komplett leeren Translation-Memory funktioniert. Außerdem ist diese Funktion in allen gängigen Translation-Memory-Systemen verfügbar, inklusive der vielen kostenlosen Translation-Memory-Produkte, die heute erhältlich sind.

Was bedeutet das alles für Übersetzende, die mit kreativen Texten arbeiten?

Wer kreative Texte übersetzt und momentan noch kein Terminologiemanagement vor Beginn der eigentlichen Übersetzungsarbeit praktiziert, hat jetzt noch einen weiteren triftigen Grund, seine Arbeitsweise zu optimieren. Abgesehen davon, dass man so in Zukunft konsistentere (d.h. bessere) Übersetzungen anfertigen kann, sollte das proaktive Terminologiemanagement auch zur schnelleren Projekterledigung führen, da die lästigen Unterbrechungen, um Wörter während der Übersetzung nachzuschlagen, entfallen. Und es kann nicht oft genug gesagt werden: Proaktives Terminologiemanagement hat keinen zusätzlichen Zeitaufwand zur Folge, da alle schwierigen Wörter so oder so – vor oder während des Übersetzens – nachgeschlagen müssen.

Wer Übersetzungen momentan noch in einem Textverarbeitungssystem erledigt, kann vom Umstieg auf ein Translation-Memory-System deutlich mehr Geschwindigkeit und Effizienz erwarten, selbst wenn man es ausschließlich mit nicht-repetitiven Ausgangstexten zu tun hat. Proaktives Terminologiemanagement in einem Translation-Memory-System empfiehlt sich für alle Übersetzende, die im Rahmen ihrer Übersetzungsprojekte Wörter nachschlagen, ganz gleich, ob es sich um Fachbegriffe im klassischen Sinn oder einfach nur schwierige Wörter und Phrasen handelt.

Noch ein wichtiger Gedanke zum Schluss: Wer das proaktive Terminologiemanagement erst einmal ausprobiert, kann damit rechnen, dass man nicht nur schneller übersetzt und dadurch sein Einkommen verbessert, sondern dass man durch das nunmehr unterbrechungsfreie Übersetzen (noch) mehr Freude am Übersetzen hat.

Andreas F. Kelletat

Das digitale *Germersheimer Übersetzerlexikon*
Konzeption und Perspektiven eines historisch-
sammelbiografischen Forschungs- und Editionsprojekts

Unsere großen Wissenslücken im Bereich der (deutschen) Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens sollen im Laufe der nächsten Jahre auch durch das derzeit entstehende digitale und online frei zugängliche *Germersheimer Übersetzerlexikon* (www.uelex.de) geschlossen werden. Es handelt sich um das erste deutsche Übersetzerlexikon überhaupt. Die mit ihm verbundene aufwändige und nur in interdisziplinärer und internationaler Kooperation zu bewältigende Forschungsarbeit wird mit die Grundlage schaffen für eine einst zu schreibende germanistisch-interkulturelle Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens. Konzeption und Perspektiven dieses sammelbiografischen Projekts sollen im folgenden, bewusst akteursorientierten Werkstattbericht skizziert werden.¹

Wem gehört der übersetzte Text? Ein wenig kurios klingt diese Frage. Aber die »funktionsorientierte« Schule der Translatologie hat darauf eine Antwort: Die Übersetzung gehört dem Auftraggeber bzw. der Auftraggeberin. Er bzw. sie hat die Übersetzung bestellt, hat deren Funktion festgelegt und sobald er bzw. sie den Übersetzer bzw. die Übersetzerin bezahlt hat, gehört die Übersetzung ihm bzw. ihr.² Exakt

1 Über die Arbeit am *Germersheimer Übersetzerlexikon* konnte ich seit 2014 auf zahlreichen germanistischen und translationswissenschaftlichen Tagungen berichten. Dieser Beitrag ist eine Kompilation aus den in Marbach im November 2019 vorgetragenen Überlegungen, aus meiner am 3. Februar 2020 in Germersheim gehaltenen Abschiedsvorlesung sowie aus früheren Aufsätzen zum Thema Übersetzerforschung; zuletzt ist erschienen: »Wer hat was, wann, warum und wie übersetzt?« Zu Stand und Perspektiven der Arbeit am *Germersheimer Übersetzerlexikon*«, in: Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna (Hrsg.), *Das WIE des Übersetzens. Beiträge zur historischen Übersetzerforschung*, Berlin 2019, S. 213-233.

2 Mit Rücksicht auf die Leserinnen und Leser dieses Beitrags wird im Folgenden auf ein konsequentes »Durchgendern« verzichtet.

so verhält es sich bei 99,99 Prozent aller weltweit tagein, tagaus übersetzten Texte, bei der unübersehbaren Masse also ›pragmatischer‹ Texte (Geschäftsbriefe, Gebrauchsanweisungen, Prospekte, Verträge, Urkunden, Patentschriften, Beipackzettel, Gesetzestexte usw.). Wer all diese Texte aus Bereichen wie Technik, Informatik, Wirtschaft, Finanzen, Recht, Medizin, Politik, Raumfahrt, Militär- und Kriegswissenschaft jeweils übersetzt hat, wird dem Leser in der Regel nicht mitgeteilt. Wichtig ist, dass diese Texte ihre jeweilige Funktion möglichst passgenau erfüllen. Die Übersetzer bleiben unsichtbar. Ein rapide wachsender Teil ihrer Arbeit wird inzwischen von Maschinen erledigt.

Im Unterschied hierzu gibt es ›sichtbare‹ Übersetzer, Übersetzer also, die ihre Texte signieren. Bei diesen Texten handelt es sich – im weitesten Sinne – um literarische Texte: Romane, Theaterstücke, Gedichte, Essays, Kinderbücher – aber auch: Memoiren, Biografien, Texte aus Kunst und Kunstgeschichte, Philosophie, Theologie, Geschichte, Soziologie, Philologie usw. Verallgemeinernd kann man sagen, dass es bei den signierten Texten um Bücher geht und um Texte in Büchern (z.B. in Anthologien), die man in Bibliotheken, Buchhandlungen und Antiquariaten findet. Diese signierten Texte machen zwar nur einen winzigen Bruchteil aller Übersetzungen aus, vielleicht weniger als 0,001 Prozent, aber diese sind von großer Bedeutung für die Literatur- und Kulturgeschichte. Und 0,001 Prozent ist gar nicht so wenig in absoluten Zahlen betrachtet: In den letzten zehn Jahren wurden pro Jahr ca. 10.000 ins Deutsche übersetzte Bücher veröffentlicht, das sind rund 15 Prozent aller Neuerscheinungen. Diejenigen, die die signierten Texte übersetzen, sind häufig Mitglied im VdÜ (Verband deutschsprachiger Übersetzer/innen literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.), im Schriftstellerverband oder auch im PEN-Club; die Übersetzer der nicht-signierten Texte haben sich im BDÜ (Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e.V.) zusammengenommen.³ Im Folgenden wird es ausschließlich um jene gehen, die ihre Übersetzungen signiert haben; der Einfachheit halber werden sie als ›Literaturübersetzer‹ bezeichnet.

Im *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* erschien 1995 der Aufsatz *Wie deutsch ist die deutsche Literatur?* In diesem Text war u.a. die Rede von einer »Kulturgeschichte des Übersetzens in Deutschland, sein[em] Einfluss auf die Ausprägung der sogenannten Nationalliteratur.«⁴ Plä-

3 Die Trennung ist nicht mehr gar so strikt, »da in der Praxis viele Übersetzerinnen und Übersetzer *beides* betreiben – Literaturübersetzen aus Leidenschaft, Betriebsanleitungen für Traktoren als Broterwerb.« Rainer Kohlmayer, *Literaturübersetzen. Ästhetik und Praxis*, Berlin/Bern/Wien 2019, S. 9 [Hervorhebung im Original].

4 Andreas F. Kellat, »Wie deutsch ist die deutsche Literatur? Anmerkungen

diert wurde für eine »konsequente Einbeziehung und angemessene Würdigung [der] Übersetzungs- und Adaptionsschübe in den Gesamtdarstellungen der Geschichte der deutschen Literatur.«⁵ Denn »erst eine solche Einbeziehung würde uns klarer erkennen lassen, wie deutsch bzw. international die deutsche Literatur ist: Translationshistoriografie, intensive Erforschung der Kulturgeschichte des Übersetzens als Provokation, als Korrektiv nationaler Literaturgeschichtsschreibung.«⁶ Worin die Provokation bestehen sollte, lässt sich in Kürze so erklären:

Wenn eine deutsche Literaturgeschichte geschrieben wird, so geschieht dies – trotz aller methodischen Vielfalt – in der Tradition des im 19. Jahrhundert zum Durchbruch gelangten nationalen Denkens. Dieses Denken ist durch eine Verknüpfung von Sprache und Raum, von Sprache und Nation charakterisiert. Man konstruiert eine nationale Literaturgeschichte. Behandelt werden in dieser Literaturgeschichte ausschließlich Originalautoren: ihr Leben und Werk. Außen vor bleiben Texte und Akteure, die in dieses Schema nicht passen: die Übersetzer und die von ihnen geschriebenen Übersetzungen. Gewiss gibt es Ausnahmen, etwa wenn in einer Geschichte der deutschen Literatur der Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voss behandelt wird oder August Wilhelm Schlegel, durch den Shakespeare zu einem deutschen Klassiker gemacht worden sein soll. Die gewaltige Masse des Übersetzten sowie die Produzenten dieser Texte, die Literaturübersetzer, finden jedoch keinen Eingang in diese Darstellungen. Der deutsche Germanist kümmert sich um Deutsch und Deutsches, das Übersetzte gehört nun einmal nicht dazu. Dabei genügte ein Blick auf jene Gattungen bzw. Textsorten, in denen deutsche Schriftsteller ihre Werke verfasst haben, um zu erkennen, in welchem Umfang diese Gattungen durch Übersetzungen von außen gekommen sind.⁷ Deutsche Literatur erscheint aus dieser Perspektive als interkulturelles Mischprodukt, sie ist weit mehr internationale denn autark-deutsche Literatur. Und man

zur Interkulturellen Germanistik in Germersheim«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache / Intercultural German Studies* 21 (1995), S. 37-60, hier S. 54.

5 Ebd., S. 48.

6 Ebd.

7 Man kann das von A bis Z durchgehen, vom Absurden Drama, dem Agentenroman, der Anekdote und dem Aphorismus über Elegie, Essay, Fabel, Haiku, Idylle, Kriminalroman, Novelle, Ode, Robinsonade, Parabel, Romanze, Schelmenroman, Stanze und Terzine bis hin zu den Xenien und dem Zauberstück. – Welche Importschübe für die deutsche Literatur im Zeitraum 1750-1850 zu verzeichnen sind, zeigt der mustergültige Marbacher Ausstellungskatalog: Reinhard Tgahrt (Hrsg.), *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes*, Marbach 1982. Analoge Ausstellungen zum Thema Literaturübersetzen wünschte man sich auch für spätere Epochen.

darf vermuten, dass das mit Blick auf viele andere sogenannte National-Literaturen nicht viel anders aussieht.⁸

Die Erforschung der Geschichte des Übersetzens kann mithin als Provokation, als Korrektiv nationaler Literaturgeschichtsschreibung betrachtet werden. Doch wer soll diese Erforschung vornehmen, oder anders gefragt: Wem gehört der übersetzte Text? Und welche Wissenschaftler könnten eine Literatur- und Kulturgeschichte des ins Deutsche Übersetzten konzipieren, vielleicht sogar schreiben? Hier klafft eine große Forschungslücke. Diese Lücke in den kommenden 15 (oder auch 30) Jahren nach und nach zu füllen, ist Anliegen der Germersheimer Übersetzerforschung und des aus ihr hervorgehenden *Germersheimer Übersetzerlexikons (UeLEX)*. Bewusst ist die Rede von Übersetzerforschung und nicht von Übersetzungsforschung. Es geht um die sogenannte Akteursperspektive. Wie eine Literaturgeschichte kaum denkbar ist ohne die Berücksichtigung der Literaturproduzenten, der Schriftsteller, so sollte eine Übersetzungsgeschichte nicht denkbar sein ohne Berücksichtigung der Literaturübersetzer. Dieser Ansatz unterscheidet sich von komparatistischen Verfahren, bei denen nach der Rezeption einzelner ›fremder‹ Originalwerke bzw. -autoren gefragt wird: Die deutsche Shakespeare-Rezeption, die Rezeption des *Oblomov*-Romans von Gončarov, die Rezeption der japanischen Haiku-Dichtung. Unterschiede gibt es auch zu jenem Vorgehen, bei dem Original und Übersetzung verglichen werden, vorzugsweise mehreren Übersetzungen – etwa die Übersetzungen des finnischen *Kalevala*-Epos von 1849 durch Anton Schiefner, Martin Buber und Wolfgang Steinitz. Auch solche Übersetzungsvergleiche mit ein und demselben Original sind nicht unser vordringliches Anliegen. Es geht um die Übersetzer selbst und ihren Anteil an den in deutscher Sprache geschriebenen Texten.

Wer also z.B. war Anton Schiefner, der 1852 die erste deutsche Übersetzung der 22.795 *Kalevala*-Verse veröffentlicht hat? Wann, wo, warum und in welcher Intensität hat Schiefner das Finnische erlernt? Wieso hat er das *Kalevala* übersetzt? In wessen Auftrag? Wie ist er mit dem für das Epos so charakteristischen Parallelismus umgegan-

8 »Krass ausgedrückt machen Übersetzungen schlichtweg die Hälfte unserer Nationalliteratur aus,« heißt es 1995 bei der schwedischen Autorin Birgitta Trotzig. »Was bliebe von der schwedischen Literatur ohne Hagbergs Shakespeare, Erland Lagerlöfs Homer, Ellen Rydelius' Dostojewski, Warburtons Joyce, Irma Nordvangs Musil?« Zit. nach Lars Kleberg, »Für eine Übersetzungsgeschichte von unten. Zum Projekt eines digitalen schwedischen Übersetzerlexikons, in: Andreas F. Kellertat / Aleksey Tashinskiy (Hrsg.), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*, Berlin 2014, S. 17-26, hier S. 17.

gen? Wie erfolgreich, wie ›haltbar‹ war seine Übersetzung? Warum ist seine Übersetzung 1852 in Helsinki, in der Hauptstadt des Großfürstentums Finnland, erschienen? Und kann man dieses Werk dann überhaupt für die deutsche ›Zielkultur‹ reklamieren? Warum schließlich hat er – abweichend vom Original – seinem *Kalewala* den Untertitel »Nationalepos der Finnen« gegeben? Weiterhin wäre zu fragen, ob Schiefner noch andere Texte aus dem Finnischen oder aus anderen Sprachen ins Deutsche gebracht hat. Welche? Wie sieht also insgesamt sein ›translatorisches Œuvre‹ aus? Das erste Problem, auf das man bei der Beschäftigung mit Literaturübersetzern stößt, ist, dass man diese häufig kaum kennt, dass bisher nicht einmal ihre Namen und basalen Lebensdaten systematisch erfasst sind. Sammelbiografien, biografische Lexika gibt es für zahlreiche Gruppen: Schriftstellerlexika, Maler- und Musikerlexika, Lexika der Philosophen, der Päpste und der Heiligen und sogar ein in der Marbacher Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik entstandenes *Internationales Germanistenlexikon (IGL)*. In drei Bänden werden im *IGL* Leben und Werk von 1514 Germanisten vorgestellt. Ein deutsches Übersetzerlexikon gab es bisher jedoch nicht. Sind die Literaturübersetzer und die von ihnen geschriebenen Texte für die deutsche Kulturgeschichte also weniger relevant als wir Germanisten? Warum fällt es so schwer, Übersetzungen als Fakten der deutschen Kultur und Literatur zu akzeptieren? Resultieren dürfte das primär aus der bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts festgezurrtten nationalen Ausrichtung der germanistisch-literaturgeschichtlichen Forschung.

Der Ausschluss der Übersetzer und Übersetzungen aus unseren Literaturgeschichten liegt aber auch an dem eigentümlichen Zwitterstatus, der allem Übersetzten anhaftet. Natürlich wissen wir, dass die Dichterin Sappho, die vor gut 2.600 Jahren auf der Insel Lesbos gelebt haben soll, keine deutschen Gedichte schrieb. Aber wenn in unseren Tagen ein Buch erscheint, das ihren Namen auf dem Umschlag trägt, dann wird sie zur Autorin der in diesem Buch enthaltenen, in deutscher Sprache formulierten Verse erhoben bzw. erniedrigt. Zugleich eskamotiert diese postulierte Autorschaft die unter Sapphos Namen präsentierten Texte aus dem Ensemble deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Die mitunter Jahrtausende und fernste Räume überwölbende Fingierung einer fremden Autorschaft wird von uns gar nicht als befremdlich wahrgenommen. Wir akzeptieren die Täuschung. Und als Germanisten sagen wir: Sappho? Das ist eine griechische Dichterin, ihr Werk gehört nicht in unseren Zuständigkeitsbereich.⁹ Da ferner

9 Vgl. Andreas F. Kelletat, »Wem gehört das übersetzte Gedicht?«, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache / Intercultural German Studies* 38 (2012), S. 73–86.

in unserer Kultur das Wichtigste an einer Übersetzung zu sein scheint, wie genau diese Übersetzung dem Original folgt – wie ›treu‹ sie ist –, fallen auch die unter ihrem Namen publizierten deutschen Texte in den Zuständigkeitsbereich von Experten, die des Altgriechischen mächtig sein sollen. Diese Experten für das Altgriechische wiederum haben genug Mühe, die nur bruchstückhaft überlieferten Originaltexte zu entziffern, herauszugeben und zu kommentieren. Was deutsche Übersetzer bzw. Nachdichter durch Jahrhunderte mit Sapphos Versen angestellt haben, interessiert sie weniger, wenn überhaupt – und so landen die deutschen Sappho-Texte zwischen allen Stühlen bzw. Disziplinen. Die Zugehörigkeit einer Übersetzung zur Literatur der Zielsprache lässt sich allerdings kaum noch überhören, wenn die Verdeutschung selbst Patina angesetzt hat wie in diesen, zuerst 1705 veröffentlichten Versen:

Der scheinet mir den Göttern gleich geehrt,
 Dem neben dir zu sitzen ist vergönnet,
 Wer dir zu nechst den Schall voll Anmuth hört,
 Und deinen Mund, dein freundlich Lächeln kennet.
 Dis ist es, was mir Blut und Adern regt,
 Und auch das Hertze selbst zu deinen Dienst bewegt.¹⁰

Kann man diese anakreonitisch-rokokohaft klingenden jambischen Fünfheber mit ihrem /ab-ab-cc/-Reimschema wirklich für ein Gedicht der Sappho halten? So hat man es zu Beginn des 18. Jahrhunderts getan. Andererseits: Lässt uns diese höchst kunstvoll gebaute Strophe nicht eher zu der Auffassung kommen, dass die Sappho von Poesie etwas verstanden haben muss, als jene Verse, die in einer Ausgabe von 1978 zu lesen sind – als Übersetzung derselben griechischen Vorlage? Jetzt jedoch mit der vom Nachdichter postulierten Maßgabe, auch die Form bzw. »die Ordnung des einen Textes im anderen abzubilden, ähnlich genau kann es nicht sein«:¹¹

10 Die Sappho-Übersetzung stammt von Philander von der Linde (1674-1732), zit. nach der studienwerten, von Dieter Gutzen und Horst Rüdiger hrsg. Sammlung: *Übersetzungen. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge*, München 1977, S. 107. Leider wurden in der 2001 unter dem Titel *Deutsche Lyrik von den Anfängen bis zur Gegenwart* erschienenen Neuausgabe der Killy'schen dtv-Anthologie die drei Bände mit den Übersetzungen (Bd. 10.1 bis 10.3) weggelassen.

11 Sappho, *Strophen und Verse*, übers. und hrsg. von Joachim Schickel, Frankfurt a.M. 1978, S. 81.

Scheinen will mir, er komme gleich den Göttern,
 jener Mann, der dir gegenüber nieder-
 sitzen darf und nahe den süßen Stimmen-
 zauber vernehmen

und des Lachens lockenden Reiz. Das läßt mein
 Herz im Innern mutlos zusammenkauern.
 Blick ich dich ganz flüchtig nur an, die Stimme
 stirbt, eh sie laut ward¹²

›Treu‹ bzw. so ähnlich wie irgend möglich will diese Übersetzung sein und bei genauerem Abhören der intendierten Betonungsstruktur ist die Imitation der sapphischen Metrik durchaus auszumachen: Der Übersetzer, Joachim Schickel, ordnet die deutschen Wörter so, dass in den ersten drei Zeilen je elf Silben stehen, von denen die erste, dritte, fünfte, achte und zehnte jeweils betont sind. Und die abschließende vierte Zeile darf nur fünf Silben enthalten, von denen die erste und die vierte markant hervorzuheben sind. Bei allem Respekt vor solch sprachkünstlerischer Messkunst: Hören wir aus diesem deutschen Text von 1978 tatsächlich die Stimme der griechischen Lyrikerin aus Lesbos, oder zumindest ein Echo ihrer Stimme? Wird auch ein solches Wortgebilde 2.600 Jahre überdauern?

Wenn aus solch simplem Beispiel bereits ersichtlich ist, dass ins Deutsche übersetzte Texte Fakten der deutschen Literatur sind, dann müsste eigentlich auch nachvollziehbar sein, dass diejenigen, die diese Texte formuliert haben, als deren Autoren anzusprechen sind. So haben es – behauptet zumindest Nietzsche im Abschnitt *Übersetzungen* seiner *Fröhlichen Wissenschaft* – die römischen Schriftsteller gehalten, denn:

Sie kannten den Genuß des historischen Sinns nicht; das Vergangene und Fremde war ihnen peinlich, und als Römern ein Anreiz zu einer römischen Eroberung. In der Tat, man eroberte damals, wenn man übersetzte – nicht nur so, daß man das Historische wegließ: nein, man fügte die Anspielung auf das Gegenwärtige hinzu, man strich vor allem den Namen des Dichters hinweg und setzte den eignen an seine Stelle – nicht im Gefühl des Diebstahls, sondern mit dem allerbesten Gewissen des *imperium Romanum*.¹³

Wenn freilich in unserer Zeit ein Literaturübersetzer die Kühnheit besitzt, seinen eigenen Namen in die für den Verfasser des Originals

¹² Ebd., S. 17.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 3, München/Wien 1980, S. 91 f.

reservierte Zeile des Titelblatts zu setzen, wenn er also seine Übersetzungen als eigenes Werk ausgibt, wird er energisch zurückgepfiffen. So geschah es im Jahr 2004, als Wolf Biermann ein Buch veröffentlichte mit dem Titel *Das ist die feinste Liebeskunst. 40 Shakespeare-Sonette*.¹⁴ Da musste er sich zur Strafe für die Okkupation der Autor-Zeile vorhalten lassen, dass er sich »ohne allen Anlass verächtlich von der ihm aufgetragenen Loyalität mit der ihn umgebenden Übersetzer- und Dichter-Kultur« abgewendet habe.¹⁵ Aber – so ließe sich umgekehrt fragen – ist das nicht völlig korrekt, was Biermann getan hat? Dass er die von ihm in seinem markanten Biermann-Deutsch formulierten Gedichte als eigene Texte ausgegeben hat und dass er diesen eigenen Texten einen eigenen Buchtitel gab (*Das ist die feinste Liebeskunst*), dass er mit dem von ihm gewählten Untertitel (*40 Shakespeare-Sonette*) aber zugleich auf die interlingual-interepochalen Vorlagen seiner Texte verwiesen hat, so dass man ihn nicht des Plagiats bezichtigen kann. Ist Biermanns Verfahren nicht sogar ehrlicher als das all der anderen Shakespeare-Sonett-Übersetzer (mehrere hundert gibt es im deutschen Sprachraum), deren Namen nur auf der Rückseite des Titelblattes zu finden sind, wodurch uns Lesern suggeriert wird, dass wir in Wahrheit Shakespeare-Texte läsen, obwohl wir »lediglich« Texte lesen, deren Deutsch angeblich so gut wie nie an das heranreicht, was Shakespeare im Englischen so einzigartig (und in Wahrheit »unübersetzbar«) gelungen ist? Wo aber soll der Bibliothekar Biermanns *Shakespeare-Sonette* hinstellen? Neben die englischen Originalausgaben der Shakespeare-Gedichte oder zu Biermanns Gedichtbänden mit Titeln wie *Mit Marx- und Engelszungen*, *Preußischer Ikarus* oder *Die Drahtharfe*? Gehört sein Buch von 2004 also zur englischen Literatur des beginnenden 17. oder zur deutschen des begonnenen 21. Jahrhunderts? Und welche akademische Disziplin wäre demnach zuständig für die Analyse und Interpretation der Biermann'schen »feinsten Liebeskunst«? Die Anglistik, Abteilung Shakespeare-Philologie? Die deutsche Germanistik? Die englische Germanistik? Die Komparatistik? Die Translationswissenschaft? Wir sind erneut bei der Frage: Wem gehört der übersetzte Text? Würde Biermanns Verfahren generell angewandt, den Namen des Übersetzers in die bisher für den Autor des Originals reservierte Zeile zu rücken, so könnten wir in Zukunft Buchtitel bekommen, die in etwa so klingen müssten:

14 Wolf Biermann, *Das ist die feinste Liebeskunst. 40 Shakespeare-Sonette*, Köln 2004.

15 Vgl. Andreas F. Kellertat, »Lyrikübersetzung«, in: Dieter Lamping (Hrsg.), *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 229-239, hier S. 230f.

Karl Dedecius: *Herbert-Gedichte*
 Friedhelm Kemp: *Die Blumen des Bösen. Baudelaire'sche Gedichte in deutscher Prosa*
 Eduard Mörike: *Theokrit-Gedichte*
 Richard Pietraß: *Pasternak-Gedichte*
 Rainer Maria Rilke: *Michelangelo-Sonette*
 Joachim Schickel: *Sappho-Gedichte*

Auf andere Gattungen und andere Sprachen übertragen könnte man folgende Formulierungen erproben:

H. C. Artmann: *Der abenteuerliche Buscón. Ein Quevedo-Schelmenroman*
 Izydor Berman: *Salz der Erde. Józef Wittlins polnischer Roman über den Ersten Weltkrieg*
 Paul Celan: *Hier irrt Maigret. Ein Simenon-Kriminalroman*
 Marie Franzos: *Das Jahrhundert des Kindes. Studien von Ellen Key*
 Goethe: *Rameaus Neffe. Ein Dialog von Denis Diderot*
 Rosa Luxemburg: *Mateo Falcone. Mérimées Korskia-Erzählung*
 Heddy Pross-Weerth: *Und schuf mir einen Götzen. Die Lehrjahre des Kommunisten Lew Kopelew*
 Bernd Rüter: *Seltsame Ehegeschichten der Amerikanerin Edith Wharton*

An dieser konstruierten, von mir vorgenommenen Besetzung der (auf Titelseiten wie in Bibliografien) für den Namen des jeweiligen Originalautors reservierten Position durch den Namen des Übersetzers lassen sich Veränderungen unserer Wahrnehmung der Text-Person-Relationen beobachten.¹⁶ Etwa bei einem Titel wie »Richard Pietraß: *Pasternak-Gedichte*« – das Kompositum lässt die semantische Beziehung unklar bleiben: Geht es um Gedichte von Boris Pasternak oder um Gedichte von Richard Pietraß, die sich (im Stil, in der Thematik, im Gestus usw.) an Pasternak-Texten orientieren, die sie imitieren? Es kann sich auch der Eindruck aufdrängen, dass man es bei Büchern mit diesen Titeln mit einer Art Sekundärliteratur zu tun hat, mit Meta-Texten, mit Texten, die über andere Texte berichten, etwas über sie aussagen. Aber stimmt dieser Meta-Charakter nicht auch? Könnte man Übersetzungen nicht generell als spezielle Form von Meta-Texten

16 Vgl. hierzu grundlegend Aleksey Tashinskiy, »Das Werk und sein Übersetzer. Translatorische Text-Person-Relationen im Kräftefeld des Originalitätsdispositivs«, in: Andreas F. Kelletat / Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna (Hrsg.), *Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Berlin 2016, S. 307-356.

ansehen, als Texte, die ihrem Leser etwas über andere Texte mitteilen, über Texte, deren Sprache der Leser leider nicht oder nur unzureichend versteht? Die Texte selbst rücken ins Zentrum, aus dem *Wer* wird ein *Was*, der Originalautor und sein Werk rücken in eine Objekt-Position und an die vakant gewordene Subjekt-Stelle tritt der Übersetzer. Schließlich: Das Hereinnehmen bzw. Heraufheben der Übersetzer-namen in die Autorzeile ergibt eine neue paradigmatische Reihe, in der plötzlich zwischen sehr prominenten mehr oder weniger unbekannte Namen stehen: neben Artmann, Celan, Goethe oder Rilke stehen Franzos, Pross-Weerth, Rüther und Schickel – die Trennung zwischen Dichter-Übersetzern und ›Nur-Übersetzern‹ scheint aufgehoben, so dass nun auch diese unbekannt Namen Fragen nach den jeweiligen Biografien und translatorischen Aktivitäten wecken. Man wird fast zwangsläufig auf Lücken in unserem Wissen aufmerksam und mag sich erneut fragen, welche Disziplin(en) für die bisher vernachlässigte Bereitstellung dieses Wissens zuständig sein könnte(n). Was sind das für Leute – Marie Franzos oder Heddy Pross-Weerth? Und hat Rosa Luxemburg tatsächlich einen französischen Prosatext ins Deutsche gebracht? Oder: Wer war Izydor Berman, der Józef Wittlins 1935 erschienenen Roman aus dem Polnischen übersetzt hat? Auch unser Werk-Begriff scheint mir durch solche Hervorhebung der Übersetzer-Position in ein neues Licht zu rücken. Wir sind es gewohnt, ein schriftstellerisches Gesamtwerk unter dem Namen des Autors zu bibliografieren, zusammenzustellen und herauszugeben, zu kommentieren, zu interpretieren. Der Autorname hat, wie es seit Foucaults Aufsatz *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1969) in der Literaturwissenschaft gedacht wird, die Funktion, unterschiedlichste Texte und Textsorten als etwas Zusammengehörendes, als diesem Autor Zugehörendes auszuweisen: Naturgedichte, Romane, Rezensionen, Tagebucheintragen, Erzählungen, Gutachten, Nachrufe, amtliche Schriften, Exzerpte, Balladen, Ansprachen und Vorträge, Liebesbriefe, Verlagskorrespondenz, Schulaufsätze, Theaterstücke usw. – all das kann sich in chronologischer Folge oder nach Textsorten gliedert in der Gesamtausgabe eines Autors finden. Und seine Biografie liefert eine Art Ariadnefaden durch dieses Textlabyrinth. Die biografischen Daten erklären uns, wann, warum, für wen und mit welchem Erfolg welche Texte durch den Autor produziert worden sind.¹⁷

Der Autor und sein Werk – darum geht es in der Literaturwissenschaft nach wie vor, auch wenn Foucault das hoch Problematische

17 Bei sehr berühmten Dichtern werden sogar die von ihnen übersetzten Texte in die Werkausgaben aufgenommen: Goethe, Schiller, Hölderlin, George, Rilke, Celan, Kling.

dieser Konstruktion aufgezeigt hat. Dass wir für die Germersheimer Übersetzungsforschung die Leben-und-Werk-Kategorie benutzen, wirft die Frage auf, ob nun nach dem ›Tod des Autors‹ (Barthes, Foucault) eine Auferstehung bzw. ›Geburt‹ der Übersetzer inszeniert werden soll – frei nach dem Motto: »Sage mir, was du übersetzt, und ich sage dir, wer du bist«? Doch, so ist es. Aber die Zukunft erst wird zeigen, ob und in welchem Umfang sich unsere Abkehr von der auf Originaltext und -autor zentrierten Betrachtungsweise des Übersetzens und die Ausrichtung am Konzept des übersetzerischen bzw. translatorischen Œuvres als tragfähig erweist – oder ob wir nicht doch nur eine Wissenschaft des Nichtwissenswerten betreiben.

Wie verblüffend vielfältig das Werk eines Übersetzers sein kann, lässt sich auch an Joachim Schippel zeigen, der außer den bereits erwähnten Sappho-Gedichten noch anderes übersetzt hat, aus einer – aus okzidental beschränkter Sicht – ebenfalls sehr distanten Sprache. 1967 erschien seine Übersetzung von 37 Gedichten Mao Zedongs. Hier nun müsste zwecks Übersetzungsvergleich ein Sinologe ans Werk. Wo aber soll man für einen Forschungsbeitrag über Schippels translatorisches Œuvre einen Experten hernehmen, der sich gleichermaßen in altgriechischer wie neuchinesischer Lyrik auskennt? Und der zudem noch erklären könnte, warum sich Mao-Gedichte in der ehemaligen Bundesrepublik solch einer – für Lyrikbände ganz außergewöhnlichen – Beliebtheit erfreuten? 52.000 Exemplare wurden von seinen als dtv-Taschenbuch gedruckten Mao-Gedichten verkauft! Zu dem Sappho- und Mao-Übersetzer gibt es bisher (Stand: Sommer 2020) nicht einmal einen Wikipedia-Eintrag. Aber die Germersheimer MA-Studentin Yian Liu hat 2016 eine Hauptseminararbeit geschrieben und darauf aufbauend 2017 ihre Masterarbeit. Darin berichtet sie u. a. über Besuche bei Schickels Witwe und über die Einblicke, die sie dadurch in seine Sprach- und Topobiografie bekommen konnte, insbesondere in seine China-Aktivitäten. Sogar ein Foto, das ihn auf einer China-Reise im Kreis chinesischer Freunde oder Kollegen zeigt, hat ihr Frau Schickel für *UeLEX* zur Verfügung gestellt.

Ähnlich wie Yian Liu erging es 2020 der ägyptischen Studentin Marwa Amer. Sie befasste sich für ihre Masterarbeit mit Leben und Werk von Doris Kiliyas, die u. a. viele Bücher des Nobelpreisträgers Nagib Mahfus ins Deutsche gebracht hat. Kiliyas' Tochter, die Schriftstellerin Jenny Erpenbeck, hat Amer Zugang zum Nachlass ihrer Mutter gewährt, aus diesem Material ließ sich ein recht genaues Bild der übersetzerischen Aktivitäten gewinnen. In diesem Zusammenhang wurde mit Jenny Erpenbeck auch überlegt, wo der Nachlass ihrer Mutter für künftige Forschungen am besten aufzubewahren wäre.

Noch ein Beispiel für die Mitwirkung von Studierenden an der Germersheimer Übersetzerforschung: Heidi Rotroff aus den USA hat auf dem Kongress der Gesellschaft für interkulturelle Germanistik im September 2019 die Recherchen zu ihrer im Frühjahr 2019 entstandenen Seminararbeit vorgestellt. Da ging es um den Vorlass der jetzt 93-jährigen Elga Abramowitz, die von 1952 bis 1990 als Lektorin und Übersetzerin für den Berliner Aufbau Verlag tätig war. Die junge Germersheimer Studentin und die alte Dame haben sich bei Besuchen in Berlin angefreundet. Heidi Rotroff durfte den Vorlass sichten und digitalisieren, insgesamt 1.179 Dokumente: Schul- und Arbeitszeugnisse, Verlagskorrespondenz und Honorarverträge, von Abramowitz erstellte Gutachten im Rahmen der in der DDR mit viel literarischem Sachverstand und noch mehr bürokratischem Aufwand betriebenen Druckgenehmigungsverfahren, dazu Entwürfe zu Nachworten, Klappentexten usw. Ihre Seminararbeit hat Rotroff ebenfalls zu einer Masterarbeit erweitert, ein darauf aufbauendes Promotionsvorhaben ist angedacht. Ihr geht es um einen theoretisch fundierten und an komplexem Material konkret erprobten Vorschlag für die Digitalisierung und digitale Langzeitsicherung von Übersetzernachlässen. Das mag ein allererster Schritt dahin sein, dass solche Nachlässe als wichtiges Kulturgut nicht länger auf dem Müll landen, wie es bis heute immer wieder geschieht.

Die wenigen Beispiele zeigen, dass für die historische Erforschung des Literaturübersetzens ein *Bottom-up*-Ansatz gewählt werden muss, um zunächst das bisher nicht vorhandene Grundlagenwissen zu erarbeiten. Erst in einem späteren Schritt, wenn 1.500 oder 3.000 Übersetzerbiografien erforscht sein werden, kann über Zusammenhänge, Hauptlinien, Typologien, Epochen der Übersetzungsgeschichte Verlässliches gesagt werden. Es geht jetzt um erste Bausteine. Wobei in dieser frühen Phase kritisches Nachdenken gefordert ist, etwa über die biografischen Narrative. Es sollen ja keine Heldengeschichten konstruiert werden.¹⁸

Für die Koordinierung der Übersetzerforschung wurden in Germersheim seit 2011 auf bisher sieben Fachtagungen konzeptionelle Festlegungen getroffen und zahlreiche Einzelstudien vorgestellt. Die Ergebnisse sind in bisher vier Sammelbänden nachzulesen, zuletzt 2020 im Band zum Übersetzen in der DDR.¹⁹ Die wichtigste, aus den Fach-

18 Vgl. die beiden Aufsätze: Julia Neu, »Erwin Walter Palm (1910-1988) – Ein vielseitiger Übersetzer. Diskurslinguistische Überlegungen zur Übersetzer-Biografik« sowie Petra Broomans, »Vergessener Held oder dienender Handwerker. Zur Diskursstrategie in Übersetzerbiographien«, in: Kelletat/Tashinskiy/Boguna (Anm. 16), S. 233-254 und S. 255-264.

19 Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna / Andreas F. Kelletat (Hrsg.), *Übersetzer und Übersetzen in der DDR. Translationshistorische Studien*, Berlin 2020.

tagungen resultierende, konzeptionelle Festlegung dürfte sein, dass es bei *UeLEX* keine ›Ausschließertis‹, keine Exklusion geben soll. Das betrifft den Raum, die Zeit, die Sprachen, die Akteure, die Texte sowie jene, die am Projekt mitarbeiten.

1) Der Raum: Es geht beim *UeLEX* nicht um Deutschland. Anders als 1995 in *Wie deutsch ist die deutsche Literatur?* konzipiert, wollen wir uns bei *UeLEX* nicht mehr im Diskurs-Korsett des Nationalen einschnüren. Ausschlaggebendes Kriterium ist nicht der nationale oder kulturelle ›Raum‹, also eine sogenannte ›Zielkultur‹, sondern allein die Sprache, also: dass es sich um Übersetzungen ins Deutsche handelt. Diese Übersetzungen können in Leipzig oder Zürich entstanden und publiziert worden sein, aber auch in Prag, Sankt Petersburg oder Peking. In Peking z. B. existiert seit 1952 der Verlag für fremdsprachige Literatur, in dem zahlreiche chinesische Werke in deutscher Übersetzung erschienen sind, keineswegs nur die millionenfach gedruckten und v. a. in der westdeutschen 68er-Bewegung studierten *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetung*. Zum translatorischen Profil des Verlags und den für die deutschen Versionen zuständigen Übersetzern und Lektoren forscht derzeit Xiao Liu vom Germersheimer Arbeitsbereich Interkulturelle Germanistik. Analoge Studien wünschte man sich für den Artia Verlag in Prag mit seinen hervorragend gestalteten, von Gustav Solar ins Deutsche übersetzten Kunstbüchern, für Corvina in Budapest, für den u. a. Franz Fühmann, Peter Hacks, Stephan Hermlin, Ernst Jandl und Richard Pietraß Gedichte von Attila József nachgedichtet haben, für den Polonia Fremdsprachenverlag in Warschau, in dem u. a. Katja Weintraub 1957 die erste deutsche Übersetzung von Janusz Korczaks *Król Maciús pierwszy* veröffentlicht hat: *König Hänschen I*. Ein unter Übersetzungsaspekten noch weithin unbestelltes Forschungsfeld sind schließlich auch jene Verlage und Zeitschriften, für die in der Sowjetunion lebende Übersetzer eine Fülle an Texten aller Art ins Deutsche gebracht haben.

2) Die Zeit: Wir beschränken uns auf die letzten 500 Jahre (›Von Luther bis heute‹). Für die Zeit um 1500 ist mit Luthers Bibelübersetzung, der Erfindung des Buchdrucks, der sich vervielfachenden Leserschaft und dem sich langsam durchsetzenden neuen Konzept von Autorschaft eine Epochenzäsur gegeben, an der wir uns orientieren wollen. Mit Interesse verfolgen wir aber auch mediävistische Forschungsbeiträge wie das von Joachim Bumke und Ursula Peters vorgestellte Konzept der »Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur«²⁰ – mit ihrer Ausschaltung der unser Denken und Forschen

20 So der Titel des von Joachim Bumke und Ursula Peters 2005 hrsg. Sonderheftes zum Band 124 der *Zeitschrift für Deutsche Philologie*.

beherrschenden, wertenden Dichotomien von Originalautor/Dichter versus Übersetzer/Bearbeiter/Kompilator. Als sinnvoll könnten sich auch Verbindungen zum DFG-Schwerpunktprogramm *Übersetzungskulturen in der frühen Neuzeit* erweisen.

3) Die Sprachen: Es werden alle Sprachen berücksichtigt, aus denen ins Deutsche übersetzt wurde, keineswegs nur die europäischen Hauptsprachen. Uns interessieren auch Übersetzungen aus peripheren Regionen bzw. ›kleinen‹ bzw. distanten Sprachen wie dem Albanischen, Chinesischen, Jiddischen, Koptischen, Litauischen, Mongolischen, Sorbischen usw. Bisher sind im *UeLEX* Übersetzer aus 37 Sprachen vertreten. Der an die *UeLEX*-Redaktion mitunter herangetragene Wunsch, auch jene Übersetzer zu berücksichtigen, die aus dem Deutschen literarische Werke in fremde Sprachen gebracht haben, würde das Forschungs- und Editionsprojekt ins Unermessliche ausdehnen. Eine Ausnahme machen wir bei Übersetzern, die in der Zeit vor 1933 bzw. 1938 zunächst ins Deutsche gearbeitet haben, aber dann im Exil einen Sprachwechsel vollziehen mussten: Verlorenes Land – gewonnene Sprache?

4) Die Akteure: *UeLEX* versteht sich nicht als Instrument zur Kanonisierung einzelner Übersetzer. Schon gar nicht geht es um eine Beschränkung auf sogenannte Dichter-Übersetzer wie Wieland, Hölderlin, Mörike, Rilke, Celan, Bachmann, Enzensberger, Rühmkorf, Manfred Peter Hein, Elke Erb, Richard Pietraß oder Thomas Kling. Auch ob jemand sehr viel oder nur wenig übersetzt hat, ob seine Übersetzungen in einem Literaturverlag erschienen sind oder in der Düsseldorfer Underground-Zeitschrift *Zwiebelzwerg*, entscheidet nicht über die Aufnahme ins Lexikon. Zu Beginn des Projekts hatten wir das Relevanzkriterium ›Entdeckung‹ erprobt – im Sinne der Erstpräsentation eines fremden Werks, einer bisher unbekannteren Gattung, eines poetischen Verfahrens oder auch eines Textes aus einer bisher unbeachtet gebliebenen Sprache. Auf der 2013 in Germersheim durchgeführten Tagung *Übersetzer als Entdecker* wurde jedoch rasch deutlich, dass dieses Kriterium nur sehr bedingt geeignet ist. So hat August Wilhelm Schlegel Shakespeare gewiss nicht ›entdeckt‹, aber das kann kein Grund sein, seine Leistung als Shakespeare-Übersetzer als ›nicht-lexikonwürdig‹ einzustufen. Als wenig ergiebig erwies sich auch der Versuch, von Vertretern einzelner Philologien für ihre jeweilige Sprache die je zehn bedeutendsten (produktivsten, kreativsten, erfolgreichsten) deutschen Übersetzer genannt zu bekommen. Wer die zehn bedeutendsten Originalschriftsteller gewesen seien, das konnte man erfragen, aber nicht wer, wann und mit welcher Absicht und welchen Methoden und welcher Wirkung die Werke dieser Originalautoren ins Deutsche übersetzt hat. Die *UeLEX*-Redaktion hat sich daher entschlossen, als

›lexikonwürdig‹ jeden Übersetzer anzusehen, über den sich etwas Interessantes berichten lässt. Was da jeweils interessant ist, müssen die jeweiligen Verfasser der *UeLEX*-Beiträge deutlich machen. Erste propografische Erhebungen lassen erwarten, dass für die Jahre 1500 bis 2000 mit ca. 20.000 Übersetzern zu rechnen ist. Mindestens 2.000 von ihnen sollen im Lauf der Jahre in 10.000 bis 40.000 Zeichen umfassenden, wissenschaftlich fundierten (aber leserfreundlich geschriebenen) Porträts vorgestellt werden, wobei diese Aufsätze jeweils mit einer Bibliografie ergänzt werden, in der das translatorische Œuvre des Übersetzers möglichst vollständig verzeichnet ist.

Dass die Erstellung einer das Gesamtwerk eines Übersetzers umfassenden Bibliografie ein mühseliges Unterfangen ist, liegt vor allem daran, dass sich diese Daten nicht einmal für Buchpublikationen (von Veröffentlichungen in Zeitschriften und Anthologien ganz zu schweigen) aus Bibliothekskatalogen extrahieren lassen. Denn diese Kataloge hatten und haben primär die Aufgabe, den Standort eines bestimmten Buches anzuzeigen und nicht Auskunft darüber zu geben, wer dieses Buch übersetzt hat. Die in den letzten Jahrzehnten erfolgte Digitalisierung der Kataloge verleitet nun aber dazu, genau solche Abfragen z. B. im Katalog der Deutschen Nationalbibliothek vorzunehmen. Dort aber sind Übersetzernamen nicht systematisch erfasst, oft finden sie sich nur in der Titelzeile. Die für die Übersetzungsforschung durchaus relevante Frage, ob und wo im verlegerischen Peritext Angaben wie ›übersetzt‹, ›übertragen‹, ›nachgedichtet‹, ›umgedichtet‹, ›überdichtet‹, ›eingedeutscht‹ oder auch ›autorisierte Übersetzung‹ zu finden sind, lässt sich häufig nur durch Autopsie beantworten. Auch würde man durch Katalogabfragen gerne herausfinden, wie viele Bücher überhaupt seit der Entstehung des Literaturmarkts übersetzt wurden oder ab wann und in welchen Schüben es zur deutlichen Steigerung der Zahl der Sprachen kam, aus denen ins Deutsche übersetzt wurde. Interessant wäre ferner, wie sich das prozentuale Verhältnis von Übersetzerinnen und Übersetzern im Lauf der Zeit entwickelt hat. Oder man sucht Antwort auf Spezialfragen wie: Welche lateinamerikanischen Romane wurden wann in wessen Übersetzung in Verlagen der DDR bzw. der BRD veröffentlicht? Es wird noch sehr lange dauern und viel Programmier-Knowhow erfordern, bis sich aus den für *UeLEX* erstellten Personalbibliografien Antworten auf solche Fragen werden gewinnen lassen. Durch eine Verschlagwortung der einzelnen Übersetzerporträts müsste es dann sogar möglich sein, weitere Spezialrecherchen durchzuführen wie: Welche Übersetzer waren zugleich Philologen? Welche Übersetzer haben 1935 im Exil in Moskau (Wien, Amsterdam, Prag, Zürich, Paris, Stockholm usw.) gelebt? Welche Übersetzer haben aus mehr als drei Sprachen gearbeitet?

5) Die Texte: Es wird nicht zwischen Höhenkammliteratur und weniger prominenten Texten unterschieden. Auch Kinder- und Jugendliteratur, Unterhaltungsromane oder Comics werden berücksichtigt, ferner kulturgeschichtlich interessante Sach- und Fachtexte aus Bereichen wie Philosophie, Geschichte, Kunst, Natur- und Sozialwissenschaften. Als Beispiel kann der Artikel über die Micky Maus-Übersetzerin Erika Fuchs genannt werden oder jener über den Augenarzt und Orientalisten Max Meyerhof, den Nahla Tawfik, Juniorprofessorin in Kairo, geschrieben hat. Auch beim Thema Textsorten gilt bei *UeLEX*: Keine ›Ausschließeritis‹.

Auf eine Besonderheit sei noch hingewiesen: Es ist mitunter gar nicht so einfach zu klären, ob ein bestimmter Text als Übersetzung zu betrachten ist. Ein simples Beispiel: Das Theaterstück *Die Judith von Shimoda*. Auf dem Umschlag der 2006 (zu Brechts 50. Todestag) bei Suhrkamp veröffentlichten Erstausgabe heißt es: ›Bertolt Brecht: *Die Judith von Shimoda*‹. Auch zur Wiener Uraufführung der *Judith* im Theater in der Josefstadt (September 2008) wurde Brecht als alleiniger Autor des Stücks präsentiert. Auf dem Titelblatt (S. 3) des Suhrkamp-Bandes liest sich das allerdings etwas anders, obwohl dort ebenfalls nur Brechts Name in der Autorzeile steht:

Bertolt Brecht
Die Judith von Shimoda

*Nach einem Stück von Yamamoto Yuzo
In Zusammenarbeit mit Hella Wuolijoki*

Rekonstruktion einer Spielfassung
von Hans Peter Neureuter

Diese Titelseite, weitere verlegerische Peritexte und insbesondere Neureuters Nachwort verraten indes, dass es für Brechts *Judith von Shimoda* einen japanischen Ausgangstext gab. Dieser wurde 1935 von Glenn W. Shaw ins Englische übersetzt und in Tokyo veröffentlicht. Die finnische Schriftstellerin Hella Wuolijoki, der auch Brechts *Puntila* zu verdanken ist, hatte die Rechte für das Stück erworben. Brecht und Wuolijoki brachten den englischen Text 1940 (während Brechts Exil-aufenthalt in Finnland) zeitgleich ins Deutsche und ins Finnische. Von der deutschen Version, an der zusätzlich Margarete Steffin beteiligt war, hat sich nur etwa die Hälfte in Brechts Nachlass erhalten. Die von Wuolijoki erstellte finnische Fassung des japanischen Stücks ist zwar nie veröffentlicht worden, aber Neureuter hat das Typoskript mit dem vollständigen Text dieser *Japanilainen Judit* mit Namen ›Oki-chi‹ in den 1980er Jahren in Finnland entdeckt. Daher konnte er die in Brechts Nachlass fehlenden Szenen aus dem Finnischen ins Deutsche

übersetzen und aus diesen Teilen dann eine spielbare Stückfassung (re)konstruieren. Gut 50 Prozent der in dem Suhrkamp-Band 2006 gedruckten deutschen Wörter stammen nicht aus Brechts oder seiner Mitarbeiterinnen Feder, sondern aus der von Neureuter. Egal, ob wir beim *Judith*-Stück von einer Bearbeitung, Adaption, Verdeutschung oder Neuschöpfung sprechen: Klar ist, dass dieses Brecht-Stück aus übersetzerischen Aktivitäten, aus ›translatorischem Handeln‹ hervorgegangen ist. In einem Aufsatz lässt sich die komplexe Sachlage differenziert darstellen, aber tückisch wird es dann wieder in der Welt des Digitalen, wo man keine Vagheit duldet und nur Plus und Minus oder Null und Eins kennt. Da muss die Entscheidung getroffen werden, ob es sich bei dem zu bibliografierenden Titel *Die Judith von Shimoda* um ein Originalwerk oder eine Übersetzung handelt, *tertium non datur*. Doch dieses Unschärfe und Nichteindeutige macht das Arbeiten im Bereich der digitalen Geisteswissenschaften zusätzlich spannend. Wie sich die Sichtbarkeit der Übersetzer im Lauf der letzten fünf Jahrhunderte vor- und zurück- und dann wieder vorentwickelt hat, bis zur Biermann'schen Okkupation der Autorzeile, ist noch im Detail zu erforschen, wobei auch die ab 1750 bis 1800 im ›Kräftefeld des Originalitätsdispositivs‹ urheberrechtlich nicht unwichtigen Mechanismen eines konkurrenzgetriebenen Buchmarktes in den Blick zu nehmen sind.

Das von Translationstheoretikern in Analogie zum ›kommunikativen Handeln‹ entwickelte Konzept des ›translatorischen Handelns‹ bzw. (weniger ziel- und zweckgerichtet gedacht) des ›übersetzerischen Tuns‹ wird im *UeLEX*-Projekt genutzt, um nicht nur den einzelnen übersetzten Text samt Original in den Blick zu nehmen, sondern den ganzen Vermittlungsprozess und die sich aus ihm ergebenden Fragestellungen: Von wem wurde der zu übersetzende Originalautor bzw. Text ausgewählt? Welche Rolle spielten beim Zustandekommen und der Rezeption der Übersetzungen die beteiligten Verlage, Lektorate, die Literaturkritik, in- und ausländische Literaturagenten, Buchmessen usw. Zu untersuchen sind für das übersetzerische Tun auch Vor- und Nachworte, die Erstellung von Gutachten oder die Benutzung von Vorläuferübersetzungen. Vor allem aber kommen die übersetzerisch Handelnden selbst in den Blick, von denen beim traditionellen linguistischen wie literaturwissenschaftlichen Übersetzungsvergleich eher selten die Rede ist.

6) Die Mitarbeiter: Eingeladen zur Mitarbeit am *UeLEX*-Projekt sind alle, die sich für die Geschichte des Übersetzens interessieren: Germanisten, Anglisten, Polonisten, Sinologen, Komparatisten, Buchwissenschaftler, Historiker, Archiv-Experten usw. Wichtig ist der Redaktion, dass die Beiträge für *UeLEX* so geschrieben werden, dass

sie auch ohne Kenntnis der jeweiligen Ausgangssprachen gelesen werden können. Für die Ausarbeitung der Übersetzerporträts sind umfangreiche Erkundungen erforderlich. Für solche, oft auf Archiv- und Bibliotheksrecherchen beruhenden Grundforschungen sowie deren Auswertung haben sich – wie bereits gezeigt – studentische Seminar- und Masterarbeiten bewährt. Anders als noch nicht pensionierte Professoren und Dozenten können sich die Studierenden vier oder sechs Monate Zeit nehmen, um sich mit einem einzigen Übersetzer zu befassen. Auf der Basis ihrer Recherchen entstehen Beiträge für das Übersetzerlexikon. Zu ca. 100 Übersetzern gibt es Seminar- und Masterarbeiten, die in Zusammenarbeit zwischen den Studierenden und der Redaktion zu *UeLEX*-Artikeln umgearbeitet werden müssen. *UeLEX* ist auch ein studentisches Dauer- und Großprojekt, in dem Lehre und Forschung aufs Engste verbunden sind.²¹

Mit den Hinweisen auf die studentische Mitwirkung soll nicht das Mittun vieler anderer gering geredet werden. Denn die Germersheimer Übersetzerforschung wurde und wird natürlich auch durch gestandene Wissenschaftler vorangetrieben. Mehrere Kolleginnen und Kollegen des Germersheimer Fachbereichs machen mit, auch pensionierte Kolleginnen wie Erika Worbs, die zu Übersetzern aus dem Polnischen arbeitet, oder Sigrid Kupsch-Losereit, die sich für *UeLEX* u.a. mit dem »Konzept des transparenten Übersetzens« Elmar Tophovens befasst hat, des aus Straelen stammenden Gründers des Europäischen Übersetzer-Kollegiums.²² Wichtig ist ferner die Unterstützung durch Literaturübersetzer wie Sabine Baumann, Klaus-Jürgen Liedtke, Susanne Schaup, Andrea Schellinger und Andreas Tretner. Schließlich gibt es theoretisch-konzeptionelle Zuarbeit von Wissenschaftlern wie Petra Broomans, Oliver Czulo, Dilek Dizdar, Gauti Kristmannsson, Dieter Lamping, Julia Neu, Henrik Nikula, Thomas Taterka und Zahra Samareh. Und natürlich von Jürgen Joachimsthaler, dem 2018 elendig früh verstorbenen Freund und Kollegen, der 2013 in Germersheim beispielgesättigt dargelegt hat, was alles ein deutsches Übersetzerlexikon enthalten müsste.²³ Ein weiterer Kollege ist zu nennen: Lars Kleberg aus Stockholm, Begründer des ersten digitalen Übersetzerlexikons, des *Svenskt Översättarlexikon*. Kleberg hat uns erstens davon

21 Vgl. Julija Boguna, »Lernt man das Übersetzen durch Übersetzerforschung? Ein Germersheimer Lehr- und Lernexperiment«, in: Kelletat/Tashinskiy/Boguna (Anm. 16), S. 201-214.

22 Vgl. Sigrid Kupsch-Losereit, »Elmar Tophovens Konzept des transparenten Übersetzens«, in: Tashinskiy/Boguna (Anm. 1), S. 113-126 und den Beitrag von Solange Arber in diesem Band.

23 Vgl. Jürgen Joachimsthaler, »Das Übersetzerlexikon – Was kann, was soll es enthalten?«, in: Kelletat/Tashinskiy (Anm. 8), S. 83-104.

überzeugt, dass es unsinnig wäre, ein Übersetzerlexikon in Buchform erarbeiten zu wollen, weil es – anders als bei anderen Sammelbiografieprojekten – eben kaum Vorarbeiten gibt, auf die sich die Artikelschreiber stützen könnten. Und zweitens hat er uns die von seinen Mitarbeitern entwickelte Datenbank kostenlos zur Weiternutzung überlassen.

Eine erst ansatzweise realisierte Neuerung sind Sachartikel. Zusätzlich zu den Übersetzerporträts sollen in Zukunft auch Aufsätze erscheinen zu Stichwörtern wie Urheberrecht, Honorare, Relais-Übersetzen, Nachdichten, Koran-Übersetzungen, Pseudo-Translate, Übersetzerpreise, Übersetzungstheorien, Zensur, Weltliteratur-Anthologien, zweisprachige Ausgaben usw. Das *UeLEX* würde sich dadurch zu einer Enzyklopädie des Übersetzens weiterentwickeln.

Aus unseren bisher gesammelten Erfahrungen im Bereich der historischen Übersetzerforschung lassen sich einige Aufgaben benennen, die in möglichst breiter interdisziplinärer und internationaler Zusammenarbeit angegangen werden sollten:

- 1) Eine kollaborativ zu befüllende digitale Plattform, auf der in Archiven aufbewahrte Übersetzer-(Teil-)Nachlässe gelistet werden, egal wo sich diese Nachlässe und Archive befinden, ob in Berlin, Frankfurt, Marbach oder München, in Florenz, Warschau, Kairo, Jerusalem oder in den USA.
- 2) Eine Bibliothek, in der sämtliche in deutscher Sprache erschienenen Literaturübersetzungen samt der zugehörigen Originale systematisch gesammelt und (falls urheberrechtlich möglich) als Digitalisate ins Netz gestellt werden.
- 3) Ein Ort in Deutschland, an dem Nachlässe von Literaturübersetzern als wichtiges Kulturgut aufbewahrt und erforscht werden können.
- 4) Ein an Bibliothek und Archiv angeschlossener Präsentationsraum, in dem einem breiteren Publikum in wechselnden Ausstellungen sowie durch Lesungen und Vorträge die Vielfalt der Welt des Übersetzens anschaulich vorgeführt wird.

VI | Fallstudien

Douglas Pompeu 

Übersetzer im Dialog

*Spuren einer zwiesprachigen Kunst in den Nachlässen
von Erich Arendt und Curt Meyer-Clason*

Anhand der Nachlässe von zwei der bedeutendsten deutschsprachigen Literaturvermittlern des 20. Jahrhunderts möchte ich mich im Folgenden den Besonderheiten ihrer Übersetzungsarbeit heuristisch annähern. Der vorliegende Beitrag besteht aus der Analyse von Parallelen und Divergenzen zwischen zwei Übersetzungspraktiken, deren materielle Spuren nicht nur Auskunft über das Schicksal zweier Intellektueller geben, sondern auch über Konturen ihrer Übersetzungsprojekte, die letztendlich die erste Phase der Rezeption der Literaturen aus Lateinamerika in den 1960er und 1970er Jahren in West- und Ostdeutschland prägten.

Der Begriff der zwiesprachigen Kunst bezieht sich auf einen dialogischen Aspekt, nach dem eine strategische Konzeption der Übersetzung im Prozess des Schreibens sowie in der Zusammenarbeit mit Autorinnen und Autoren entsteht. Spuren dieser Praktiken befinden sich in den verschiedenen Fassungen der Übersetzungen sowie in den Briefwechseln, die sich im Nachlass beider Übersetzer befinden.

Ziel des Beitrags ist es, anhand einer Analyse der Übersetzungsmanuskrifte sowie der Korrespondenzen zwischen den oben genannten Übersetzern mit anderen Autorinnen und Autoren, die Textgenese ihrer Übersetzungen zu rekonstruieren. Damit werden zugleich Übersetzungsmaterialien als wesentlicher Bestandteil literarischer Nachlässe in den Blick genommen und ihr Potenzial als Orte der Destabilisierung gefestigter Wissensmuster, welche die Literaturen der Welt in Bewegung setzen, ausgelotet.

Erich-Arendt und die Suche nach sprachlicher Verfremdung

Als Erich Arendt 1950 aus dem Exil – zunächst in Spanien und danach in Kolumbien – zurückkehrte, brachte er eine ganze lyrische Welt mit in die Heimat: neben seiner eigenen Lyrik auch Übersetzungen der Gedichte von Pablo Neruda, Nicolas Guillén, Rafael Alberti und Gabriela Mistral. Die alte Heimat aber war geteilt. Erich Arendt kam aus dem Exil direkt in die DDR, wo er in der 1950er Jahren begann, sein lyrisches und übersetzerisches Werk zu publizieren¹. Ohne Pause hielt Arendt eine außerordentlich produktive Dynamik zwischen Übersetzung und Dichtkunst bis zu seinem Tod 1984 Jahre aufrecht. Das Exil brachte in diesem Fall ein schöpferisches Potenzial mit sich: Als ein für das Übersetzen prädestinierter Zwischenraum wurde das Exil zu einem Katalysator für das Schreiben.

Aber obwohl sein Werk als Dichter und Übersetzer in Ostdeutschland unmittelbar rezipiert wurde, gestaltete sich die Rezeption seiner Dichtung in Westdeutschland schwierig. Die Arendt'sche Lyrik blieb neben seinen von vielen Kritikerinnen und Kritikern über allen Maßen gerühmten Übertragungen spanischer und lateinamerikanischer Dichtung besonders in der BRD missverstanden und fremd. Arendts Zusammenarbeit mit dem Luchterhand Verlag führte, wie Stefan Wieczorek anhand der Verlagskorrespondenz im Nachlass nachzeichnet,² zu keiner Publikation seiner eigenen Lyrik in Westdeutschland. Im Namen des Luchterhand Verlages schrieb die Lektorin Elisabeth Borchers, dass Arendts Sprache sich eines »höchsten Ton[es] bedient«, der »die Schwingungen bis an die Grenze des Zerreißen« bringt. Aber sie fragt sich, »[o]b hier der Grund der Befrem-

- 1 Sein Debüt *Trug doch die Nacht den Albatros* erschien 1951 beim Verlag Rütten und Loening, im gleichen Jahr wie die Publikation seiner Auswahl südamerikanischer Dichterinnen und Dichter, *Die Indios steigen von Mixco nieder*, beim Verlag Volk und Welt. 1952 publizierte Volk und Welt auch *Bitter schmeckt das Zuckerrohr*, Arendts Übersetzung des *El son entero* (1947) des bedeutenden kubanischen Lyrikers Nicolás Guillén, während Arendts zweiter Gedichtband *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes* – für den ihm der Nationalpreis der DDR zuerkannt wurde – beim Karl Dietz Verlag erschien. 1953 veröffentlichte Volk und Welt Arendts Übersetzung von Pablo Nerudas sowohl inhaltlich wie umfangmäßig gewaltiger Dichtung *Canto General (Der große Gesang)*, die bis 1993 in Ost- und Westdeutschland weiter gedruckt wurde.
- 2 Stefan Wieczorek, *Fotografie, Kunst- und Kulturreflexion, Übersetzung: transgressive Praktiken und ihre Impulse für das Werk Erich Arendts*, Aachen 2004, S. 232–241.

dung zu suchen ist, da doch die Sprache unserer Tage diese Anspannung nicht dulden will«. ³

Anders verhielt es sich mit der Rezeption seiner Pablo Neruda-Übersetzungen, die der Verlag ohne größere Einschränkungen publiziert hatte. Die Rezeption seiner Übersetzungen verlief in beiden Staaten weitestgehend kongruent. 1960 brachte der Luchterhand Verlag Arendts Übersetzung *Aufenthalt auf Erden* heraus und drei Jahre später, 1963, erschien eine Auswahl seiner Übersetzungen Nerudas in der Reihe Bibliothek Suhrkamp. Die Rezeption von Arendts Lyrik begann in der BRD erst 1966 mit dem Band *Unter den Hufen des Winds. Ausgewählte Gedichte 1926-1965*, der im Rowohlt Verlag erschien. Auch in der DDR fand seine Arbeit als Übersetzer viel mehr rühmende Resonanz als seine eigene Dichtung. Peter Böhlig schreibt, Arendts Übersetzungen von Neruda entsprächen einem »Wärmestrom avangardistischer, experimenteller Poesie in der DDR-Lyrik«. ⁴ Karlheinz Barck sieht in Arendts Übersetzungen »ein mustergültiges Beispiel weltliterarischer Beziehungen«. Arendts größte Leistung läge »in der aus dieser einen Zwiesprache hervorgegangenen Entwicklung unserer eigenen Literatursprache«. ⁵ Was macht der Dichter anders als der Übersetzer?

Tatsächlich gehört Erich Arendt unter den deutschsprachigen Autorinnen und Autoren, die den Großteil ihrer Exilzeit in spanischsprachigen Ländern verbracht haben, zu denjenigen, die sich am intensivsten mit ihrem Gastland auseinandersetzten, sich persönlich und sprachlich am meisten mit ihm identifizierten, sich am weitesten auf darauf einließen und sowohl durch ihre Lyrik als auch durch ihre Übersetzungen in der einen wie in der anderen Richtung Vermittlungsarbeit leisteten. Nach seinem literarischen Verstummen und der ausschließlichen Beschäftigung mit Politik zwischen 1929 und 1933 konnte Arendt erst in der Fremde Themen, Landschaften und Kultur wiederfinden, die seinen politischen Aktivismus und seine Lyrik in Einklang brachten.

Das erschlossene Erich-Arendt-Archiv in der Akademie der Künste in Berlin rekonstruiert anschaulich sowohl das geteilte Leben, die Sprachwechsel und politischen wie kulturellen Systemwechsel als auch

3 Ebd., S. 232.

4 Peter Böhlig, »die verlassene Sprache: Über die nichtoffizielle Literatur der DDR und ihre Zeitschriften seit dem Ende der Siebziger Jahre«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, München 1990, S. 38-48, hier S. 47.

5 Karlheinz Barck, »Über einige Probleme bei der Übersetzung von Gedichten«, in: Silvia Schlenstedt / Heinrich Olschowsky / Bernd Jentzsch (Hrsg.), *Welt im sozialistischen Gedicht. Poeten, Methoden und internationale Tendenzen im Gespräch*, Berlin/Weimar 1974, S. 295-303, hier S. 300.

die Vermittlungsarbeit eines Künstlers auf der bewussten Suche nach sprachlichen Erweiterungen seiner Dichtung. Und dies nicht nur von Erich Arendt selbst, sondern auch von dessen Frau, der Romanistin und Übersetzerin Katja Hayek-Arendt.

Schon eine erste Beschäftigung mit Arendts Nachlass macht klar, dass Katja Hayek-Arendt stetige und immer wieder antreibende Hilfe in den Übertragungen spanischsprachiger Literatur nicht unbeachtet bleiben darf. Obwohl ihr Name offiziell hinter dem Erich Arendts zurücktritt, beinahe verschwindet, bekräftigen die Materialien im Nachlass die Forschungsaussagen, denen zufolge die ausgebildete Philologin Rohübersetzungen vorbereite, entscheidende Korrekturen bei der Endfassung vieler Texte Arendts vornahm und Äquivalente, Metaphern und grammatikalische Kongruenzen in den Übersetzungen überprüfte. Die Zusammenarbeit und Übersetzungssymbiose sind im Archiv nicht nur über die Tagebücher von Katja Hayek-Arendt, sondern auch durch ihre Anmerkungen in Übersetzungsmanuskripten gut dokumentiert. Bereits bekannt war, dass nach ihrer Aussage Erich Arendt keine einzige Zeile »gültig« übersetzt habe.⁶

Doch viel besser als die Zeit im Exil dokumentiert das Erich-Arendt-Archiv die Rückkehr des Dichters als Übersetzer und Vermittler in die DDR. Der Nachlass besteht aus überlieferten Dokumenten aus der Zeit nach 1950 und weist verschiedene Unterkategorien auf, u. a. Werke, Arbeitsunterlagen, Korrespondenzen, biografische Unterlagen, Sammlungen, fremde Werke und den Nachlassteil Katja Hayek-Arendts. Unter ›Werke‹ finden sich drei Subkategorien: Lyrik, Prosa sowie publizistische und bildkünstlerische Arbeit, darunter Entwürfe, Notizen, Gedicht- und Prosamanuskripte sowie Manuskripte essayistischer und publizistischer Arbeiten. Unter ›Nachdichtung‹ finden sich Übertragungen spanischer und lateinamerikanischer Lyrik, darunter Übersetzungsmanuskripte zu Werken von Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Nicanor Parra, Octavio Paz, Cesar Vallejo und Pablo Neruda. Auch wenn Arendt den Begriff »Übersetzung« konsequent vermied,⁷ so machen die Strukturierung und der Inhalt seines Archivs das Beziehungsgeflecht zwischen Dichtung und Übersetzung sowie die Übersetzungsstrategien in Arendts Werk doch wieder sichtbar.⁸

6 Zit. nach Wieczorek (Anm. 2), S. 255.

7 Marcel Vermeijka, »Erich ARENDT, 1903-1984«, in: *Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX*, Stand: Juni 2015. Vgl.: http://www.uelex.de/artiklar/Erich_ARENDT (19.6.2019).

8 Vielversprechend für eine zukünftige Studie ist sicherlich auch Arendts Bibliothek mit 240 Bänden, u. a. Primärliteratur und Handexemplare mit Marginalien

Einige wenige Analysen des Arendt'schen Werkes befassen sich auch mit den Materialien aus dem Nachlass. In seiner minutiösen Untersuchung über das dialogische sowie ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Arendts Dichtung und Übersetzung analysiert Claus Telge Arendts Strategien in den Übersetzungen von Nerudas und Albertis Lyrik. Die überzeugende Forschung von Telge zeigt wie eng Arendts Schreibprozesse mit seinen Übersetzungen verwoben sind und verortet die Übersetzung im Kern der Werkstatt des Lyrikers. Dabei stützt sich Telges Analyse nur auf die veröffentlichten Texte und auf Verlagskorrespondenzen, jedoch nicht auf die zahlreichen Übersetzungsmanskripte in Arendts Nachlass. Obwohl, so Telge, »Lyrikübersetzung für Arendt ein Medium poetologischer, kulturästhetischer und lebensweltlicher Reflexion ist«,⁹ »der Übersetzungsprozess bei Arendt schon Parallelen zur späteren Nachdichtungspraxis aufweist« und »das Arbeitsverhältnis der beiden [Katja und Erich Arendt, Anm. D. P.] [...] eine Art Prototyp für die Paarung von Interlinearübersetzer und Nachdichter« abgebe,¹⁰ werden die im Nachlass nachvollziehbaren Übersetzungsprozesse Erich und Katja-Hayek Arendts nicht in der Analyse berücksichtigt.

Anhand von Archivmaterialien werden in Nadia Lapchines und Martin Peschkens Untersuchungen der Arendt'schen Dichtung textgenetische Aspekte herausgearbeitet. Obwohl beide Analysen sich nur auf Arendts Schreibprozesse fokussieren, werden die Arendt'schen Manskripte als heuristisches Instrument im Dienst der Genese der Sinnkonstruktion in der Druckfassung¹¹ interpretiert und zeigen dem Annäherungsversuch an Arendts Übersetzungsmanskripte einen Weg auf. Lapchines Analyse geht minutiös durch die Entwicklungsphasen eines poetologischen Gedichts von Arendt, an dem der Autor über 17 Jahre lang gearbeitet hat. Handschriftliche Einfügungen, Er- und Umsetzungen, Hervorhebungen sowie Tilgungen im Schreibprozess werden durch neue verschiedene Fassungen eines Hölderlingedichts Arendts als Erinnerungsspuren analysiert. Die Materialität der Gedichtmanskripte, deren ältere Fassungen mit der Schreibmaschine geschrieben und danach handschriftlich korrigiert wurden, wobei ein späterer Entwurf komplett handschriftlich geschrieben wurde und

von Stephan Hermlin und Katja Hayek-Arendt sowie fremdsprachige Lyrikbände mit eigenen Anstreichungen und Anmerkungen zu künftigen Übersetzungen.

9 Claus Telge, »Brüderliche Egoisten«: *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*, Heidelberg 2017, S. 138.

10 Ebd., S. 144.

11 Ebd., S. 137.

so, laut Lapchine, »eine radikale Zäsur im Textprozess« markiere,¹² bleibt verständlicherweise am Rande der Analyse.

Auch in Peschkens Untersuchung von Arendts Gedicht *Kykladen-
nacht* – aus dem Band *Ägäis* (1967) – anhand von Notizen und Entwürfen, bleiben Materialität und Systematik des Arendt'schen literarischen Nachlasses sowie die Art und Weise, wie der Dichter seine Listen, Notizen, Aufzeichnungen und Entwürfe organisierte, wie er damit systematisch oder unsystematisch arbeitete, außen vor. Peschken präsentiert aber die Merkmale der Arendt'schen Aufzeichnungen und vergleicht seine unterschiedlichen Gedichtentwürfe: »einzelne dieser Notizen sind durchgestrichen, oft mit anderem Schreibstoff als die Notiz selbst«. ¹³ Auf dem Notizblatt sieht man, wie unterschiedlich der Schreibprozess des Dichters verlief, wie die Auflistung, die Notizen und Aufzeichnungen charakterisiert sind und sich vom auf der Seite ansteigenden Niederschreiben eines erkennbar werdenden Textes unterscheiden.

Ausgehend von Telges These, wonach die Übersetzung im poetologischen Zentrum von Arendts Werk steht, und von der Struktur des Erich-Arendt-Archivs sowie den aktuellen textgenetischen Untersuchungen, ergibt sich die Frage: Was kann der Einblick in den Arendt'schen Nachlass der Erich Arendt-Forschung sowie der Übersetzungsforschung noch anbieten? Können die Spuren des Dichter-Übersetzers uns zur Antwort über den Grund des Befremdens in seinen Texten führen? Ein erster Einblick in die Bestände unter der Klassifikation »Nachdichtung« im Erich-Arendt-Archiv bringt eindeutige materielle Ähnlichkeiten zwischen den Gedicht- und den Übersetzungsmanuskripten ans Licht. Abgesehen von den verschiedenen, von Arendt aufbewahrten Fassungen der von ihm übertragenen Gedichte, begleitet Arendts Übersetzungsmanuskripte keine ausgeschriebene Systematisierung der Übertragung durch Listen, Notizen oder zusätzliche Materialien zur Übersetzung. Die Übersetzungsmanuskripte zu verschiedener spanischsprachiger Lyrikerinnen und Lyriker erinnern an die Entstehungsprozesse seiner eigenen Dichtung: In einer vermutlich ersten Phase der Übertragung werden sie handschriftlich

12 Nadia Lapchine, »Textprozesse und Gedächtnisprozesse im Gedicht *Ein-
helligem*: »Der Eremit in Ostdeutschland««, in: dies. [u.a.] (Hrsg.), *Gedächtnis-
und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts*, Bern 2012, S. 133-176,
hier S. 144.

13 Martin Peschken, »Stirnzeichen« – Überlegungen zur Genese von einigen
poetischen Bildern in Erich Arendts *Kykladennacht*«, in: Nadia Lapchine [u.a.]
(Hrsg.), *Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts*, Bern
2012, S. 177-200, hier S. 184.

notiert, korrigiert und mehrfach mit der Schreibmaschine ins Reine geschrieben.

Nehmen wir hierfür exemplarisch die erste Seite des vierseitigen Übersetzungsmanuskriptes zu Nerudas Gedicht *Der Indio* aus dem Band *Seefahrt und Rückkehr* (*Navegaciones y regresos*, 1959), auf der Arendt nur wenig, aber Entscheidendes streicht und korrigiert. (Abb. 1). Die Analyse der Ersetzungen, Tilgungen und weiteren Änderungen in den Übertragungsmanuskripten kann aufschlussreich für Arendts Poetik der Übersetzung sowie für das Potenzial seines Archivs als Übersetzernachlass sein. Außerdem gehört dieses Gedicht genau zu den Texten, die, so Wiczorek, Arendts Übersetzungsstrategien bedienen, »engagierte Poesie zugänglich zu machen, die zugleich ästhetische Ansprüche hat«. ¹⁴

Arendts Übersetzung von *Der Indio* erschien nur in einer einzigen Auswahl aus Nerudas Gesamtwerk in der DDR: 1973 bei der von Carlos Rincón herausgegebenen Taschenbuchausgabe des Reclam Verlags in Leipzig. In keiner vorherigen Auswahl und auch nicht in den von Arendt selbst herausgegebenen und übersetzten zweibändigen *Dichtungen* (1967) bei Luchterhand ist *Der Indio* vertreten. In der 1963 erschienenen Ausgabe der Bibliothek Suhrkamp wird der Lyrikband *Navegaciones y regresos* ignoriert. In *Dichtungen* (1967), die repräsentative Auswahl aus dem Gesamtwerk, werden nur die sechs Oden aus diesem Band veröffentlicht und in der späteren Auswahl der Bibliothek der Weltliteratur im Verlag Volk und Welt erschienen nur zwei Oden und das Gedicht *Encuentro en el mar con las aguas de Chile* (dt. *Begegnung auf dem Meer mit den Wassern Chiles*). Liest man das Gedicht in der Auswahl bei Reclam als einzigen Text aus *Navegaciones y regresos* in der freien Arendt'schen Übersetzung, wirkt es fast wie ein neues Gedicht.

Der Band *Seefahrt und Rückkehr* wird vollständig erst 1986 im dritten Band der von Karsten Garscha herausgegebenen Gesamtausgabe *Das Lyrische Werk* beim Luchterhand Verlag publiziert. 1987 erscheint der Band als Einzeltitel; beide in der Übersetzung von Monika López. Erwähnenswert ist, wie sich die von Borchers kommentierte Sprache Arendts, die sich eines höchsten Tones bedient, von der Nerudas distanziert. Das Gedicht *Der Indio* gehört zu einer Übergangsphase in Nerudas Werk, in der er allmählich den belehrenden Voluntarismus der vorangegangenen Jahre aufgibt, um in eine Zeit der Akzeptanz eines Subjekts einzutreten, das die Wirklichkeit und sein Dasein als widersprüchlich und wechselhaft versteht. In Nerudas Gedicht wird die hohe Position der Ansprache mit der Konstruktion eindringlicher

14 Wiczorek (Anm. 2), S. 228.

Metaphern der *Alturas de Machu Picchu* verbunden, um eine väterliche Position der Verhaltensanleitung einzunehmen, die sich an einen weniger kultivierten Gesprächspartner richtet. Von den ersten Versen an bemerken wir die unübersehbaren Merkmale einer Poesie, die zum Agieren aufruft und sich an die Massen richtet: Umgangssprache, epische und narrative Techniken und Bezüge zur Alltagswelt. Das Gedicht *El Indio* kann in diesem Kontext als politisches Werk Nerudas verstanden werden, bei dem durch einen dramatischen Monolog die unterdrückte und ausgebeutete Figur des amerikanischen Ureinwohners wieder aufgerufen wird, um die europäischen Kolonialherrscher für ihre Taten büßen zu lassen und sich gegen den Staat aufzulehnen. Karsten Garscha erkennt: »im Gegensatz zur monolithischen Sicherheit der *Elementaren Oden* (1954-1957) durchzieht *Seefahrt und Rückkehr* ein dialektisches Grundmuster.«¹⁵ Der Band besteht größtenteils aus Oden, die von frei geformten Gedichten unterbrochen werden und in der Ausgabe der argentinischen Editorial Losada kursiv gedruckt wurden. Zu ihnen gehört das Gedicht *El Indio*.

Im Erich-Arendt-Archiv befinden sich zwei Fassungen der Übersetzung von Nerudas Gedicht: 1. ein vierseitiger handschriftlicher Entwurf, vermutlich eine Rohübersetzung, und 2. ein dreiseitiges ins Reine geschriebene Typoskript mit minimalen Änderungen. Die Tilgungen, Hinzufügungen und weiteren Korrekturzeichen lassen vermuten, dass es sich bei der Handschrift um einen der ersten Entwürfe der Übertragung handelt, während das Typoskript einer seiner letzten Fassungen entspricht. Nerudas Gedicht und die Typoskript-Fassung in Arendts Übersetzung beginnen wie folgt:

El indio entremuriéndose en las calles
del Perú, de Bolivia,
por los montes de América,
con tantos hilos de oro en el museo,
con tanta ropita en la historia,
y aquí va el pobre y viene
ya sin voz y sin trigo y sin zapatos.

Der Indio halb im Sterben in den Straßen
von Peru; und von Bolivien,
auf dem Bergen von Amerikas,
bei so vielen Fäden Golds im Museum,
bei so viele Trachten im Lauf der Geschichte
und hier geht der Arme und kommt
ohne bereits Stimme und ohne Korn, ohne Schuhe.

Vergleicht man diese Fassung mit den in der Rohübersetzung hinterlassenen Spuren Arendts und dessen sprachlichen Entscheidungen, wird ein Teil der Übersetzungsarbeit sichtbar. Auf dem handschriftlichen Entwurf streicht der Übersetzer z.B. zwei mögliche Partizipien – »halbkrepiierend« und »halbverreckend« – für Nerudas Neologismus im Gerundium »entremuriéndose«, die durch die idiomatische Wen-

15 Karsten Garscha, »Vorwort«, in: Pablo Neruda, *Seefahrt und Rückkehr*, übers. von Erich Arendt, Darmstadt 1987, S. 125-131, hier S. 127.

Pablo Neruda

Der Indio

Der Indio halb ^{Kopfschmerz} ~~schmerzhaft~~ ⁱⁿ ~~ist~~ ^{Steine} ~~in~~ ^{den} ~~den~~ ^{Strassen}
 von Perri ^{und von} ~~ist~~ ^{Polen} ~~in~~ ^{den} ~~den~~ ^{Strassen}
 auf den Bergen Amerikas
 bei so vielen ~~Fäden~~ ^{Gold} ~~im~~ ^{Museen}
 bei so vielen ~~Gelehrten~~ ⁱⁿ ~~den~~ ^{Büchern}
 und hier geht der Arme und Kame
 (Bereits ohne ~~Streu~~ ^{und} ~~ohne~~ ^{Korn} ~~und~~ ^{ohne} ~~Schnee~~
^{hockwischig, Brust} ~~Erhebe dich, junger~~ ^{Erhebe dich, junger} ~~Schicksal~~ ^{Schicksal}, ~~sehen wir!~~ ^{sehen wir!}
~~geh herein~~
~~tritt~~ ~~heraus~~ ~~auf~~ ~~einmal~~
 Lauf schnell ^{in?} ~~in~~ ^{den} ~~den~~ ^{Loch}
 in der Erde, ^{du} ~~du~~ ^{weissst} ~~ja~~
 dass ^{du} ~~du~~ ^{keinen} ~~Heim~~ ^{und} ~~Werk~~,
^{haben wir!} ~~haben wir!~~ ^{Los!} ~~Los!~~ ^{Vive} ~~Vive~~ ^{Lebe!} ~~Lebe!~~

^{dränge darauf} ~~Ich verlange von dir~~ ^{du} ~~dass~~ ^{du} ~~ein~~ ^{Stein} ~~zu sein~~
 daß ^{du} ~~du~~ ^{es} ~~ein~~ ^{Fluss} ~~zu sein~~,
 Vogel jeder, ^{der} ~~der~~ ^{schon} ~~schon ^{nicht} ~~nicht ^{mehr} ~~mehr ^{lebt},
 der ^{mit} ~~mit~~ ^{dem} ~~dem ^{Fahren} ~~Fahren ^{Berge} ~~Berge ^{fließt}.~~~~~~~~~~~~

Fehl,
 Schu war, ^{als} ~~als~~ ^{die} ~~die ^{steinerne} ~~steinerne
 Maske, die ^{dein} ~~dein~~ ^{altes} ~~altes ^{Herz}
 mit ^{den} ~~den~~ ^{Wegen} ~~Wegen ^{verzweigt},
 mit ^{den} ~~den~~ ^{Flüssen} ~~Flüssen ^{die} ~~die~~ ^{fröhlich} ~~fröhlich~~ ^{fließen},
 Zehen ^{die} ~~die~~ ^{Wassers} ~~Wassers ^{und} ~~und~~ ^{Schnee} ~~Schnee ^{herab} ~~herab~~ ^{fallen}!
 Ich weiss, ^{wann} ~~wann~~ ^{es} ~~es~~ ^{geht} ~~geht~~ ^{und} ~~und~~ ^{es} ~~es~~ ^{kein} ~~kein ^{Schicksal} ~~Schicksal~~ ^{fühl}.~~~~~~~~~~~~~~~~

Abb. 1: Erich Arendt, »Pablo Neruda: Der Indio«, Übersetzungsmanuscript, Akademie der Künste, Berlin, Erich-Arendt-Archiv, Nr. 470.

dung »halb im Sterben« ersetzt wird. Diese Entscheidung verdeutlicht den Versuch des Übersetzers, eine umgangssprachliche Variante anzupassen, die sich der Dichtungsphase von Neruda annähert, auf Kosten seiner bevorzugten Verwendung von Partizipien und der ausdrucksvollen Bildlichkeit der Partizipien »krepierend« und »verreckend«, die den expressionistischen Einfluss von Arendts Werk prägt.

Auch die weiteren Korrekturen im Manuskript markieren das Oscillieren zwischen der Suche nach sprachlicher Äquivalenz und freier Dichtung. Vor allem aber bemüht Arendt sich um einen angemessenen Rhythmus, um dem Klang des Originals zu folgen. So wird das Komplement »im Lauf« [der Geschichte] im Typoskript gestrichen: auf Kosten eines vollendeten Sinnes, zugunsten der originalen Metrik. Nicht nur die erste übersetzte Strophe simuliert genau den jambischen Rhythmus des Originals, sondern auch viele Änderungen in der ersten Fassung der Übersetzung lassen sich als rhythmische Anpassungen erklären, z. B. wenn der eine oder andere Vers ausgedehnt wird.

Als Beispiel möchte ich den ersten Vers der zweiten Strophe zitieren, in dem das lyrische Ich die Figur des Ureinwohners zum ersten Mal zu einer Auferstehung aufruft, und dazu in den Text einen imperativen Ton hinzufügt:

<p>Levántate, grandullón, vamos! Ándate de una vez a tu agujero en la tierra, ya sabes que tú no tienes cielo. Vamos! Vive!</p>	<p>Erhebe dich, hochwüchsiger Bursche, brechen wir auf! Lauf schnell zu deinem Loch in der Erde, du weißt ja, daß du keinen Himmel hast. Brechen wir auf, lebe!</p>
---	---

Wie der Vergleich der Manuskripte offenlegt, taucht die Ausdehnung des ersten Verses erst in der zweiten Fassung der Übertragung auf. Interessanterweise wird hier eher die Treue zum Original als die freie Dichtung eine wichtige Rolle spielen. Zwischen den kurzen und spielerischeren Lösungen »junger Schlacks« und »schmächtiger Junge« der ersten Fassung für »grandullón«, betont die lange, beschreibende und nüchterne Variante »hochwüchsiger Bursche« der zweiten Fassung die Entscheidung des Übersetzers für eine prosaische, fast erklärende Übertragung. Ähnliches kann man über die unterschiedlichen Lösungen für das Ende dieses Verses sowie für den letzten Vers der Strophe sagen. Mit den Imperativen »los«, »lebe« oder »vive« überträgt Arendts erste Fassung viel deutlicher die Spontaneität und Knappheit der Verse Nerudas.

Ob die Änderungen in der Übertragung des Gedichtes *El Indio* nach der Lektüre von Katja Hayek-Arendt zustande kamen, lassen die Manuskripte in diesem Konvolut nicht erkennen. Im »Verzeichnis der Nachdichtungen« der Reclam Ausgabe wird Katja Hayek-Arendt

nur im Zusammenhang mit der gemeinsamen Übertragung der Gedichte aus *Extravaganzenbrevier* genannt. Wieczorek geht davon aus, dass Hayek-Arendt bei jeder Übertragung mitwirkte, indem sie die Rohfassung korrigierte. Arendt hätte dann nur Zweifelsfälle direkt mit dem Autor geklärt.¹⁶ Es gibt einige Fassungen mit Katja Hayek-Arendts Anmerkungen, deutliche Rohübersetzungen von Nerudas Texten lassen sich nicht finden. Wie bereits erwähnt, können Arendts Übersetzungsprozess sowie die Arbeitsteilung des Übersetzer-Paares aus dem sogenannten Nachlassteil von Katja Hayek-Arendt mit diversen Unterlagen (vorwiegend Tagebücher sowie Briefe, Druckbelege und Fotos) kaum rekonstruiert werden.

Weil das Erich-Arendt-Archiv keine biografischen Manuskripte von Erich Arendt selbst aufbewahrt, spielen die Dokumente seiner Frau doch eine wichtige Rolle für den Nachlass. Das Leben im Exil ist großteils dokumentiert, z. B. durch die Tagebücher von Hayek-Arendt. Der Nachlass schließt handschriftliche Tagebücher von ihr ein. Die meiste Zeit ihres bewegten Lebens führte sie Tagebuch, spätestens seit ihrer Pariser Zeit 1939. Erhalten haben sich, soweit bekannt, zwei Hefte aus dem Exil in Kolumbien 1944 und 1945 sowie 33 weitere Tagebuchhefte aus den Ost-Berliner Jahren 1967 bis 1979. Daneben gibt es an Katja Hayek-Arendt gerichtete Postkarten und Briefe, u. a. von Paul Celan, Marc Chagall und Fritz J. Raddatz. Auch zahlreiche Fotos des Paares, auch vor ihrer Wohnung in Bogotá, sind im Archiv erhalten. Unter ihren Werken sind jedoch nur drei Akten zu finden: unvollendete Materialien zu ihrer Übersetzung der biografischen Arbeit zu *El Greco* (1935 in Spanien erschienen) von Ramón Gómez de la Serna für den Verlag der Kunst und verschiedene Gutachten zu Büchern französisch- und spanischsprachiger Autorinnen und Autoren. Aber auch unter den »Nachdichtungen« von Erich Arendt finden sich in vielen Übersetzungsmanuskripten, z. B. zu Gedichten von Jean Cassou oder Luis Cernuda, zahlreiche handschriftliche Anmerkungen von Hayek-Arendt. Diese Spuren im Archiv bekräftigen Vejmekas Aussage, nach der »in der grundsätzlichen Arbeitsteilung des Ehepaars Katja Hayek-Arendt interlineare Übersetzungen als ›Rohfassungen‹ erstellte, auf deren Grundlage Erich Arendt seine ›Nachdichtungen‹ anfertigte.«¹⁷

Vergleicht man dann die gewählten Übersetzungslösungen in den Manuskripten im Erich-Arendt-Archiv für dieses eine Gedicht mit seiner veröffentlichten Übersetzung, wird die Übertragungsgenese des Textes noch interessanter:

16 Wieczorek (Anm. 2), S. 225.

17 Vermeijka (Anm. 6).

In den Straßen von Bolivien und Peru,
auf Amerikas Bergen,
geht der Indio langsam ein.
Im Museum so viele Fäden aus Gold,
so viel feines Gewebe aus der Geschichte –
und da geht der Arme jetzt,
ohne Schuh, ohne Brot, schon ohne Stimme.

Erhebe dich, du großes Kind, brechen wir auf!
Besetze deinen Platz
auf der Erde, du weißt ja,
daß du keinen Himmel hast. Los! Beginn zu leben!¹⁸

Die Tatsache, dass der erste Vers des Gedichts in dieser Fassung ohne die Figur des Indios beginnt, fällt sofort auf und bringt dem Gedicht eine andere Komposition und sprachliche Dynamik ein. Es ist interessant, dass die Figur des Indios erst in der dritten Strophe enthüllt und damit schon zu Beginn des Gedichts eine erzählerische Spannung erzeugt wird. Das bereits übersetzte Bild des in den lateinamerikanischen Straßen sterbenden Indios wird ausdrücklich minimiert und weniger tatkräftiger. In dieser Fassung schrumpft der Indio wie eine Pflanze zusammen; und anders als im Original, bei dem er durch die Alternanz zwischen den Verben ›gehen‹ und ›kommen‹ sowie die deiktische Markierung (*aquí* = ›hier‹ und nicht ›da‹) in den Vordergrund gerückt wird, nimmt die Figur in der Übersetzung eher einen Platz im Hintergrund ein. Das Korn wird zum Brot, das Loch (*agujero*) wird zum Platz und verliert seine metaphorische Kraft, die Arendt hier versucht, mit dem politisch konnotierten Verb ›besetzen‹ zu kompensieren. Kurzum, es wird eine politische Sprache aufgehoben, während die expressionistischen Bilder sprachlich abgerundet werden. Was passiert hier? Warum entscheidet sich der Übersetzer für diese Änderungen?

Das Zögern zwischen höchstem Ton und der Suche nach einer zeitgemäßen Sprache sowie die größten nachdichterischen Freiheiten in Arendts Übertragung hinterlassen keine Spur im Archiv. Sie werden direkt in die dritte und publizierte Fassung integriert. Zusammengefasst handeln diese Freiheiten von syntaktischen Verschiebungen, Anpassungen auf Kosten von Verfremdungen und zugunsten der Textdramaturgie sowie die offensichtliche Umwandlung zum trochäischen Versmaß und sehr justierter Metrik im ganzen Gedicht.

18 Pablo Neruda, *Gedichte*, übers. von Erich Arendt, hg. von Carlos Rincón, Leipzig 1973, S. 120.

Wenn man aber die letzte Typoskript-Fassung des Gedichts in Arendts Nachlass mit Monika López' ¹⁹ Übersetzung desselben Textes vergleicht, fallen die textuellen wie kontextuellen Unterschiede beider Fassungen sofort ins Auge. Die gut gelungene Übertragung von López ist im Vergleich zu Arendts Nachdichtung viel prosaischer und spiegelt dadurch die bereits erwähnte Umgangssprache Nerudas, durch die der chilenische Dichter zum Agieren aufrufen will, wider. Bei der Übertragung wird die Figur des Indios konkreter dargestellt. Sogar im Original ist beispielsweise der symbolische Bezug zwischen der halbsterbenden Figur des Indios und dem Museum, als historisches Grab der Kolonisierten, nicht so direkt wie in López Übertragung. Nun steht er goldbestickt mit seinen Trachten erschlossen in der Geschichte. Durch die häufigeren Wiederholungen knapperer imperativer Formen wird der Aufruf dabei dringlicher: »Lebe! / Sei kein Stein mehr [...] / sei kein Fluss mehr«. Diese Dringlichkeit scheint nicht im Mittelpunkt von Arendts Überlegungen zu stehen. Doch verraten die zwei Manuskripte im Nachlass viel über die Arbeit mit der Sprache eines Übersetzers, der auf einer Seite in diesem Fall ähnliche oder gleiche Lösungen wie López findet, auf der anderen Seite dem Original viel »treuer« verbunden bleibt als ihre Übertragung.

Darüber hinaus lässt sich ausgehend von dem Archivmaterial ohne Zweifel feststellen, dass die zwei vorliegenden Fassungen als Grundlage für Arendts endgültige Version dienen. Ein Text, der zusammen mit seinen Entwürfen nicht nur aus Selbstinszenierung, sondern auch aus Versuchen und Bestrebungen besteht, eine Übersetzung im Sinne einer authentischen Reproduktion zu schaffen, die Nerudas Werk Rechnung tragen kann. Hätte die Kritik an Arendts Übersetzungen ²⁰ die Materialien aus dem Übersetzernachlass in Betracht ziehen können, würde sie die eingeforderte Unsichtbarkeit des Übersetzers sowie Arendts Strategie, die Sprachkultur Nerudas durch die Fremdheit der Sprache im Ausgangstext nachzubilden, relativieren. Im Fall der verfügbaren deutschen Übertragungen dieses Gedichtes sind die alltags-sprachlichen Elemente des Fremdtexes und ein gewisses Echo des Originals sowohl bei Arendts als auch bei López' Übersetzung zu

19 »Halb lebt er, halb stirbt er, der Indio, auf den Straßen / Perus und Boliviens, / in Amerikas Bergen, / dabei steht er so goldbestickt im Museum, / mit so hübschen Trachten in der Geschichte, / hier aber wandert der Arme her und hin, / schon ganz ohne Stimme, ohne Korn, ohne Schuhe / Hoch, Bursche, bist doch ausgewachsen! Mach schon! / Geh endlich in dein Loch / auf Erden, du weißt doch, / für dich gibt es keinen Himmel. / Los schon! Lebe!« Pablo Neruda, *Seefahrt und Rückkehr*, übers. von Erich Arendt, Darmstadt 1987, S. 40-41.

20 Jürgen von Stackelberg, *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*, München 1978, S. 88-90.

erkennen. Sie werden anders betont und teilweise aktualisiert, aber beide, Übersetzerin und Übersetzer, bleiben durch ihre Auswahl des Sprachmaterials nicht unauffällig oder unsichtbar in ihrer Übertragung. Sobald man einen Einblick in den Nachlass des Übersetzers bekommt, entpuppt sich die Unsichtbarkeit als ein Simulacrum und die Entwicklung einer Zwiesprache – wie Karlheinz Barck bereits feststellte²¹ – wird zu Arendts Übersetzungsstrategie.

Eine Strategie, die nicht nur den Versuch einschließt, einen Weg für das eigene Werk zu bahnen, sondern auch die kulturpolitische Leistung eines tatkräftigen Literaturvermittlers im deutschsprachigen Literaturbetrieb zu etablieren, der wie Wiezoreck einleuchtend feststellt, sich ein besonderes Handlungspotenzial schaffte, »indem er das konventionelle Verhältnis zwischen Verlag und Übersetzer partiell umwendet«²² und so aus der Vermittlung ein programmatisches Projekt zur Erweiterung des Kanons machte. Dieses Verhältnis zu Verlagen in der DDR und BRD sowie zu anderen Übersetzerinnen und Übersetzern wird durch die aufbewahrten Korrespondenzen im Nachlass sowohl verfolgbar als auch einleuchtend für die prägendste Besonderheit des Erich-Arendt-Archivs: die auf verschiedenen Ebenen stattfindende Grenzüberschreitung seiner Arbeit als Vermittler. Eine Grenzüberschreitung nicht nur zwischen Sprachen, sondern, wie der Fall der Übersetzung des Werkes Nerudas zeigt, innerhalb des eigenen deutschsprachigen Systems.²³

Curt Meyer-Clasons und die Korrespondenz mit Autorinnen und Autoren: zwischen Repräsentativität und Zugänglichkeit

Nicht das forcierte Exil wie im Fall Erich Arendts, sondern die Migration als Kaufmann nach Südamerika bestimmte den ersten Kontakt des Übersetzers Curt Meyer-Clason mit den lateinamerikanischen Kulturen. Sein Schicksal in Lateinamerika war aber nicht weniger

21 Barck (Anm. 5), S. 300.

22 Wiezoreck (Anm. 2), S. 226-227.

23 Das zeigt sich exemplarisch in der Debatte zum Formalismus um das Werk von Nicolas Guillén im Briefwechsel zwischen Arendt und dem Verlag Volk und Welt, der um 1951 einen Lyrikband des kubanischen Dichters vorbereitete sowie in der Korrespondenz mit Fritz J. Raddatz, Cheflektor des Rowohlt Verlags zwischen 1960 und 1969, die – unter anderem – Auskunft über den Austausch mit Literatinnen und Literaten in der BRD gibt, die Arendt oft nur dort erschienene Bücher zusandten.

dramatisch als das Arendts und ebenfalls von politischer Verfolgung geprägt.²⁴

Innerhalb von 20 Jahren wird Meyer-Clason zum Vermittler eines ganzen literarischen Kontinents. Seine Übersetzungen werden in den wichtigsten Verlagen der BRD publiziert und zirkulieren über Lizenzen in der DDR. Die Bibliografie seiner Übersetzungen bis 1990 erstaunt sowohl aufgrund der Quantität als auch aufgrund der stilistischen Disparität der Werke. Seine Arbeit als Vermittler beschränkt sich aber nicht auf Bücher, sondern ist multimedial. Ab den 1970er Jahren erarbeitet Meyer-Clason zahlreiche Hörspiele für verschiedene Radiosendungen und Fernsehsender, gibt über zehn Anthologien heraus, verfasst Rezensionen für renommierte Zeitungen und organisiert zahlreiche Lesungen und Veranstaltungen mit Autorinnen und Autoren aus Lateinamerika. 1972 erhält er den Übersetzerpreis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1973 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse in Berlin, 1978 den Übersetzerpreis des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, 1981 wird er korrespondierendes Mitglied der brasilianischen Akademie der Künste.

2013, nach dem Tod des Übersetzers, wurde der Nachlass sowie die Bibliothek von Curt Meyer-Clason vom Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) in Berlin erworben. Das noch nicht erschlossene Übersetzerarchiv besteht aus 32 Umzugskartons, gefüllt mit Umschlägen und Mappen, die mit den Namen von Autorinnen und Autoren, Verlagen, Institutionen und Radiosendungen beschriftet sind, und einer Bibliothek mit ungefähr 3.500 Bänden. Unter seinen persönlichen Unterlagen sind auch Urkunden und einige Fotografien des Übersetzers zu finden, Tagebücher allerdings nicht. Dem Leiter des Sonder-sammlungsreferats im IAI, Dr. Gregor Wolff, zufolge, war es der Wunsch des Übersetzers, dass sein Nachlass am IAI aufbewahrt wird. Bei der Erwerbung des Nachlasses, der sich im fünften Stockwerk einer Altbauwohnung in München befand, erzählt Wolff, wie überrascht Curt Meyer-Clason schien, als er merkte, dass auch seine Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren, seine Notizen und Übersetzungs-manuskripte Teil seines Nachlasses seien. Der Übersetzer sei kurz davor gewesen, diese Dokumente zu entsorgen, als er sich entschied, seinen Nachlass dem IAI anzubieten. Er dachte, sie seien nicht so wertvoll wie z. B. seine Bibliothek. Wenn man einen Blick auf die offenbar intensiv durchgearbeiteten und zerlesenen Bände der Meyer-Clasons

24 Zur intellektuellen Biografie von Curt Meyer-Clason vgl. Douglas Pompeu. »Für eine intellektuelle Biografie des Übersetzers von Sertão«, in: Ottmar Ette / Paulo Astor Soethe (Hrsg.), *Guimarães Rosa und Meyer-Clason. Literatur, Demokratie, ZusammenLebenswissen*, Göttingen 2020, S. 213-246.

Bibliothek wirft, werden die Spuren seiner Übersetzerarbeit in den Bänden sichtbar. Unterstreichungen, Worterläuterungen und Listen auf Deutsch, Spanisch und Portugiesisch finden sich in überbordendem Umfang in zahlreichen Romanausgaben, die im Nachlass wie erste Notizbücher seiner Arbeit wirken. Wie Wolff bemerkt, erfüllten diese Bücher zudem eine andere und wichtige Funktion in der Werkstatt des Übersetzers, die sich nach dem Erwerb des Nachlasses leider nicht mehr rekonstruieren lässt: Ein Großteil der umfangreichen Korrespondenz des Übersetzers befand sich in der Bibliothek als eine Art Lesezeichen in seinen Büchern. Ein anderer Großteil wurde zusammen mit Zeitungsausschnitten aufbewahrt und bildete eine Art Konvolut, dessen Kern die Autorenkorrespondenzen ausmachen.

Im Gegensatz zum Erich-Arendt-Archiv ist die ursprüngliche Zuordnung der Briefe im Nachlass Meyer-Clasons symptomatisch für seine Übersetzungspraxis. Gerade die Arbeit mit den Korrespondenzen und nicht mit den verschiedenen handschriftlichen Fassungen bildet den Kernbestand des Übersetznachlasses. Die Suche nach poetologischen Aufzeichnungen oder nach hinterlassenen Spuren einer Übersetzungspoetik, die die Genese seiner Arbeit als Sprachkünstler strukturieren könnte, führt immer wieder zu den Korrespondenzen²⁵ mit Autorinnen und Autoren, deren Werke Meyer-Clason ins Deutsche übertragen hat. Verschiedene Fassungen eines Gedichtes oder von Texten sind nicht verfügbar²⁶ und wurden vermutlich vom Übersetzer vernichtet. Spuren lassen sich wiederum in den Korrespondenzen finden, wo sich eine intensive Zusammenarbeit zwischen dem Übersetzer und seinen Autorinnen und Autoren durch Wortlisten, Erklärungen und Überprüfungen von Glossaren abzeichnet.

Abgesehen von der bereits bekannten Korrespondenz²⁷ mit dem brasilianischen Romancier João Guimarães Rosa (1908-1967), aus der Grundlagen von Meyer-Clasons Übersetzungsmethode ablesbar sind, leistet der Briefwechsel des Übersetzers mit lateinamerikanischen und deutschen Intellektuellen einen reichhaltigen Beitrag zur Literatur- und Übersetzungsdebatte sowie zur Diskussion von Wissenstransfer zwischen Deutschland und Lateinamerika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der vorliegenden Analyse konzentriere ich mich

25 Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Meyer-Clasons werden oft in seinen Essays, Aufsätzen und Vorträgen sowie in seinem autobiografischen Werk angesprochen, aber nicht systematisiert, oder in seiner Praxis konsequent umgesetzt.

26 Ich schließe hier nicht aus, dass sich im Laufe der Erschließung Materialien zu diesem Punkt finden.

27 Maria Aparecida Faria Marcondes (Hrg.), *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, Belo Horizonte 2003.

auf das Beispiel seiner Entdeckung, Vermittlung und Übersetzung des Werkes von João Cabral de Melo Neto (1920-1999) Ende der 60er-Jahre, da die Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer über die Publikation der ersten Anthologie seiner Lyrik in der Bundesrepublik besondere Aspekte der Übersetzungspraxis Meyer-Clasons ans Licht bringen können.

Die *Ausgewählten Gedichte* Cabrals wurden 1969 in der Buchreihe ›edition suhrkamp‹ publiziert und gehört zu den ersten drei brasilianischen Titeln²⁸ im gesamten Programm des Suhrkamp Verlags. Das Werk des brasilianischen Dichters war damals dem deutschen Lesepublikum noch gänzlich unbekannt. Die vereinzelt veröffentlichten einiger seiner Gedichte in Zeitschriften und Anthologien hatten nur eine geringe Auflage und bescheidene Verbreitung, so die Nummer 3 der Zeitschrift *Humboldt* im Jahr 1963, die Anthologie *Literatur in Lateinamerika* (1967) und die von Max Bense und Elisabeth Walther ab 1960 organisierte Reihe ›edition rot‹, in deren Nummer 14 von 1964 Willy Kellers Übersetzung des Gedichts *Der Hund ohne Federn* (*O Cão Sem Plumas*, 1950) erschien.

Die *Ausgewählten Gedichten* in der ›edition suhrkamp‹ präsentieren nicht nur Cabrals Lyrik, sondern stellen auch eine für die deutschen Leserschaft zugänglichen Einführung dar, die ein Jahr später um eine weitere Anthologie unter dem Titel *Der Hund ohne Federn* ergänzt wird. unter dem Titel *Der Hund* unter dem Titel *Der Hund ohne Federn* ergänzt wird. Vergleicht man sie mit der Suhrkamp-Ausgabe, so fällt auf, dass die Einführung in Cabrals Werk in diesem Kontext eine ästhetische Korrespondenz zur europäischen Literatur beinhaltet, die in der Einleitung des Buches durch die Evokation des Kanons akzentuiert wird.²⁹ Die Einführung neuer Werke in jedes literarische Feld erfordert üblicherweise eine Orientierung der Leserschaft in der »World Republic of Letters« (Pascale Casanova). Im Paratext zur Publikation *Der Hund ohne Federn*, die 1962 in der Verlagsreihe ›edition rot‹ zusammen mit sieben Gedichten und Manifesten von Exponenten der brasilianischen konkreten Poesie erschien, sind die

28 Zusammen mit *Corpo Vivo* von Adonias Filho und *Poesie* von Carlos Drummond de Andrade, alle in der Übertragung von Curt Meyer-Clason.

29 »Cabral hat mit der Tradition des ›rhetorischen‹ Stils resolut gebrochen; seine Gedichte, streng komponiert und strukturiert, bringen Erfahrung und Wirklichkeit, Imagination und Information auf den Nenner des präzisesten Ausdrucks. Sie sind wortkarg, wie die späten Gedichte von Brecht, frei von Schnörkeln und ganz auf die Bewegungsgesetze der Sprache gegründet, wie die Gedichte Mallarmés.« Curt Meyer-Clason, »Nachwort«, in: João Cabral de Melo Neto, *Ausgewählte Gedichte*, übers. von Curt Meyer-Clason, Frankfurt a.M. 1969, S. 138.

Bezugspunkte dieser Einführung Francis Ponge und William Carlos Williams.

Cabrals Werk in einer anderen Sprache und in einem anderen kulturellen Feld zugänglich zu machen, ist jedoch keine leichte Aufgabe, da sein Werk, wie im Fall von Guimarães Rosa, oft in der spezifischen Kulturwelt des brasilianischen Nordostens verankert ist, aus dem er Sprache und Stoff der Poesie sammelt und neu erschafft. Es ist kein Zufall, dass die Zugänglichkeit des Werkes Cabrals auch den Kern der Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer bildet. Beginnend mit der Auswahl der Gedichte, die dem deutschen Lesepublikum präsentiert werden sollte, diskutierte der Dichter selbst ausführlich mit dem Übersetzer, um einen Weg zu finden, sein Werk sowohl zugänglich als auch repräsentativ zu machen. Im Jahr 1964, als Meyer-Clason Cabral einen ersten Brief über die Möglichkeit schreibt, dessen Werk ins Deutsche zu übersetzen, und den Autor über das Interesse des Verlags Kiepenheuer und Witsch (der gerade dabei war, Guimarães Rosa zu verlegen) an seinem Werk informiert, fragt Meyer-Clason ihn nach einer Auswahl für eine mögliche Anthologie.³⁰

Aus Genf schickt Cabral dem Übersetzer Exemplare von drei verschiedenen Anthologien – *Duas Águas* (1956), *Terceira Feira* (1961) und *Poesias Escolhidas* (1963) – sowie Willy Kellers Übersetzung des Gedichts *Der Hund ohne Federn* und delegiert die Auswahl der Gedichte an den Übersetzer. Fast ein Jahr später, in einem Brief vom 4. Mai 1965, schreibt der Übersetzer erneut an Cabral, um sich für das lange Schweigen zu entschuldigen und um den Autor über die Ablehnung von Kiepenheuer und Witsch zu informieren. Meyer-Clason übersetzt jedoch weiterhin Cabrals Gedichte und besteht so lange auf der Herausgabe eines Bandes mit einer Auswahl von Gedichten des Autors, diesmal bei Luchterhand,³¹ bis er am 15. August desselben Jahres dem Autor ein positives Signal des Suhrkamp Verlags übermitteln kann, der daran interessiert ist, eine Auswahl seiner Gedichte in der neu gegründeten Reihe ›edition suhrkamp‹ zu veröffentlichen.³²

30 »Sollten Sie es nun interessant und passend finden, mich mit der Übersetzung Ihres Werkes in einer Anthologie, eventuell zweisprachig, zu betrauen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie so freundlich wären, mir mitzuteilen, welche Bücher, die noch auf dem Markt sind, Ihr Werk ausmachen, und zwar in den Hauptzeilen, welche Gedichte Sie gerne aus erster Hand übersetzt sehen würden.« Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 15.5.1964, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

31 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 4.5.1965, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

32 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 15.8.1965, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

Cabral stimmt der Publikation zu und schließlich beginnen sie, sich mit den Details der Auswahl für die Anthologie zu befassen. Außerdem betont er die Bedeutung der repräsentativen Auswahl des gesamten Werkes.

Ab 1966 wird die Korrespondenz zwischen Meyer-Clason und Cabral noch eifriger und umfangreicher. Im Januar 1966 fragt der Dichter den Übersetzer, ob er von der Veröffentlichung eines von ihm ausgewählten Gedichtbandes, *Antologia Poética* (1965), in Brasilien wisse. Den Vorschlägen des Autors folgend, wird das erste Manuskript der Übersetzung von Meyer-Clason am 20. August 1966 an den Autor geschickt, noch ohne die Einleitung, aber schon mit Fragen und Bitte um deren Klärung – mit der Absicht, das Werk fertigzustellen. Als Antwort darauf folgen ausführliche Erklärungen für den Übersetzer sowie weitere Vorschläge zur Auswahl für den Lyrikband. Aus Cabrals erstem Gedichtband, *Pedra do Sono* (1942), gibt der Autor z.B. in einem Brief vom 22. Oktober 1966 nur ein Gedicht an, da es sich um ein »Buch der Adoleszenz« handle, dessen Übersetzung »lediglich dazu dienen wird, die mögliche deutsche Rezeption zu stören«.³³

In demselben Brief rät er dem Übersetzer, die Auswahl aus der Anthologie zu vermeiden und vor allem die Veröffentlichung ab *Paisagens com Figuras* (1955) zu berücksichtigen, da er sein Werk in zwei Phasen eingeteilt sieht. So, meint der Dichter, ermöglicht die Suhrkamp-Ausgabe der ausländischen Leserschaft eine bessere Annäherung.³⁴

Als Anhang zu diesem Brief schickt Cabral eine Liste aller seiner publizierten Bücher mit den jeweiligen Erscheinungsdaten, unterteilt in die zwei Phasen seiner Arbeit, und 15 Typoskript-Seiten umfassende Erklärungen zur Übersetzung von Gedichten aus *Educação pela Pedra*, *Antologia Poética* und *Duas Águas*. Aus diesen Erklärungen entsteht nicht nur ein umfangreiches Glossar, das, wie vorher erwähnt, den Kern der Arbeitsmethode von Meyer-Clason bildet, sondern auch Anweisungen zur Strukturierung seines Werkes.

33 João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 22.10.1966, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

34 »[...] denn ich sehe meine Arbeit klar in zwei Phasen geteilt: die eine, die des Suchens, und die andere, die aktuelle; außerdem wäre es vielleicht sinnvoll, das Buch in zwei Teile aufzuteilen; im ersten wären die Gedichte, aus denen ich vielleicht ausgewählt habe [...] Ich stelle auch klar, dass die Einteilung, die ich hier vorschlage, nichts mit derjenigen zu tun hat, der ich im Band *Duas Águas* gefolgt bin: Dort bin ich einem anderen Kriterium gefolgt. Aber die, die ich oben erklärt habe, scheint mir für einen ausländischen Leser didaktischer zu sein.« Ebd. [Übers. aus dem Portug. DP].

Die Sorge des Autors um die Reaktion der deutschen Leserschaft taucht aber in späteren Briefen wieder auf. Aufschlussreich ist hierfür der Brief vom 17. November 1966, in dem der Dichter zwei Bücher, an denen Meyer-Clason zögernd arbeitet, visuell verdeutlicht. (Abb. 2).³⁵

In diesem Brief interpretiert Cabral sein eigenes Werk durch zwei Arten der Annäherung an das menschliche Elend. Zur Projektion auf die deutsche Leserschaft folgt eine Topografie, unterteilt in geographische und kulturelle Räume, mit dem Ziel, dem Übersetzer zu helfen, eine Auswahl zu finden, die die verschiedenen Bereiche des Werkes von Cabral berührt. Das Zögern von Meyer-Clason ist durchaus nachvollziehbar. Es steht in direktem Zusammenhang mit dem Format und der Kapazität der Reihe ›edition suhrkamp‹ und hat ihren Anfang in der Suche nach einer repräsentativen Gesamtheit, die am Ende nicht nur eine, sondern zwei Anthologien in der BRD definieren wird. Dies bestätigt sich in einem Brief vom 1. Februar 1967, in dem der Übersetzer dem Dichter einen weiteren Korrekturabzug seiner Übersetzungen schickt, seinen Ärger über den knappen Platz für den Sammelband betont und erneut seine Pläne für weitere Ausgaben von Cabrals Werk bekräftigt.³⁶

Meyer-Clasons Handlungsmacht im westdeutschen Literaturbetrieb darf nicht unterschätzt werden. Der Übersetzer kannte die Verlagsprofile sowie jede Verlagsleitung, mit der er zusammenarbeitete, sehr gut, ebenso ihre Projekte und Pläne. Auch wenn er bei der Suhrkamp-Ausgabe nicht den gewünschten Raum für seine Übersetzungen

35 » [...] was sein Zögern zwischen ›Rio‹ und den ›Zwei Parlamenten‹ betrifft: ich weiß nicht, was ich sagen soll; ich weiß nicht, inwieweit der deutsche Leser eine direkte Anprangerung des Elends wie in ›Rio‹ einer Anprangerung mit dem ›schwarzen Humor‹ bei ›Dois Parlamentos‹ vorziehen wird, wo das Elend rückwärts, mittels einer Prahlerei, einer Satire auf das Elend angeprangert wird. Und noch etwas: ›Dois Parlamentos‹ sind zwei unabhängige Gedichte, und Sie können eines davon bevorzugen; und ›Rio‹ ist ein Buch, das geteilt werden kann. Sie sehen: das ist der Bundesstaat Pernambuco:

[Landkartenentwurf von Pernambuco]

›congresso no Polígono das Secas‹ (Caatinga)

›Festa na Casa Grande‹ (Zona da mata)

›O Rio‹: die ersten 20 Strophen (Agreste)

vom 21. bis zur 40. Strophe (Zona da mata)

vom 41. bis zur 60. Strophe (Recife).

Sie können also eines der ›Dois Parlamentos‹ wählen und sich für ein Stück vom Rio entscheiden, das nicht über dieselbe Landschaft und dieselben Dinge spricht.« [Übers. aus dem Portug. DP].

36 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 1.2.1967, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

6, Habsburgstrasse
EMBAIXADA DO BRASIL
EM BERNA

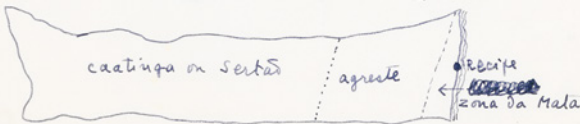
17. XI. 1966

Meu caro Meyer-Clason,

desculpe não lhe ter respondido antes na carta de 31 de outubro. (Acabo de receber a de 15 de novembro). Minha memória em relação a essas cartas está se agravando e agora como ça a se refletir na minha letra. Além, sempre se não coursei muito. Não posso deixar mais perguntas mais tempo em resposta.

- serial: como V. vê, além os poemas do livro são divididos em 4. Por isso, pensei chamar o livro de Serials, isto é, séries de poemas. Mas depois achei a palavra serial que significa uma série de séries e é uma palavra mais bonita. ~~Meu~~ Meu conhecimento de música não chega para basilar meu estilo ^(musical) teoria de composição musical.

- quanto a minha hesitação entre o Rio e os Dois Parla- mentos: não sei o que dizer; não sei até que ponto o leitor alemão preferirá uma denúncia da miséria feita diretamente, como no Rio, a uma denúncia com o "humor negro" dos Dois Parla- mentos, onde a miséria é denunciada às avessas, ~~ou~~ por meio de uma vaia, de uma sátira à miséria. Outra coisa: os Dois Parla- mentos os dois poemas independentes e V. pode preferir um deles; e o Rio é um livro que pode ser dividido. Veja você: isto é o modo de pensar meu:



- "Congraço no Paligono Das Secas" (caatinga)
- "Festa na Casa Grande" (zona da Mata).
- "O Rio": as 20 primeiras sátiras (agreste)
- da 21 à 40: sátira (zona da Mata)
- da 41 à 60: sátira (Recife).

Abb. 2: João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 17.11.1966, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

gen fand, schätzte er sie als Sprungbrett für andere Editionsreihen oder für Veröffentlichungen in anderen Verlagen. Angesichts der Unmöglichkeit, eine längere Auswahl von Gedichten in der Anthologie zu veröffentlichen, schickt Meyer-Clason dem Autor am 10. Februar 1968, noch bevor er seine Arbeit bei Suhrkamp beendet hatte, einen Vertrag mit dem Verlag Claassen für eine weitere Ausgabe von Cabrals Gedichten.³⁷

Als Lösung für ein Werk von solcher Schwierigkeit teilt Meyer-Clason seine Übersetzungen auf zwei verschiedene Verlage und zwei verschiedene Publikationen auf und sorgt so zwischen 1969 und 1970 für eine beachtliche Präsenz der Cabral'schen Lyrik innerhalb der Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in der BRD durch zwei renommierte Verlage. Einige Monate später, am 5. Mai 1968, teilt Meyer-Clason dem Dichter mit, welche Gedichte in welche Ausgabe kommen würden. Er folgt damit dem Vorschlag des Dichters, Bücher und Gedichte nach Landschaften aufzuteilen und skizziert grob ein Prinzip, das jede Anthologie leiten soll.³⁸ Von den zwei Bänden soll Ende 1968 wieder die Rede sein, als die Suhrkamp-Ausgabe im Druck ist und der Übersetzer beginnt, sich intensiv mit den Gedichten zu beschäftigen, die er in die Claassen-Ausgabe aufnehmen wird. Eine Vorauswahl wird an den Dichter geschickt, die zur Voraussetzung hat, »einen in Qualität, Dichte und Umfang annähernd gleichen Band zu organisieren«.³⁹ Die Liste verzeichnet alle bis zu diesem Jahr in Brasilien erschienenen Bücher des Autors, daneben folgen die Namen der Gedichte, die in die Ausgabe aufgenommen werden sollen. Auf Vorschlag von Meyer-Clason sollen lange Gedichte wie *O Cão sem Plumas* und *Uma Faca só Lâmina* innerhalb der Auswahl vollständig erscheinen, während das Versepos *Tod und Leben des Severino (Morte e Vida Severina)* nur in vier repräsentativen Teilen veröffentlicht werden soll. »Repräsentativ« wird *das* Prädikat der Korrespondenz zwischen Dichter und Übersetzer. Im selben Dezember-

37 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 10.2.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

38 »Nun, ich habe mit den neuen Übersetzungen begonnen, d.h.: einen Teil davon zur Vervollständigung des SUHRKAMP-Bandes, als Ausgleich für die bereits übersetzten, die in den ECON-CLAASSEN-Band gehen werden. Morgen werde ich um einen neuen Vertrag bitten, den ich Ihnen so schnell wie möglich zusenden werde. [...] (So geht die »PSYCHOLOGIE« an Suhrkamp, »Anfion« an Claassen). »Rio« (das Recife-Fragment) geht an Suhrkamp, »HUND« geht an Claassen, und so weiter.« Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 5.5.1968, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

39 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 17.12.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

brief fragt Meyer-Clason den Autor, ob er die Suhrkamp-Ausgabe für repräsentativ halte und ob mit beiden Ausgaben der Großteil seiner Arbeit präsentiert werde.⁴⁰ Worauf Cabral diplomatisch antwortet:

Die Auswahl scheint mir sehr gut zu sein. Genauso wie die von Suhrkamp, deren Inhaltsverzeichnis Sie mir auf der letzten Seite Ihres Briefes schicken. Ich glaube nicht, dass ich noch etwas hinzufügen muss. Tatsächlich glaube ich nicht, dass es bei mir wichtige Dinge und unwichtige Dinge gibt. Alles erscheint mir gleich: daher meine Schwierigkeit und häufige Weigerung, Anthologien mit meinen eigenen Sachen zu machen. Ich arbeite so hart an jedem Gedicht, dass es mir, sobald es fertig ist, so wenig schlecht erscheint wie jedes andere. Auswählen ist unmöglich.⁴¹

Bei der Liste, die Meyer-Clason an jenem 17. Dezember 1968 an Cabral schickt, handelt es sich bereits um die endgültige Liste für die Suhrkamp-Ausgabe. Die neue Auswahl für die Claassen-Ausgabe wird vom Dichter aber noch weiter verändert werden. Die Diskussion über die Anthologien wird von Cabral mit der oben zitierten Antwort abgeschlossen. In Bezug auf die Vorbereitung der Anthologien offenbart der Briefwechsel eine – wenn auch misstrauische – ständige und interessierte Sorge um die Rezeption und die internationale Leserschaft dieses Werkes. Dazu liegen diese Korrespondenz praktisch am symbolischen Nullpunkt von Meyer-Clasons Übersetzungsarbeit.

Es ist zu vermuten, dass der Übersetzer mit allen lebenden Autorinnen und Autoren, die er übersetzte, einen fruchtbaren Briefwechsel führte, aber nicht alle diese Briefe sind so ausführlich im Übersetzer-nachlass zu finden. Die Entdeckung dieser Korrespondenz ist deswegen aufschlussreich sowohl für den Kontext der Herstellung eines übersetzten Manuskripts als auch für eine Poetik der Übersetzung, die Meyer-Clason später in seinen autobiographischen Schriften auf seine Arbeit projiziert.

Als Meyer-Clason in seinem autobiographischen Essay *Ilha Grande* (1998) z. B. den Anfang seines Berufs inszeniert, so tut er dies anhand des Versepos *Morte e Vida Severina* von Cabral, das er 1975 übersetzt hatte. Hier wird der Sinn seines Lebens als Übersetzer mit dem Bild des »Sertanejo« und seinem Willen verdeutlicht, der das Leben ohne Herablassung und Ausbeutung in seiner eigenen Norm zu begründen

40 Vgl. ebd.

41 João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 23.12.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

sucht. Aus diesem Willen heraus bekräftigt der Übersetzer nun seine berufliche Motivation.⁴²

Es ist auch kein Zufall, dass die erste Referenz, die in der *Ilha Grande* in Bezug auf den Beginn der Übersetzertätigkeit aufgeführt wird, sich direkt auf das Werk von Cabral bezieht. Im Vergleich zu anderen Autorenkorrespondenzen beschäftigt sich dieser Briefwechsel besonders ausführlich mit Problemen und Repräsentativität der Übertragung und der internationalen Leserschaft. Und der lange Briefwechsel offenbart nicht nur eine Diskussion der Übersetzung und Unübersetzbarkeit von Cabrals Werk, sondern auch deutliche Konturen der Meyer-Clason'schen Übersetzungspraxis und -strategien.

Anhand der Korrespondenzen und anderer Materialien im Nachlass ist es möglich, die Methoden und Strategien des Übersetzers in jedem seiner Projekte eingehend zu analysieren und seine Übersetzungen mit den ›Inszenierungen‹ in seinen Schriften zur Übersetzung zu konfrontieren. Die Korrespondenzen sollten zweifellos zum Kern der Analyse seiner Übersetzungspraxis und theoretischen Anwendungen gehören. Obwohl er verschiedene Übersetzungstheorien in seinen Publikationen erwähnt, sollte eine aufmerksame Analyse der Praxis von Meyer-Clason nicht nur seine Übersetzungen mit seinen Schriften über das Übersetzen vergleichen, sondern auch seine Herangehensweise an die literarische Übersetzung, die bereits in seiner Bibliothek und seinen Korrespondenzen beginnt. Wie der Nachlass zeigt, entstand Meyer-Clasons Übersetzungsarbeit im permanenten Dialog mit den Autorinnen und Autoren, deren Werke er übertrug. Die Zusammenarbeit und vor allem seine Ansicht, dass es sich bei literarischer Übersetzung um zweisprachige Kunst handelt, kristallisiert sich durch den Einblick in den Nachlass als *das* Merkmal seiner Übersetzungspraxis heraus. In dieser Hinsicht kann sein Nachlass als materieller Beweis dafür gelten, dass er aus dem, Guimarães Rosa

42 »In einem Versepos – Tod und Leben des Severino von João Cabral de Melo Neto – gelangt der Landflüchtling, ein Jedermann aus dem dünnen Hinterland des brasilianischen Nordostens, der zur Küste wandert in der Hoffnung auf Arbeit, Brot und Leben, zur Lagunenstadt Recife; dort wohnt er der Geburt eines zur Skrofulose vorbestimmten Sumpfkinds bei und lauscht den Lobliedern, mit denen die herbeigeilten Mischlingsfrauen die Schönheit des Neugeborenen rühmen. Eine von ihnen singt: »Du bist schön wie ein Ja/in einem Saal voller Nein.« Durch die zornige Ironie hindurch, mit der Cabral das Elend seiner näheren Heimat beklagt, klingt all die Zärtlichkeit und Leidenschaft zum Menschen, von denen die Dichter Lateinamerikas überströmen, all der Wille, der das Leben in eigener Satzung gründen will ohne Bevormundung und Ausbeutung. Und das spornte mich an, eine neue Existenz, eine neue Arbeit zu wagen.« Curt Meyer-Clason, *Ilha Grande: Essay*, Wien 1998, S. 13–

zugeschrieben, in Wirklichkeit aber nie von diesem niedergeschriebenen Ausdruck, wonach Übersetzen Zusammenleben sei,⁴³ eine Arbeitsmethode schuf.

Auswertung und Fazit

Durch diesen kurzen Einblick in die Nachlässe von zwei Übersetzern, die zu den bedeutendsten vor der Professionalisierung des Berufs im BRD- und DDR-Literaturbetrieb zählen, hoffe ich anhand einschlägiger Archivmaterialien zwei Aspekte ihrer Übersetzungsarbeit beleuchtet haben zu können: 1) die Entstehung der Übersetzungsmanuskripte durch den Vergleich verschiedener Fassungen in der Übertragung eines Gedichtes von Pablo Neruda im Erich-Arendt-Archiv und 2) den kollaborativen Aspekt der Übersetzungspraxis durch Korrespondenzen zwischen Autor und Übersetzer als Ort des Wissens- und Literaturtransfers im Nachlass Curt Meyer-Clasons. In beiden Fällen erkennt man das epistemische Potenzial der Übersetzernachlässe als Quelle der Sichtbarmachung von Asymmetrien zwischen Sprachen, literarischen Feldern sowie ihrer unterschiedlichen Kulturpolitik und -ökonomie. Übersetzernachlässe machen die sprachliche Arbeit zwischen dem Original und dem übersetzten Text wieder nachvollziehbar. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, wie Literatur in Bewegung gesetzt wird, sondern auch über die Destabilisierung und Entstehung von Originalen und Übersetzungen, die im Literaturbetrieb koexistieren, einander beeinflussen und miteinander konkurrieren. In der Analyse der Rezeption neuer literarischer Formen sollten sie daher nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Übersetzernachlässe wie das Erich-Arendt-Archiv und der Nachlass Curt Meyer-Clasons stellen ein Forschungsdesiderat dar, das die Übersetzung als zentralen Faktor des globalisierten Literaturbetriebs miteinbezieht und

43 Der Ausdruck »Traduzir é conviver« kommt nicht direkt von Curt Meyer-Clason, sondern soll von Guimarães Rosa stammen. Diese Behauptung ist aber schwer zu beweisen. Maria Aparecida Bussoloti verweist auf Meyer-Clasons Artikel »In Memoriam João Guimarães Rosa« in: *Revista Humboldt* 17 (1968), S. 102-103, obwohl dieser Satz dort nicht auftaucht. Andere Studien wie von Erlon José Paschoal zitieren die Angabe von Bussoloti weiter. Paulo Rónai verwendet den Satz als Epigraph in seiner Pionierarbeit *Escolas de Tradutores* (1987). Der Übersetzer von Thomas Mann in Brasilien, Herbert Moritz Caro, verweist auch auf den Satz Rosas in seinem Artikel »Traduzir é Conviver« in: Rosana J. Candeloro (Hrsg.), *Herbert Caro*, Porto Alegre 1995, S. 75-78. Nach einer ausführlichen Untersuchung über Ausgaben der Zeitschrift *Humboldt* hinaus, wage ich hiermit zu behaupten, dass der Satz ein Apokryph ist.

die Handlungsmacht, Unterscheidbarkeit sowie Verbundenheit der Übersetzungen als Grenzobjekte in der Vermittlung der Weltliteratur thematisiert.

Olaf Müller

»immer über die korrekte Wiedergabe
des Originals hinausgehen«

*Zum Nachlass von Peter Chotjewitz und zu seinen
Übersetzungen von Giuseppe Fava und Dario Fo*

Von Peter Chotjewitz sind heute weniger die unter seinem Namen erschienenen literarischen oder essayistischen Texte bekannt als sein umfangreiches übersetzerisches Werk. Nach seinem Tod im Jahr 2010 erschienen einige seiner eigenen Romane und Erzählungen zwar noch einmal in Neuauflagen, vor allem in der Reihe Rowohlt Repertoire und im Berliner Verbrecher Verlag,¹ aber weitaus bekannter sind die vor allem italienischen Autorinnen und Autoren, die Chotjewitz ins Deutsche übersetzt hat. Neben dem größten Teil des Werks von Dario Fo gehören dazu Leonardo Sciascia,² Franca Magnani,³ Gianni Vattimo⁴ und Luciano Canfora.⁵ Im deutschen Sprachraum weniger bekannt und lange Zeit auch in Italien wenig beachtet worden ist ein Autor, für dessen Übersetzung sich Chotjewitz, wie in den Marbacher Beständen dokumentiert ist, sehr eingesetzt hat, nämlich Giuseppe Fava.

Anhand der Beispiele Fava und Fo möchte ich im Folgenden Chotjewitz' übersetzerische Arbeit nachzeichnen, die immer auch mit dem Anspruch verbunden war, politisch emanzipatorische Positionen aus

- 1 *Der dreißigjährige Friede* (zuerst Düsseldorf: Claassen 1977); *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* (zuerst Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968); *Hommage à Frantek. Nachrichten für seine Freunde* (zuerst Rowohlt 1965); *Malavita. Mafia zwischen gestern und morgen* (zuerst Köln: Kiepenheuer und Witsch 1973), alle Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Repertoire 2016; im Verbrecher Verlag in Berlin ist 2014 Chotjewitz' Biografie von Klaus Croissant unter dem Titel *Mein Freund Klaus* erschienen, 2012 der postume Gedichtband *Tief ausatmen*.
- 2 Zuletzt *Der Ritter und der Tod. Ein einfacher Fall. Zwei sizilianische Kriminalromane*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 2016.
- 3 Zuletzt: *Eine italienische Familie*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Köln 2018.
- 4 *Wie werde ich Kommunist*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 2008.
- 5 *Ach, Aristoteles! Anleitungen zum Umgang mit Philosophen*, übers. und mit einem Nachw. vers. von Peter O. Chotjewitz, Hamburg 2000.

Italien auch in Deutschland bekannt zu machen. In einem ersten Schritt möchte ich dazu auf der Grundlage des Marbacher Chotjewitz-Nachlasses seine Bemühungen um Giuseppe Favas *Prima che vi uccidano* im Wechselspiel zwischen übersetzerischer Freiheit und verlegerischen und juristischen Zwängen rekonstruieren. Danach werde ich in einem zweiten Schritt, gestützt auf den im Universitätsarchiv der Goethe-Universität in Frankfurt am Main (UA, Ffm) befindlichen Chotjewitz-Teilnachlass, die Anfänge des deutschen Erfolgs von Dario Fo in den Übersetzungen von Chotjewitz und vor allem mit Chotjewitz als dem deutschen Repräsentanten und Agenten von Dario Fo und Franca Rame im deutschen Sprachraum rekonstruieren.

Zunächst zur Übersetzung von Giuseppe Favas Roman *Prima che vi uccidano*, der zuerst 1976 bei Bompiani in Mailand erschienen war: Erzählt werden aus verschiedenen Perspektiven die Überlebensversuche der ärmsten Bevölkerungsschichten Siziliens nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs angesichts der Unterdrückung und Ausbeutung, der sie durch den Zusammenschluss von Grundbesitzern, Mafia und Staat ausgesetzt sind. Fava hatte sich in seinem Heimatort auf Sizilien auch als Journalist und Theatermacher gegen die Mafia und die Verstrickungen von Großunternehmen mit der Cosa nostra engagiert und war 1984 deshalb Opfer eines Auftragsmords geworden. Chotjewitz hatte von Fava bereits einen anderen Mafiaroman, den 1975 ebenfalls bei Bompiani erschienenen Roman *Gente di rispetto*, übersetzt, der 1990 unter dem Titel *Ehrenwerte Leute* bei Beck und Glückler in Freiburg erschienen war. Für *Prima che vi uccidano* hatte er Beck und Glückler ein begeistertes, sechsseitiges Gutachten geschrieben, in dem er die Übersetzung auch dieses zweiten Titels von Fava dringend empfahl:

Insgesamt kann ich nur meinen dringenden Rat wiederholen, das Buch ins Deutsche zu übertragen. Ich halte es für eines der wichtigsten Werke der italienischen Gegenwartsliteratur mit hohem Unterhaltungs- und Informationswert. Es ist gerade wegen seiner Episodenstruktur und der Auffächerung der Handlungsstränge spannend und hat über weite Strecken die Vorzüge eines guten Abenteuerromans – vergleichbar mit den Büchern Travens. Ein großer realistischer Roman, wie man ihn in der Literatur der BRD der letzten 15 Jahre vergeblich suchen würde.⁶

Im Oktober 1990 schloss der Verlag daraufhin einen Vertrag mit dem Übersetzer, in dem dieser sich gleich im ersten Paragraphen dazu verpflichtete, »das Werk sinn- und formgetreu, d.h. ohne Kürzungen,

6 Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 26.7.1990, DLA Marbach.

Zusätze und sonstige Veränderungen gegenüber dem Original in einer dem literarischen Charakter des Werkes angemessenen, stilistisch einwandfreien Weise zu übertragen«.7 Chotjewitz arbeitete dann bis Herbst 1991 an der Übersetzung des im Original fast 400 Seiten langen Texts und erstellte eine erste, vertragsgemäß sehr eng am italienischen Text gehaltene Fassung, die der Verlag noch einmal lektorieren ließ. Der Lektor Ulrich Hartmann ging den Text sehr gründlich und sehr kritisch durch – das Typoskript mit Hartmanns Korrekturvorschlägen liegt ebenfalls im Marbacher Nachlass in den Mappen zur Fava-Übersetzung – und strich Chotjewitz nicht nur stilistische Mängel, sondern auch etliche grobe Übersetzungsfehler an. Hartmanns Kritik nahm Chotjewitz zum Anlass, seine Übersetzung noch einmal stark zu überarbeiten und ganze Passagen zu streichen, was wiederum den Verlag und den Lektor doppelt verärgerte, Ersteren wegen des offensichtlichen Verstoßes gegen Paragraph 1 des Übersetzerverlagsvertrags, Letzteren wegen der Arbeit, die er in einen Text gesteckt hatte, der nun so gar nicht erscheinen würde. Gegen beide Vorwürfe versuchte Chotjewitz sich zu verteidigen, indem er zum einen auf die Zwänge des Vertrags verwies, zum anderen indem er den 1990 noch so hochgelobten Text nun deutlich schlechter machte, als er nach seiner in seinem eigenen Gutachten formulierten Einschätzung war. Es gebe daher nun zwei Fassungen des deutschen Texts. Die erste Fassung sei, erklärte er der Verlegerin in einem Brief vom 6. Januar 1992,

der Text, der sehr eng am Original übersetzt wurde, und den Uli Hartmann lektoriert hat. Er wird dir bestätigen, daß da entsetzlich viel umzuformulieren war. [...] Natürlich habe ich Hartmanns sehr kompetente Vorschläge übernommen, so weit ich das vertreten konnte. Am Ende blieb die deutsche Fassung immer noch unbefriedigend.⁸

Er habe sich daher, ungeachtet der vertraglichen Verpflichtung und offensichtlich ohne Rücksprache mit Lektor oder Verlag, dazu angehalten gefühlt, die erste Fassung noch einmal stark zu überarbeiten:

Ich habe mir deshalb die Mühe gemacht, den Text noch etwas zu entschlacken, d.h. die vielen umständlichen und redundanten Sätze und Absätze so weit wie möglich von Wiederholungen und sprachlichen Schwächen zu befreien. Ich habe auch Umstellungen vorgenommen. Favas Text ist nämlich an vielen Stellen deshalb so überlastet, weil der Autor falsch oder ungenau aufbaut. Dann gab

7 Verlagsvertrag zwischen Peter O. Chotjewitz und Beck und Glückler, Freiburg i. Bg., 27.10.1990, DLA Marbach.

8 Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 6.1.1992, DLA Marbach.

es noch etliche schlicht unerträgliche Passagen, die ich gestrichen habe.⁹

Einen Tag später schrieb er einen zweiten Erklärungsbrief, der ahnen lässt, wie angespannt die Stimmung zwischen Chotjewitz und dem Verlag in Folge dieser Koordinationsspannen geworden war, nachdem der Übersetzer eine gegenüber der von Hartmann lektorierten Langfassung stark gekürzte zweite Fassung eingereicht hatte. Er versuchte den Ablauf der verlegerischen Arbeit nun so darzustellen, als habe erst das strenge Lektorat Hartmanns ihm die übersetzerische Freiheit verschafft, die ihm der Verlagsvertrag untersagt hatte:

Ein Wort noch zu Hartmanns sanfter Rüge, da hätte er sich einiges an Arbeit sparen können. Das ist nicht ganz richtig. Ich denke, es war unumgänglich, den Text von Fava zunächst mal ganz zu übersetzen – so genau und eng am Original wie möglich, mit allen offenkundigen Fehlern, Unkorrektheiten und Ungereimtheiten und auch mit allen literarischen Schwächen. Danach war es auch nötig, daß jemand aus dem Verlag sich die Übersetzung so gründlich wie möglich anschaut. Erst durch Hartmanns sehr gründliches Lektorat war ich in der Lage, mit dem Text etwas rigider umzugehen, wozu man als Übersetzer ja nach dem Übersetzerverlagsvertrag gar nicht legitimiert ist. Im Grunde brauchte ich Hartmanns Lektorat schon, um mich zu gewissen Überschreitungen und übersetzerischen Freiheiten legitimiert zu fühlen.¹⁰

Prinzipiell war ihm aber offensichtlich bewusst, dass er gegen den Wortlaut des Vertrags verstoßen und dem Verlag unnötige Zusatzarbeit bereitet hatte, weshalb er entschuldigend auf seine Existenz als freier Autor und Übersetzer verwies, der seine Übersetzungsarbeit eben nicht ungestört in einem Büro erledigt, sondern am Küchentisch, während er gleichzeitig seine Kinder zu betreuen habe: »Ich hoffe, Ihr könnt mir meine Schlampereien verzeihen. Ich bin halt ein geplagter Hausmann. Wenn neben mir ein bis zwei Kinder sich die Kochlöffel um die Ohren schlagen, neige ich manchmal zu Pannen«. ¹¹

⁹ Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler (Anm. 8).

¹⁰ Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler, Stuttgart, 7.1.199[2], DLA Marbach.

¹¹ Peter O. Chotjewitz an Beck und Glückler (Anm. 10); bei aller Sympathie für diese Darstellung sei darauf verwiesen, dass Chotjewitz' Töchter 1991 etwa vier Jahre und ein Jahr alt waren, so dass die ›Kochlöffelschlägerei‹ wohl eher im übertragenen Sinn zu verstehen ist, vgl. die Angaben in Peter O. Chotjewitz, *Mit Jünger ein' Joint aufm Sofa, auf dem schon Goebbels sass. Éducation sentimentale*, hrsg. von Jürgen Roth, Wetzlar 2011, S. 40.

Bemerkenswert an dieser Verteidigung der übersetzerischen Freiheiten als »Schlampereien« und »Pannen«, die Chotjewitz 1992 offensichtlich für angebracht hielt, ist, dass sie in auffälligem Gegensatz zu den nur zwei Jahre vorher formulierten, sehr selbstbewussten Äußerungen steht, in denen er im Blick auf seine Übersetzungen von Dario Fo geradezu die Freiheit gegenüber dem Original zum übersetzerischen Programm erhoben hatte. An den Leiter des Verlags der Autoren in Frankfurt a.M., Karlheinz Braun, schrieb Chotjewitz im August 1990 über eine Übersetzung von Fos Stück *Il Papa e la Strega* (*Der Papst und die Hexe*), die seine ehemalige Frau Renate Häfner angefertigt hatte und die er nun auf Bitten des Verlags durchsehen sollte:

Um von Theaterleuten richtig eingeschätzt zu werden, muß eine Fo-Übersetzung [...] immer über die korrekte Wiedergabe des Originals hinausgehen. Sie muß auch das sichtbar machen, was Fo auf der Bühne realisiert hat und sie muß berücksichtigen, was nur Fo realisieren kann, nicht aber eine deutsche Produktion. Zum Teil muß man das durch zusätzliche szenische Bemerkungen erreichen. Zum Teil muß zu diesem Zweck aber auch die Sprache verändert werden.¹²

Chotjewitz hatte nicht nur mit seinen Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo dazu beigetragen, dass Fo ab Mitte der 1970er Jahre bis in die späten 1980er Jahre der noch vor Goldoni oder Pirandello meistgespielte italienische Autor auf deutschen Bühnen war, sondern schon ab den frühen 1970er Jahren durch hartnäckiges Werben für Fos Stücke bei zahlreichen deutschen Verlagen maßgeblich dafür gesorgt, dass Fo überhaupt in Deutschland zur Kenntnis genommen wurde. Seine Aktivitäten für Fo hatte er noch von Italien aus begonnen, wo er sich in den späten 1960er Jahren für mehrere Jahre aufgehalten und dabei auch die persönliche Bekanntschaft von Dario Fo und Franca Rame gemacht hatte. Ab 1977 war Chotjewitz dann auch Fos und Rames offizieller Agent für den deutschsprachigen Raum, wobei ihm seine juristischen Kenntnisse zugutekamen. Nachdem der Literaturnobelpreis für Fo im Jahr 1997 noch einmal die Hoffnung auf eine Fo-Renaissance hatte aufkommen lassen, schrieb Chotjewitz an Leonardo La Rosa von der Zürcher Agentur Niedieck und Linder,¹³ der wegen der Rechte an den deutschen Übersetzungen bei ihm angefragt hatte:

12 Peter O. Chotjewitz an Karlheinz Braun, 21.8.1990, UA, Ffm.

13 Vgl. zu Leonardo La Rosa und zur Agentur Niedieck und Linder: Daniel Kampa, »A Journey through the unique history of Zurich's literary agencies«, in: *Publishing Research Quarterly* 24 (2008), S. 215-217.

Nach dem 1977 zwischen Franca Rame und Dario Fo einerseits und mir andererseits geschlossenen Lizenzvertrag vertrete ich die beiden im deutschen Sprachraum mit dem Recht auch Buchverträge abzuschließen. Durch den Vertrag bin ich auch beauftragt, die Verlagsabrechnungen entgegenzunehmen, zu prüfen und die auf Franca und Dario entfallenden Honorare an sie weiterzuleiten.¹⁴

In den 20 Jahren zwischen 1977 und 1997 hatte Chotjewitz nach mühevollen Anfängen miterlebt und zunächst nicht unerheblich davon profitiert, dass Dario Fos Stücken in seinen Übersetzungen im deutschen Sprachraum ein enormer Erfolg zuteilwurde, der erst Ende der 1980er Jahre merklich nachließ, woran auch der Nobelpreis von 1997 nicht mehr viel ändern konnte. Der Anteil des Übersetzers an diesem Erfolg lässt sich aus dem Teilnachlass von Chotjewitz nachvollziehen, der seine und Dario Fos Zusammenarbeit mit dem Frankfurter Verlag der Autoren betrifft und der im Universitätsarchiv der Goethe-Universität Frankfurt a.M. aufbewahrt wird. Der Verlauf dieser Erfolgsgeschichte und deren Ende um 1990 lassen auch erahnen, was Chotjewitz zu seinen defensiven Äußerungen in der Frage der Fava-Übersetzung von 1992 gebracht haben dürfte. Damit komme ich zu Chotjewitz als Übersetzer von Dario Fo und zum Frankfurter Teil des Nachlasses.

In seinem Nachruf auf Dario Fo unter dem Titel *Tod eines Arlecchino* schrieb Andreas Rossmann am 14. Oktober 2016 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über Fos Stücke in den deutschen Fassungen: »Beim Transit über die Alpen hatten sie Gewicht und Sprengkraft verloren, und so erging es ihnen in Deutschland ähnlich wie den Spaghetti: Sie wurden zu weich gekocht.«¹⁵ Es geht aus dem weiteren Text nicht hervor, ob Rossmann sich damit auf die Art der Inszenierungen in Deutschland bezieht oder auf die deutschen Fassungen von Fos Theater texts oder auf beides. Was in unserem Zusammenhang interessiert, ist aber in jedem Fall die Feststellung, dass Dario Fos Theater beim »Transit«, also beim *Übersetzen* wie bei der *Übersetzung* aus Italien und aus dem Italienischen über die Alpen, an Qualität und an politischer Wirksamkeit verloren habe. Wie wir sehen werden, begleitet die Frage nach der prinzipiellen Übersetzbarkeit im doppelten Sinne, also als Übersetzung der sprachlichen Ebene wie auch als Übertragung des politisch-kulturellen Kontexts, in dem Fos Stücke entstanden, die deutschsprachige Rezeption von Anfang an. Dass diese deutsche Rezeption zwar mit einer gewissen Verspätung startete, danach

14 Peter O. Chotjewitz an Leonardo La Rosa, 5.11.1997, UA, Ffm.

15 Andreas Rossmann, »Tod eines Arlecchino. Der Theaterkünstler Dario Fo ist gestorben«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 14.10.2016, S. 11.

aber umso begeisterter ausfiel, merkt Rossmann in seinem Nachruf ebenfalls an:

In Deutschland kamen Dario Fo und Franca Rame mit Verspätung, aber dann mit Karacho an. Wenn das Paar in Berlin auftrat, platzten das Tempodrom, ein Zirkuszelt auf dem Potsdamer Platz vor der Mauer oder die TU-Mensa aus allen Nähten. Fos Politfarce *Bezahlt wird nicht* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten* wurden landauf, landab gespielt. Nur die gemeinsam mit Franca Rame verfassten feministischen Possen *Nur Kinder, Küche, Kirche* und *Offene Zweierbeziehung* waren noch erfolgreicher.¹⁶

Aus dieser zweiten Phase der Rezeption, als Fo und Rame in Deutschland »mit Karacho« angekommen waren, berichtete als Reaktion auf Rossmanns Nachruf der Regisseur Alfred Kirchner, der sich ab Ende der 1970er Jahre mit einigen sehr erfolgreichen deutschen Erstaufführungen u. a. in Stuttgart und Bochum um Fo in Deutschland verdient gemacht hatte. In einem Leserbrief an die *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* widersprach Kirchner am 20. Oktober 2016 Rossmanns Einschätzung, Fos Stücke hätten in Deutschland ihre Sprengkraft verloren, ganz entschieden.¹⁷

Zunächst verwies er auf seine eigene Inszenierung von *Hohn der Angst*, die ab November 1981 am Bochumer Schauspielhaus unter Claus Peymann und mit Gert Voss in der Hauptrolle mit großem Erfolg gespielt wurde. Günther Rühles begeisterte Rezension vom März 1982, ebenfalls in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienen, stand unter dem Titel *Bis zum Entsetzen komisch*.¹⁸ Als Beweis für die auch über das Theater hinausreichende »Sprengkraft« von Fos Stücken auf deutschen Bühnen berichtete Kirchner aber vor allem von seinen Erfahrungen mit der Aufführung der deutschen Fassung von *Tutti uniti! Tutti insieme! Ma scusa, quello non è il padrone?* Unter Kirchner als Oberspielleiter und unter der Regie von Valentin Jeker hatte das Stück im August 1977 am Staatstheater Stuttgart seine deutsche Erstaufführung in der Übersetzung von Peter Chotjewitz mit dem Titel

16 Rossmann (Anm. 15), S. 11.

17 Die folgenden Informationen zu Filbinger und Stammheim gibt Alfred Kirchner in einem Leserbrief an die *FAZ* (20.10.2016).

18 Günther Rühle: »Bis zum Entsetzen komisch«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 23.3.1982. Weniger begeistert hatte schon am 13.11.1981 Georg Hensel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* über den fast sechsstündigen Theaterabend *Unsere Welt* berichtet, in dessen Rahmen Fos *Einer für alle* zusammen mit Dramoletten von Thomas Bernhard und dem britischen Stück *Milchpulver* (*Deeds*, 1977) von Trevor Griffiths, Howard Benton, David Hare und Ken Campbell aufgeführt wurde.

*Einer für alle, alle für einen! Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boß?*¹⁹ Kirchner berichtet, dass er nach der Premiere zum damaligen baden-württembergischen CDU-Ministerpräsidenten, dem Ex-Nazi-Marinerichter Hans Filbinger, zitiert wurde. Filbinger, der zum rechten Flügel der CDU gehörte und die im Jahr 1977 in Kraft getretenen Antiterrorgesetze befürwortet hatte, habe Kirchner gefragt, warum man ein Stück wie *Einer für alle, alle für einen* überhaupt spiele. *Tutti uniti, tutti insieme* war, nach den Farcen, die Fo ab den späten 50er-Jahren geschrieben hatte, eines der ersten explizit politischen Stücke, die auf die politische Krise um 1970 in Italien eingingen, die durch zahlreiche faschistische Bombenattentate geprägt war und die bereits Fos *Morte accidentale di un anarchico* von 1970 inspiriert hatte. *Tutti uniti, tutti insieme* ist ein politisches Lehrstück in Brecht'scher Tradition und erzählt im Farcenstil, aber sehr didaktisch, die Konflikte zwischen der italienischen Arbeiterbewegung und dem aufkommenden Faschismus zwischen 1911 und 1922. Im Kontext der deutschen Terrorpanik im Herbst 1977 hatte sich Filbinger nach Alfred Kirchners Bericht vor allem am Schluss des Stücks gestört, in dem die Kommunistin Antonia 1922 dem vorläufigen Sieg des Faschismus eine große Strafvision entgegenhält, in der die Arbeiterbewegung all ihre Feinde und auch die moderaten Sozialisten einen Kopf kürzer macht:

Antonia: Ihr alle miteinander, samt euren Steigbügelhaltern *sie zeigt auf den Oberst und den Präfekten ZACK! Macht mit der Hand die Bewegung des Köpfens*. Nicht einen von euch werden wir verschonen ... ZACK! *Macht wiederum die Handbewegung des Köpfens*. [...] Wenn der Moment kommt, werden wir uns wie Stiere auf euch stürzen! ZACK! Und macht euch ja keine Illusionen ... es wird nie wieder so sein wie 1917, 1919, 1920 ... wo wir zusehen mußten, wie all unsere Kämpfe zusammenbrachen ... nein! Diesmal lassen wir uns nicht die Hosen ausziehen. Das ist keine revisionistische Partei mehr, die uns führt! Jetzt haben wir eine Kommunistische Partei, die wahrhaft revolutionär ist, mit Parteiführern, die fest zu uns halten [...].²⁰

19 Und nicht 1979, wie Kirchner (Anm. 17) irrtümlich schreibt. Das ehemalige NSDAP-Mitglied Hans Filbinger war bereits im August 1978, ein Jahr nach der Aufführung von *Einer für alle! Alle für einen!*, von seinem Amt zurückgetreten, nachdem die von ihm als Nazi-Marinerichter 1943 und 1945 verhängten Todesurteile öffentlich geworden waren und er diese Urteile weiterhin für rechtmäßig hielt, nachdem er sie zunächst bestritten und dann behauptet hatte, sie vergessen zu haben.

20 Dario Fo, *Einer für alle, alle für einen! Verzeihung, wer ist hier eigentlich der Boß? Zufälliger Tod eines Anarchisten*, übers. von Peter O. Chotjewitz, Berlin 1978, S. 110.

Filbinger habe dem Regisseur zum Abschluss des Gesprächs versichert, dass sich die Theaterleute um die Häftlinge in Stammheim keine Sorgen machen müssten. Aus dieser Angabe lässt sich schließen, dass die Begegnung mit Filbinger, wenn sie denn so stattgefunden hat, vor dem 18. Oktober 1977 liegen muss, als sich Baader, Ensslin und Raspe – die beiden ersteren langjährige Freunde von Chotjewitz – in Stammheim umbrachten. Während also 1977 die auch in Deutschland wirksame politische Sprengkraft von Fos Stück sogar dem baden-württembergischen Ministerpräsidenten vollkommen evident war, verliefen fünf Jahre vorher die ersten Versuche des Übersetzers Chotjewitz, den in Italien bereits 1971 erschienenen Text in Deutschland an einen Verlag zu bringen, auf symptomatische Weise erfolglos.

Chotjewitz hatte unmittelbar nach den italienischen Aufführungen ab 1971 versucht, eine Übersetzung des Stücks beim Frankfurter Verlag der Autoren unterzubringen. Das Problem der prinzipiellen Übertragbarkeit der italienischen Verhältnisse war Chotjewitz natürlich auch bewusst, deshalb griff er in seinem Werbeschreiben vom Oktober 1971, mit dem er dem Verlag Fo schmackhaft machen wollte, auf die ganz großen Namen der Theatergeschichte zurück, um Fos Bedeutung begreiflich zu machen:

Mir scheint, dasz [Fo] der einzige entschiedene politische Stueckeschreiber ist, den wir haben und dasz er in der BRD nicht seinesgleichen hat. Von ihm koennten, wenn sie erkannt und aufgegriffen werden, wesentliche Anstoesze zur Schaffung eines neuen politischen und klassenbewuszten Theaters ausgehen. Seine Stuecke koennen, wenn sie richtig aufgefuehrt werden, auch der BRD etwas bedeuten, selbst an den Stellen, wo sie sich nicht direkt auf die dortigen Verhaeltnisse beziehen. Schlieszlich haben die Stuecke Molieres und Goldonis auch franzoesische und italienische Verhaeltnisse zur Vorlage gehabt und waren doch international rezipierbar, in dem Masze, wie das Buergetum international war. In dem Masze, wie es ein politisches Bewusstsein und ein Klassenbewusstsein gibt, die international sind, sind auch die Stuecke von Fo international rezipierbar, denn er versaeumt nie, das Allgemeine hinter dem Besonderen sichtbar zu machen, zu erlaeutern und zum Gegenstand seiner Stuecke zu machen. Natuerlich braucht man schon einen gewissen, mit dem Proletariat solidarischen Klassenhasz, um ueber seine Stuecke lachen zu koennen.²¹

21 Peter O. Chotjewitz an den Verlag der Autoren in Frankfurt a.M., Rom, 21.10.1971 [Die der italienischen Schreibmaschine geschuldeten Eigenheiten bei Umlauten und bei ß wurden beibehalten], UA Ffm.

Chotjewitz hatte in den folgenden Briefen sogar vorgeschlagen, nur den Kern der Handlung von *Tutti uniti!* zu übernehmen und alle zeitgeschichtlichen Referenzen auf die Verhältnisse in Deutschland zwischen 1911 und 1933 zu übertragen. Diese Idee hatte Ursula Bothe vom Verlag der Autoren bereits Ende 1971 abgelehnt, weil ohnehin, wie sie sagte, »das Proletariat nicht ins Theater geh[e]«. ²² Im Gegensatz dazu hielt Karlheinz Braun, der Leiter des Verlags der Autoren, eine solche Übertragung auf deutsche Verhältnisse für grundsätzlich möglich, doch bedeutete das für ihn gleichzeitig, dass eine bloße Übersetzung von Fos Originalstück für die deutschen Bühnen keinen Sinn habe. Am 18. Februar 1972 schrieb Braun, der zu diesem Zeitpunkt die Übersetzung noch nicht vorliegen hatte, zu diesem Zweck an Chotjewitz:

Inzwischen haben wir hier [sc. beim Verlag der Autoren in Frankfurt am Main, Anm. OM] *Tutti uniti! Tutti insieme!* ausgiebig diskutiert. Bei diesem Stück sind wir, glaube ich, am Kern der Fo-Probleme in Deutschland. Unzweifelhaft wäre ein solches Stück wichtig und notwendig in Deutschland. Die ganze Arbeiterbewegung seit Mitte des vorigen Jahrhunderts ist auf dem Theater (und in anderen Medien auch) nicht vorhanden. Es wäre außerordentlich wichtig, Stücke mit diesem historischen Stoff in seiner heutigen Aktualität zu schreiben, zu spielen. [...] Die Geschichte der italienischen Arbeiterbewegung, wie sie Fo darstellt, ist sicherlich wichtig und richtig – für Italien. Aber was soll ein deutsches Publikum damit anfangen? Sieht es die Geschichte und die sehr spezielle Geschichte der italienischen Arbeiterbewegung, dann kann es sie für die eigene Bewußtseinsbildung und die eigenen Zwecke doch wieder nur via Übersetzung nutzbar machen. Und ich bezweifle sehr, ob das gelingen kann. [...] Also: das Stück von Fo als Original zu übersetzen und hier aufzuführen, hielte ich für ziemlich unsinnig. [...] Vorstellbar wäre aber folgendes: man nimmt das Stück Fo's [sic] oder Teile davon als Muster, als Anregung, um mit diesen Mitteln ein Stück über die deutsche Arbeiterbewegung zu schreiben. Das kann nur ein deutscher Autor, und warum kann das nicht Peter Chotjewitz [...]. Was halten Sie davon?²³

Chotjewitz fertigte dann aber nicht eine solche auf die deutschen Verhältnisse zugeschnittene Bearbeitung von *Tutti uniti!* an, sondern

22 Anlage von Ursula Bothe selbst zum Brief von Peter O. Chotjewitz an Ursula Bothe, Rom, 15.12.1971, im Verlagsarchiv des Verlags der Autoren, UA Ffm.

23 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz in Rom, Frankfurt a. M., 18.2.1972, UA Ffm.

schickte eine Übersetzung von Fos früherem Stück *L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1000: per questo è lui il padrone* von 1969 und eine von *Morte accidentale di un anarchico*. Chotjewitz saß seit 1971 mit einigen Bekannten aus dem Umfeld von ›Lotta continua‹ und ›Potere operaio‹ in Rom an dem Projekt, Fo für den deutschen Markt zu übersetzen, wie er im September an Giorgio Bertani schrieb, einen Verleger aus Verona, der als erster Fos politische Texte ab 1970 publiziert hatte und bei dem sich die Buchrechte für die neuesten Stücke befanden. Gegenüber Bertani betonte Chotjewitz den Anspruch, eine sprachliche Form für Fos Text zu finden, die in der Lage wäre, auch in Deutschland ein Publikum anzusprechen, das über das klassische bürgerliche Theaterpublikum hinausgehen sollte. Chotjewitz schrieb also an Bertani über das »Übersetzerkollektiv«, wie er es auch nannte, und über dessen Ziele bei der Übersetzung:

Wir sind vier oder fünf Deutsche und Italiener, unter letzteren Giorgio Baratta, der ein alter Bekannter von Dario Fo ist. Wir wollen ein paar neuere Stücke von Dario ins Deutsche übersetzen. Die Zusammensetzung der Übersetzergruppe erscheint mir passend, weil die Italiener und ihre Freunde, die mithelfen könnten, alle mit politischen Gruppen wie *il manifesto* und *Lotta continua* verbunden sind. So kann garantiert werden, dass der politische Diskurs von Dario nicht nur verstanden, sondern auch nicht verfälscht wird. Die Mitarbeit von Deutschen kann meines Erachtens dabei helfen, eine verständliche Sprache für ein deutsches Publikum zu finden, das bis heute noch sehr vernachlässigt ist, weil es proletarisch ist und der revolutionären Linken angehört.²⁴

Gemeinsam mit diesem »Übersetzerkollektiv«, zu dem neben dem Professor für Philosophie der Universität Urbino, Giorgio Baratta, noch dessen deutsche Frau und Chotjewitz' Frau Renate Häfner gehörten, fertigte Chotjewitz dann die Übersetzungen der *300 Parole* und des *Anarchico* an, die er im März 1972 an den Verlag der Autoren

24 Peter Chotjewitz an Giorgio Bertani in Verona, Rom, 29.9.1971 (Im Original: »Siamo in quattro o cinque, tedeschi e italiani, fra gli ultimi Giorgio Baratta, un vecchio conoscente di Dario Fo [...]. Intendiamo di tradurre qualche recente pezzo di Dario in tedesco. La composizione del gruppo traduttori mi sembra adatto in quanto gli italiani e i loro amici chi potrebbero intervenire sono tutti legati a gruppi politici come il manifesto e lotta continua. Così può essere garantito che il discorso politico di Dario viene non soltanto capito ma anche non falsificato. La collaborazione di tedeschi secondo me può aiutare nel trovare un linguaggio comprensibile per un pubblico tedesco fin ad oggi ancora molto trascurato perchè proletario o appartenente alla sinistra rivoluzionaria« [Übers. von OM]).

schickte. Zu beiden Stücken waren die Urteile im Verlag durchgängig negativ, wie Karlheinz Braun Chotjewitz Anfang April 1972 mitteilte:

[...] nach vielfältigen Überlegungen und Diskussionen sind wir zu der Entscheidung gekommen, die Stücke von Dario Fo nicht in unser Verlagsprogramm aufzunehmen. [...] Die 300 Wörter halten wir in der vorliegenden Form nicht für machbar. [...] Das Stück ist wohl vollkommen an die Arbeitsweise der Fo-Truppe gebunden und auf ein spezielles Publikum gemünzt. Das müsste, wenn überhaupt, umgeschrieben werden auf die SPD hier, die nicht ohne weiteres mit der KPI gleichzusetzen ist.²⁵

Und zum *Anarchico* hieß es:

[...] welches Publikum soll sich hier in der BRD für dieses Stück interessieren? Wer soll das überhaupt verstehen? Sie schreiben ganz richtig in Ihrem Begleitbrief, daß sich Schauspieler und Theater ganz genau über die politischen Hintergründe des Falles informieren sollten [...]. Ich kann mir kein Publikum vorstellen hier in der BRD, weder ein bürgerliches des herkömmlichen Theaters, noch ein bestimmtes Zielpublikum unter Arbeitern etc., das in der Lage wäre, dieses Stück zu verstehen [...]. Die Stücke Fo's scheinen uns so sehr an die Aufführungspraxis der Comune [sc. Fos Theatertruppe in Mailand, O.M.] gebunden, daß sie für hiesige Theaterproduzenten unspielbar sind. Die Form der Aufführungen [...] ist weder nachahmbar noch übersetzbar.²⁶

Ähnlich wie noch 1990 beim Gutachten zu Giuseppe Fava für den Verlag Beck und Glückler, hatte Chotjewitz eine jubelnde Präsentation der Stücke Dario Fos an den Verlag der Autoren geschickt und versichert, dass seine Übersetzung die Zweifel der Verlagsleitung an deren Spielbarkeit auf deutschen Bühnen ausräumen werde. Nach der Lektüre der Übersetzung zeigte sich Karlheinz Braun jedoch noch überzeugter, die Stücke könnten in Deutschland nicht funktionieren, wobei er der Arbeit von Chotjewitz eine Teilschuld zuschrieb, da er die Möglichkeit gehabt hätte, die Texte in einer Weise zu übersetzen, die sie für deutsche Bühnen spielbar gemacht hätte:

Warum haben wir das nicht vorher gewußt? 1. Weil wir die Stücke nicht im Original lesen konnten, und 2. Weil wir nicht wissen konnten, wie durch Ihre Übertragung die Stücke für hier vielleicht doch spielbar würden. Sie erinnern sich: das war von allem Anfang an

25 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz in Rom, Frankfurt a.M., 3.4.1972.

26 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

unser Problem: sind diese Stücke hier spielbar? Sie haben behauptet: ja. Und unsere Freunde in Frankfurt, die die Stücke gelesen haben, und die sie uns erzählt haben (Freunde, die von der Politik herkommen, nicht vom Theater) haben ebenfalls gesagt, ja. Wir konnten damals nicht »nein« sagen. Da haben Sie gesagt: gut, beweisen wir es mit der Übersetzung des/der Stücke(s). Danach könnt ihr entscheiden, ob es geht oder nicht. Wir haben dieses Angebot angenommen, wohlverstanden, ohne irgendwelche Verpflichtung Fo oder Ihnen gegenüber. Wir haben es angenommen, weil wir eher davon überzeugt waren, Sie und unsere Freunde haben recht, als daß wir glaubten, wir würden recht behalten. Unsere Zweifel an der Übersetzbarkeit der Stücke Fos waren geringer als der Glauben an Ihre Überzeugung, es ginge doch. Jetzt haben wir die Stücke gelesen, und wir sehen, es geht nicht. Deshalb müssen wir jetzt die Konsequenzen ziehen, auf unsere Absprache zurückkommen und sagen: es tut uns sehr leid, aber es ist unmöglich.²⁷

In einem P.S. wurde Braun mit seiner Kritik an Chotjewitz' Übersetzung noch deutlicher: »Die Übersetzungen beider Stücke [...] müßten (falls sie aufgeführt werden sollten) auf jeden Fall noch einmal revidiert werden. Nicht vom Italienischen her, aber vom Deutschen. Sie kleben allzu sehr am italienischen Text: der deutsche Text wirkt allzu oft als ›Übersetzung‹, nicht wie ein originaler, sprechbarer deutscher Theatertext.«²⁸ Chotjewitz unternahm parallel noch Versuche, die beiden Texte bei Rowohlt und bei Wagenbach unterzubringen, doch auch da erhielt er nur Absagen. Im Brief an Franca Rama und Dario Fo, in dem er und Giorgio Baratta über die Absagen berichteten, machten sie das mangelhaft entwickelte politische Bewusstsein der deutschen Verleger dafür verantwortlich und erwähnten, was nicht überraschen wird, mit keiner Silbe die grundlegende Kritik an der Qualität der Übersetzungen:

Diese Verleger haben sich als ziemlich unqualifiziert und naiv erwiesen, weil sie die beiden Texte *Der Arbeiter kennt 300 Wörter ...* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten* als für die aktuelle politische und kulturelle Situation in Deutschland nicht passend betrachteten. [...] Wir sind überrascht und enttäuscht über diese Ablehnung, auch weil beide Verleger ein großes Interesse bekundet hatten. [...] Mehr noch enttäuscht uns aber, dass ausgerechnet in West-Deutschland, wo es keine Spur eines brauchbaren, nicht-

27 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

28 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz (Anm. 23).

bürgerlichen politischen Theaters gibt, diese beiden Texte kritisiert werden.²⁹

Einen letzten Versuch wollten die beiden Übersetzer dann noch beim Münchner Trikont-Verlag unternehmen, den sie gegenüber Rame und Fo priesen als »un collettivo editoriale che fa lavoro politico a Monaco di Baviera in stretto legame con i compagni di Lotta Continua« (»ein Verlagskollektiv, das in München politische Arbeit in enger Verbindung mit den Genossen von ›Lotta continua‹ macht«, Übers. O.M.).³⁰ Mit Trikont stand Chotjewitz ohnehin in Verbindung, weil er gerade mit der Übersetzung von Nanni Balestrinis Dokumentarroman *Vogliamo tutto* beschäftigt war, der 1971 bei Feltrinelli erschienen war. Diesen Roman über die Arbeitskämpfe bei Fiat brachte Trikont dann auch 1972 in der Übersetzung von Chotjewitz, doch für die Stücke von Fo konnte sich auch der Münchener Verlag nicht erwärmen. In seinem Brief an Trikont vom Juni 1972 klang Chotjewitz, der dem Verlag die Übersetzungen von *300 parole* und *Morte accidentale* anbot, mittlerweile selbst schon sehr defensiv, wenn er über die Aussichten von Fo auf deutschen Bühnen sprach:

Es sind von Fo die beiden einzigen Stuecke, die man einigermaßen unverändert auch in Westdeutschland aufführen koennte. Giorgio und ich haben zunaechst versucht, Theaterverlage dafuer zu interessieren. Da diese aber (einschließlich Verlag der Autoren) wenig Neigung haben, die Theater zu beeinflussen, sondern nur interessiert sind, moeglichst Stuecke im Programm zu haben, die bei den Theatern ohne Muehe untergebracht werden können und Gewinn bringen, haben wir bald die Vergeblichkeit unserer Muehe einsehen muessen.³¹

Damit kam der erste Anlauf, Dario Fos Theater in Westdeutschland zu etablieren, im Sommer 1972 mit großer Resignation des Übersetzers zum Erliegen. Das einzige Stück von Dario Fo, das im deutschen

29 Peter O. Chotjewitz und Giorgio Baratta an Franca Rame und Dario Fo, Rom, ohne Datum (aber sicher zwischen April und Juni 1972), (im Original: »Questi editori si sono mostrati abbastanza sprovveduti e ingenui da ritenere i due testi *l'operaio conosce 300 parole ... e morte accidentale di un anarchico* non adatti alla attuale situazione politica e culturale tedesca. [...] Siamo rimasti sorpresi e delusi del rifiuto anche perchè ambidue questi editori avevano espresso un grande interesse. [...] Più però ci delude che proprio dalla Germania-ovest, dove non troviamo tracce di un teatro politico valido e non-borghese, vengono criticati i due testi« [Übers. von OM]).

30 Peter O. Chotjewitz und Giorgio Baratta an Franca Rame und Dario Fo (Anm. 27).

31 Peter O. Chotjewitz an den Trikont Verlag, Rom, 22.6.1972, UA Ffm.

Sprachraum bis dahin aufgeführt wurde, blieb deshalb weiter *Settimo: Ruba un po' meno* von 1964, das in der Spielzeit 1968/69 an der Volksbühne in Ostberlin unter dem Titel *Siebertens: Stiehl ein bißchen weniger* in der DDR-Übersetzung von Gerhard Naumann seine deutsche Erstaufführung erlebte und seitdem bis 1971/72 in jeder Spielzeit an der Volksbühne aufgeführt wurde. Ab der Spielzeit 1974/75 ging das Stück dann auf Tour durch die DDR und wurde noch in Nordhausen, Greifswald und Leipzig gespielt.

In Westdeutschland hatte Chotjewitz dann 1976 mit dem erst drei Jahre zuvor gegründeten Rotbuch Verlag mehr Glück. Rotbuch war 1973 durch eine Abspaltung einer Gruppe von Lektoren des Wagenbach Verlags entstanden, so wie bereits der Verlag der Autoren 1969 durch eine Abspaltung von Suhrkamp entstanden war. Bei Rotbuch konnte Chotjewitz seine Übersetzung von Dario Fos 1974 uraufgeführtem Stück *Non si paga! Non si paga!* unterbringen. Das Stück, das im Dezember 1976 an den Städtischen Bühnen unter Peter Palitzsch in Frankfurt a.M. seine deutsche Erstaufführung erlebte, ging auf konkrete Anlässe in Italien zurück, nämlich auf die Weigerung italienischer Arbeiterfrauen, die Preiserhöhungen im Supermarkt mitzumachen, während gleichzeitig die Arbeitslöhne unverändert blieben oder aufgrund der Inflation sogar real sanken. Allerdings wurde die Farce in Frankfurt so überdreht gespielt, dass das größtenteils bürgerliche Publikum im Schauspiel sich vor allem sehr gut amüsierte. Die Presse sprach von einem »Heidenspaß«, Fo gelinge die »Verschmelzung von krudem Agitprop mit handfestem Volkstheater«. ³² In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hieß es »Fast alle waren glücklich nach der deutschen Erstaufführung von Dario Fos Farce *Bezahlt wird nicht* im Kammerspiel der Städtischen Bühnen Frankfurt. Die Linken und die Lustigen klatschten gemeinsam«. ³³ Allerdings bemerkten die Rezensenten auch, dass die Stücke in Deutschland vor einem Publikum gespielt wurden, das für deren politischen Gehalt kaum mehr als ein müdes Lächeln übrig hatte:

[...] Dario Fos italienische Enteignungsfarce, das seit vielen Jahren komischste Bühnenspektakel in dieser Stadt, ist kaum dazu in der Lage, den bürgerlichen Theatergänger zu schockieren. [...] Wenn das Stück einen über den bloßen Unterhaltungswert hinausgehenden Zweck erfüllen soll, dann muß ihm jedes Mittel recht sein – nur nicht das Stadttheater. [...] in Frankfurt spielen falsche (weil

32 Helmut Schmitz, »Die Sonne Italiens. *Bezahlt wird nicht*. Dario Fos links-revolutionäres Volkstheater«, in: *Frankfurter Rundschau*, 15.1.1977.

33 Siegfried Diehl, »Bezahlt wird nicht von Dario Fo im Kammerspiel«, in: *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, 15.1.1977).

nicht unmittelbar betroffene) Schauspieler am falschen Ort für ein falsches Publikum.³⁴

Doch mit diesem ›falschen‹ Erfolg war Dario Fo mit einem Schlag in Deutschland etabliert. *Bezahlt wird nicht* wurde in der Saison 1977/78 auf zahlreichen Bühnen in Ost- und Westdeutschland in der Übersetzung von Chotjewitz gespielt, im Osten am Berliner Ensemble und in Dresden, so dass Rotbuch nun sogar die Übersetzungen bringen konnte, die 1972 noch als unspielbar galten. Die Verlagswerbung vom Frühjahr 1978 nahm die Verbindung, die in der einen Frankfurter Rezension als »Verschmelzung von krudem Agitprop mit handfestem Volkstheater« bezeichnet worden war, in ähnlicher Form wieder auf und sagte in der Ankündigung der Buchausgabe von *Einer für alle, alle für einen* und *Zufälliger Tod eines Anarchisten*:

Nach dem Erfolg der Farce *Bezahlt wird nicht!* (Rotbuch 166) an bisher 10 deutschen und schweizer Theatern wächst die Lust an der unaufhaltsamen Entdeckung des italienischen Komödianten Dario Fo. Hier zwei neue übersetzte Stücke. [...] Zwei lehrreiche und clowneske Spektakel aus dem staatlichen Untergrund.³⁵

Mit dem Akzent auf dem »clowneske[n] Spektakel« begann nun der Erfolgsgang der Stücke von Rame und Fo, den Andreas Rossmann im eingangs zitierten Nachruf beschrieben hat und der dazu führte, dass bis Anfang der 1990er Jahre Fo in Deutschland in vielen Spielzeiten öfter aufgeführt wurde als Goldoni. Um 1990 änderte sich das merklich, und für Stücke wie *Il Papa e la Strega* von 1989, mit dem Fo an die Erfolge der 1970er Jahre anzuknüpfen hoffte, fand sich in Deutschland kein einziges Theater. Nach der Wiedervereinigung schrieb der Leiter des Verlags der Autoren, der mittlerweile viele Fo-Titel im Programm führte, Ende 1990 an Chotjewitz: »Zur Zeit keine besonders gute Zeit für Dario in Deutschland. Mit einer Ausnahme: in den neuen Bundesländern spielt man wie wild *Bezahlt wird nicht!*. Nja, bei dem Wahlausgang ...«. ³⁶ Ein halbes Jahr später, im Mai 1991, verband Karlheinz Braun die Meldung darüber, dass Fo sich praktisch gar nicht mehr verkaufe, mit einer allgemeinen Einschätzung der Lage an den deutschsprachigen Theatern in den Zeiten des Regietheaters, das nun selbst von Alfred Kirchner vertreten werde, der 1981 noch die hochgelobte Bochumer Inszenierung von *Hohn der Angst* gemacht hatte:

34 Diehl (Anm. 33).

35 Rotbuchverlag, Programm 1. Halbjahr 1978, S. 11.

36 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 3.12.1990, UA Ffm.

[...] wir zerreißen uns fast, aber das Interesse ist sehr mager. Es liegt wohl vor allem auch daran, daß bei dem nach wie vor grassierenden Regietheater kein Interesse bei den Regisseuren besteht: die sind nach wie vor auf »große Kunst« aus, und Fo interessiert die nicht die Bohne. Auch Alfred Kirchner (der seinerzeit in Bochum die schöne Aufführung von *Hohn der Angst* machte), macht lieber Faust als unser Papst-Stück.³⁷

1997 entstand dann zwar noch eine stark überarbeitete und gekürzte Fassung des Papst-Stücks für das Berliner GRIPS-Theater, das sich vor allem an ein Kinder- und Jugendpublikum richtet. Aber selbst der Nobelpreis 1997 konnte an der Tatsache nichts mehr ändern, dass sich Dario Fos Stücke der 80er- und 90er-Jahre in Deutschland nie durchsetzen konnten und es bei dem von Rossmann im Nachruf genannten Kanon der vier Stücke aus den 70er-Jahren blieb: *Bezahlt wird nicht*, *Der zufällige Tod eines Anarchisten* und die beiden Frauenstücke von Franca Rame, *Nur Kinder Küche Kirche* und *Offene Zweierbeziehung*. Schon im Februar 1998, also nicht einmal drei Monate nach der Nobelpreisverleihung, teilte der Verlag Chotjewitz mit, der Buchverkauf Fo sei wieder stark zurückgegangen und die Buchhandlungen schickten sogar die bereits bestellten Bücher wieder zurück.³⁸

Die Statistiken des Deutschen Bühnenvereins (ausgewertet bis 2018) zeigen für die letzten Jahre, dass Fo zwar immer noch regelmäßig im Programm ist, aber mittlerweile kaum noch an großen Häusern, sondern vor allem auf kleinen Bühnen in der Provinz. Eine schwer zu erfassende Kategorie sind Schüler- und Studententheater, aber es spricht viel dafür, dass zumindest die frühen Einakter sich bei solchen Truppen weiter großer Beliebtheit erfreuen.

Abschließend lässt sich somit die defensive Haltung von Chotjewitz in der Auseinandersetzung um die Übersetzung von Giuseppe Favas zweitem Buch mit Mafiathematik bei Beck und Glückler von 1992 auch als eine Reaktion auf die Flaute erklären, die die Stücke von Dario Fo und damit direkt auch Chotjewitz' ökonomische Situation ab spätestens 1990 erlebten. In seinen Lebenserinnerungen, die er Jürgen Roth kurz vor seinem Tod noch diktieren konnte, gerät die Zeit um den Zusammenschluss von BRD und DDR für Chotjewitz im Rückblick von 2010 zu einer untrennbaren Gemengelage von allgemeinpolemischen und privat-ökonomischen Niedergang. Die Wiedervereinigung, die für Chotjewitz das vorläufige Ende seiner politischen Hoffnungen bedeutete, fiel zeitlich mit dem Ende der Erfolge von Fos

37 Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 7.5.1991, UA Ffm.

38 Vgl. Karlheinz Braun an Peter O. Chotjewitz, Frankfurt a.M., 20.3.1998, UA Ffm.

Stücken auf deutschen Bühnen zusammen. Im wiedervereinigten Deutschland gab es danach offensichtlich erst recht keinen Bedarf mehr an linkem Propagandatheaterexport aus Italien. Chotjewitz formuliert diesen Zusammenhang im Gespräch mit Roth ganz ausdrücklich:

Ich habe seit Mitte der siebziger Jahre von den Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo gelebt, und jetzt, drei, vier Jahre nach der sogenannten Wiedervereinigung, liefen meine Übersetzungen immer schlechter, so daß ein Teil meiner Einkünfte wegbrach. Ja, Scheißwiedervereinigung. [...] [Ich habe] mit den Übersetzungen der Theaterstücke von Dario Fo recht gut verdient. Ich habe einmal oder zweimal im Jahr einen Monat oder sechs Wochen lang übersetzt, und den Rest des Jahres konnte ich auf meine bescheidene Weise davon leben.³⁹

Der Blick in den übersetzerischen Nachlass von Peter Chotjewitz ermöglicht somit auch eine deutsch-italienische Beziehungsgeschichte der Linken im Spiegel ihrer gegenseitigen Rezeption durch Übersetzungen von den späten 1960er Jahren bis in die Zeit nach der Wiedervereinigung.

39 Chotjewitz (Anm. 11), S. 52-58.

Anna Popova

Peter Urban als Übersetzer von Daniil Charms
Anmerkungen anhand der Materialien in seinem Nachlass

Die Rezeption des russischen Avantgardisten Daniil Charms (geboren als Juwatschow) (1905-1942) sowie seiner Schriftsteller-Kollegen der Gruppe OBERIU fand in der Sowjetunion bis zur Perestroika so gut wie nicht statt. Die erste mehrbändige Werkausgabe auf Russisch erschien in den 1980er Jahren in Bremen; allerdings mit einer Unterbrechung, denn der Herausgeber Michail Mejlach wurde 1983 zu einer Haftstrafe im Gulag verurteilt. Noch früher erschien eine deutsche Übersetzung: Das schmale Taschenbuch mit rotem Umschlag *Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge* (Frankfurt a.M., 1970) in der Übersetzung von Peter Urban, der als Entdecker der russischen Literatur des Absurden gilt, war den deutschsprachigen Leserinnen und Lesern also schon begegnet, bevor Charms' Texte das russische Publikum erreichten. Marie Luise Knott weist 2018 auf einen großen Wert des Nachlasses von Peter Urban für die Rekonstruktion seiner übersetzerischen Denkweise hin. Ein Übersetzernachlass, so Knott, bietet »Aufschlüsse darüber, was es mit seiner [des Übersetzers, Anm. AP] ›genauesten, intensivsten Art zu lesen‹ auf sich hat und wie, richtiger: wie verschieden Übersetzer die eigene Sprache jeweils bewegen, um fremde Werke in ihr anzusiedeln.«¹ Peter Urbans Nachlass, aber auch die Lektoratskorrespondenzen, die im Siegfried Unseld Archiv (SUA) im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufbewahrt werden, bieten breitgefächertes Material für die Untersuchung von Urbans Ausgangstext-Rezeption sowie seiner Funktion als Übersetzer und Vermittler von Charms.

Die Korrespondenz mit Charms-Expertinnen und -Experten außerhalb Deutschlands, Primär- und Sekundärtexte, die Urban von ihnen

1 Marie Luise Knott, »Warum wir Übersetzernachlässe brauchen«, in: dies [u.a.] (Hrsg.), *Zaitenklänge. Geschichten aus der Geschichte der Übersetzung*, Berlin 2018, S. 209-227, hier S. 212.

zugeschickt bekam, und die Fahnenkorrekturen einiger Übersetzungen geben einen Einblick in die Vorgeschichte der Übersetzung und den Übersetzungs- und Vermittlungsprozess. Außerdem wurde für die folgende Analyse Urbans Privatbibliothek herangezogen, insbesondere Urbans Handexemplare der eigenen deutschen sowie der russischen Charms-Ausgaben und Biografien.

Im Folgenden wird der Einsatz von Peter Urbans Nachlass bei der Rekonstruktion des Translations- und Transferprozesses veranschaulicht.

Der Briefwechsel zwischen Urban und der tschechischen Übersetzerin Olga Maškova ermöglicht es, den Kontext der Entdeckung von Charms durch Urban zu rekonstruieren. Maškova übersetzte Charms' Kurzgeschichten aus dem vom Schriftsteller selbst zusammengestellten Zyklus *Fälle* ins Tschechische und veröffentlichte sie in der Zeitschrift *Plamen* im November 1967 zum Jubiläum der Russischen Revolution. Diese Publikation machte Urban ausfindig. Die folgende Briefstelle zeigt: Er war dermaßen von den humorvollen Texten in der tschechischen Übersetzung begeistert, dass er sie sofort aus dem Tschechischen ins Deutsche übersetzte:

Gott sei Dank gab es jetzt einmal ein paar freie Tage, an denen ich so einiges aufarbeiten konnte, was mir am Herzen lag. Ich habe Ihre Übersetzung von Daniil Charms in *Plamen* 11 gelesen und mich so darüber gefreut, daß ich mich hingesetzt und die Sachen aus dem Tschechischen übersetzt habe. Ich finde sie ganz hervorragend und bin gespannt, was die zweite Rate bringen wird. Ich schicke Ihnen hier meine Rohübersetzung der sechs Stücke (das eine, gereimte, habe ich mir geschenkt, aus Gründen, die jedem Übersetzer klar sind). Schauen Sie sich die Texte doch bitte einmal an, auf eventuelle Fehler hin. Ich möchte die Texte unbedingt veröffentlichen.²

In einem Interview mit der *Badischen Zeitung* im Jahr 2012 erzählte Urban, dass er am Anfang geglaubt hatte, Charms wäre eine »Erfindung tschechischer Dichter«.³ Einer Mitteilung Jutta Herchers zufolge,⁴ dachte er, Charms sei ein Sammelpseudonym für anonyme satirische Werke einiger russischer Schriftsteller nach Art des fiktiven Kosma Prutkow, freute sich aber umso mehr, als er erfuhr, dass es sich um eine echte Person der sowjetischen Literaturszene handelte.

2 Peter Urban an Olga Maškova, 2.1.1968, DLA Marbach.

3 Bettina Schulte, »Das ist eine nie gebrochene Liebe«, in: *Badische Zeitung* (19.1.2012).

4 Nach der schriftlichen Mitteilung (E-Mail) von Jutta Hercher an AP, 21.11.2019.

Denn Charms existierte tatsächlich: Es handelt sich um einen russischen Autor, der einige der dunkelsten Jahre der russischen Geschichte erlebte und schwarzhumorige Kurzgeschichten, dadaistische Gedichte und absurde Theaterstücke mit einfachen syntaktischen Strukturen und auf ein Minimum reduzierten bildlichen Mitteln verfasste, in denen Menschen ohne Namen und Identitäten einander töten, fallen und verschwinden. Ähnlich den Helden seiner Geschichten verschwand eines Tages auch er selbst. Seine Tätigkeit in einem Kinderbuchverlag sowie die dadaistischen Auftritte seiner Gruppe ›Ob'edinenie real'nogo iskusstva‹ (kurz: OBERIU), der »Vereinigung der realen Kunst«, waren der Staatsmacht suspekt; er wurde zweimal deswegen verhaftet. Während der zweiten Inhaftierung starb Charms 1942 an Unterernährung in einer Gefängnispsychiatrie des belagerten Leningrads, ohne sein Werk – abgesehen von der Kinderliteratur und zwei ›erwachsenen‹ Gedichten, d.h. Gedichten, die sich an ein erwachsenes Publikum richteten – zu Lebzeiten publiziert zu haben. Seinen Nachlass rettete sein Freund Jakov Druskin im selben Jahr aus Charms' zerbombter Wohnung. Erst 1956 wurde er bürgerlich rehabilitiert, doch sein Werk blieb lange unerschlossen; Kopien kursierten im sogenannten ›Samisdat‹ [Selbstverlag].⁵

Als Urban auf Charms' Originaltexte über Olga Maškova aufmerksam wurde, hatte man in der Sowjetunion nur Charms' Kinderliteratur und wenige ›erwachsene‹ Texte im Almanach *Den' Poesii* (1965) und in der Zeitung *Literaturnaja Gazeta* (1967) veröffentlicht. Die Auswahl an Sekundärtexten war ebenso klein: Aufsätze von Anatolij Aleksandrov und Michail Mejlach, Viktor Šklovskijs Kommentare in der *Literaturnaja Gazeta* und einige Arbeiten der westlichen Forscherinnen und Forscher zur russischen Avantgarde waren die wenigen Quellen, die Urban zur Verfügung standen:

[...] was sich Šklovskij über Charms hat einfallen lassen, ist doch ein bisschen dürftig. Informationen gibt er fast nicht, sondern frönt nur seinem eigenen Stil, dem ach so bekannten. Trotzdem glaube ich, daß diese kleine Einführung von prominenter Hand unserem unbekanntem Autor helfen könnte.⁶

Einige *Fälle* von Charms wurden in Hans Magnus Enzensbergers legendärem *Kursbuch* 15 (1968) mit einem knappen biografischen Stichwort veröffentlicht – gemeinsam mit seinem westlichen Pendant Samuel Beckett, der Charms nicht kannte. 1970 erschien der kleine

5 ›Samisdat‹ war eine Form der illegalen Anfertigung und der Verbreitung von Literatur, die in der Sowjetunion aus ideologischen Gründen verboten war.

6 Peter Urban an Olga Maškova, 30.4.1968, DLA Marbach.

Band *Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge* dann bei S. Fischer. Er enthielt Szenen, Prosaminaturen und das 1928 uraufgeführte Theaterstück *Elizaveta Bam* sowie ein ausführliches Nachwort, das Urban mithilfe der wenigen vorhandenen Beiträge zu OBERIU und Charms verfassen konnte.

Nach einer Editionspause zwischen 1970 und 1983 erschienen weitere Titel. Am Ende der 1970er Jahre trat Urban in Kontakt mit Michail Mejlach, der gemeinsam mit Vladimir Erl die erste russische Gesamtausgabe nach Druskins Originaltexten im K-Press Verlag in Bremen vorbereitete. Mejlach unterstützte den deutschen Übersetzer bezüglich der Publikationsrechte bereitwillig, auch wenn damit eine deutsche Ausgabe vor der vollständigen Veröffentlichung der russischen erscheinen sollte. Er erinnert sich an seine Beweggründe für diese Entscheidung in einem Gespräch am 14. Januar 2020: »Ich habe gerne zugesagt. Urban war, meines Wissens, ein großartiger Übersetzer«.⁷

1983 entstand die Broschüre *Geschichten von Himmelkumov und anderen Persönlichkeiten* (Friedenauer Presse), ihr folgten die Sammelbände *Fälle. Szenen, Gedichte, Prosa* (Haffmans, 1984) und *Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe* (Haffmans, 1985). Zur vervollständigung des Autorenporträts trugen biografische Zeugnisse in *Briefe aus Sankt Petersburg, 1933* (Friedenauer Presse, 1988) und *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940* (Friedenauer Presse, 1992) bei. Das OBERIU-Dossier *Oberiu – Vereinigung der realen Kunst. Topografie einer literarischen Landschaft* in Norbert Wehrs *Schreibheft* 39 und 40 (1992) verortete den Dichter in dem großen Kontext der russischen Avantgarde und der sowjetischen Geschichte. Die neueren Ausgaben *Alle Fälle* (Haffmans, 1995) und *Fälle. Prosa, Szenen. Dialoge* (Friedenauer Presse, 2002) sorgten für eine Erinnerung an den Dichter über mehrere Jahre hinweg. Zum 100. Geburtstag von Charms veröffentlichte Urban die Textsammlung *Die Trisektion des Winkels* im *Schreibheft* 65 (2005), im Jahr darauf brachte er den Lyrikband *Die Wanne des Archimedes* (Edition Korrespondenzen, 2006) heraus.

Peter Urbans Nachlass macht ersichtlich, wie Urban an der Übersetzung der Verstexte arbeitete und wie sich seine translatorische Vision entwickelte. Die Übersetzungsentwürfe und Fahnenkorrekturen zeigen, dass sich Urban besonders um die klangliche Nachgestaltung der Reime und das Bewahren des Rhythmus bemühte, indem er beispielsweise die Reihenfolge der Wörter entsprechend anpasste. So stellt er »du mit dir« in der Zeile »Und was trägst du mit dir Schwester« ans Ende, damit sie sich auf die vorherige Zeile »Bürgerin, was

7 Nach einem telefonischen Gespräch von AP mit Michail Mejlach, 14.1.2020.

willst du hier?» reimt.⁸ Urban, der gelungene Reime »Geschenke des Originals« nannte,⁹ ließ die Reime und den Rhythmus des Originalgedichts manchmal aus und fügte der Übersetzung stattdessen den russischen Originaltext bei, damit sich Leserinnen und Leser mit Russischkenntnissen zurechtfinden und fühlen konnten, wie der Ausgangstext klang. Der Verzicht auf Reime erlaubte Urban die Ganzheit des Charms'schen Textes zu bewahren.

Nur selten dichtet Urban frei nach, offensichtlich der Originaltreue wegen. Es gibt dennoch vorbildliche Nachdichtungen und geniale Einfälle, die Urbans dichterische Gewandtheit und translatorische Experimentierfreude offenbaren. Die Übersetzung des gereimten Textes *Petrov i Kamarov* aus dem Zyklus *Fälle*, den sich Urban am Anfang nicht zu übersetzen traute, stellt hierfür ein besonders eindrückliches Beispiel dar.¹⁰ Der Text wurde praktisch neu geschrieben, aber die ästhetische Wahrnehmbarkeit des Originalgedichts blieb erhalten. Urban ersetzte die russischen Nachnamen »Petrov« und »Kamarov« durch die – ebenfalls russischen – Nachnamen »Pakin« und »Krakin«, weil sich die Endung ›-in‹ mit der im Deutschen häufig gebrauchten Endung ›-en‹ reimt. Aus demselben Grund wurden Mücken (»kamarov«) und Kater (»kotov«) durch »Kakerlaken« und »Kraken« ersetzt. So entstand ein drolliger, klangvoller Fünfzeiler:

Pakin und Krakin
 PAKIN He, Krakin!
 Komm, wir jagen Kraken!
 KRAKIN Nein, das möchte ich nicht wagen,
 jagen wir lieber Kakerlaken!¹¹

In den Paratexten bemühte Urban sich, Charms' Werk in den kulturpolitischen Kontext der Epoche einzubetten, indem er das in den Texten Dargestellte mit dem politischen Geschehen des postrevolutionären Russland in Verbindung brachte und versuchte, in russischen Nachnamen einen verschlüsselten Sinn zu finden. Einige Assoziationen sind allerdings zu hinterfragen. Zum Beispiel fasst er Charms' lautliche Neologismen als verschlüsselte sowjetische Abkürzungen auf. An einer Stelle liest man: »APPR – anagrammatisch verschlüsselt für: RAPP, Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller«. ¹² Der Text

8 Peter Urban, Charms. Ordner ›Gedichte‹, Bl. 38,2 (nicht erschlossen), DLA Marbach.

9 Peter Urban, »Draisine, Apfelsine«, in: *Schreibheft* 65 (2005), S. 51–53, hier S. 53.

10 Urban an Maškova (Anm. 2).]

11 Daniil Charms, *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich 1995, S. 337.

12 Ebd., S. 515.

(*Istorija Sdygr Appr*) liefert jedoch wenige Gründe zu glauben, dass Charms die Tätigkeit dieser Vereinigung thematisiert. Ebenso wenig berechtigt ist Urbans Annahme, beim Engel Eršov in der quasi-wissenschaftlich, philosophischen Abhandlung *Ich möchte Ihnen einen Vorfall erzählen ...* (1930) handele es sich um »eine versteckte Anspielung auf N. I. Ežov«,¹³ den Kommissar des NKVD unter Stalin, dessen Name mit den ›Säuberungen‹ der Jahre 1937 und 1938 in Verbindung gebracht wird. In Urbans Handexemplar des Buches *Alle Fälle* sind Zettel mit handgeschriebenen Notizen von einer russischsprachigen Person ohne Angabe ihres Namens eingelegt. Sie nennt die Vorteile der von Urban angeführten Anmerkungen zum Buch und schreibt fragwürdige bzw. zu ergänzende Stellen aus. Die Person findet, dass Urban Charms' Texte in diesem Band in bester Weise kommentiert hat: »Im Großen und Ganzen scheint mir, das ist der beste Kommentar zu den Texten von Charms für heute«. ¹⁴ Gleichzeitig verweist sie aber auch auf Interpretationsfehler – mit Angabe der Seiten, auf denen sich die zu revidierenden Anmerkungen befinden – und schreibt Revisionsvorschläge. Dass sich der Übersetzer an eine Muttersprachlerin bzw. einen Muttersprachler mit der Bitte wendet respektive das Angebot annimmt, die eigenen Kommentare zu beurteilen bzw. beurteilen zu lassen, kann darauf hinweisen, dass Urban Bedenken hatte, ob er Namen und literaturhistorische Zusammenhänge richtig wahrgenommen und den Autor und sein Werk in der eigenen Zielkultur wirklichkeitstreu vermittelt hat. Urbans Vorgehen, das sich zusammen mit seinen Bedenken anhand der Materialien aus der Privatbibliothek nachzeichnen lässt, sollte den Übersetzer von jeglichen Vorwürfen überleiteter Beurteilungen freisprechen.

Es ist auch nicht völlig auszuschließen, dass Charms' absurde Texte in der Tat eine verschlüsselte politische Satire sind. Trotz der neuen Erkenntnisse, zu dem die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen rund um Charms in den letzten Jahrzehnten dank des Zugangs zu seinen Lebensdokumenten führten, trotz der Nachweise, dass der Autor unpolitisch war und seine Texte hauptsächlich durch seine kunstphilosophischen und mystischen Interessen geprägt sind, wissen wir auch heute längst nicht alles über den geheimnisvollen Lebenskünstler Daniil Charms. Mikhail Odesskii versucht einige Charms-Texte als kritische Lektüre der sowjetischen, propagandistischen Zeitung *Pravda* zu deu-

13 Vgl. ebd., S. 520.

14 Zettel im Handexemplar des Buches Daniil Charms, *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge* (1995) in Peter Urbans Privatbibliothek, S. 1.

ten.¹⁵ Michail Jampol'skij schreibt, dass Charms' *Fällen* der Charakter der anonymen Zeitungschronik innewohne.¹⁶ Es ist also durchaus denkbar, dass Urban mit seinen Vermutungen, Charms hätte das Zeitgeschehen in der Sowjetunion in seinen Texten mitreflektiert, richtig lag.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass zwischen den Seiten von Urbans Handexemplar der *Fälle* von 1970, das in seiner Privatbibliothek ebenfalls im DLA aufbewahrt wird, winzige Ausschnitte aus deutschen Zeitungen wie der *Süddeutschen Zeitung* und der *Frankfurter Rundschau* mit absurden Vorfällen – v. a. aus der Kriminalchronik, u. a. Sowjetrusslands der Perestroika-Zeit – lose eingelegt sind. Diese haben Überschriften wie *Kind ertrank vor den Augen von 200 Schaulustigen*, *Taxifahrer beißt Räuber in die Zehe*, *New Yorker Gouverneur verbietet Zwergenwerfen*, *Beim Schlange stehen in die Nase gebissen* usw. und haben viel gemeinsam mit dem Inhalt der kurzen Unfall-Geschichten, die auf den Seiten desselben Bandes abgedruckt sind. So erinnert *Kind ertrank vor den Augen von 200 Schaulustigen* an Charms' Kurzgeschichten *Lynchjustiz* und *Sonnet*, in denen sich eine neugierige Zuschauermenge bei einem Unfall belustigt und sich am Ende verläuft. Die Zeitungsausschnitte gehören zweifellos Peter Urban. Die Tatsache, dass er sie sammelte und in einen Charms-Band einlegte, zeugt davon, dass sich der Übersetzer – ebenso wie Charms – skurrile Begebenheiten des Lebens merkte und den Autor dafür schätzte, dass er diese in seinen *Fällen* in einer geschickten Erzählform eingefangen hatte.

Wie gezeigt werden konnte, bieten Peter Urbans Nachlass und die Lektoratskorrespondenzen im SUA des Deutschen Literaturarchivs Marbach Material für eine transfertheoretische Reflexion und liefern Antworten auf Fragen der Übersetzungs- und Vermittlungsgeschichte. Der Nachlass zeigt ferner Urbans Kreativität und Einfallsvermögen im Umgang mit russischen Vorlagen und liefert Belege dafür, dass er seine translatorischen und interpretativen Ansätze auch kritisch reflektierte. Die Einsicht in die Lebensdokumente einer Übersetzerin bzw. eines Übersetzers ist ein mächtiges Werkzeug der literaturhistorischen Rekonstruktion, das es Forscherinnen und Forschern erlaubt, nicht nur die Entstehungsgeschichte einer Übersetzung zurückzuverfolgen, sondern auch der Persönlichkeit einer Übersetzerin bzw. eines Übersetzers mit der für sie oder ihn charakteristischen Denkweise nahezukommen.

15 Mikhail Odesskii, »Daniil Charms's Absurdism in a Political-Legal Context«, in: *Russian Literature* 60 (2006) H. 3/4, S. 441-449, hier S. 442.

16 Michail Jampolskij, *Bespanjatstvo kak istok* (Čitaja Charmsa), Moskau 1998, S. 11.

Clément Fradin

Paul Celans »zweites Sprechen«

*Einblicke in seine Übersetzungen von René Char anhand seines Nachlasses (und dessen Grenzen)*¹

Zwischen 1954 und 1966 übersetzte Paul Celan (1920-1970) Werke von René Char (1907-1988). Chars Ruhm und Rezeption im Nachkriegsdeutschland lagen wohl vor allem an seinem Engagement in der französischen Résistance, was auch Celan wichtig war.² *Der Schlange zum Wohl*,³ *Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943-1944)*⁴ und *Einer harschen Heiterkeit*⁵ bilden daher auch eine Einheit von Werken,

- 1 Ich danke Éric Celan und dem Suhrkamp Verlag für die Erlaubnis, aus den unveröffentlichten Briefen Paul Celans zu zitieren sowie Klaus Wagenbach und dem S. Fischer Verlag für die Erlaubnis, aus deren Korrespondenzen zitieren zu dürfen.
- 2 Siehe den französischsprachigen Brief an den italienischen Übersetzer Chars, Vittorio Sereni, vom 22.2.1962: »Je me réjouis tout particulièrement de pouvoir adresser ces lignes au traducteur italien des »Feuillets d'Hypnos«: les traduire en allemand, c'était, pour moi, rendre hommage à ce poète et à cette poésie, et, en même temps, à la Résistance«. Darin heißt es weiter (mit Blick auf eine mögliche Übersetzung von Celans Gedichten durch Sereni): »Personnellement, je n'ai jamais essayé, en matière de poésie, de traduire que ce qui, comme on dit dans ma langue, me parle (was mich anspricht) [...]«. Zit. nach Paul Celan, »*etwas ganz und gar Persönliches*«. *Briefe 1934-1970*, ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019, S. 429.
- 3 René Char, *Der Schlange zum Wohl*, übers. von Paul Celan, in: *Texte und Zeichen 1* (1955), S. 81-83.
- 4 René Char, »Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis (1943-1944)«, übers. von Paul Celan, in: *Neue Rundschau* 69 (1958), S. 565-601; *Poésies / Dichtungen*, hrsg. von Jean-Pierre Wilhelm, Frankfurt a.M. 1959, S. 117-201 (zweisprachig); *Hypnos und andere Dichtungen. Eine Auswahl des Autors*, Frankfurt a.M. 1963, S. 7-60. Die verschiedenen Versionen weisen jeweils wesentliche Unterschiede auf.
- 5 René Char, »Einer harschen Heiterkeit«, übers. von Paul Celan, in: René Char, *Poésies / Dichtungen*, S. 267-297 (zweisprachig).

weil sie alle »nach 1938« geschrieben wurden, wie Celan betonte.⁶ Dieser publizierte Teil wird von zwei vollständigen Übertragungen und etlichen Fragmenten und Übersetzungsansätzen ergänzt,⁷ die sich im Nachlass Celans befinden. Dass beide Dichter aufgrund ganz unterschiedlicher persönlicher wie ästhetischer Prämissen schreiben, geht nicht nur aus der Betrachtung der Schreib-»Stile« oder aus den verstreuten Äußerungen zum Werk des Anderen hervor, die man hie und da findet, sondern es kommt vor allem dadurch zum Vorschein, dass sie ganz andere Positionen in dem jeweiligen literarischen Feld einnehmen konnten – ein sozialer Unterschied, der auf die übersetzerische Tätigkeit im Ganzen wirkt.

Char war schon vor dem Krieg ein (international) renommierter Dichter, der sich früh als Widerstandskämpfer engagierte und dadurch den Status eines »Résistance«-Dichters für sich beanspruchen konnte. In seinen ersten Gedichtbänden – vor 1938 also – stand er dem Surrealismus nah, entfernte sich aber von den damit verbundenen ästhetischen Prämissen. Nach dem Krieg konnte er als freier Autor, dessen Werke bei dem hoch angesehenen Verlag Gallimard erschienen, ein Leben zwischen der Provence und Paris führen. Celan dagegen ist ein Holocaust-Überlebender, der, schon vor dem Krieg in seiner Bukowiner Heimat, aber auch während diesem, deutsche Gedichte schrieb und auch damals schon Gedichte ins Deutsche übersetzte. Ab 1948 lebte er, zunächst unter schwierigen materiellen Umständen, in Paris und adressierte von dieser Stadt aus die deutschen Untaten in seiner Dichtung, die mit der Veröffentlichung von *Mohn und Gedächtnis* (1952) bei der Deutschen Verlagsanstalt ein starkes Echo im Nachkriegsdeutschland fand. Ab diesem Zeitpunkt übersetzte Celan immer mehr aus dem Französischen, wobei diese Tätigkeit anfangs eher seinen ökonomischen Schwierigkeiten geschuldet war. Durch die Heirat mit Gisèle de Lestrangé, die aus dem französischen Hochadel stammt, und mit der Einbürgerung und dem Beginn seiner Lehrtätigkeit an der

6 Vgl. Brief von Paul Celan an Hans-Magnus Enzensberger vom 26.7.1958: »Von René Char übersetze ich für die im Frühjahr 1959 erscheinende Gesamtausgabe (Fischer Verlag) »A une Sérénité Crispée« und »Feuillets d'Hypnos«, beides Prosa, beides nach 1938 geschrieben« in: Celan (Anm. 2), S. 316f.

7 Vgl. Bernhard Böschstein, »Unpublizierte Übersetzungen aus dem Nachlass«, in: Markus May / Peter Goßens / Jürgen Lehmann (Hrsg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Bd. 2., aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart 2012, S. 218f.f., hier S. 218. Dieser Aufsatz stellt schwerwiegende Fragen zu dem Status – auch editorisch – dieser nachgelassenen Übersetzungen, etwa wenn Böschstein zu dem Schluss kommt, dass diese aus quasi-moralischen Gründen nicht veröffentlicht werden sollten (vgl. den Satz »Die von [Celan] aufgegebenen, weil gescheiterten Versuche mechanisch aneinander zu reihen, wäre nicht nach seinem Sinn«).

École normale supérieure verbesserte sich im Laufe der Jahre die ökonomische Lage Celans, was mit seiner ständig wachsenden literarischen Anerkennung in Westdeutschland einherging, die mit dem Büchner-Preis 1960 einen Höhepunkt erreichte.

Diese Laufbahn ermöglichte es Celan nicht nur, mit der Zeit seine Übersetzungen zu wählen und seine Verlage zu wechseln, sondern sie erklärt auch – neben den variierenden persönlichen Beziehungen zwischen beiden Männern⁸ –, warum sein frühes, wenn auch sehr kontrastiertes Interesse für die Dichtung Chars ab 1963 endgültig verschwindet, abgesehen von der letzten ›privaten‹ Übersetzung des Gedichts *Dernière marche / Letzte Stufe*⁹ im Juli 1966. Privates überlappt sich hier mit ästhetischen und soziologischen Fakten. Letztere sollen das Zentrum meiner folgenden Untersuchung bilden.

Textgenese und Soziologie: Wie wird eine Übersetzung produziert?

In den letzten Jahren haben zwei divergierende und zum Teil miteinander konkurrierende Stränge die Diskussion des recht breiten Feldes der Übersetzungswissenschaft erneuert und somit dazu beigetragen, dass diese das übliche Fahrwasser der linguistischen, philosophischen oder historischen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Übersetzung verlässt, um den komplexen Produktionsprozess von Übersetzungen in den Blick zu nehmen. Auf der einen Seite haben Forscherinnen und Forscher, die z.T. die *critique génétique* vertraten, angefangen, sich systematisch für die Textgenese der Übersetzungen¹⁰ zu interessieren. Dabei wird ein besseres Verständnis der übersetzerischen Tätigkeit in ihrem Prozess und folglich bezüglich ihrer kreativen Aspekte angestrebt, sodass vor allem die Übersetzungsprobleme, -lösungen und -strategien einer Übersetzerin bzw. eines Übersetzers sichtbar und erläutert werden können, möglicherweise mit Blick auf eine Typo-

8 Vgl. das Vorwort zum Briefwechsel zwischen beiden Autoren in: Paul Celan / René Char, *Correspondance 1954-1968. Avec des lettres de Gisèle Celan-Lestrange, Jean Delay, Marie-Madeleine Delay et Pierre Deniker. Correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange (1969-1977)*, édition établie, présentée et annotée par Bertrand Badiou, Paris 2015, S. 9-31.

9 Ebd., S. 193f.

10 Vgl. Fabienne Durand-Bogaert (Hrsg.), »Traduire«, *Genesis* 38 (2014); Anthony Cordingley / Chiara Montini (Hrsg.), *Linguistica Antverpiensia NS – Themes in Translation Studies: »Towards a Genetics of Translation«* 14 (2015); Patrick Hersant (Hrsg.), »Dans l'archive des traducteurs«, *Palimpsestes* 34 (2020).

logisierung der Arbeitsweise einer bzw. eines jeden (auf einer diachronen Ebene also) bzw. verschiedener Übersetzerinnen und Übersetzer (in diesem Fall tendenziell auf einer synchronen Ebene). Auf der anderen Seite erfolgte in den beiden letzten Jahrzehnten ein *sociological turn*¹¹ in der Übersetzungswissenschaft, der den Akzent auf die institutionellen Akteurinnen und Akteure des Übersetzungsfeldes legte, wobei den Verlagen in dieser Hinsicht eine besondere Rolle zukommt, da diese die Selektion, Produktion, Distribution und zum Teil auch die Rezeption der Übersetzungen¹² organisieren und dabei nicht nur ökonomischen, sondern auch ästhetischen Interessen unterliegen.

Beide Perspektiven orientieren sich zwar an der Produktion der Übersetzungen, fokussieren jedoch auf Ebenen, die in dem Produktionsprozess so weit auseinander liegen, dass sie voneinander unabhängig zu sein scheinen, indem man sich entweder auf individuelle oder auf system- bzw. feldrelevante Entscheidungen bzw. Positionen konzentriert. Dieses Auseinanderhalten, das ich im Folgenden kontrastieren möchte, liegt wohl an dem weit verbreiteten Vorurteil gegenüber der Kreativität der Übersetzerin bzw. des Übersetzers, dass deren bzw. dessen Produktion nur insofern ›frei‹ ist, als diese in einem doppelt begrenzten Rahmen steht, der durch den Ausgangstext einerseits und die allgemeine editorische Lage andererseits abgesteckt wird, sodass diese Tätigkeit sowohl aus einer philologischen als auch einer allgemein soziologischen Perspektive zu verstehen ist. Am Beispiel der Übertragungen von René Char durch Paul Celan¹³ soll im Folgenden versucht werden, diesem Spannungsfeld näher zu kommen, in welchem sich Übersetzende bewegen. Erst dadurch lässt sich seine genuine auktoriale Logik verstehen. In diesem Sinne spiegelt der Nachlass

11 Vgl. Johan Heilbron / Gisèle Sapiro (Hrsg.), *Traductions: les échanges littéraires internationaux, Actes de la recherche en sciences sociales* 144 (2002); Norbert Bachleitner / Michaela Wolf (Hrsg.), *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*, Berlin 2010; Michaela Wolf / Alexandra Fukari (Hrsg.), *Constructing a Sociology of Translation*, Amsterdam 2007; Renate Grau, *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*, Bielefeld 2006; Gisèle Sapiro, »Editorial policy and translation«, in: Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hrsg.), *Handbook of Translation Studies*, Bd. 3, Amsterdam 2012, S. 32-38; Daniel Simeoni, »Translating and Studying Translation: The View from the Agent«, in: *Meta* 40 (1995) H. 3, S. 445-460.

12 Norbert Bachleitner / Michaela Wolf, »Einleitung: zur soziologischen Erforschung der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum«, in: dies. (Hrsg.) (Anm. 11), S. 7-29.

13 Eine Übersicht der Diskussionen in der Forschungsliteratur zu diesen Übersetzungen findet sich in: Florence Pennone, »Die ›wörtlichen‹ Übersetzungen der 1960er Jahre«, in: May/Goßens/Lehmann (Anm. 7), S. 196-198.

einer Übersetzerin bzw. eines Übersetzers, der im Falle Celan auch der Nachlass eines Dichters ist, diese beiden Phänomene der Arbeit am Text und im literarischen Feld wider, die folglich einen variierenden Grad an Heteronomie in der übersetzerischen Arbeit aufweisen. Dieser Heteronomie entspricht bei Celan das poetische Prinzip der Sekundarität, das als Kennzeichen seiner Dichtung gelten darf,¹⁴ wobei dadurch eine Brücke zwischen seiner übersetzerischen Praxis und dem eigenen Dichten geschlagen werden kann.

Celans »zweite[s] Sprechen« und seine Spuren im Nachlass

Kaum ein anderes Dokument als folgender Brief an seinen Übersetzerkollegen Karl Dedecius vom 31. Januar 1960 zeugt mit solcher Klarheit von Celans Verständnis seiner Aufgabe als Übersetzer:

Ja, das Übersetzen von Gedichten ... Wörtlichkeit im übertragenen Gedicht: Wörtlichkeit des Gedichts. Brücken von Sprache zu Sprache, aber – Brücken über Abgründe. Noch beim allerwörtlichsten Nachsprechen des Vorgegebenen – Ihnen, lieber Herr Dedecius, will es als ein »Aufgehen« im Sprachmedium des anderen erscheinen –: es bleibt, faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen; noch im (scheinbar) restlosen »Aufgehen« bleibt der »Aufgehende« mit seiner – auch sprachlichen – Einmaligkeit, mit seinem Anderssein. Nicht daß ich damit irgendeinem »freien«, d.h. unverantwortlichen Übersetzen das Wort reden wollte; im Gegenteil. Handwerk, Sauberkeit des Handwerks, also Textnähe und Texttreue bleiben Bedingung, oder vielmehr: sie sind, wie stets im Gedicht, Vorbedingung. Nur wer – auch – diese Bedingung erfüllt, darf, um ein Wort Martin Heideggers zu gebrauchen, auf den »Zuspruch der Sprache« warten. Anders gesagt: die Interlinearversion bleibt – Walter Benjamin hat das einmal sehr schön formuliert – immer das Ziel; aber zu diesem Ziel gehört eben auch immer ... das »Interlineare« (worunter ich hier, neben den so differenzierten sprachlichen Phänomenen, das Gedicht selbst, d.h. auch den Raum, aus dem und in den hinein gesprochen wird, zu verstehen suche).¹⁵

14 Jean Bollack, *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*, hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Werner Wögerbauer, übers. aus dem Französischen von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Christoph König, Barbara Heber-Schärer und Tim Trzaskalik, Göttingen 2006.

15 Celan (Anm. 2), S. 418f.

Dedecius, selbst Übersetzer aus dem Russischen und vor allem aus dem Polnischen, hatte in seinem Schreiben vom 28. Januar 1960 auf Celans Gedichte wie auf dessen Übertragungen verwiesen, mit der Bemerkung, sie seien so eigenwillig wie expressiv; er vermisse, fügte er hinzu, das Volksliedhafte in Celans vor kurzem erschienener Übertragung von Jessenin, wobei er zugab, dass in Übertragungen großer Dichter deren eigener Ton immer dominant sei. Es ist hier nicht der Ort, die obigen Äußerungen Celans in all ihren Implikationen zu analysieren,¹⁶ es sei jedoch betont, wie Celan in seiner Antwort den Begriff des »Aufgehens« kritisiert: Keine richtige Übertragung lässt sich ohne den Übertragenden, also ohne sein Hier und Jetzt und auch seine Geschichte, verstehen. Diese »Einmaligkeit«, ja dieses »Anderssein«, die im Übertragungsprozess notwendigerweise zum Vorschein kommen müssen, schließen jedoch nicht die philologische Genauigkeit aus, wobei in diesem Sinne die Hauptrolle – übersetzungstechnisch – der »Wörtlichkeit« zukommt, die im Briefauszug in ihrer Ambiguität exponiert wird: Mit Blick auf die »Interlinearversion« als Idealfall der Übersetzung mag tatsächlich eine wörtliche Übersetzung sowohl als eine Anerkennung der trotz aller über »Abgründe« geschlagenen »Brücken« im Endeffekt doch unüberbrückbaren Distanz zwischen den Sprachen gelten als auch als ein Akt der Solidarität oder umgekehrt der Skepsis gegenüber dem fremden Text zu verstehen sein – das »Interlineare«, das eine Hermeneutik impliziert, kann so oder so nicht aufgehoben werden.

»Wörtlichkeit« und »Anderssein« in ihrer schwierigen – manchmal auch widersprüchlichen – Beziehung zueinander bestimmen die Celan'schen Übersetzungen von Char, wie die Sekundärliteratur mehrfach unterstrichen hat.¹⁷ Dabei wurde jedoch die Sekundarität – in Celans Worten das »Nachsprechen«, ja das »zweite Sprechen« –, welche sein eigenes Schreiben prägt und die Übersetzung für ihn »faktisch« ausmacht, kaum berücksichtigt. Durch diesen Begriff öffnet sich jedoch ein Weg, der von der Werkstatt des Übersetzers zum fertigen Produkt führt, was Celans Nachlass vor Augen stellt. Anders gesagt: Wenn das Ziel einer gelungenen Übersetzung die Interlinearversion ist, wenn »Textnähe und Texttreue« dafür »Bedingung« bzw. »Vorbedingung« bleiben, so lassen sich vielleicht die »Einmaligkeit« und das »Anderssein« in den übersetzten Texten insofern verstehen, als

16 Vgl. die Interpretation dieses Austauschs in: Matthias Zach, *Traduction littéraire et création poétique: Yves Bonnefoy et Paul Celan traduisent Shakespeare*, Tours 2013, S. 142-159.

17 Vgl. Angela Sanmann, *Poetische Interaktion: französisch-deutsche Lyrikübersetzungen bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, Berlin 2013, S. 177-215.

die Sekundarität, die der übersetzerischen Geste per definitionem inneohnt, im Falle Celans aus einer besonderen Schreibpraxis resultiert. Der Entstehungsvorgang seiner Übertragungen von Chars Gedichten und die verlegerischen Rahmenbedingungen dafür weisen jedenfalls darauf hin – sowie auch auf die schwierige Suche nach einem richtigen Nachsprechen für »das Gedicht selbst, d. h. auch den Raum, aus dem und in den hinein gesprochen wird«.

Der Nachlass Celans ermöglicht es Forschenden, mit einer fast kompletten Einheit von Manuskripten, Korrespondenzen und der Autorenbibliothek zu arbeiten. In diesem Sinne bietet dieser Nachlass – wie kaum ein anderer – die Möglichkeit, die Arbeitsweisen, -methoden und -objekte des Übersetzers zu rekonstruieren. Dies hat gravierende editionsphilologische Konsequenzen,¹⁸ denn die zu rekonstruierende Textgenese einer Übersetzung fängt – wie übrigens auch die textgenetische Rekonstruktion vieler Gedichte Celans, und zwar gemäß des sekundären Zugs seiner Dichtung – nicht mit dem Manuskript im engsten Sinne an und hört gleichermaßen nicht unbedingt mit der Reinschrift auf.

Verschiedene Materialien des Celan-Nachlasses zeichnen den Produktionsvorgang seiner Char-Übersetzungen nach: zunächst seine Bibliothek und die diversen Lesespuren in den Büchern von Char, dann die in diese Bücher eingelegten Notizen und Blätter sowie die dort aufgeschriebenen Übersetzungsansätze und schließlich die Manu- und Typoskripte. Celans Briefe liefern darüber hinaus nicht nur wichtige Hinweise auf seine Einschätzung der Dichtung Chars, sie geben auch die verschiedenen Probleme und Enttäuschungen preis, mit denen er sich als Herausgeber einer Char-Auswahl im Jahre 1963¹⁹ konfrontiert sah.

Das »zweite Sprechen« Celans zeigt sich jedoch schon in seiner Arbeitsweise an den frühen Übersetzungen, also für *Der Schlange zum Wohl* (1955) und die *Hypnos*-Fassung von 1958. Neben den in den Büchern hinterlassenen ersten Spuren, ja Übersetzungsanfängen, denen man beispielsweise in Celans Exemplar der *Feuillets* (1946) begegnet, sollen drei Phänomene besonders hervorgehoben werden. Zunächst einmal rekurriert Celan auf die englische Übersetzung,²⁰ um die Textvorlage seiner älteren Ausgabe der *Feuillets* zu verifizieren und auch Übersetzungslösungen zu finden, wie die in den Band

18 Vgl. Peter Goßens, »Zur editorischen Situation der Übersetzungen«, in: May/Goßens/Lehmann (Anm. 7), S. 181-185.

19 René Char, *Hypnos und andere Dichtungen. Eine Auswahl des Autors*, Frankfurt a.M. 1963.

20 René Char, *Hypnos waking: poems and prose*, selected and translated by Jackson Mathews, New York 1956, DLA Marbach.

eingelegten Blätter zeigen,²¹ wo zum Beispiel die englische Übersetzung von »ondée« im Aphorismus 75 (»Assez déprimé par cette ondée (Londres) éveillant tout juste la nostalgie du secours.«) neben dem französischen Wort in Klammern gesetzt ist (»wave-length«), wobei das französische Wortspiel (»onde«/»ondée«) dadurch verlorengeht, was in der endgültigen deutschen Fassung von Celan (»Nach dem kurzen Regenschauer (London) ziemlich niedergeschlagen; eben noch, dass er die Sehnsucht nach Beistand weckt.«) mit einer Fußnote nach »London« erläutert wird (»Die Sendungen des Londoner Rundfunks«). Darüber hinaus wird die literarische Tradition von Celan dazu verwendet, Lösungen zu finden. In einem Konvolut, das in seinem Exemplar vom *Poème pulvérisé*²² (worin die Aphorismen von *À la santé du serpent* enthalten sind) lag und u. a. die nachgelassene und fast vollständige Übersetzung des Gedichts *Les trois sœurs* enthält, finden sich zwei Notizen zur Übersetzung des Gedichts *Marthe*: Die eine verweist auf einen berühmten Vers Hölderlins, den Celan hier aus der Erinnerung zitiert, um das Wort »liberté« durch »das Ungebundene« zu übersetzen: »doch ewig ins Ungebundene gehet die Sehnsucht« notiert er; die andere Notiz bezieht sich wohl auf die Wendung »le bleu de l'air« im selben Gedicht Chars, wobei Celan sich hier auf Hofmannsthal für seine Lösung (»die atmende Bläue«) stützt und zitiert – wiederum aus dem Gedächtnis – wie folgt einen Passus aus dem Stück *Der Tod des Tizian*: »Mir war, als ginge durch die blaue Nacht, / Die atmende, ein rätselhaftes Rufen.« Schließlich benutzt Celan Exzerpte, um sich bei der Übersetzung der Dichtung Chars zu behelfen: In einem undatierten Konvolut, das von Celan »Wendungen und Vokabeln« betitelt wurde,²³ findet sich neben dem Jean Paul-Wort »Wetterstrahl« aus dem *Kampaner Thal* ein Verweis (»zu Char«) auf eine mögliche Übersetzung für »éclair« und im selben Konvolut, diesmal unter Exzerpten aus Doderers *Strudelhofstiege*, direkt unter dem Begriff »In-sich-Gekehrtheit«, notiert Celan das Wort »gabelig«, worunter folgendes zu lesen ist: »[-i- xxx Gedicht Poème pulv. | fourchu – gegabelt«. Diese »ideelle« Notiz lässt sich womöglich auf die nachgelassene Übersetzung von *Les trois sœurs* zurückführen.

Dieser »sekundäre« Entstehungsvorgang der frühen Char-Übersetzungen von Celan rückt nicht nur die Materialien, die für die Arbeit notwendig sind, und die damit zusammenhängenden Arbeits-

21 C:Celan: Einlagen 9, DLA Marbach.

22 René Char, *Le poème pulvérisé*, Paris 1947, DLA Marbach; C:Celan, Einlagen: D.90.1.3575, DLA Marbach.

23 D 90.1.292, DLA Marbach.

weisen ins Licht, sondern er informiert auch über die Schwierigkeiten Celans mit der Dichtung Chars. Auch wenn Celan sich anfangs begeistert zeigt,²⁴ äußert er nach seiner intensiven Arbeit zu Chars Aphorismen seine Meinung recht klar in einigen Briefen, wie in folgendem Schreiben vom 31. Oktober 1958 an seinen Freund und Übersetzerkollegen Jean-Pierre Wilhelm, der wie Celan *À la santé du serpent* übersetzt hatte, bei der Einreichung einer ersten Fassung von *Hypnos*:

Hier kommt nun, endlich, die Uebersetzung der »Feuillets d’Hypnos«.

Es war schwer, diesen Text zu übersetzen, die Ellipsen darin sind ohne Zahl, es ist im Grunde eine einzige Ellipse, das Deutsche ist in solchen Fällen, Sie wissen es ja, langsamer, das Meinende bleibt länger am Gemeinten hängen (und wieviel ist nicht mitgemeint, wo etwas »gemeint« ist!), die Syntax gehorcht anderen Gesetzen, bei Char gibt es überdies recht eigenwillige Wortfolgen – nun, ich will nicht länger in eigener (und so fragwürdiger) Sache reden. Bitte, lesen Sie das Uebersetzte aufmerksam und vergleichen Sie es mit dem Original – ich bin Ihnen dankbar, wenn Sie mir sagen, wo und warum es da oder dort noch einer Korrektur bedarf. Ich habe mich um Wörtlichkeit bemüht, den Sinn wiederzugeben versucht – sagen Sie mir, was ich davon zu halten habe.

Meiner Übersetzung liegt die erste Ausgabe (Gallimard, Collection Espoir) zugrunde. Eine spätere Ausgabe (Fureur et Mystère) ist um zwei Notizen vermehrt, die ich noch nicht übersetzt habe. Ausserdem legt Char Wert darauf, dass ein paar Fussnoten hinzukommen, die in den Buchausgaben nicht figurieren; das soll in den nächsten Tagen geschehen. Die Notiz Nr. 215 blieb unübersetzt: ich konnte das, zumindest bis jetzt, nicht nachsprechen.²⁵

Jenseits des harten ästhetischen Urteils, fällt besonders die »Bemühung um Wörtlichkeit« des Übersetzers Celan auf, die sich nicht anders verstehen lässt, als ein Akt der kritischen Distanz, wodurch er aber auch versucht, dieser ihm fremden Dichtung gerecht zu werden, »den Sinn wiederzugeben«. Im Rahmen der 1959 bei S. Fischer erschienenen zweisprachigen Ausgabe der *Poésies / Dichtungen*, dessen ersten Band von Jean-Pierre Wilhelm herausgegeben wurde, figurierte Celan dort mit *Hypnos* und *Einer harschen Heiterkeit*. Am 25. April 1959 reagierte er auf Wilhelms »freundliche Bemerkungen und Hinweise« zu letzterer Übersetzung, indem er einige seiner Lösungen verteidigte,

24 Vgl. den Brief von Paul Celan an Christoph Schwerin vom 26.8.1954, in dem er sein erstes Treffen mit Char rekapituliert: Celan (Anm. 2), S. 165 f.

25 Celan (Anm. 2), S. 326 f.

um sofort in einer Klammer zu bemerken, dass Char »stellenweise ein ziemlich ›unscharfes‹ Französisch – bedauerlicherweise, wie ich hinzufügen möchte ...« schreibe.²⁶ Bei der Übersetzung der *Feuillets* musste die fehlende Nr. 215 ergänzt werden, worauf Celan im besagten Schreiben vom 25. April 1959 seinen Widerwillen gegenüber diesem Aphorismus freien Lauf lässt:

Ich hatte, wie Sie wissen, nach der Erstausgabe von »Feuillets« übersetzt, daher die beiden fehlenden Stücke am Ende. Nr. 215 hatte ich unübersetzt gelassen, weil – nun, ich wills Ihnen geradeheraus sagen – weil es mich anwiderte. Aber wer A sagt, der muss ja bekanntlich auch B sagen, und so habe ich, wie Sie sehen, auch B gesagt. (Wobei ich Ihnen nicht verschweigen will, dass ich zwischen A und B auch Ä gesagt habe.) Damit ist jetzt alles komplett, wenn auch freilich nicht vollkommen.²⁷

Nach solch harter Kritik und mit Blick auf die schwierige persönliche Beziehung zwischen beiden Männern Anfang der 1960er Jahre, wundert es nicht, dass Celans Auseinandersetzung mit der Dichtung Chars mit der Veröffentlichung des Fischer-Bandes von 1959 nach einer ziemlich intensiven Phase eine erste Pause fand. Erst mit dem Projekt einer günstigen Taschenbuchausgabe in der Reihe ›Doppelpunkt‹ bei S. Fischer, die Ende 1963 erscheint, setzt sie wieder ein, wohl dadurch begünstigt, dass die Beziehung zu Char sich verbessert hat. Es handelt sich um eine »Auswahl des Autors«, die aus schon veröffentlichten Texten Chars bestehen soll, deren Übersetzer mit der Ausnahme von Franz Wurm schon im Projekt von 1959 dabei waren: Lothar Klünner, Johannes Hübner, Jean-Pierre Wilhelm und Paul Celan, der für diese Ausgabe seine eigenen Übertragungen in einem beträchtlichen Ausmaß überarbeitete. Auf der letzten Seite wird angekündigt: »Sämtliche Übertragungen [...] wurden, im Einvernehmen mit dem Autor, von Paul Celan und den Übersetzern neu durchgesehen.«²⁸

26 D 90.1.2922,4, DLA Marbach.

27 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

28 Char (Anm. 19), S. 124.

Die Auswahl von 1963: Sekundarität und Wörtlichkeit Hand in Hand

Wie die Bleistift-Spuren auf den Titelseiten in Celans Ausgabe der *Poésies/Dichtungen* von 1959 zeigen,²⁹ hat Char mit Celan kommuniziert, um ihm seine Auswahl an Gedichten mitzuteilen, die in die neue Ausgabe eingehen sollten. Dabei sollte aber Celan die älteren Übertragungen durchsehen. Es überrascht also nicht, dass man in diesem Exemplar aus der Bibliothek Celans viele Korrekturen in den Übertragungen Anderer sowie lexikalische Recherchen (etwa für »anfracteux«, S. 88) findet. Dass Celan die Arbeit seiner Kollegen (hier sind wohl vor allem Klünner und Hübner gemeint) nicht sehr schätzte, geht aus einem Brief an Siegfried Unseld hervor, den Celan am 20. Dezember 1963 nach der Arbeit an dieser Auswahl schickte:

Nun zu Ihrem René Char-Projekt: Hier bin ich irgendwie unzuständig. Wenn Sie sich die beiden bei Fischer erschienenen Bände – der zweite ist im Übrigen eine Art Florilegium aus dem ersten – ansehen, so werden Sie merken, dass die Gedichte nicht von mir übersetzt sind. Ich habe, und darin bitte ich eine Hommage au Résistant zu erblicken, das Tagebuch aus dem Maquis übersetzt und dazu noch einiges Aphoristische. Mit den Gedichten René Chars hatte ich es schon immer schwer, und die deutschen Texte, die Ihnen jetzt gegenüberstehen, sind, so gut sie gemeint sind, denn doch nur Wörtlichkeiten und Approximationen. So gastlich das Deutsche – im Gegensatz zum Französischen – auch sein mag, es hat nicht für alles Entsprechungen bereit.

Es gibt eben, bis zu dem Tage, wo das Wunder geschieht, Unübersetzbares – ich schrieb Ihnen das schon seinerzeit, als Sie mich nach Tudor Argezi fragten.³⁰

Der Begriff der Wörtlichkeit wird hier zur Waffe im Kampf gegen die »Approximationen«, die in der Tat in den Übersetzungen der »Gedichte« Chars – denn Celan betont hier, selber nur Aphorismen von ihm übersetzt zu haben – auftauchen. Somit wird der im Brief an Dedecius formulierte Gedanke wieder aufgegriffen, dass selbst die »allerwörtlichste« Übertragung nicht ohne den Übersetzenden zu verstehen sei, was wiederum heißt, dass eine schlechte wörtliche Übersetzung auf den Übersetzer (und dessen Verständnis des Werks, der Sprache usw.) zurückzuführen ist.

29 BPC:QD147, DLA Marbach.

30 D 90.1.3043-3046, DLA Marbach.

Zwei Aufsätze haben sich auf diesen besonderen Vorgang konzentriert: Barbara Wiedemann³¹ hat am Beispiel der Korrekturen seiner eigenen frühen *Hypnos*-Fassung sowie der Wurm-Übertragungen einerseits sehr genau gezeigt, wie die von Celan gewählten Lösungen zur Wörtlichkeit tendieren (etwa durch den Rekurs auf französierende Fremdwörter), wobei sie dafür den von Bernhard Böschstein geprägten Begriff einer »wörtlichen Nachschrift« aufnimmt, indem sie aber die Möglichkeit einer solchen wörtlichen Tendenz der Korrekturen in den Vorlagen und deren Übersetzungsstile identifizierte – daher erkläre sich auch, so Wiedemann, warum die erste und wenig »wörtliche« Celan'sche Char-Übertragung *Der Schlange zum Wohl* unberührt in der Auswahl von 1963 wiederaufgenommen wurde. Dabei stellt Wiedemann andererseits fest, dass die Korrekturen keineswegs eine Negierung der anderen Übersetzerstimme bedeuteten, sondern sich wirklich als Verbesserung verstanden. Man kann sich diese Überlegungen umso mehr anschließen, als Wiedemann dadurch schon sehr früh erkannt hat, dass »der Verlauf von Celans übersetzerischer Auseinandersetzung mit René Char [...] der einer Ernüchterung und Distanzierung«³² ist.

Der Char-Spezialist Jean Voellmy hat den Korrekturen Celans in den Übersetzungen von Klünner, Hübner, Wilhelm und Wurm eine detaillierte übersetzungstechnische Studie³³ gewidmet, die darauf zielt, dem Dichter Celan – und folglich seiner Dichtung – näher zu kommen, womit Voellmy scheitert, wie er am Schluss seines Aufsatzes feststellen muss. Dafür konnte er mit einem außergewöhnlichen Dokument arbeiten, nämlich der von Celan an Char geschickten Ausgabe der *Poésies/Dichtungen* von 1959, in welcher Celan alle seine Korrekturen handschriftlich eingetragen hatte. Leider ist das Buch, das Voellmy damals in einer privaten Sammlung³⁴ einsehen konnte, mittlerweile wohl verschollen, aber eine Kopie befindet sich heute bei Éric Celan in Paris. Die Studie Voellmys stützt sich auf ein Material – ungefähr 100 korrigierte Seiten, dieselben wie im Arbeitsexemplar

31 Barbara Wiedemann, »Wörtlichkeiten. Paul Celans Anmerkungen zu René Char-Übersetzungen von Franz Wurm«, in: Johann Strutz / Peter V. Zima (Hrsg.), *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*, Tübingen 1996, S. 51-63.

32 Ebd., S. 61.

33 Jean Voellmy, »Paul Celan révisé les traductions allemandes des poèmes de René Char«, in: Jan Erik Antonsen / Roger W. Müller Farguell (Hrsg.), *Das Fantastische. Le fantastique. Il fantastico*, Colloquium Helveticum: cahiers suisses de littérature générale et comparée 33 (2002), S. 325-351.

34 Es handelt sich um die Sammlung eines Freundes Chars, Jean-Jacques Jully d'Agde.

Celans –, das den Rahmen seiner relativ kurzen Untersuchung sprengt, er führt jedoch die Schlussfolgerungen Wiedemanns zur Wörtlichkeit weiter.

Celans Widmung in diesem Exemplar der *Poésies/Dichtungen* lautet:

À René Char,
 que j'ai eu l'honneur de traduire,
 au Poète, en pensant Poésie,
 à l'Homme seul, franchement, fidèlement,
 chez lui, confiant
 Paul Celan
 [Paris,] 7. X. 63³⁵

Zwei Monate davor zeigte er sich Char gegenüber zuversichtlich, was diese Auswahl angeht: »Je viens de relire les premières épreuves de votre nouveau choix chez Fischer – Je crois que vous serez content de ce livre: il se présente vraiment bien.«³⁶ Was in den zwei Monaten passiert ist, mag auch Teil eines Gesprächs mit dem Leiter des S. Fischer-Verlags, Janko von Musulin, im Dezember 1963 gewesen sein, wie Celan es in seinem Brief an Musulin vom 29. November 1963 ankündigt:

Die nächsten Tage, Sie wissen es wohl bereits, bringen mich wieder nach Frankfurt. Ich bringe dann auch – endlich – den Michaux-Vertrag mit. (Im Zusammenhang damit hätte ich zwei, drei kleine Fragen an Sie, die auf meine Erfahrungen bei der Korrektur der nicht von mir verfaßten Char-Übersetzungen zurückgehen.)³⁷

Die Bitterkeit Celans liegt zweifellos an der Tatsache, dass letztendlich nur sehr wenige von seinen Korrekturen in die Auswahl von 1963 eingegangen sind, wobei weder Celans Nachlass noch sein Briefwechsel mit Johannes Hübner³⁸ eine Erklärung dafür gibt. Es fällt hierbei auf, wie speziell diese Arbeit ist: Es handelt sich keinesfalls um eine im richtigen Sinne ›kollaborative‹ Übersetzung, denn der sekundäre Gestus Celans, der generell eine Tendenz zur Wörtlichkeit in seinen Korrekturen verfolgt, gehört einer Übersetzungspoetik an, die die Texte Anderer umformt, welche wiederum, so Celan an Unseld, eine Art überkompensierte Wörtlichkeit zeigen – es gibt Wörtlichkeit

35 Celan/Char (Anm. 8), S. 161.

36 Ebd., S. 159.

37 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

38 »Paul Celan / Johannes Hübner, Korrespondenz (1958-1970)«, in: *Herz-attacke: Literatur- und Kunstzeitschrift* 11 (2005), H. 2, S. 53-97 (17).

und Wörtlichkeit.³⁹ Vor allem aber ist zu betonen, dass der Nachlass Celans nur bis zu einem gewissen Punkt über die Produktion der Ausgabe von 1963 informiert. Erst der Umweg über das S. Fischer-Verlagsarchiv erklärt die näheren Umstände, die zu diesem Tatbestand führten, was Voellmy als »mystère« dieser Ausgabe auffasst.⁴⁰

Dort finden sich nicht nur die Schreiben des Verlagslektors Klaus Wagenbach an Char und Celan, sondern auch die Briefe von Klünner, Hübner und Wurm an Letzteren. Dort gibt es aber vor allem ein größeres Konvolut von losen, aus dem Fischer-Band von 1959 herausgerissenen Seiten mit handschriftlichen Korrekturen Celans, die den Korrekturen entsprechen, die sich im Exemplar aus seiner Privatbibliothek (mit einigen Abweichungen) und in dem an Char geschickten Exemplar befinden (Abb. 1 und Abb. 2).

Dieses Char-Konvolut erlaubt sowohl die ökonomischen Aspekte dieser Ausgabe (die Honorare für die Übersetzer etwa) wie auch ihre Ziele zu definieren: »essayer, par cette édition »populaire« de gagner un cercle plus étendu d'amis de votre œuvre en Allemagne, surtout parmi la jeunesse«, schreibt Wagenbach an Char am 20. März 1963.⁴¹ In der Projekterklärung, die Wagenbach an den Verlag Gallimard schickt, taucht jedoch eine andere Strategie und Begründung des Vorhabens auf: »[...] ich hoffe sehr, dass vielleicht diese Ausgabe die Reserve der deutschen Leser, die sich in den deplorablen Absatzziffern des großen Bandes [von 1959, Anm. C. F.] sehr deutlich zeigt, durchbrechen wird.«⁴² Die verlegerische Transfergeschichte, die hier nur skizziert wird, umrahmt die Arbeit Celans für diese Ausgabe, welche Wagenbach etwas erstaunt, wie er an Johannes Hübner am 28. Juni 1963 schreibt:

[...] vielen Dank für Ihren Brief v. 21. Juni. Gerade habe ich mit Paul Celan noch zwei Tage an seinen Übersetzungen gesessen, also »Hypnos«, die Änderungen sind sehr beträchtlich. Ein wenig Sorge hat mir freilich die Durchsicht der Korrekturen gemacht, die Celan auch an allen anderen Übertragungen vorgenommen hat. Gewiss kann man sagen, dass er seine eigenen Übertragungen genauso streng durcharbeitete, aber es ist eben doch eine delikatere Sache, das-

39 Hierbei fällt auf, dass der Verlag selber die »Wörtlichkeit« als eine gute editorische Lösung empfindet. Vgl. der Brief von Klaus Wagenbach an Franz Wurm vom 27.8.1963: »Leider wird diese Ausgabe nicht den französischen Originaltext enthalten, so dass man eher wörtlich bleiben sollte.« Zit. nach: S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

40 Voellmy (Anm. 33)

41 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

42 Brief von Klaus Wagenbach an Monique Lange vom 30.5.1963, zit. nach: S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

RAUENBAAR

DIE DREI SCHWESTERN FÜR DIE CHAR-AUS-

ARGUMENT 1938

Der Mensch flieht das Ersticken.
 Der Mensch, dessen ^{Appetit} ~~Begehren~~ ^{ohne die} Phantasie sich ^{in endloser Vorsorge} ~~verzehrt~~ und ~~nicht~~
^{abkühlt} ~~und los~~ ^{von} ~~Provinz~~ ^{kommt}, wird sich befreien mit den Händen, ^{den} ~~jäh~~ ^{gestiegenen}
 Flüssen.
 Der Mensch, der ^{sich} in der Vorahnung ~~starr~~ ^{abnützt} verbraucht, der sein inneres
 Schweigen ^{in der} ~~und~~ ^{rodet} ~~es~~ vor aller Augen verteilt, dieser zweite ist's, der
 das Brot macht.
 Den einen Gefängnis und Tod. Den andern die ^{Sommerung} ~~wandernden~~ ^{Herden} des
 Worts.
^{über die} ~~Die~~ ^{Wörter} ~~der~~ ^{der} ~~Schöpfungsökonomie~~ ^{treten},
 Die Ökonomie der Schöpfung ^{überflügeln}, das Blut der Gebärden ~~ver-~~ ^{erweitern},
~~erhöhen~~, Pflicht allen Lichts.
 Wir halten den Ring, an den gekettet sind, Seite an Seite, hier die teuf-
 lische Nachtigall, dort der Engelsschlüssel.
^{über die} ~~Auf~~ ^{den} ~~Grates~~ ^{unserer} ~~Bitternis~~ ^{schreitet} das Morgenrot des Bewußt-
 seins ~~vor~~ ^{sich} ~~und~~ ^{dahin} ~~lagert~~ seinen Schlamm ab,
 Reifwerden. Eine Dimension ^{schreitet über} ~~übersteigt~~ die Frucht der andern, ^{hinweg-}
 Feindliche Dimensionen. ~~Verbann~~ ^{aus} ~~Gespann~~ ^{und} ~~Hochzeit~~, schmiedich das
 Eisen der unsichtbaren ~~Schließen~~ ^{Schließ} ~~Schließen~~. ^{verschickt}

ES BLEIBEN ABER

URLAUB DEM WIND

An den Hügelhängen des Dorfes ^{lagern} ~~biwakieren~~ Felder voller Mi-
 mosen. Zur Zeit, in der man sie pflückt, kann es geschehen,
 daß man, weit ab von ihnen, ^{die} ~~ohne~~ unendlich duftende Begeg-
 nung mit einem Mädchen hat, dessen Arme sich den Tag über
 mit den zerbrechlichen Zweigen beschäftigt haben. Einer Lampe
 gleich, deren ^{heller, roter} ~~Strahlenkranz~~ wie ein Wohlgeruch ist, ^{entfernt} ~~geht~~ sie ^{sich},
~~fort~~, den Rücken ^{der} ~~zur~~ sinkenden Sonne ~~gekehrt~~ ^{zückgekehrt}.
 Es wäre ein Frevel, das Wort an sie zu richten.
 Dem ~~Fuß~~, der das Gras niedertritt, laßt ihm den Weg frei. ~~Im~~ ^{ih} ~~Dann~~ ^{hat} ~~er~~
^{ih} ~~wirdet~~ vielleicht das Glück, ~~haben~~, auf ihren Lippen die Chi-
 märe der Nachtfeuchte ~~zu entdecken~~ ^{auszumachen}.

Bartschuh

001

Abb. 1 und 2: Celans handschriftliche Korrekturen in den Übersetzungen von Lothar Klünner und Johannes Hübner der Gedichte Argument, Urlaub dem Wind und in dem letzten Teil des Gedichtes Die drei Schwestern für die Char-Aus-

Das vielgeteilte Erkennen, teilbar,
 Trüb Bestürzte den Frühling mit Regen an.
 Ein heimatlich würziger Duft
 Ließ die entsprossene Blume wahren. *setzte die blüde fort, die zu tag kam.*

219

Bindungen, die man schmäht,
 Ob man Reif oder Rinde abwarf;
 Die Luft setzt ins Recht, das Blut facht an;
 Das Auge verschließt sich dem Kuß.

Das offene Weg ^{straße} belebend,
 Kam Erreichte die Kniee der Wirbelwind, *bis an die knie ;*
 Und mit einem Schlag war das Bett der Tränen, mit einem Schlag,
 Voll dieser Schwungkraft. *Stau es voller aufhebung Elau.*

II

Die zweite schreit und entflieht
 Der umschwirrenden Biene, der goldroten Linde.
 Sie ist ein Tag aus ewigem Wind,
 Der blaue Würfel des Kampfes, der Späher, der lächelt,
 Wenn seine Leier kündigt: »Was ich will, wird geschehn.«

Das ist die Stunde, des Schweigens, da man schweigt,
 Du Wo man zum Turm werden möchte, wird,
 Zu Nach dem die Zukunft sich schme hinwill.

Der Jäger seiner selbst flieht sein ^{fragiles} morsches Haus:
 Sein Wild folgt ihm nach, es vergaß alle Angst.
 Ihr Licht ist so ^{erhaben} groß, ihr Heil ^{gesundheit} Sein so neu,
 Daß die beiden, die fortgehen, deutungslos, ^{Zeichenlos}
 Nicht spüren, wie die Schwestern sie zu sich lenken zurückholen
 Mit einem langen Aschennebel in weiße Wälder.
 In die weißen Wälder.

III

Das Kind auf deiner Schulter
 Ist ^{deine chance} der Hoffnung und Last, deine Last.
 Erde, ^{ist} auf der die Orchidee glüht, brennt,
 Laß es deiner nicht müde werden.

39

062

wahl von 1963 in der Reihe »Doppelpunkt« bei S. Fischer, DLA Marbach. Wie aus der Seitenzahl hervorgeht, handelt es sich um eine Druckvorlage für den Band, der in dieser Form nie erschien.

gleiche Prinzip auf die Übertragungen Anderer anzuwenden. Machen Sie sich aber bitte keine Sorgen: der Band ist heute in Satz gegangen, ich hoffe also, dass Sie in etwa 10-14 Tagen die Fahne haben werden. Ich stehe auch zu meinem Wort, dass Sie selbstverständlich das Recht haben, alle Änderungen, die Ihnen zu weit zu gehen scheinen, rückgängig zu machen. Ich hoffe freilich, dass diese Korrekturen nicht allzu zahlreich sein werden, aber das ist eine private oder auch die Kosten bedenkende Hoffnung. Der Band, so wie er jetzt ist, gefällt mir sehr, und ich glaube auch, dass Ihnen die äußere Ausstattung des Bandes innerhalb der Reihe gefallen wird. Das Musterexemplar jedenfalls sieht sehr schön aus.⁴³

Am 31. Mai und 7. Juni 1963 hatten Klünner und Hübner ihre Korrekturen zu ihren Übersetzungen in Form einer vierseitigen Liste⁴⁴ an Celan geschickt⁴⁵, welcher in seiner Antwort vom 7. Juni zunächst erklärt, dass diese Änderungen in seinem Sinn sind: »Fast alles von Ihnen Vermerkte liegt in der Richtung dessen, was mir bei der Durchsicht der Texte aufgefallen ist.«⁴⁶ In diesem Schreiben gibt er aber auch zu, dass die Rahmenbedingungen für seine Arbeit als Herausgeber nicht besonders günstig sind und zwei Konsequenzen mit sich bringen, einerseits was die Auswahl Chars angeht, an der er kaum etwas ändern kann⁴⁷ und andererseits, was seine eigenen Korrekturen betrifft: »Da die mir zugemessene Zeit, wie gesagt, so knapp ist, kann ich Ihnen die durchgesehenen Texte wirklich nicht schicken; Sie erhalten aber, wie Ihnen wohl auch Klaus Wagenbach gesagt haben dürfte, die Korrekturfahnen.« Celan schließt seinen Brief mit der Hoffnung, dass »das alles zu Ihrer – und aller! – Zufriedenheit aus[fällt].«⁴⁸ Wie aus dem Brief Celans an Hübner vom 15. Juni hervorgeht, hatte Celan am 13. Juni die ganzen Korrekturen an den Verlag geschickt, wobei er sich recht zufrieden mit dem Ergebnis zeigt:

43 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

44 Vgl. die Faksimiles dieser Korrekturlisten in: Celan/Hübner (Anm. 38).

45 Ebd., S. 86f.

46 Ebd., S. 87.

47 Ebd., S. 87f.: »Was die – von René Char vorgeschlagene – Auswahl betrifft, so habe ich daran, bis auf eine Ausnahme, nämlich die Hinzunahme des dem Zyklus ›Seuls demeurent‹ voraufgehenden ›Argument‹ nichts geändert: unter den gegebenen Umständen – ich meine die mir vom Verlag zugemessene Zeit – schien es mir am richtigsten, die von René Char gesetzten Akzente zu respektieren, im Grunde wiegt diese Subjektivität schwerer als manche ›Objektivität‹.«

48 Ebd., S. 88.

Ich habe, ehe ich – vorgestern – das Manuskript aufgab, noch allen diesen Verbesserungen Rechnung tragen können. Bei den Änderungen, die ich vorgenommen habe, konnte ich, in einzelnen Fällen, René Char selbst konsultieren; auch die Voranstellung von »Hypnos« geht auf den Wunsch von René Char zurück.

Die Fahnen werden wohl nicht lange auf sich warten lassen; bitte sagen Sie mir dann unumwunden Ihre Meinung.⁴⁹

Die Übersetzerkollegen Celans werden allerdings ihre Meinung zu seinen Korrekturen nicht ihm, sondern Wagenbach mitteilen. Celans Vorgehen, so Lothar Klünner in seinem Schreiben vom 31. Juli 1963, verstoße gegen das vereinbarte Prinzip der Mitarbeit:

[...] ich muss Ihnen heute die betrübliche Mitteilung machen, dass Sie die korrigierten Char-Fahnen erst gegen Mitte September zurückerhalten werden. Schuld daran ist der Umstand, dass Herr Celan, in seiner Freundlichkeit, unsere Übersetzung durchzusehen, so weit gegangen ist, fast durchgängig einen völlig neuen Text zu präsentieren. Er hat sich also nicht an die Abmachungen gehalten, die er – wie es aus Ihrem Schreiben vom 29.5.63 hervorgeht – mit Ihnen getroffen hatte, »dass es sich nicht um große und prinzipielle Korrekturen handeln werde«. Im Gegenteil, er hat bei seinen Änderungen eindeutig die Tendenz verfolgt, der ganzen Übersetzung seinen Duktus aufzuzwingen und Johannes Hübners und meine Bemühungen, den oft harten, zuweilen sogar schroffen Stil René Chars auch im Deutschen zum Ausdruck zu bringen, zu durchkreuzen. Demgegenüber nimmt die Arbeit, die wir ihm Dank wissen, nämlich die Richtigstellung von Irrtümern, die uns hier und da unterlaufen sind, nur einen verschwindend geringen Raum ein.⁵⁰

Der Konflikt, der zwischen Klünner bzw. Hübner und Celan entstand, zeigt sich zunächst in den handschriftlichen Korrekturen Celans, in seinem Nachlass also, er verlagert sich aber auf den Verlag und nimmt dort eine andere Dimension ein, die nicht wenig mit der unterschiedlichen Legitimität der Beteiligten zu tun hat. Dies lenkt den Blick von den ästhetischen Fragen auf die felddestimmten Positionen und Dispositionen der Agenten: Celan konnte sich als berühmter Dichter und Freund Chars die Freiheit nehmen, selbst die Arbeit der ersten deutschen Char-Übersetzer zu verbessern. Es muss allerdings betont werden, dass dieser Konflikt schon bei der Vorbereitung der Edition von

49 Ebd., S. 89.

50 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

1959 schwelte, wie folgender Passus aus einem Brief von Hübner und Klünner an den Verlagsleiter Falkenberg vom 6. September 1959 zeigt:

Eine kollektive Aufführung der Übersetzer, wie auf der Rückseite des Titelblatts, ist für uns nicht akzeptabel. Ein Grund von vielen vorhandenen dürfte das schon deutlich machen: es bestehen z.B. zwischen der Celan'schen und unserer Char-Auffassung so tiefgehende Unterschiede, dass für uns ein Mitunterzeichnen der Celan'schen Übertragung unmöglich ist (ohne damit etwas gegen Sorgfalt und sprachliche Sauberkeit der Celan'schen Arbeit sagen zu wollen). Wir müssen daher auf einer gesonderten Spezifizierung der einzelnen Übersetzungen bestehen, wie auf dem beigelegten Blatt ersichtlich. Wenn Sie diese gesonderte Aufführung nicht auf der Rückseite der Titelseite bringen wollen (etwa aus drucktechnischen Gründen), kann diese Aufführung auch am Schluss des Bandes stehen; in diesem Falle müsste jedoch die kollektive Aufführung auf dem Rücken der Titelseite ebenfalls verschwinden.⁵¹

Dieselben Bedenken drücken sich in anderen Korrespondenzen aus der Zeit des ersten Fischer-Bandes aus und kommen auch in späteren Äußerungen von Lothar Klünner zum Vorschein.⁵² Für Klünner und Hübner zeugen die Korrekturen Celans für die Auswahl von 1963 von einem Missverständnis der Dichtung Chars wenn nicht der Dichtung überhaupt und folglich der übersetzerischen Tätigkeit an sich, wie der Brief Klünners an Wagenbach, der Celans Änderungen zum größten Teil verteidigte (wohl auch mit Blick auf die Satzkosten, die die vielen nochmaligen Änderungen verursachen würden), vom 17. August 1963 vor Augen führt:

Beim Übersetzen von Poesie ist das Dictionnaire nur so weit Autorität, als es den Übersetzer an den Geist der Sprache heranleitet. Allein der Geist ist's, der hier lebendig macht. Und die Auswahl des an der gegebenen Stelle einzig verwendbaren Synonymus kann nur aus dem Geist der deutschen Sprache in Analogie zum Geist der französischen Sprache getroffen werden, niemals aber nach dem Geist, den das Lexikon vorweist. Wäre es anders, müssten ja wohl von Rilkes und Georges Mallarmé- und Baudelaire-Übersetzungen die weitaus meisten Strophen Ihrem Rotstift zum Opfer fallen.⁵³

51 Ebd.

52 Vgl. Lothar Klünner, »Schritte mit René Char«, in: *Die Neue Rundschau* 90 (1979) H. 3, S. 361-370; und Lothar Klünner, »René Char, poète de la poésie«, in: *René Char. Cahiers de l'Herne*, Paris 1971, S. 95-97.

53 S. Fischer / René Char, DLA Marbach.

Neben diesem heideggerischen Ton fällt im selben Schreiben der Einsatz von Insider-Wissen auf, wenn der Übersetzer sich auf seine frühen Treffen mit Char beruft:

René Char hat uns (Hübner und mir) 1951 klipp und klar gesagt, was er von der deutschen Übersetzung erwartet. Sie solle den poetischen Spiegel (*la nappe poétique*) des franz. Originals ins Deutsche hinüberretten. Das heißt m.a.W. doch, dass die deutsche Übersetzung ein möglichst vollkommenes Gedicht sein soll und frei sein soll von verbalen Zumutungen, wie sie kein deutscher Dichter in seinen Versen dulden würde.⁵⁴

Der Brief wird dann zur heftigen Anklagerede gegen die Celan'schen Lösungen und führt hierfür zahlreiche Beispiele an, die im Grunde genommen die Gedichtauffassung Celans anvisieren: »Die Kühnheit ›begünstigen‹, wer schreibt das im Gedicht?«, fragt sich (und Wagenbach) ein empörter Lothar Klünner.

Diese Einblicke in das Produktionsverfahren der Celan'schen Char-Übertragungen zeigen zunächst, dass der (textgenetische) Entstehungsvorgang, der sich in Nachlässen von Übersetzerinnen und Übersetzern manifestiert, stets Rahmenbedingungen unterliegt, was den Weg zu einer differenzierten Transfergeschichte der Produktion von sprachlichen Phänomenen eröffnen könnte, die weder mit einem autor- noch verlagszentrierten Paradigma exklusiv arbeiten sollte. Die hier skizzierte Geschichte einer Auswahl von Texten Chars hat aber auch editionsphilologische Konsequenzen, indem eine kritische Edition der Celan-Übersetzungen sich an dem sein ganzes Schaffen organisierenden Prinzip der Sekundarität orientieren sollte. Diese sekundäre Haltung Celans, ob in seinen Gedichten oder als Übersetzer, zeugt zudem von einer bestimmten Position im literarischen Feld: nämlich die eines von außen kommentierenden und kritisierenden, ja verbessernden Autors, der sich jedoch nicht von der Tradition und ihrer Sprache komplett distanzieren kann, denn der Rekurs auf die literarische Tradition (Hölderlin, Hofmannsthal, Jean Paul usw.) ist auch eine Einschreibung in diese Tradition, ein Anknüpfen und Weitertragen »über Abgründe«, über den Umweg der Übersetzung und ihr »Nachsprechen« nämlich. Seine Freiheit und Legitimität im literarischen Feld, die mit der Zeit und seiner steigenden Anerkennung wachsen, erlaubten ihm zwar die Übersetzungen Anderer zu korrigieren, was man in seiner Zusammenarbeit mit Kurt Leonhard an der Michaux-Ausgabe

auch beobachten kann,⁵⁵ nicht aber diese in der von ihm gewollten Form zu veröffentlichen – dies könnte heute ein Ziel der Celan-Philologie sein, womit sie aber nicht nur eine »Hommage au Résistant« bzw. an seinen Übersetzer leisten würde, sondern auch an all die an der Rezeption Chars in Deutschland beteiligten Akteurinnen und Akteure und an die Vielschichtigkeit und Historizität des Übersetzungsvorgangs, der sich immer als vorläufiges Gelingen, also als Bewegung der Texte zwischen Produktion und Rezeption verstehen lässt.

55 Barbara Wiedemann, »*franco, FORTE | AM | NEUNTEN NEUNTEN | NEUNTAUSEND | NEUNHUNDERT | NEUNUND | NEUNZ | IG*«. *Kurt Leonhard und Paul Celan übersetzen gemeinsam Henri Michaux*, Warmbronn 2010.

Ian Ellison

Auf der Suche nach Übersetzung

*Der »deutsche Proust« im Nachlass
von Eva Rechel-Mertens*

»*Les beaux livres sont écrits dans
une sorte de langue étrangère*«¹

Es ist vielleicht überraschend, dass das Deutsche Literaturarchiv Marbach (DLA) über 464 mit Marcel Proust (1871-1922) verbundene Bestände verfügt, handelt es sich doch um einen französischen Autor. Diese Bestände umfassen nicht nur Publikationen von Proust und über Proust, sondern auch persönliche Notizen, Korrespondenzen, zeitgenössische Rezensionen und Kritiken sowie Verlagskorrespondenzen. Solche Dokumente, von denen einige bis heute nur ansatzweise erforscht wurden, können wichtige neue Hinweise auf die literarische und ästhetische Entwicklung von Prousts siebenbändigem Roman *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), einem der monumentalsten Romane der europäischen Moderne des 20. Jahrhunderts, sowie die Inszenierung von Prousts Autorschaft im deutschen – und auch im breiteren europäischen – Kontext geben. Die Quellen im DLA erlauben daher eine eingehende Kontextualisierung Prousts im deutsch literarischen Milieu des 20. Jahrhunderts. Netzwerke und der Ideenaustausch zwischen Schriftstellern, Übersetzern, Kritikern, Philosophen und Verlegern können nachgezeichnet werden und tragen dazu bei, die Verbindungen zwischen dem verhandelten Thema und der

- * Ohne die finanzielle Unterstützung eines Gerd Bucierius-Stipendiums der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucierius wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Der Verfasser des Beitrags möchte sich auch bei dem Publikum seines im Januar 2020 am DLA Marbach abgehaltenen Mittwochsseminars bedanken, dessen eingehende Fragen zu dieser Arbeit wesentlich beigetragen haben. Für die Erlaubnis aus den unveröffentlichten Briefen Peter Suhrkamps und Siegfried Unselds zu zitieren sei dem Suhrkamp Verlag gedankt, sowie Walter Gotschneider für die Erlaubnis aus den unveröffentlichten Briefen von Ernst Robert Curtius zu zitieren. Weiterhin sei Stefanie und Hildegard Hundehege für ihr Durchhaltevermögen beim Korrigieren jeglicher Misshandlungen ihrer Muttersprache in früheren Versionen dieser Arbeit gedankt.

1 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1971, S. 305.

Ästhetik des Romans sowie der Übersetzungspraxis aufzuzeigen. Der Zugriff auf die umfassenden Primärquellen im DLA führt zu neuen Erkenntnissen über die genauen Umstände und Ereignisse, die den komplizierten Übersetzungs- und Publikationsprozess der *Recherche* in Deutschland und in Europa begleiteten. Diese neuen Erkenntnisse leisten einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung der europäischen Vergleichenden Literaturwissenschaft und damit zum genaueren Verständnis der Wirkungsweisen der literarischen Zirkulation. Es ist auch zu erwarten, dass die Auswertung der unveröffentlichten Texte und Manuskripte im DLA neue wertvolle Erkenntnisse über Proust und seine Übersetzerinnen und Übersetzer liefern wird und somit Verbindungen zwischen Übersetzung, Rezeption, Ästhetik und der postumen literarischen Karriere des Schriftstellers beziehungsweise dem Nachleben der *Recherche* in der deutschen und europäischen Literatur aufgezeigt werden können. Ein tieferer Einblick in das Werk Prousts, in dessen Übersetzung und deren Verbindung zu verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern sowie Schriftstellerinnen und Schriftstellern liefert wertvolle Erkenntnisse bezüglich der fortdauernden Bedeutung von Prousts Roman außerhalb seines ursprünglichen nationalen literarischen Milieus.

Dieser Aufsatz beginnt mit einem Vergleich der Entstehungsprozesse des Romans im französischen Kontext und dessen Übersetzungsgeschichte im deutschsprachigen Raum. Danach gewährt der Hauptteil dieses Aufsatzes einen Einblick in den Nachlass Eva Rechel-Mertens', die die erste Vollübersetzung der *Recherche* ins Deutsche vorlegte. Dabei sollen die frühesten Entscheidungen und Prioritäten von Verlegerinnen und Verlegern sowie Übersetzerinnen und Übersetzerin untersucht werden, insbesondere darauf hin, wie Rechel-Mertens die Rezeption, Zirkulation und Kanonisierung eines Meisterstücks der europäischen Moderne im deutschen literarischen Kontext prägte. Obwohl sich im Nachlass von Rechel-Mertens eine Ansammlung von Korrespondenz befindet, die sich über 40 Jahre erstreckt und 22 Archivkästen füllt, muss sich dieser Aufsatz aus praktischen Gründen hauptsächlich auf die früheren Briefe zwischen der Übersetzerin und dem Suhrkamp Verlag beschränken, um auf die Prioritäten und Verhandlungen der beiden Parteien besser eingehen zu können. Damit die turbulente Geschichte der Übersetzung von Prousts Roman ins Deutsche, die wichtige Rolle Eva Rechel-Mertens' und auch die Parallelen der Erscheinung der *Recherche* im französisch- und im deutschsprachigen Raum besser erläutert werden können, ist es notwendig, zum Kontext der Produktion/Entstehung des Originalromans zurückkehren.

Während uns heutzutage die Reihenfolge der Bände der *Recherche* gut bekannt ist, war die Entstehung dieser Reihenfolge sehr komplex.

Als der Verlag Grasset 1913 den ersten Band veröffentlichte, war bereits geplant, dass *Le côté des Guermantes* – ursprünglich der zweite Band eines dreiteiligen Werkes, heute aber der dritte Band des sieben-teiligen Romans – im folgenden Jahr erscheinen würde. Druckfahnen dieser Urversion von *Guermantes* hatten Proust bereits erreicht, als der Erste Weltkrieg den Publikationsprozess unterbrach und zu großen Veränderungen im Projekt führte.² Diese wichtigen Umstrukturierungen führten zu dem heute uns bekannten zweiten Band des Romans, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, der 1919 erschien. Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg befürchtete Proust, dass das Lesepublikum die lange meditative Geschichte vergessen haben könnte, die er vor fünf Jahren begonnen hatte. Doch im Dezember 1919 änderte sich alles.

Seit der erstmaligen Verleihung des Prix Goncourts im Jahr 1903 wurden insgesamt ungefähr einhundert Romane mit diesem Preis ausgezeichnet. Jedoch sind von ihnen heute nur noch wenige bekannt. In dieser Hinsicht ist *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* eine Ausnahme. Als dieses Werk 1919 den Preis gewann, kommentierten mehrere Publizisten, dass der 48-jährige Proust zu alt sei, um einen Preis zu erhalten, der üblicherweise auf jüngere Schriftsteller zielte. Proust selber bekannte, dass er überrascht gewesen sei, dass in Paris so viele seinen Roman lasen.³ Ironischerweise führte eben dieser Preis, den Proust selbst als minderwertig beurteilt hatte, dazu, dass der zweite Band der *Recherche* in Paris ein augenblicklicher Erfolg und sein Autor auch in Kreisen, in denen Literatur im Allgemeinen selten ein Thema war, zu einem Begriff wurde.⁴ Obwohl Proust drei Jahre nach seinem Tod den vollen Erfolg seines Romans nicht selbst erlebte, ist es dem Werk Prousts trotz – oder gerade wegen – des Prix Goncourts gelungen, eine eigene Nachwelt zu schaffen, wie er im zweiten Band der *Recherche* beschreibt: »l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité«.⁵ Dass die Entstehung und Veröffentlichung von Prousts *Recherche* ein komplizierter und turbulenter Vorrang war, ist nicht von der Hand zu weisen. Dies gilt aber wohl in noch weit größerem Maße für die Übersetzung des Romans ins Deutsche.

Obwohl deutsche Übersetzungen literarischer Werke aus dem Französischen im frühen 20. Jahrhundert einen bedeutenden Anteil der in

2 Am auffälligsten war die Einführung der Figur der Albertine, der zeitweiligen Geliebten des Erzählers. Ausgehend davon konzipierte Proust seinen Romanzyklus neu, indem er seine Erzählung ausbaute und völlig umsorgte.

3 Vgl. *Correspondance de Marcel Proust*, Bd. 18, 1919. Hg. von Philip Kolb, Paris 1990, S. 491.

4 Vgl. *Correspondance* (Anm. 2), S. 528.

5 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris 1919, S. 176.

Deutschland publizierten Literatur ausmachten, war der Übersetzungsprozess der *Recherche* ins Deutsche ein schwieriges und umstrittenes Unterfangen. Wie Bernd-Jürgen Fischer in seinem 2017 erschienenen Handbuch zu Prousts *Recherche* erklärt, war der Entdecker Prousts für Deutschland »sicherlich Rainer Maria Rilke, der bereits in einem Brief vom 21. Januar 1914 der Prinzessin Marie-Auguste von Thurn und Taxis die Lektüre empfahl«⁶. Laut Fischer wurde in der deutschen Literaturkritik »einem breiteren deutschen Publikum [...] *À la recherche du temps perdu* eigentlich erst 1925 durch Curtius' umfangreichen Essay *Marcel Proust* bekannt gemacht, der die ersten fünf Bände zum Gegenstand hat und als Teil seiner Monographie *Französischer Geist im neuen Europa* erschien«⁷. Eine deutsche Übersetzung der schon vorliegenden französischen Bände gab es jedoch zu dem Zeitpunkt noch nicht. Nachdem *À l'ombre de jeunes filles en fleurs* 1919 mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet worden war, hatte der Verlag Die Schmiede die Rechte für Prousts literarisches Werk erworben. Wie Fischer aber erklärt, »[A]uf Anfrage des Berliner Verlages Die Schmiede, ob denn nicht Curtius selbst eine Gesamtübersetzung erstellen wolle, lehnte dieser [Curtius] jedoch ab«⁸. Obwohl Curtius dem Verlag eine seiner ehemaligen Doktorandinnen namens Eva Rechel-Mertens als seine bevorzugte Kandidatin vorgeschlagen hatte, gab der Verlag den Auftrag an den jungen und noch unerfahrenen Philologen Rudolf Schottlaender. Kurz zusammengefasst: 1925 erschien der erste Band, der von vielen Kritikern schlecht aufgenommen wurde, allen voran Ernst Robert Curtius, der meinte, der Text sei »vom Verdeutschter übel zugerichtet worden«⁹. In den folgenden Jahren übersetzten Walter Benjamin und Franz Hessel gemeinsam die nächsten zwei Bände. Obwohl ihre Übersetzung erfolgreicher war als Schottlaenders, gaben sie das Projekt nach Unstimmigkeiten mit ihren Verlegern, und nachdem die gemeinsame Arbeit durch Benjamins Emigration im Jahr 1932 deutlich erschwert wurde, auf.¹⁰ Bei Max Rychner beklagte sich Benjamin über seinen Verleger, »der sich ebenso wenig

6 Bernd-Jürgen Fischer, *Handbuch zu Marcel Prousts Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Stuttgart 2017, S. 137.

7 Fischer (Anm. 5), S. 138.

8 Ebd.

9 Vgl. Ernst Robert Curtius, »Die deutsche Marcel-Proust-Ausgabe: Eine Umfrage«, in: *Die literarische Welt* 2 (1926), S. 4. Siehe auch Nathalie Mälzer, »Proust oder ähnlich«. *Proust Übersetzen in Deutschland. Eine Studie*, Berlin 1996, S. 12–22.

10 Zu Benjamins und Hessels Übersetzung vgl.: Hans Ulrich Gumbrecht [u.a.] (Hrsg.), *New History of German Literature*, Cambridge, Massachusetts/London 2004, S. 748–753.

wie sein Vorgänger zu der Erkenntnis durchringen könne, dass Proust nur als *Œuvre*, nicht in einzelnen Bänden in Deutschland durchgesetzt werden könne«. ¹¹ Dennoch mussten einige Jahrzehnte vergehen, bis eine Gesamtübersetzung erstellt wurde.

Prousts Roman wurde schließlich in den 1950er Jahren von Rechel-Mertens vollständig »als *Œuvre*« ins Deutsche übersetzt. Als jüngste von drei Töchtern einer Familie höherer Beamte und Offiziere wurde Eva Jenny Martha Mertens am 7. Mai 1895 in Perleberg bei Berlin geboren. ¹² Sie wuchs in Frankfurt an der Oder auf und studierte später Romanistik, Germanistik und Anglistik an den Universitäten Berlin und Marburg. 1925 schloss sie bei Curtius in Marburg mit einer Dissertation über *Balzac und die bildende Kunst* ihre Promotion ab. Von 1930 bis 1955 war sie Assistentin bei Curtius am Romanistischen Seminar der Universität Bonn sowie gelegentlich Lektorin an der Universität Heidelberg. Sie arbeitete hauptsächlich als Übersetzerin vieler französischer Werke, unter anderem von Honoré de Balzac, Simone de Beauvoir und Jean-Paul Sartre, aber zweifellos war die 1953 begonnene und innerhalb von nur vier Jahren vollendete, bis 1957 bei Suhrkamp veröffentlichte Übersetzung von Prousts *Recherche* ihr Hauptwerk. Diese Übersetzung erhielt überwiegend positive Kritiken – auch (wie nicht anders zu erwarten) von Curtius. ¹³ Nach der Veröffentlichung des ersten Bandes der Übersetzung schrieb er in einem Brief an Peter Suhrkamp: »Aufrichtig bedanke ich mich für den deutschen Proust. Er ist schon seit einigen Tagen in meinen Händen und übt auch in der Übersetzung denselben Reiz auf mich wie das Original«. ¹⁴ Als unmittelbare Folge ihrer Gesamtübersetzung erhielt Rechel-Mertens 1957 den Deutschen Kritikerpreis und 1966 den Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung. Seit ihrem Tod im Jahr 1981 im Alter von 86 Jahren in Heidelberg liegt der Nachlass Rechel-Mertens' im DLA Marbach.

Dank eines Protokolls eines bei der Goethe-Gesellschaft Wiesbaden im Oktober 1976 gehaltenen Vortrags, das in ihrem Nachlass zu finden ist, weiß man, dass Rechel-Mertens tatsächlich bereits in den frühen 1920er Jahren während ihres Studiums Abschnitte des ersten Bandes der *Recherche* informell übersetzt hatte. Sie erzählt, wie Curtius ein

11 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. 2, 1919–1924, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1996, S. 485.

12 1938 heiratete sie den Ingenieur Georg Rechel und führte daher seitdem den Doppelnamen Eva Rechel-Mertens.

13 Vgl. zur zeitgenössischen Rezeption von Prousts *Recherche* und seinen Übersetzungen in Frankreich und Deutschland: Pascale Fravalto-Tane, *À la recherche du temps perdu en France et en Allemagne (1913–1958). Dans une sorte de langue étrangère*, Paris 2008.

14 Ernst Robert Curtius an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 3.11.1953, DLA Marbach.

neues Exemplar der aktuellen französischen Literatur von einer Reise mitbrachte und mit ihr teilen wollte:

»Diesmal«, sagte er zu mir, »bringe ich Ihnen ein Buch mit, dessen Titel Sie überhaupt nicht verstehen werden. Es heißt *Du Côté de chez Swann*. Was stellen Sie sich darunter vor?« Nach einigem Besinnen gab ich immerhin zu seinem Erstaunen zur Antwort: »Es muss so etwas heißen wie »Dahin oder daher, wo ein gewisser Swann wohnt«. ¹⁵

Im Nachhinein ist es merkwürdig, dass diese Antwort gar nicht so falsch war, im Grunde womöglich wohl richtiger als der endgültige Titel *In Swanns Welt*, den sie Jahrzehnte später wählte. ¹⁶

Curtius' Begeisterung darüber, dass möglicherweise ein »deutscher Proust« zu erwarten sein könnte, lässt sich in einer handschriftlichen Notiz, die er im März 1950 an Rechel-Mertens schickte, leicht erkennen:

Heute möchte ich Ihnen nur noch sagen, dass Suhrkamp die Rechte für Proust erworben hat. Seinem Lektor, dem göttlichen Podszus, habe ich Sie als einzig möglichen Übersetzer empfohlen. Hoffentlich wird es was! ¹⁷ (Abb. 1)

Jedoch dauerte es noch einige Jahre, bis der Suhrkamp Verlag mit Rechel-Mertens in Kontakt trat. In einem Brief vom 28. Oktober 1952 erinnert der Journalist Wolfgang Hirsch den Verleger daran, dass er sich an Curtius wenden solle:

Als die schlechte Schottländersche Übersetzung von *Swann* herauskam, hatte – soweit ich weiss – Prof. Curtius vorgeschlagen, dass eine seiner Schülerinnen unter seiner Aufsicht die Übersetzung in die Hände nehme. Dieser Plan ließe sich in variiertes Form mög-

15 NL Eva Rechel Mertens, »Mein Weg zu Proust«, Vortrag, gehalten in der Goethe-Gesellschaft Wiesbaden, Oktober 1976, DLA Marbach. Die Rechteinhabenden von Eva Rechel-Mertens konnten trotz erheblicher Mühen nicht ermittelt werden. Sollten berechnete Ansprüche bestehen, können diese nachträglich geltend gemacht werden.

16 In einem Brief an Siegfried Unseld im Juli 1953 gibt Rechel-Mertens hinsichtlich des ersten Bandes zu bedenken, dass Prousts Titel *Du Côté de chez Swann* eigentlich die beste Entsprechung in *Auf der Seite, wo es zu Swann geht* habe, doch das »ist natürlich sehr spröde, aber ich bleibe dabei, dass auch der französische Titel, als Verlags-Slogan betrachtet, sehr schlecht ist«. Eva Rechel-Mertens an Siegfried Unseld, Heidelberg, 30.7.1953. Der Verlag hat sich aber dann gegen diesen Titel entschieden, den Rechel-Mertens auch in ihrem Vortrag von 1976 als »eigentlich richtige[n]« bezeichnete. NL Eva Rechel Mertens, »Mein Weg zu Proust«.

17 Ernst Robert Curtius an Eva Rechel-Mertens, Bonn, 20.3.1950, DLA Marbach.

Heute möchte ich Ihnen nur
noch sagen, dass Scherkamp die
Rechte für Prond erworben hat.
Seinem Lektor, dem göttlichen Podszus,
habe ich Sie als einzig möglichen
Übersetzer empfohlen. Hoffentlich
wird es was!

Herzlichen
Mw

ER Curtius

Könnten Sie mir ungeschend mitteilen
ob Ludwig Curtius noch in Keivelberg
ist?

Abb. 1: Ernst Robert Curtius an Eva Rechel-Mertens, Bonn, 20.3.1950,
DLA Marbach.

licherweise auch heute noch verwirklichen, wenn Sie dem (mir persönlich unbekanntem) Gelehrten in Bonn einen Besuch abstatten.¹⁸

Suhrkamp seinerseits nahm Hirsch in Bezug auf dessen Hinweis beim Wort. Am 18. Dezember 1952 fragte der oben genannte Suhrkamp-Lektor Friedrich Podszus bei Rechel-Mertens an, ob sie Interesse daran habe, im Auftrag des Suhrkamp Verlags die gesamte *Recherche* als *Œuvre* zu übersetzen.¹⁹ Nachdem sie am 21. Dezember bejahend geantwortet hatte, begegneten sich Rechel-Mertens und Podszus zum ersten Mal ein paar Tage später zwischen Weihnachten und Silvester.²⁰ Sein Eindruck von der Übersetzerin, den er Suhrkamp in einem Brief mitteilte, wirkt überwiegend positiv und war sogar »der denkbar beste«. Podszus' Zeilen geben Aufschluss über Rechel-Mertens' Fähigkeit und Enthusiasmus bezüglich des Projekts. Er beschreibt, wie sie ihm erzählte,

dass Curtius ihr schon einmal mitgeteilt habe, dass er sie in Vorschlag gebracht hätte. Sie sei sich der großen Aufgabe bewusst, die mit dem deutschen Proust gegeben sei. Sie war als Übersetzerin Roger Martin du Gards oft in Frankreich, hat Gide sehr gut gekannt, kennt seit ihrer Studienzeit Proust und die Kalamitäten, die mit dem ersten Versuch verknüpft waren. Sie würde – das Endresultat der zweistündigen Unterhaltung – nicht nein sagen trotz aller Schwierigkeiten, die zu überlegen und zu überwinden wären. [...] Sie ist sich bewusst, dass sie sich für Proust gänzlich frei machen müsste. Diese Übersetzung wäre eine schicksalhafte Lebensaufgabe. Sie weiß, wer Proust ist. In manchem rückt sie von Curtius ab. Gleich uns meint sie, dass ein deutscher Proust trotz des Unsterns, trotz der verlegerischen Schwierigkeiten von eminenter Bedeutung für die deutsche Literatur, vor allem auch für die heranwachsende Jugend sei, die allzu sehr im Wirkungsschatten der angelsächsischen, insbesondere der amerikanischen Literatur experimentiere. Sie deutete an, dass ihr die Aufgabe so wert sei, dass sie ihre Lehrtätigkeit an der Universität aufgeben würde.²¹

In diesem Abschnitt ist ein frühes Beispiel ihres späteren Erfolges und Ruhmes erhalten, wobei auch anzumerken ist, dass sie nicht nur als gelehrte und engagierte Übersetzerin betrachtet wurde, die die heraus-

18 Wolfgang Hirsch an Peter Suhrkamp, Amsterdam, 28.10.1952, DLA Marbach.

19 Vgl. Friedrich Podszus an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 18.12.1952, DLA Marbach.

20 Vgl. Eva Rechel-Mertens an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 21.12.1952, DLA Marbach.

21 Friedrich Podszus an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 29.12.1952, DLA Marbach.

fordernde Aufgabe einer Gesamtübersetzung von Prousts *Recherche* weitestgehend würde erfüllen können, sondern auch als jemand, die aus Curtius' Schatten herausgetreten war. Zweifelsohne war seine Protektion hilfreich, aber sie ließ sich von seinem Einfluss nicht einschränken. Warum Curtius unbedingt wollte, dass Rechel-Mertens Proust übersetzt, wird in seinem Glückwunsch am 16. April 1953 zu ihrem Auftrag, »den ganzen Proust zu übersetzen«,²² angedeutet. Laut Curtius war Proust zu übersetzen eine Ehre und eine Aufgabe, die das Potenzial hatte, Rechel-Mertens in eine erfolgreiche und bekannte Übersetzerin zu verwandeln. Diese große Übersetzung konnte daher zu einer Art literarischem Nachleben führen, nicht nur von Proust im deutschen und im europäischen Kulturkontext, sondern auch von Rechel-Mertens.

Aus der gesamten in Rechel-Mertens' Nachlass liegenden Korrespondenz ist nachweisbar, dass Suhrkamp sowie Siegfried Unseld mit den Entscheidungen der Übersetzerin in praktisch allen Fällen einverstanden waren. Differenzen gab es eher wegen des zeitlichen Rahmens des Übersetzungsprozesses. Rechel-Mertens hatte im Februar 1953 mit der Übersetzung des ersten Bandes offiziell begonnen und beabsichtigte, die deutsche Version Anfang August vorzulegen. Peter Suhrkamp war dem Verlag Gallimard gegenüber jedoch verpflichtet, den ersten Band am 20. Oktober auszuliefern. »2 ½ Monate für die Herstellung dieses großen Romans ist etwas wenig Zeit«,²³ schreibt er der Übersetzerin. Den Spagat zwischen Übersetzungskunst und Verlagspraxis zu bewältigen, scheint allenthalben ein heikles Thema geworden zu sein. Suhrkamp fügte hinzu, dass ihm sehr daran liegen würde, »das Manuskript des ersten Bandes in der druckfertigen Fassung am 1. Juli in den Händen zu haben, so daß der Satz dann aufgenommen werden kann«. Rechel-Mertens wehrte sich aber resolut gegen den Zeitdruck, indem sie bekräftigte, dass sie keinesfalls darauf eingehen wolle,

dass ein solches »Herstellungs«-Tempo als Norm für den Gesamtauftrag eingesetzt wird. Ich brauche Sie nicht zu belehren, sehr geehrter Herr Dr. Suhrkamp, dass es sich bei der Schaffung eines »deutschen Proust« um eine gleichzeitig so intensive und so umfassende geistige Tätigkeit handelt, dass man ihn nicht mit der Uhr in der Hand bemessen kann.²⁴

Die handgeschriebenen Korrekturen und Umformulierungen in diesem getippten Brief weisen auf eine gewisse Frustration Rechel-

22 Ernst Robert Curtius an Eva Rechel-Mertens, Bonn, 16.4.1953, DLA Marbach.

23 Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 6.2.1953, DLA Marbach.

24 Eva Rechel-Mertens an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 15.2.1953, DLA Marbach.

Mertens' hin, dass der Zeitdruck seitens Gallimards auf Suhrkamp, sich auf ihre Übersetzungsarbeit auswirken oder übertragen sollte, und das obwohl sie schon so fleißig arbeitete (Abb. 2a und 2b). Nachdem Suhrkamp etwas nachgab, indem die Abgabe des letzten Bandes auf das Frühjahr 1957 verschoben wurde, fuhr Rechel-Mertens mit ihrer Arbeit fort.²⁵ Wie es sich aus den Erscheinungsdaten der Bände ergibt, wurde die Übersetzung tatsächlich planmäßig fertig.

Rechel-Mertens scheint eine sehr fleißige, aber auch beharrliche Übersetzerin gewesen zu sein, insbesondere wenn sie den Verlag nicht immer auf dem Laufenden hielt, wie man in einem Brief von Suhrkamp lesen kann, den er Ende Mai 1953 an Rechel-Mertens schickte:

Seit vierzehn Tagen will ich mich schon täglich, aber ganz leise, nach dem Stand Ihrer Arbeit an dem ersten Proust-Roman *Du Côte de chez Swann* erkundigen. Ich bin etwas beunruhigt, weil der Kontakt zwischen uns darüber seit längerem völlig unterbrochen ist.²⁶

Für Suhrkamp war der »akut[e] Hintergrund« seiner Frage, dass er das Druckpapier für den ersten Band rechtzeitig bestellen wollte. Bei Rechel-Mertens gab es aber anscheinend keine Probleme, sie war lediglich völlig in die Arbeit vertieft, was man auch an ihrer raschen Rückmeldung, die Suhrkamp ein paar Tage später erhielt, merken kann:

Vor allem möchte ich Sie wegen des Ablieferungstermins für den Proust beruhigen, Sie bekommen das Manuskript bestimmt rechtzeitig. Die Arbeit daran ist schon sehr weit fortgeschritten. Ich nehme mit ziemlicher Bestimmtheit an, dass der Gesamtumfang des ersten Romans 530 Seiten von der Art wie der Ihnen seiner Zeit zur Verfügung gestellte Teil betragen wird. [...] Mein korrespondenzliches Gewissen ist übrigens ziemlich rein: Ich hatte Ihnen am 2. April über den Fortgang meiner Arbeit berichtet, dafür aber keine Rückmeldung erhalten, auch nicht weiter erwartet.²⁷

Dass Suhrkamp sich große Sorgen machte, dass der »deutsche Proust« noch nicht fertig gestellt war, ist nicht zu übersehen. Außerdem forderte er später, dass Rechel-Mertens die Übersetzung des letzten Bandes so bald wie möglich vorlegen solle. Die späte Ankunft des »deutschen Prousts« scheint dem Verleger ein Anlass zur Verärgerung gewesen zu sein. Er argumentierte:

25 Vgl. Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 4.3.1953, DLA Marbach.

26 Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 28.5.1953, DLA Marbach.

27 Eva Rechel-Mertens an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 1.6.1953, DLA Marbach.

Sie werden sich gewiß auch entsinnen, daß ich bei unserer Besprechung äußerte, es sei an sich für die Einführung des Werkes von Proust in Deutschland schon zu spät. Deshalb dürfe die Herausgabe nicht mehr zerstreut erfolgen, sondern so konzentriert wie irgend möglich.²⁸

Anders, so befürchtete er auf eine ähnliche Art und Weise wie Proust selbst nach dem Ersten Weltkrieg, könne das sowieso geringe Leseinteresse nicht aufrechterhalten werden: »Wir können gewiß kaum damit rechnen, daß die Auflage eines Romans über 5000 Exemplare betragen wird.«²⁹ Tatsächlich erwies sich Suhrkamps Einschätzung als völlig unzutreffend.³⁰

Was inhaltliche Fragen betraf, scheint die Zusammenarbeit zwischen Rechel-Mertens und dem Suhrkamp Verlag jedenfalls äußerst friedlich und gut abgeklärt gewesen zu sein. Besonders das Ausmaß der Übertragung ins Deutsche tauchte im Gespräch zwischen Rechel-Mertens und dem Suhrkamp Verlag auf. Während, wie Barbara Kleiner erklärt, Benjamin auf die Wiedergabe der großen Sätze Prousts verzichtet hatte, »gibt [er] aber dafür den entwickelten Stil und die ungewöhnliche Bildlichkeit Prousts bis in ihre feinsten Verästelungen hinein. Umgekehrt entscheidet sich Rechel-Mertens von vorneherein, Prousts Perioden zu erhalten.«³¹ Nachdem Unselde darauf gedrängt hatte, die Anredeformen einheitlich zu gestalten, folgte er Rechel-Mertens' Wunsch, die ursprünglichen französischen Anreden einzusetzen, wo sie manchmal aus Versehen deutsche verwendet hatte.³² Wegen des raschen Arbeitstempos können solche Flüchtighkeitsfehler wenig verwunderlich gewesen sein. Am 12. Dezember 1953 signalisierte Unselde auch, dass der Verlag ihre Entscheidung akzeptiere, die im Roman häufig eingefügten Zitate von Jean Racine nicht zu übersetzen.³³

28 Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 4.3.1953, DLA Marbach.

29 Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 4.3.1953, DLA Marbach.

30 In einem Brief an Rechel-Mertens im Dezember 1953 schrieb Unselde: »Das Ankommen der Ausgabe im Buchhandel übertrifft doch unsere Erwartungen.«. Siegfried Unselde an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 3.12.1953, DLA Marbach.

31 Barbara Kleiner, *Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzung Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie*, Bonn 1980, S. 176.

32 Vgl. Siegfried Unselde an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 30.7.1953, DLA Marbach.

33 Vgl. Siegfried Unselde an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 12.10.1953, DLA Marbach.

, 15. Februar
1953.

Sehr geehrter Herr Dr. Suhrkamp,

Ihren freundlichen Brief vom 6.2. habe ich nicht eher beantwortet, weil ich eigentlich jeden Tag den Vertragsentwurf mit der Post erwartete. Hoffentlich muss ich aus der Tatsache, dass er nicht gekommen ist, nicht schliessen, dass Sie noch immer leidend sind! Auf der andern Seite ist es vielleicht ganz gut, dass ich unser Problem ~~weiter~~ noch etwas studieren konnte, ehe ich zu einer Festlegung der Bedingungen Stellung nehme.

Meinem Versprechen gemäss habe ich Anfang Februar mit der Übersetzung begonnen, ich hatte mir diesen Termin eigentlich etwas gewaltsam durch Arbeitskonzentration frei gemacht, um *mehr* Zeit für das neue und schwierige Unterfangen zu gewinnen. Aus Ihrem Schreiben muss ich leider entnehmen, dass mir das nicht gelungen ist. Sie werden sich erinnern, dass ich bei unserer Begegnung, sehr geehrter Herr Doktor, zu allererst die Zeitfrage berührt habe. Damals sagten Sie mir, *soviel ich mich erinnere*, den 1. August als Ablieferungstermin für "Du Côté de chez Swann" zu. Aus Ihren Zeilen ersehe ich nun freilich, unter welchem Druck Sie von der

Abb. 2a und 2b: Eva Rechel-Mertens an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 15.2.1953, Blatt 1 und Blatt 2, DLA Marbach.

Seite Gallimards stehen, und dass dieser Druck sich notwendigerweise nun auch meiner Arbeit mitteilen muss. Im Interesse unserer kaum begonnenen Zusammenarbeit willige ich nun - wenn auch nicht ohne Bedenken - ein, meine Übersetzung bis 1. Juli fertigzustellen (wobei ich mir aber höchst wahrscheinlich noch eine kleine Marge für die Fertigstellung des letzten Teiles der Abschrift werde ausbitten müssen, andernfalls rückt ja der Termin noch wieder ein oder zwei Wochen vor!) Keinesfalls aber möchte ich darauf eingehen, dass ein solches 'Herstellungs'-Tempo als Norm für den Gesamtauftrag genommen wird.

Ich brauche Sie nicht zu belehren, sehr geehrter Herr Dr. Suhrkamp, dass es sich bei der Schaffung eines 'deutschen Proust' um einen gleichzeitig so intensiven^d und so umfassenden^{de} geistigen Einsatz^{einsetzt} handelt, dass man ihn nicht mit der Uhr in der Hand bemessen kann.

Einen ersten Teil meiner Übersetzung stelle ich Ihnen gern so bald wie möglich zur ^{me}Durchsicht zur Verfügung. Auch hier wird sich das Tempo etwas nach der Möglichkeit der Abschrift richten, - das ist der Punkt, in dem ich hier durch die Grippe etwas beeinträchtigt bin.

Ich höre sicher bald wieder von Ihnen? Mit den besten Wünschen für Ihr Ergehen ^{und vielen}

Sehr
Ehrlich
Ihre

Im Oktober 1953 reichte Rechel-Mertens den ersten Band ein. Seinen »deutschen Proust« mit den oben genannten marktwirksamen Titeln der Romane bewarb der Suhrkamp-Verlag mit einer Vielfalt von Maßnahmen, die präzise aufeinander abgestimmt waren. Weitere Korrespondenz zeigt, wie es in der Auseinandersetzung mit dem Verleger auch um Fragen der Organisation und der Vermarktung ging. Am 17. Juli 1953 hatte Peter Suhrkamp Rechel-Mertens seine Pläne für die Vorabwerbung schon beschrieben (Abb. 3a und 3b).³⁴

Kontextualisierung und Informationen über Proust und sein Werk scheinen für die Bewerbung der Gesamtübersetzung seine wichtigsten Strategien gewesen zu sein. In erster Linie sollte die anstehende Veröffentlichung bekannt werden, indem sie beim Buchhandel im Rahmen von Suhrkamps Herbstprogramm angekündigt wurde. Suhrkamp plante auch kleinere Veröffentlichungen, in denen ein deutsches Lesepublikum durch bedeutende Aufsätze aus einem Heft der *Nouvelle Revue Française* aus den 1920er Jahren mit einem Essay von Curtius etwas über Proust, die Textgenese und die ersten Proust-Leserinnen und -Leser erfahren konnte. Eine Proust-Sondernummer der Verlagszeitung *Morgenblatt für Freunde der Literatur* wurde zusammen mit einem Beitrag in *Dichten und Trachten* (der Jahresschau des Verlages) und einer kleinen Broschüre mit Aufsätzen über Proust geplant.³⁵

Als Rechel-Mertens selbst vorschlug, Vorabdrucke im *Merkur* und in einer von Suhrkamps kleinen Veröffentlichungen sowie im Feuilleton erscheinen zu lassen, empfahl sie interessanterweise, »Stücke nicht aus dem im Bewusstsein des Lesers schon etwas abgegriffenen allerersten Teiles«³⁶ zu wählen, sondern »das kleine Thema«. Hier bezieht sich Rechel-Mertens auf eine Passage, in der die bezaubernde Wirkung von Odette de Crécy's Klavierspiel auf die Figur des Charles Swann geschildert wird, während sie die fiktive Sonate von Vinteuil spielt. Diese Sonate kommt hauptsächlich im zweiten Teil des ersten Bandes (»Un amour de Swann«) vor, in der Swann eine musikalische Phrase aus dem Stück mit seiner Liebe zu Odette assoziiert und beschreibt, wie diese Musik unfreiwillige Erinnerungen auslösen kann. Die Vinteuil-Sonate ist daher vergleichbar mit der berühmteren Episode zu Beginn des Romans, bei der der Verzehr einer Madeleine die Erinnerungen des Erzählers auslöst.³⁷ Endlich wurde durch Rechel-Mertens

34 Vgl. Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 17.7.1953, DLA Marbach.

35 Vgl. Peter Suhrkamp an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 17.7.1953, DLA Marbach.

36 Eva Rechel-Mertens an Peter Suhrkamp, Heidelberg, 30.7.1953, DLA Marbach.

37 Es ist ganz klar, dass Rechel-Mertens als Übersetzerin auf diese Passage besonders stolz war. In ihrem oben genannten Vortrag von 1976 wählte sie genau

Vorschlag ein Punkt erreicht, wo Übersetzungskunst und Verlagspraxis harmonischer zusammenkommen durften, in dem Sinne, dass Vorbereitungen für die Veröffentlichung des ersten Bandes getroffen wurden, während die Kompetenz der Übersetzerin gleichzeitig anerkannt wurde.

Bemerkenswert ist, dass Unselde schon in der frühen Vorbereitungsphase auf den »deutschen Proust« der Meinung war, dass die Proust-Lektüre in Deutschland ein Weg sein könnte, sich zur eigenen Vergangenheit und gegenwärtigen Existenz in ein Verhältnis zu setzen und die eigene Identität neu zu definieren. Am 29. März 1954 wurde ein Werbetext für den Roman kommentarlos an Rechel-Mertens geschickt, in dem Unselde den »Erkenntnisthunger des Romanciers und seinen Drang nach Wahrheit« beschreibt,

der ohne Grenzen war und der unser Wissen um die Geheimnisse unserer eigenen Vergangenheit und unserer heutigen Existenz unerhört bereichert. Helfen wir zu beweisen, dass der »deutsche Proust« mehr sein wird als die hochherzige Erfüllung einer literarischen Verpflichtung, sondern dass wir reif sind und Europäer genug, ihn uns zu eigen zu machen.³⁸

Unselde's Text setzt voraus, dass für das potenzielle Lesepublikum ein Selbstverständnis als Europäer attraktiv gewesen sein muss. Er stellte die Proust-Lektüre als Indikator für eine mögliche Rückkehr in die europäische Kulturgemeinschaft dar. Wenn der »deutsche Proust« auch spät ankam, war er doch nicht allzu spät.

Eine stilistische und grammatische Betrachtung der Frage, ob Prousts *Recherche* und insbesondere die erste vollständige deutsche Version des Romans solch eine Rückkehr leistete, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen und wurde schon teilweise in anderen Studien angedeutet.³⁹ Was der kurze Einblick in den Nachlass von Eva Rechel-Mertens, den dieser Aufsatz geboten hat, beweist, ist nicht nur, dass es vergleichbare Schwierigkeiten im Entstehungsprozess des ursprünglichen Proust'schen Romans sowie der ersten Gesamtübersetzung ins Deutsche gab, sondern auch, dass die Entschlossenheit und Kompetenz seiner Übersetzerin solche Stolpersteine zu überwinden vermochte.

diesen Abschnitt, um mehrere grammatische Schwierigkeiten zu betonen und zu zeigen, wie sie sie bewältigt hatte.

38 Siegfried Unselde an Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a.M., 29.3.1954, DLA Marbach.

39 Vgl. zum Beispiel Mälzer (vgl. Anm. 8), S. 102-145, und Michael Wood, »Translations«, in: Adam Watt (Hrsg.), *Marcel Proust in Context*, Cambridge 2013, S. 230-240, hier S. 236-238.



SUHRKAMP VERLAG
BERLIN UND FRANKFURT A. M.

17.7.53 Dr.S/hr

FRANKFURT AM MAIN - SCHALDMAINKAI 53

Frau
Dr. Eva Rechel
Heidelberg
Mittlerer Gaisberg 2

Sehr verehrte Frau, Dr. Rechel -

Das Manuskript Ihrer Übersetzung des zweiten Teils von DU COTE DE CHEZ SWANN hat mich gestern erreicht. Im ersten Moment glaubte ich, den Rest dieses Romans in Händen zu haben. Bei näherer Besichtigung erkannte ich, daß es nur "Un amour de Swann" ist. Ich war etwas bestürzt, weil auf dem Deckel vermerkt war "bis Schluß". Ihre Zeilen vom 16. Juli, die ich heute früh erhielt, haben mich aber beruhigt. Ich kann nun heute nachmittag an die Lektüre gehen und werde Ihnen anschliessend nach Schloß Prielau dazu schreiben.

Inzwischen beschäftigt uns die Vorpropaganda. Dafür haben wir sehr viel Material zusammengetragen, vor allem die wesentlichsten Aufsätze, die in den zwanziger Jahren über Proust in Deutschland erschienen. Ausserdem das Proust Heft der "Nouvelle Revue Française". Aus diesem liess ich die wesentlichen Beiträge übersetzen. Selbstverständlich liegt mir auch der große Essay von Ernst Robert Curtius vor. Falls sich bei Ihnen ausserdem noch Material findet, wäre ich Ihnen dankbar, wenn Sie es mir wenigstens leihweise überlassen könnten.

Die direkte Propaganda des Verlages denke ich mir in drei Stationen:

1. Die Ankündigung beim Buchhandel im Rahmen unseres Herbstprogrammes.

2. Eine Proust Sondernummer der Verlagszeitung "Morgenblatt für Freunde der Literatur" von dem bis jetzt drei Nummern erschienen, und das Ihnen gewiß bekannt ist. Diese Nummer soll in der Hauptsache Informationen bringen, da man ja beim deutschen Lesepublikum was Proust betrifft, kaum etwas voraussetzen kann.

3. Wird in Nummer 2 von "Dichten und Trachten", einer Jahreschau des Verlages in Form eines kleinen Almanachs, Proust seinen Teil bekommen. Und

4. Endlich denke ich an eine kleine Broschüre mit Aufsätzen über Proust nach der Art unseres Hesse Breviers zu Hesse 75. Geburtstag. In derselben Form erschienen dann noch "Dank an Hermann Hesse" und "Des Jahres doppeltes Gesicht", ein Almanach zum 75. Geburtstag von Rudolf Alexander Schröder.

b. w.

RUF 63503 - SÜDDEUTSCHE BANK, FRANKFURT AM MAIN, KONTO-NUMMER 53070 - POSTSCHECK FRANKFURT AM MAIN 115761

Abgesehen von diesen direkten Aktionen des Verlages werden wir versuchen, eine Kampagne in Presse (Tageszeitungen) und Rundfunk einzuleiten, indem wir uns mit einer Reihe von deutschen Schriftstellern verständigen, die in der Lage wären, über Proust zu schreiben und zu sprechen. Wenn Sie mir dafür noch besondere Namen zu nennen hätten, teilen Sie mir diese doch bald mit.

Soviel heute. Vor allem aber besten Dank für Ihre Sorgfalt und Pünktlichkeit.

Beste Grüsse und gute Wünsche für Ihren Aufenthalt in Österreich.

Ihr

Selden Seldenkampf

Renata Makarska

Die vielen Väter und Mütter des deutschen *Pan Tadeusz*

Hermann Buddensieg (1893-1976) im Archiv

Seit der Diagnostizierung der Unsichtbarkeit von Übersetzerinnen und Übersetzern¹ sind deren Biografien zu einem neuen Forschungsgegenstand der Translatologie geworden. Etwa zur gleichen Zeit wollte der französische Traductologe Antoine Berman ganz genau wissen, ob der von ihm erforschte Übersetzer »nur« Übersetzer ist oder noch einen anderen nennenswerten Beruf ausübt². So festgestellte Vielfalt (der Berufe, Kompetenzen oder – generell – Tätigkeiten) auf Seite des Übersetzers wird heute im Rahmen der Translator Studies im Detail erforscht. Die Redakteurinnen und Redakteure des *Germersheimer Übersetzerlexikons* (UeLEX) fragen nach den WER-, WAS- und WIE-Komponenten einer translatorischen Biografie³ und untersuchen dabei das gesamte translatorische Feld, in dem eine einzelne Biografie verankert ist.

Über Hermann Buddensieg, den Nachdichter von Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* (1963) und langjährigen (und alleinigen!) Redakteur der Zeitschrift *Mickiewicz-Blätter* (1956-74), ist seit den 70er-Jahren viel publiziert worden: über seinen Lebenslauf, seine Arbeit als Übersetzer und seine Tätigkeit als Kulturmittler.⁴ Darunter sind aber

1 Lawrence Venuti, *The translator's invisibility. A history of translation*, London 1995.

2 Antoine Berman, »Das Projekt einer ›produktiven‹ Übersetzungskritik«, in: Irène Kuhn (Hrsg.), *Antoine Bermans ›produktive‹ Übersetzungskritik. Entwurf und Erprobung einer Methode*, Tübingen 2007, S. 53-127, hier S. 99.

3 Andreas F. Kelletat / Aleksey Tashinskiy, »Entdeckung der Übersetzer. Stand und Perspektiven des Germersheimer Übersetzerlexikons«, in: dies. (Hrsg.), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*, Berlin 2014, S. 7-16, hier S. 15f.

4 Vgl. u. a. Stefania Skwarczyńska, »Hermann Buddensieg«, in: *Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza* 7 (1972), S. 167-173; Hedwig Nosbers, *Polnische Literatur in der Bundesrepublik Deutschland 1945/1949*

kaum Beiträge mit translationswissenschaftlichem Fokus, die nach der Sprachbiografie, nach dem Werknetz von Buddensieg, nach seiner Arbeits-, d.h. Übersetzungsmethode, aber auch nach seinen ›Vermarktungsstrategien‹ als Übersetzer und Redakteur fragen.⁵ Dies lässt sich auf zweifache Weise erklären: Zum einen sind diese Fragen, die die Soziologie der Translation stellt, relativ neu, zum anderen kann man sie erst dann untersuchen und beantworten, wenn das entsprechende Archivmaterial zugänglich ist und dies ist erst seit Kurzem der Fall.

Im Folgenden möchte ich – von den Archivalien ausgehend – auf Elemente der translatorischen Biografie Buddensiegs eingehen. Dabei konzentriere ich mich bei der Frage WER auf die Motivation des Redakteurs im Projekt der *Mickiewicz-Blätter* vor dem Hintergrund seiner Aktivitäten in den 1930er Jahren, bei WAS (und warum) frage ich nach dem Alltag der redaktionellen und übersetzerischen Arbeit, d.h. nach der Finanzierung, der Akquise der Autorinnen und Autoren, dem Vertrieb der Zeitschrift und der Mickiewicz-Übersetzung, schließlich rekonstruiere ich bei der Frage nach dem WIE die einzelnen Schritte des Übersetzungsprozess: Buddensieg sprach kein Polnisch, daher war er auf diverse Helferinnen und Helfer angewiesen. Mit den »vielen Vätern und Müttern« des *Pan Tadeusz* meine ich aber nicht nur die direkten Übersetzerhelferinnen und -helfer, sondern auch die Institutionen, ohne die ein solches Zeitschriften- und Übersetzungsprojekt nicht möglich gewesen wäre.

bis 1990, Wiesbaden 1999, S. 217-223; Aneta Jamiąłkowska-Pabian, »Z dziejów literatury polskiej w Niemczech – Hermann Buddensieg«, in: *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Germanica* 3 (2002), S. 163-171; Irena Świątowska, »Hermann Buddensieg (1893-1976) – sein Beitrag zur Mickiewicz-Rezeption in Deutschland«, in: Krzysztof Ruchniewicz (Hrsg.), »Mein Polen ...«. *Deutsche Polenfreunde in Porträts*, Dresden 2005, S. 232-247; Grażyna Barbara Szewczyk, »Hermann Buddensieg und Polen«, in: Thomas Bruns (Hrsg.), *Sprache – Literatur – Kultur. Studien zur slavischen Philologie und Geistesgeschichte. Festschrift für Gerhard Ressel zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a.M. [u.a.] 2005, S. 573-584; Grażyna Barbara Szewczyk, »Hermann Buddensieg, tłumacz, wydawca ›Mickiewicz-Blätter‹, popularyzator literatury polskiej w Niemczech«, in: Romulad Cudak (Hrsg.), *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, Katowice 2006, S. 250-257; Rūta Eidukevičienė, »Hermann Buddensieg als Übersetzer klassischer litauischer Texte ins Deutsche«, in: Andreas F. Kelletat / Aleksey Tashinskiy (Hrsg.), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Forschung*, Berlin 2014, S. 265-294.

- 5 Vgl. auch zu möglichen Teilen einer Übersetzerbiografie: Renata Makarska, »Translationsbiografische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856-1911) und Grete Reiner (1892-1944)«, in: Andreas F. Kelletat / Aleksey Tashinskiy / Julija Boguna (Hrsg.), *Übersetzerforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, Berlin 2016, S. 215-232.

Obwohl im Titel des Aufsatzes nur *Pan Tadeusz* steht, war die übersetzerische Arbeit Buddensiegs sehr eng mit der redaktionellen verbunden, in den *Mickiewicz-Blättern* erschienen die Vorabdrucke der Übersetzung; die Publikation der Nachdichtung Mickiewiczs Werks wäre generell ohne das Zeitschriftenprojekt und die damit zusammenhängende Vernetzung kaum möglich gewesen. Im Folgenden spreche ich also sowohl über die *Mickiewicz-Blätter* als auch die *Pan Tadeusz*-Edition.

Bei der Untersuchung nutze ich das Buddensieg-Archiv, das in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek (HeidHs3861) aufbewahrt wird, sowie die Dokumente, die die Zeitschrift *Mickiewicz-Blätter* betreffen und im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes (PA AA, Zwischenarchiv 123953) in Berlin zu finden sind.⁶ Die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes hat nämlich Buddensiegs Tätigkeit(en) fast zwanzig Jahre lang großzügig gefördert.⁷

I. WER: Biografische Ungereimtheiten

Hermann Buddensieg in der Forschung und im Archiv

Die Biografie von Hermann Buddensieg scheint bei der ersten Sichtung der Fachliteratur umfangreich und ausreichend erforscht zu sein.⁸ Sowohl in deutscher als auch in polnischer Sprache sind zahlreiche Studien erschienen, die sein Leben und sein Lebenswerk ins Auge fassen, darunter der Band *In honorem Hermann Buddensieg*, der zu seinem 75. Geburtstag publiziert wurde und sich verschiedenen Facetten seiner Tätigkeit widmet.⁹ Ein Teil der Festschrift bildet das von Buddensieg selbst verfasste *Curriculum*, auf das sich viele Forschende in den Nachfolgejahren und -jahrzehnten bezogen haben. Bereits in diesem Curriculum nehmen einige Ungereimtheiten ihren Anfang.

Ich fasse kurz zusammen, welche biografischen Informationen die bisherige Forschung liefert: Hermann Buddensieg, Schriftsteller und Dichter, Herausgeber und Übersetzer, absolvierte zuerst eine Ausbildung in Rechts- und Staatswissenschaften, das Studium und die Promotion schloss er erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ab. Im

6 Für den Hinweis auf die Archivalien bedanke ich mich an dieser Stelle herzlich bei Paweł Zajas.

7 Vgl. das Kapitel zu *Mickiewicz-Blätter* in: Paweł Zajas, *Verlagspraxis und Kulturpolitik. Beiträge zur Soziologie des Literatursystems*, München 2019, S. 105–111.

8 Vgl. Anm. 4.

9 Lothar Franke (Hrsg.), *In honorem Hermann Buddensieg. Für das Mickiewicz-Gremium der Bundesrepublik Deutschland*, Heidelberg 1968.

Krieg ist er jedoch schwer verwundet worden, lebenslang litt er folglich unter epileptischen Anfällen und bezog teilweise Invalidenrente. In seinem erlernten Beruf hat er nie gearbeitet, er wurde stattdessen zum Autor und Redakteur. Durch seine Kindheit (geboren in Eisenach) und Jugend (Studium in Jena) ist er zum Goethe-Verehrer geworden und über Goethe kam er auf einem Umweg zu Adam Mickiewicz – dank der Lektüre der Briefe von Antoni Edward Odyniec *Zwei Polen in Weimar*.¹⁰ Als das Jahr 1955 von der UNESCO zum Mickiewicz-Jahr erklärt wurde, nahm er als Mitglied an den Arbeiten des sogenannten Mickiewicz-Gremiums teil und wurde überraschenderweise zu dessen Vorsitzenden. Die Folge davon war das langjährige Engagement als Redakteur und Herausgeber der Vierteljahrszeitschrift *Mickiewicz-Blätter* (1956-1974)¹¹ und die Nachdichtung von Mickiewiczs *Pan Tadeusz* (1963). Für seine Tätigkeit ist er mehrfach ausgezeichnet worden, u. a. erhielt er das Bundesverdienstkreuz erster Klasse (1958), dann auch das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland (1968) sowie viele Auszeichnungen in Polen, u. a. die Ehrendoktorwürde der Universität Posen (Adam-Mickiewicz-Universität). Diese biografischen Angaben liefern zuerst nicht viele Informationen, die in einer translatorischen Biografie verwertbar wären. Man kann mit Sicherheit feststellen, dass Buddensieg keinerlei Kenntnisse der slawischen Sprachen besaß, dass er sich anfänglich nicht für diesen Teil Europas interessierte, aber dass er vor 1939 einige redaktionelle Erfahrung gesammelt hat und gut belesen war.

Es gibt in der Forschung zu Buddensiegs Biografie die erwähnten Ungereimtheiten: Sein Weg zu *Mickiewicz-Blättern* wurde in der Regel – seinen eigenen autobiografischen Aussagen folgend (*Curriculum*) – mit seiner Lesebiografie begründet. Diese Kausalitätskette (Goethe – Odyniec – Mickiewicz) sollte für ausreichend dafür gehalten werden, sich für 20 Jahre der deutsch-polnischen Kulturarbeit zu widmen und Mickiewicz ohne jegliche Polnischkenntnisse ins Deutsche zu übersetzen. Ich halte das für eine äußerst dünne argumentative

10 1948 erschien die Neuauflage der Übersetzung der Briefe von František Tomáš Bratránek (ursprünglich aus dem Jahr 1870), vgl. Grażyna Barbara Szewczyk, »Hermann Buddensieg und Polen«, in: Thomas Bruns (Hrsg.), *Sprache – Literatur – Kultur. Studien zur slavischen Philologie und Geistesgeschichte. Festschrift für Gerhard Ressel zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a.M. u. a. 2005, S. 573-584, hier S. 576.

11 Das Ziel der UNESCO war eine Reihe von Publikationen, die Mickiewicz gewidmet waren, in möglichst vielen Sprachen. Zuerst erschienen Jubiläumsbücher auf Englisch und Französisch, die unter UNESCO-Mitgliedern in 74 Ländern vertrieben wurden. Vgl. Jean Thomas, »Die UNESCO ehrt Mickiewicz«, in: *Mickiewicz-Blätter* 1 (1956), S. 4-5, hier S. 4.

Basis für einen solchen Entschluss. Was waren Buddensiegs Beweggründe? Was könnten sie gewesen sein? Vor allem ist Buddensiegs Haltung zum Nationalsozialismus nicht ausreichend erforscht worden. In seinem *Curriculum* gab er an, dass er sich in den Zwischenkriegsjahren intensiv mit dem Werk Eichendorffs und Hölderlins befasste, ebenso mit vergleichender Religionsgeschichte, was stimmt. Er gab auch konsequent an, dass er nach Hitlers Machtergreifung einem Publikationsverbot unterlag (das wiederholten nach ihm mehrere Forscher),¹² was allerdings nicht ganz stimmt. Die Archivalien beweisen etwas anderes: Buddensieg war bis 1935 aktives Mitglied der Deutschen Glaubensbewegung;¹³ zwar hat er das im *Curriculum* erwähnt, die Forschenden haben jedoch den Strang nicht weiterverfolgt. Die von 1933 bis 1945 tätige Deutsche Glaubensbewegung hatte zum Ziel, »die religiöse Erneuerung des Volkes aus dem Erbgrund der deutschen Art«¹⁴ zu erreichen. Mit dieser »arischen Weltanschauung«¹⁵ wollte sie das sogenannte Dritte Reich aktiv unterstützen. Die rassistischen und antisemitischen Züge der Bewegung haben Buddensieg anscheinend nicht gestört. Zwei Jahre lang reiste er als sogenannter Reichsredner durch das Land – von Aachen über Magdeburg, Dresden bis nach Breslau – und hielt Vorträge über den »germanischen Glauben«. Die Titel seiner Auftritte sollten mit ihrem signalartigen Charakter viel Publikum anziehen: »Deutscher Glaube im Aufbruch«¹⁶, »Der Kampf um den deutschen Glauben (Aufruf und Abwehr)«¹⁷, »Der Schaffende im Kampf um einen Deutschen Glauben«¹⁸ oder »Die Grundlagen des ›Neuen Nationalismus‹«¹⁹. Bereits 1934 veröffentlichte er die Schrift *Was ist Deutsch?*, die die Grundlage dieser Vorträge bildete und für die Buddensieg tatsächlich mit Publikationsverbot belegt wurde – allerdings erst 1946 durch die US-Amerikaner, die Nordbaden denazifizier-

12 Vgl. Świątłowska (Anm. 4), S. 237f.

13 Horst Junginger, »Die deutsche Glaubensbewegung als ideologisches Zentrum der völkisch-religiösen Bewegung«, in: Uwe Puschner / Clemens Vollnhals (Hrsg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, Göttingen 2012, S. 65–102, hier S. 81.

14 Ebd., S. 86.

15 Vgl. Ulrich Nanko, »Vom ›Deutschen Glauben‹ der Sammlungsbewegung zur ›Arischen Weltanschauung‹«, in: Puschner/ Vollnhals (Anm. 13), S. 103–126, hier S. 103.

16 Ebd.

17 HeidHs3861, Sign. A 3, 255.

18 HeidHs3861, Sign. A 3, 6.

19 Die Skripte der Vorträge sind ebenso im Buddensiegs Nachlass vorhanden, vgl. HeidHs3861, Sign. E 92, S. 4: »Die nationale Schmach rief eine nationale Gegenbewegung auf den Plan. Um das Erwachen Deutschlands hat zweifelsohne ein großes Verdienst Adolf Hitler«.

ten.²⁰ Für ein Publikationsverbot zur Zeit des Nationalsozialismus gibt es keinerlei Belege in Buddensiegs Nachlass (es gab auch sichtbar keinen Anlass dazu), allerdings ist er 1937 tatsächlich aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen worden, nachdem er seinen Abstammungsnachweis nicht rechtzeitig eingereicht hat.

Warum tat Buddensieg das? Warum war er derart aktiv in der Deutschen Glaubensbewegung? Es gibt keinerlei persönliche Notizen, die dies erklären würden, man kann aber den offiziellen Vorträgen entnehmen, dass Buddensieg – wie auch sonst viele Deutsche – die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg nur schwer hinnehmen konnte. Er begrüßte nun die Möglichkeit, »die nationale Schmach« endlich zu überwinden.²¹

Ich behaupte nicht, dass sein späteres Engagement für die »deutsch-polnische Verständigung« eine Art Wiedergutmachung seinerseits war, schließlich sah er an seiner Haltung dem Nationalsozialismus gegenüber nichts Verwerfliches, es war eher – meiner Meinung nach – ein neuer Versuch, dem Land zu dienen, »die Bundesrepublik würdig [zu] repräsentieren«.²²

II. WAS: Zeitschrift und Übersetzungsprojekt

Im November 1963 hält der in Frankreich und der Schweiz lebende polnische Exilautor Stanisław Vincenz die frisch gedruckte Übersetzung von *Pan Tadeusz* in Händen und richtet an ihren Autor folgende Worte der Danksagung:

Sie können sich denken, daß Ihr prachtvolles Geschenk, der neue deutsche »Pan Tadeusz« [...] uns ein[en] großen Eindruck gemacht hatte und daß dies mich zum tiefen Dank anregt. [...] Diese Tat hat noch etwas Bedeutsames in sich. Sie ist nämlich ein Versuch der Völkerverständigung und einer Erweiterung des Kulturhorizontes.²³

20 Buddensieg meinte im Übrigen, dass bei ihm »nichts zu »entnazifizieren« sei. Vgl. seinen Brief an Hauptmann Wolfe vom 23.7.1946, HeidHs3861, Sign. A1, 32.

21 Vgl. Anm. 18.

22 Hermann Buddensieg an Susanne Simonis, 2.10.1963, PA AA, Zwischenarchiv 123953.

23 Stanisław Vincenz an Hermann Buddensieg: La Combe, 19.11.1963, in: Stanisław-Vincenz-Archiv, Ossoliński-Nationalbibliothek in Wrocław (SVA), Sign. 17607, S. 143.

Vincenz' Worte charakterisieren sehr gut den Zeitpunkt der Publikation dieser Übersetzung. Zwischen der BRD und der Volksrepublik Polen gibt es nach wie vor keine diplomatischen Beziehungen, der Krieg liegt erst 18 Jahre zurück und Buddensiegs *Pan Tadeusz* ist die erste Neuübersetzung dieses Werks in der Bundesrepublik nach 1945.²⁴ Die *Mickiewicz-Blätter* und indirekt auch die Nachdichtung des polnischen Nationalepos werden fast zwei Jahrzehnte lang von der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes gefördert, allerdings inoffiziell: Die regulären Zahlungen gelangen auf das Konto des Redakteurs mittels der Martin-Behaim-Gesellschaft.²⁵ Buddensiegs Kontakte zu polnischen Exilschriftstellerinnen und -schriftstellern gehen übrigens auf Andrzej Vincenz zurück, den Sohn Stanisławs, der seinerzeit Linguistikprofessor in Heidelberg war, wo auch Buddensieg lebte.

Die *Mickiewicz-Blätter* erschienen von 1956 bis 1974 als Vierteljahreszeitschrift, jede Ausgabe zählte ca. 25-30 Seiten,²⁶ die Höhe der Auflage schwankte bzw. wuchs bis auf 1.500 Exemplare. Zuerst stand die polnische Romantik im thematischen Fokus des Periodikums, bald kamen aber auch die zeitgenössische Lyrik dazu – u. a. Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Różewicz oder Zbigniew Herbert – und z. B. Übersetzungen der Erzählungen von Bruno Schulz, der philosophischen Schriften von Tadeusz Kotarbiński und der literaturwissenschaftlichen Essays von Maria Janion. Dem Redakteur ist es gelungen, für die Zusammenarbeit namhafte polnische Autorinnen und Autoren sowie Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler (u. a. Mieczysław Jastrun, Stanisław Pigoń und Stefania Skwarczyńska) zu gewinnen. Er übersetzte teilweise selbst, teilweise griff er auf andere Übersetzerinnen und Übersetzer zurück. Im nächsten Schritt orientierte sich Buddensieg weiter Richtung Osten und veröffentlichte auch u. a. sorbische, kaschubische, litauische oder georgische Texte.

Einerseits muss man zugeben, dass die *Mickiewicz-Blätter* zu dieser Zeit eine einmalige Initiative waren: In der Bundesrepublik Deutschland hat man zuerst keinerlei Übersetzungen der polnischen Literatur gedruckt. Die erste Anthologie der polnischen Dichtung nach 1945 wird erst 1959 publiziert, es handelt sich dabei um einen Band mit 37 Gedichten (80 Seiten) in der Auswahl und Übersetzung von Karl Dedecius: *Lektion der Stille*.²⁷ Andererseits muss festgehalten werden,

24 In der DDR war man schneller: Bereits 1955 erschien im Aufbau Verlag die Neuübersetzung von Walter Panitz.

25 Genaueres zu der Zusammenarbeit zwischen der Martin-Behaim-Gesellschaft, dem Auswärtigen Amt und Hermann Buddensieg, vgl. Zajas (Anm. 7).

26 Vgl. Szewczyk (Anm. 10), S. 575.

27 *Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik*, ausgewählt und übertragen von Karl Dedecius, München 1959.

dass die Zeitschrift in Deutschland kaum vertrieben und gelesen wurde. Die *Mickiewicz-Blätter* wurden fast vollständig kostenlos nach Polen verschickt, die Exemplare gingen an private Personen wie an Institutionen, u. a. an die polnischen Germanistischen Institute, an Bibliotheken, an die Mickiewicz-Gesellschaft, aber auch an die Ministerien der Volksrepublik Polen. Für die deutschen Abonentinnen und Abonnenten reservierte Buddensieg lediglich ca. 100 Exemplare; das Auswärtige Amt hat – trotz Mahnungen – nie die Liste der deutschen Abnehmerinnen und Abnehmer der Zeitschrift erhalten.²⁸

Das Auswärtige Amt finanzierte ebenso ca. 300 Exemplare des deutschen *Pan Tadeusz*, die als Geschenk in der Volksrepublik Polen und auch unter den Polinnen und Polen im Exil verteilt wurden. Die sorgfältig vorbereitete Ausgabe – mit Zeichnungen von Antoni Uniechowski – erschien im Eidos Verlag, der zwei Jahre später den Namen wechselte und nun nach dem Verleger Wilhelm Fink hieß. Paradoxerweise hat Buddensieg also nicht vordergründig die polnische Kultur in die BRD gebracht, sondern die polnische Kultur – bzw. Deutschlands Interesse an der polnischen Kultur – zurück nach Polen. Über eine seiner vielen in den 1960er Jahren (vollständig vom Auswärtigen Amt finanzierten) Polen-Reisen berichtete Buddensieg gegenüber der Kulturabteilung des Auswärtigen Amts Folgendes: »[M]it dieser Reise [wurde] Ehre für die Bundesrepublik Deutschland eingelegt.«²⁹ Auch die Übersetzung von *Pan Tadeusz* wird seiner Meinung nach »die Bundesrepublik würdig repräsentieren.«³⁰ Im Sommer 1968 berichtete er: »Es ist bedeutsam, daß keine Stimme aus den Ostländern mit den dort üblichen Phrasen von Faschismus, Militarismus und Revanchismus kommt.«³¹ Zwar stand für Buddensieg in der ersten Nummer der *Mickiewicz-Blätter* die »versöhnende Kraft« der Poesie³² im Zentrum seiner Arbeit, nun ging es aber weniger um das Interesse an und das Wissen der bundesdeutschen Bevölkerung über polnische Kultur als um »eine der seltenen Gelegenheiten[,] wirksame Kulturpolitik zu

28 Vgl. Renata Makarska, »Poszukiwanie tłumacza w archiwum. Przyczynki do biografii Hermanna Buddensiega«, in: Jadwiga Kita-Huber / Renata Makarska (Hg.), *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych*, Kraków 2020, S. 111–133, hier S. 125.

29 Bericht über die Polenreise (4. Mai – 14. Juni 1965), vgl. PA AA, Zwischenarchiv 123953.

30 Hermann Buddensieg an Susanne Simonis, 2.10.1963, PA AA, Zwischenarchiv 123953. Zu Buddensieg im Kontext seiner Zusammenarbeit mit dem Auswärtigen Amt vgl. Zajac (Anm. 7).

31 Hermann Buddensieg an das Auswärtige Amt am 7.8.1968, PA AA, Zwischenarchiv 123953.

32 Hermann Buddensieg, »Die einende Macht der Dichtung«, in: *Mickiewicz-Blätter* 1 (1956), S. 3.

treiben«. ³³ Es scheint, dass Buddensieg als Übersetzer und als Redakteur vor allem dem Staat diene: Ob an der Front des Ersten Weltkriegs, in der Deutschen Glaubensbewegung oder durch die *Mickiewicz-Blätter* – er versuchte stets seine (manchmal unkritische) patriotische Haltung zum Ausdruck zu bringen. Buddensieg hielt seine Arbeit nicht nur für eine redaktionelle oder übersetzerische, es war für ihn ein »Politicum gewiß seltenen Ranges«. ³⁴

III. WIE: Die vielen Helferinnen und Helfer des Übersetzungsprojektes

An der Neuübersetzung von *Pan Tadeusz* arbeitete Buddensieg bereits seit Mitte der 1950er Jahre. Eine neue Übertragung ins Deutsche des 1834 in Paris erschienenen polnischen Nationalepos anzufertigen, war zu dieser Zeit nicht selbstverständlich. Dem deutschsprachigen Lesepublikum lagen mindestens vier verschiedene Übersetzungen vor. Schon 1836 wurde die erste deutschsprachige Übertragung von C. F. (Richard Otto ³⁵) Spazier, eines Neffen Jean Pauls ³⁶, publiziert, 1882 erschien in Leipzig bei Wilhelm Friedrich Herr *Thaddäus* von Albert Weiß, im gleichen Jahr ebenso in Leipzig, aber bei Breitkopf und Härtel in der Übersetzung von Siegfried Lipiner, sechs Jahre später (1888) folgte eine weitere Übertragung von Heinrich Nitschmann, 1955 erschien eine von Walter Panitz in Ostberlin. Viele Jahrzehnte später hält der Zürcher Slavist German Ritz zwei Übersetzungen für die besten: die von Siegfried Lipiner (1882) und eben die von Hermann Buddensieg (1963). ³⁷

Für Buddensieg, einen Kenner und Liebhaber der antiken Kultur, war es wichtig, das Epos in einem entsprechenden Metrum ins Deutsche zu übertragen: Er wählte für die Arbeit den Hexameter. Da Buddensieg kein Polnisch las und sprach, bediente er sich im Prozess der Translation der Zuarbeit vieler polnischer Muttersprachlerinnen und Muttersprachler in Heidelberg, wo er lebte und 18 Jahre lang die *Mickiewicz-Blätter* redigierte. Namentlich bekannt sind drei: Ilse Pflanz, Arnold Palicki und Andrzej Vincenz. Am aktivsten von die-

33 Vermerk von Susanne Simonis zu Buddensiegs Krakau- und Polensreise, 10.11.1964, PA AA, Zwischenarchiv 123953.

34 Zajas (Anm. 7), S. 108.

35 Hermann Buddensieg, »Nachwort«, in: Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, München 1963, S. 355-382, hier S. 365.

36 German Ritz, »Der deutsche Mickiewicz – die Tradition der Übersetzung«, in: *Colloquium Helveticum* 28 (1998), S. 57-88, hier S. 59.

37 Ebd.

sen Helferinnen und Helfern war Ilse Pflanz, deren interlineare Übertragungen sich im Nachlass des Heidelberger Archivs befinden. Einige Fragmente liegen in Maschinenschrift vor, andere sind handschriftlich verfasst. Ilse Pflanz ist sichtbar um eine Wörtlichkeit der Übersetzung bemüht, an komplexeren Stellen kommentiert sie einzelne Worte, gelegentlich ganze Passagen. »Hier sind noch die 300 Verse des VIII. Buches. Noch ein Stück Arbeit für Sie. Dieses Stück ist doch recht interessant und ich habe es gestern und heute übersetzt. Einige Stellen sind durch die wörtliche Wortfolge etwas unklar, aber Sie werden den Inhalt schon enträtseln« – schreibt sie als Kommentar unter einer Übersetzung.³⁸ Die Tatsache, dass Buddensieg über eine interlineare Prosaübersetzung des Werkes verfügte, die speziell für ihn angefertigt wurde, erwähnte der mit ihm befreundete Andrzej Vincenz im Nachruf auf Buddensieg 1977.³⁹ Neben Pflanz ist noch eine andere Handschrift im Heidelberger Archiv zu erkennen. Möglicherweise gehört diese zu dem Lektor für Polnisch an der lokalen Universität, Herrn Palicki, mit dem Buddensieg »das Ganze Vers für Vers so gründlich auf Nähe zum Original durch[arbeitete], wie das vorher noch nie geschehen war«⁴⁰. Auch Andrzej Vincenz selbst kommt dem Übersetzer öfters zur Hilfe. Er berichtet bereits in der Jubiläums-Publikation zum 75. Geburtstag des Übersetzers über die gemeinsame Arbeit: »Dem ersten Treffen folgten weitere, als ich das Privileg hatte, Hermann Buddensieg bei seiner Mickiewicz-Übertragung zu helfen. Meine Rolle war dabei sehr bescheiden, die eines Korrektors, der noch in diesem Endstadium (die Übertragung war nämlich ganz fertig) die letzten Fehler und Mißverständnisse beseitigen sollte. [...] [E]r las seine Übertragung vor, ich folgte im Original. Manchmal verglichen wir auch die älteren Übersetzungen ...«.⁴¹

Bevor die Übersetzung als Buch veröffentlicht wurde, erschien sie in Fragmenten in den *Mickiewicz-Blättern*. Nach dieser »Öffentlichkeits-Probe« trug Buddensieg letzte Korrekturen ein.

Es bleibt in dieser Zusammenstellung noch die Ebene der Rezeption zu erwähnen. Die ersten Exemplare von *Pan Tadeusz* schickt Budden-

38 HeidHs3861, Sign. C33.

39 Andrzej de Vincenz, »Głos znad Neckaru«, in: *Kultura* 9 (1977), S. 108.

40 Das schreibt Hermann Buddensieg in einem Brief an Stanisław und Andrzej Vincenz, vgl. SVA, Sign. 17614, S. 445. Buddensieg dankt Arnold Palicki übrigens auch im Nachwort zu der Buchveröffentlichung von *Pan Tadeusz* (Ilse Pflanz erwähnt er dabei nicht), vgl. Buddensieg (Anm. 35), S. 382.

41 Andrzej Vincenz, in: Lothar Franke (Hrsg.), *In honorem Hermann Buddensieg*, Heidelberg 1968, S. 115.

sieg bereits Anfang Oktober nach Grenoble zu Stanisław Vincenz.⁴² Im nächsten Schritt gehen sie auch an andere treue Leserinnen und Leser der *Mickiewicz-Blätter*, u. a. an den polnischen Maler und Schriftsteller Józef Czapski (und seine Schwester Maria) in Paris. Die positive Kritik des polnischen Literaturwissenschaftlers und Mickiewicz-Kenners (Redakteurs der kommentierten Gesamtausgabe Mickiewicz-Werke) Stanisław Pigoń (Brief vom 10. Oktober 1963) war ihm derart wichtig, dass er dessen Brief in Abschriften unter den im westlichen Exil lebenden Polinnen und Polen kursieren ließ:

Heute aber bekomme ich ein Geschenk, das den Sterbenden selbst aufmuntern und zum Enthusiasmus bringen könnte. Ganz unerwartet sehe ich, daß Ihr Buch, Nachdichtung des Pan Tadeusz, vollendet und in einer wahrhaft prächtigen Edition realisiert worden ist. Ich kann nur vom Herzen gratulieren und meinerseits größte Dankbarkeit ausdrücken. [...] Das haben Sie mit voller Genauigkeit getan: Sinn in Sinn, Bild in Bild, Schönheit in Schönheit – das findet man an jeder Seite, in jedem Vers. [...] Mit höchstem Genuss lese ich und schmecke den rapsodischen [sic!] Rhythmus der Hexameter. Für mich, für den alten Liebhaber des Gedichtes ist das die reinste Freude.⁴³

Es gab aber auch kritische Stimmen: u. a. von Jarosław Iwaszkiewicz, der der Übersetzung vorwarf, sie hätte aus einer Idylle, die *Pan Tadeusz* darstellt, ein ritterliches Epos gemacht.⁴⁴ Der in München ansässige Redakteur von Radio Freies Europa Tadeusz Nowakowski, hielt die neue Ausgabe des Epos insgesamt für »nicht besonders gelungen«.⁴⁵ Trotzdem erklärt die Darmstädter Akademie für Sprache und Dichtung im Mai 1964 Buddensiegs Übersetzung zum Buch des Monats.⁴⁶

2016 öffnet im niederschlesischen Wrocław das *Pan Tadeusz*-Museum seine Tore. Das nach 1945 von Lemberg nach Wrocław umgezogene Ossoliński-Archiv beherbergt viele kostbaren Schätze, u. a. das Manuskript des im Exil entstandenen Epos, das mit der Zeile »Litauen, mein Vaterland« beginnt. Das Museum stellt nicht nur diese eine Kostbarkeit aus, sondern konzentriert sich generell – europaweit –

42 Hermann Buddensieg an Andrzej und Stanisław Vincenz, Heidelberg, 1.11.1963, ASV, Sing. 17607, S. 449.

43 Stanisław Pigoń an Hermann Buddensieg, Krakau, 10.10.1963, ASV, Sign. 17607, S. 447.

44 Hermann Buddensieg an Stanisław Vincenz, Heidelberg, 23.3.1964, ASV, Sign. 17607, S. 467.

45 Tadeusz Nowakowski, »Pan Tadeusz« aus Heidelberg«, in: *Die Welt* 11 (1964), S. 320.

46 Światłowska (Anm. 4), S. 243.

auf die Epoche der Romantik und auch auf das für Polen charakteristische Phänomen des romantischen Paradigmas. Die mehrsprachigen Beschreibungen der Exponate greifen an einigen Stellen auf den Text von *Pan Tadeusz* zurück, im Deutschen bedienen sie sich der Übersetzung von Hermann Buddensieg.

Carla de Mojana di Cologna Renard

Andrée Chedids *L'Enfant multiple*

*Entwürfe aus Schreib- und Übersetzungsprozessen –
ein Beitrag zu einer genetischen Kritik*

[...] Empfinden genügt nicht.
Um den Elan zu übersetzen, das
Korn aufgehen zu lassen, muss
man jenes Durcheinander – den
Gesang – von innen wecken,
formen, bauen [...].

Andrée Chedid¹

Schreiben, übersetzen. Zwei Aufgaben, die sich ähneln. Zwei Aufgaben, für die Prozesse zu finden sind, und zwar vor oder auch während der Arbeit. Nur so gelangen sie zur vollen Entfaltung. Diese Prozesse werden von ihren Urheberinnen und Urhebern jedoch nicht immer dokumentiert, selten archiviert oder im Nachhinein bewertet. Dies betrifft die Literatur, die für Barthes der »komplexe [...] Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis des Schreibens«² ist, und den Schriftsteller, »der nicht Inhaber einer Funktion oder [...] Bediener einer Kunst, sondern das Subjekt einer Praxis«³ sei. Dies gilt auch für die literarische Übersetzung und die Übersetzerin bzw. den Übersetzer. Mit einem Fokus auf die Praxis und die Praktizierenden referiert dieser Aufsatz den Anfang einer Studie, welche auf die Analyse von Schreib- und Übersetzungsprozessen sowie das Aufzeigen und die Gegenüberstellung von Ähnlichkeiten und Unterschieden abhebt. Schließlich soll erörtert werden, welchen Beitrag Untersuchungen dieser Art zu einer allgemeinen oder einer genetischen Kritik (*critique génétique*) der Übersetzung leisten können.

Diese Studie geht aus einer Arbeit an der Universität São Paulo hervor,⁴ in der ich meine eigene Übersetzung des Romans *L'Enfant*

1 Andrée Chedid, »Épreuves de l'écrit«, in: dies., *Épreuves du vivant*, Paris 1983, S. 44-49, hier S. 45.

2 Roland Barthes, *Leçon/Lektion, Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977*, übers. aus dem Frz. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 25.

3 Ebd., S. 37 und 39.

4 Vgl. Carla de Mojana di Cologna Renard, *Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de L'Enfant multiple, de*

multiple von Andrée Chedid⁵ vom Französischen ins brasilianische Portugiesisch analysiert und kommentiert habe, indem ich mich (unter anderem) auf ein Interview stützte, das die Vorgehensweise der Autorin aus der Perspektive der genetischen Kritik beleuchtete. Der vorliegende Aufsatz gliedert sich also nach den zeitlichen Phasen meiner Arbeit und folgt derselben praktischen und theoretischen Prämisse: Zuerst werden verschiedene Übersetzungsentwürfe analysiert. Anschließend erfolgt eine genauere Betrachtung der Entwürfe des Ausgangswerks. Schließlich kommt es zu einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht, das heißt zu Vergleichen zwischen Original und Übersetzung und zu allgemeinen Überlegungen.⁶ Zunächst aber sollen Andrée Chedid und ihr Werk kurz vorgestellt werden.

Andrée Chedid und *L'Enfant multiple*

Andrée Chedid, eine ägyptisch-französische Dichterin, Romanschriftstellerin und Dramaturgin mit libanesischen Wurzeln, wird 1920 in Kairo (Ägypten) geboren. 23 Jahre später erscheint ihr erstes Buch, ein Gedichtband, in englischer Sprache: *On the trails of my fancy*. Ab 1946 lebt Chedid in Frankreich und veröffentlicht dort mehr als 40 Werke, die in mehr als 15 Sprachen übersetzt werden. Zwei ihrer Romane werden für das Kino adaptiert: 1986 *Le sixième jour* (*Der sechste Tag*) von Youssef Chahine und 1991 *L'autre* von Bernard Giraudeau. Sie erhält etliche Preise, darunter den Prix Goncourt für Dichtung und den Prix Goncourt für Kurzgeschichten. Chedid schreibt über die Fragen des Menschseins, die Vielfalt, das Antlitz,⁷ die Toleranz, über das Leben und den Tod, die Liebe, den Orient, ihre Wurzeln. Ihre

Andrée Chedid, para o português brasileiro [Analyse der Bewegung zum Neuen Anderen: eine kommentierte Übersetzung des Romans *L'Enfant multiple* von Andrée Chedid ins brasilianische Portugiesisch. Übers. des Titels aus dem Frz. von André Hansen]. São Paulo 2016, verfügbar unter: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02052016-115026/fr.php> (2.12.2020).

⁵ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris 1989.

⁶ Der Begriff ›Angesicht‹ ist hier als Bezugnahme auf Lévinas zu verstehen: »Eine Beziehung, deren Termini keine Totalität bilden, kann sich also in der allgemeinen Ökonomie des Seins nur zwischen mir und dem Anderen ereignen, als Von-Angesicht-zu-Angesicht, als Vorzeichnung einer Tiefendistanz, der Distanz der Rede, der Güte, des Begehrens.« (Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i. Brsg. / München 1987, S. 45; Anm. d. Übers.)

⁷ Auch dieser Begriff geht auf Lévinas zurück: »Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet, nennen wir nun Antlitz.« (Ebd. S. 63; Anm. d. Übers.)

Werke prägt eine poetische Schreibweise. Chedid stirbt 2011 in Paris. Ihr Nachlass wird seit 1992 am IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) aufbewahrt. Darunter befinden sich auch die beiden Typoskripte von *L'Enfant multiple*, die Gegenstand dieser Untersuchung sind.

Der Roman erzählt die Geschichte von Omar-Jo, dem zwölfjährigen Sohn eines ägyptischen Muslims und einer libanesischen Katholikin. Im Libanesischen Bürgerkrieg verliert er 1987 bei der Explosion einer Autobombe seine Eltern und einen Arm. Das Kind wird von seinem Großvater, einem in den libanesischen Bergen lebenden Troubadour, nach Paris geschickt. Dort stößt der Junge, bislang nur vertraut mit der Kultur des Orients, auf den Okzident in Gestalt eines Karussells mit Lichtern, Farben, Geräuschen und Bewegungen. Maxime, der mürrische Eigentümer dieses Fahrgeschäfts, entdeckt mit dem nunmehr kulturell vervielfachten, ›multiplen‹ Jungen eine neue Lebensfreude. Eine Geschichte vom Anderssein in einer Prosa voller Poesie.

Analyse des Übersetzungsprozesses

Bevor ich mein Übersetzungsprojekt in Angriff nahm und meine Übersetzerinnenposition fand,⁸ habe ich meine eigenen Interpretationen angestellt und Sekundärliteratur zurate gezogen: Interviews, Artikel, Dissertationen, insbesondere zu Stil und Schaffensprozess der Autorin. In dieser Phase stieß ich das erste Mal auf ein Dokument der genetischen Textkritik, das für meine Herangehensweise entscheidend werden sollte: *Écrire ce n'est pas non-vivre c'est plus (+) vivre*. (Schreiben heißt nicht nicht-leben, sondern mehr-leben.)⁹ Das Dokument, ein kommentiertes Interview von Irène Fenoglio mit Chedid, behandelt den Schaffensprozess der Autorin. Ich hebe ein paar Ausschnitte hervor:

Chedid: Ich brauche viel Zeit, bis ich mit einem Roman fertig bin. Ich suche die richtigen Worte, den Rhythmus, den Klang – irgend-

8 »Jeder Übersetzer hat ein spezifisches Verhältnis zu seiner Arbeit, d.h. er hat eine bestimmte ›Auffassung‹ oder ›Wahrnehmung‹ vom Übersetzen und von dessen Sinn, Zweck, Formen und Modi.« Irène Kuhn, »Antoine Berman: Das Projekt einer ›produktiven‹ Übersetzungskritik. Aus dem Französischen von Irène Kuhn«, in: dies. (Hrsg.), *Antoine Bermans »produktive« Übersetzungskritik: Entwurf und Erprobung einer Methode*, Tübingen 2007, S. 53-127, hier S. 100.

9 Andrée Chedid / Irène Fenoglio, »Écrire ce n'est pas non-vivre c'est plus (+) vivre.« Entretien«, in: *Genesis* 21 (2003), S. 126-140.

wann klingt es richtig. Ich fertige immer wieder neue Entwürfe an. Die Prosa fordert mir viel Arbeit ab.¹⁰

Fenoglio: Wenn Sie einen Text überarbeiten, vollenden Sie ihn dann in Bezug auf Stil, Sprache?

Chedid: Ja, ich versuche ganz klar zu sein, ganz rein. In der Poesie ist das schwierig, aber ich verwende einfache Worte, und mir ist die Musikalität wichtig, der Rhythmus. [...] Ich suche den Klang der Worte, ich schaue oft in Wörterbüchern nach, um das richtige Wort zu finden, das sich in den Satz einfügt. [...] Bei der Prosa ist es genauso.¹¹

Fenoglio: An welcher Phase finden Sie den meisten Gefallen? An der Improvisation oder am Handwerklichen?

Chedid: Am Handwerklichen. Da weiß man so langsam, in welche Richtung es geht.¹²

Der erste Absatz des Romans veranschaulicht diese Aussagen sehr:

Un matin d'août, se rendre à son travail en traversant Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de sa nuit; observer son développement graduel hors du bain révélateur. S'en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, parcourue par de rares passants, dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir: compter jusqu'à vingt, jusqu'à trente, quarante ... sans qu'une voiture s'annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s'enluminent. Goûter à ce silence rythmé par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer.¹³

10 Ebd., S. 128.

11 Ebd., S. 129.

12 Ebd., S. 133.

13 »Ein Morgen im August, zur Arbeit durch Paris, zu Fuß. Die aus der Nacht emporsteigende Stadt entdecken; ihre sich im Entwicklungsbild abzeichnenden Konturen betrachten. Sich die Augen mit ihr tränken. Das Schicksal loben, ein Teil dieser Stadt zu sein. Sie ertappen, mit ihren vereinzelt Passanten, in ihrer bezaubernden Blöße. Bisweilen an einer Bordsteinkante verweilen: bis zwanzig zählen, dreißig, vierzig ... kein Auto auf der Straße. Durch ihre Avenuen steuern, durch ihre Gassen schlängeln, ihre Plätze umstreifen; an der kupfernen Seine, an angestrahlten Bäumen entlang. Diese Stille kosten, im Rhythmus des Atems. Sie spüren, von Angesicht zu Angesicht, voll mit so viel Leben. Innerlich singen. Genießen.« Chedid (Anm. 5), S. 9 [Übers. aus dem Franz. von André Hansen].

Alliterationen, Assonanzen, Stilmittel. Beim Übersetzen erwies sich die wiederholte laute Lektüre in französischer und portugiesischer Sprache als notwendig. Generell sollte man diesen Abschnitt laut lesen. Denn die Übersetzung ergibt sich nicht gleich. Dieser Ausschnitt ist daher im Folgenden auch Gegenstand einer probeweisen Analyse. Elf Word-Dateien der Übersetzung mit Unsicherheiten und häufigen Änderungen habe ich gespeichert. Bei jedem Korrekturdurchlauf habe ich dasselbe Dokument mit einem anderen Datum im Dateinamen gespeichert, um später den Prozess nachverfolgen zu können.¹⁴ Daran zeigt sich die anfängliche Schwierigkeit der Übersetzenden: in den Text eindringen, in seine Art zu sprechen, ihn dann erfassen und neu schreiben; anschließend das richtige Wort finden, den Rhythmus, den Klang; das hat mich bei diesem Projekt begleitet. Im Folgenden wird dies anhand von vier der elf Fassungen ersichtlich werden:¹⁵

(1) Übersetzung 19.2.2012¹⁶

Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua transformação gradual desvelando-a do banho revelador. Embeber os olhos. Abençoar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, às vezes (parfois), à beira de uma calçada (trottoir): contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; margear o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar deste silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, cheio de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.

(2) Korrektur 30.5.2013

Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua transformação gradual tirando-a do banho revelador. Embeber os olhos. Louvar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpen-

¹⁴ Vgl. Renard (Anm. 4).

¹⁵ Vgl. ebd., S. 85-88.

¹⁶ Die hervorgehobenen Abschnitte sind im Original rot markiert und weisen auf besondere Stellen hin.

tear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar deste silêncio ritmado por tantos suspiros. Experimentar esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar internamente. Saborear.

(3) Korrektur 7.7.2014

Korrektur	Kommentare
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade no alvorecer; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Absorvê-la pelos olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, na sua cativante nudez. Ficar, volta e meia, parado no meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Kommata machen den Text sparsamer und poetischer. <i>(Absorvê-la pelos olhos</i> rot markiert und <i>bord, Naviguer, le long, Serpenter, Seine, silence rythmé, souffles</i> und <i>Chanter</i> gelb markiert, denn dazu gehört das Wortfeld <i>rio</i> und <i>ritmo</i>.)</p> <p>Goûter qqch = apprécier par le sens du goût, déguster, savourer qqch (également au figuré comme Montaigne l'a très bien dit) → enjoy sthg [Wörterbucheintrag: Goûter qqch = etwas mit dem Geschmackssinn wertschätzen, kosten, genießen (auch im übertragenen Sinne, wie Montaigne so gut gesagt hat) → enjoy sthg.]</p> <p>Goûter à qqch = en prendre un peu pour en éprouver le goût (généralement pour la 1^{ère} fois) → taste sthg [Wörterbucheintrag: Goûter à qqch = ein wenig von etwas nehmen, um den Geschmack zu kosten (üblicherweise beim ersten Mal) → taste sthg.]</p> <p><i>Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir</i> = Ficar, volta e meia, parado no meio-fio = bewahrt das phonetische Schema.</p>

(4) Korrektur 11.5.2015

Korrektur	Kommentare
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p><i>Embeber</i> ist besser als <i>encharcar</i>. Das Bild der Emotion bezüglich der (Wieder-)Entdeckung der Stadt. Außerdem gibt es so einen Lauteffekt mit <i>bendizer</i> und greift den Rhythmus wieder auf. Es ist auch besser, <i>bordo</i> zu verwenden, so wird das Wortfeld gestärkt.</p>

Bevor linguistische Fragen diskutiert werden, möchte ich kurz auf die intuitiv angewandte Methode eingehen. Der Auszug Nummer 1 wird in der Analyse als ›Übersetzung‹ bezeichnet, und alle folgenden als ›Korrekturen‹. Übersetzung 1 bis Korrektur 2 sind Fließtexte mit Markierungen (ursprünglich in Rot) an verbesserungswürdigen Stellen. Ab Korrektur 3 wandelt sich die Methode: Hier musste eine visuelle und funktionale Struktur gefunden werden. So würde eine spätere Leserin bzw. ein späterer Leser die Anmerkungen besser verstehen können – mich eingeschlossen, denn die Bearbeitungszeitpunkte der Auszüge liegen weit auseinander: 19.2.2012, 30.5.2013, 7.7.2014 und 11.5.2015. Zugleich sollten sich die Änderungen/Versuche (Korrekturen) und Anmerkungen (Kommentare) klar und strukturiert darstellen.

Aus linguistischer Sicht liegt das Hauptaugenmerk schon ab der Übersetzung 1 auf der Phonetik und der Semantik, zum Beispiel bei Wörtern wie »parfois«, »trottoir«, »naviguer«, »bord«. Diese Aspekte sind bedeutsam, wenn man Chedids Sprache in einer anderen Sprache wiedergeben möchte, ihre Bilder, Klänge und Pausen, eine mit dem Wörterbuch (vor allem mit einsprachigen Nachschlagewerken, Enzyklopädien und Synonymwörterbüchern) und der Kreativität der Handwerkerin und Künstlerin erarbeitete Sprache.

Die letzte Korrektur dieses Auszugs, der hier nicht mit dem Ausgangstext verglichen wird, stammt vom 18. Januar 2016:

Numa manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar pouco a pouco suas cores, suas formas, fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, ~~no~~ na beira do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse ~~cara a cara~~ face a face, repleto de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.

Warum diese Änderungen? Aus klanglichen Gründen. Das Buch erschien unter dem Titel *O menino múltiplo* im August 2017 in Brasilien; dieser Absatz blieb unverändert.

Analyse des Schreibprozesses

Nachdem das Buch übersetzt und publiziert, die Untersuchung des Übersetzungsprozesses analysiert und veröffentlicht war, war ich bereit für den nächsten Schritt: die Entwürfe von *L'Enfant multiple*. Wozu? Ich wollte sehen, was ich aus wissenschaftlicher Sicht in Erfahrung bringen kann. Schließlich hatte ich mich bereits anlässlich meiner Auseinandersetzung mit der Übersetzeridentität für Übersetzungskritik und genetische Übersetzungskritik interessiert.

Chedid bewahrte ihre Entwürfe auf und war der Meinung, dass sich ihr Text nach und nach vollendete. Dies ist in den Abbildungen 1, 2 und 3 deutlich ersichtlich.

Abbildung 1 zeigt das auf den 21. Oktober 1988 datierte Typoskript des ersten Absatzes, dessen Übersetzung wir oben besprochen haben. Der entstehungsgeschichtliche Ansatz von Fenoglio ermöglicht uns ein besseres Verständnis. Über ihre Art zu schreiben sagt Chedid: »Früher habe ich mit der Schreibmaschine geschrieben, ich habe also erst mit der Hand angefangen, dann alles auf der Maschine abgetippt. Seit es Computer gibt, schreibe ich wieder mit der Hand.« Und weiter: »Ich schreibe Gedichte, wie ich Romane schreibe, zuerst lasse ich los, lasse alles frei, das ist sehr grob und kaum zu lesen. Dann beginnt die handwerkliche Arbeit. Ich nehme mir jedes Wort einzeln vor. Anfangs lasse ich also die Zügel locker, später wird es strenger, vernünftiger. [...] Es gibt eigentlich zwei Arbeitsphasen.« Abbildung 1

zeigt die erste Entwurfsfassung, die ich im IMEC konsultieren konnte, auf handschriftliche Fassungen hatte ich keinen Zugriff. Über Chedids Arbeitsweise geben auch folgende Ausführungen der Autorin Aufschluss:

Fenoglio: Benötigen Sie bestimmte Gegenstände? Eine bestimmte Sorte Papier oder etwas anderes? Sie sagen etwa, dass Sie immer mit Filzstiften schreiben.

Chedid: Ich korrigiere mit bunten Filzstiften. Aber am Anfang nehme ich einen dicken schwarzen Filzstift. Sehr dick! Das gefällt mir.

Fenoglio: Sie nehmen eine Farbe für jede Hauptfigur und braun für die »anderen« Figuren. Wie sieht Ihr Farbsystem aus? Verwenden Sie bestimmte Farben für einzelne Figuren? Haben Sie einen Code?

Chedid: Nein, ich habe nicht immer einen Code. Mir gefallen Farben einfach. Manchmal setze ich rote Kreuze, manchmal blaue, oder andere Zeichen und andere Farben, um die Ergänzungen in die richtige Richtung zu bringen.

Auch die folgende Anmerkung ist mit Blick auf die visuellen Verfahren beim Schreibprozess interessant:

Nach unserem Interview hat eine Analyse der Manuskripte von Andrée Chedid gezeigt, dass die Autorin in den meisten Fällen unterschiedliche Farben verwendet, um bereits erfolgte Korrekturen zu bestätigen. Sie unterstreicht sie, kreist sie ein, setzt Einfügungszeichen usw. Man kann also sagen, dass der Einsatz von Farben die Spur eines »Korrekturfeldzugs« hinterlässt.

Wenn wir davon ausgehen, dass *L'Enfant multiple* zu den genannten »meisten Fällen« gehört und jede Farbe einen Korrekturdurchgang bedeutet, dann hat Chedid auf diesem Entwurf mindestens fünf Korrekturdurchläufe vorgenommen: dunkelgrün, hellgrün, rot, magenta und gelb. Sie arbeitet intensiv an der Idee, dem Bild, und konstruiert, beschreibt die Hauptfigur der Geschichte, Maxime, auch wenn diese Beschreibung im veröffentlichten Text nicht mehr vorkommt. Ihr Stil ist bereits auffällig, zum Beispiel in der ersten Zeile: »Plein août. Huit heures du matin. Des trottoirs sans passants.« (»Mitte August. Acht Uhr am Morgen. Trottoirs ohne Passanten.«) Das Wort »naviguer« kommt schon vor, das Wort »parfois« ist handschriftlich eingefügt. Diese Wörter habe ich bei der Übersetzung als wichtig erachtet. Der mittige Strich am unteren Seitenende bedeutet, dass die Seite gestrichen ist und der Text der nächsten Seite gilt (Abb. 2).

Beim erneuten Abtippen auf der Schreibmaschine (Abb. 2) werden Korrekturen und Umstellungen vorgenommen (zweiter Absatz, Änderung der Satzreihenfolge mit den Ziffern 2, 3 und 1). Die handwerkliche Arbeit ist deutlich erkennbar. Der Text ist prägnanter und ähnelt bereits dem veröffentlichten Werk. Vorher war es acht Uhr am Morgen (Abb. 1). Jetzt sieben Uhr. Das Steuern (»naviguer«) durch die Stadt ist tatsächlich das wesentliche Motiv, wie ich es bereits beim Übersetzen gedeutet hatte. In der fünften Zeile schreibt Chedid: »Plaisir de se promener sur les pavés en dos d'âne en détaillant leurs formes différentes, leurs reflets. De naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la rue, librement.« (»Freude, über die Pflastersteine in ihren zahlreichen Formen, ihrem Glanz zu streifen. Von den Rinnsteinen zur Straßenmitte steuern, frei.«) Sie nimmt viele Streichungen vor, aber der zweite Absatz bleibt. Sie hat noch nicht herausgefunden, was gesagt werden muss und wie es gesagt werden soll, wie die Umstellungen zu bestätigen scheinen.

Die Abbildung 3 entspricht schon fast der veröffentlichten Fassung. Statt acht Uhr am Morgen (Abb. 1) oder sieben Uhr am Morgen (Abb. 2) heißt es schlicht: »ein Morgen im August«. Der zweite Absatz ist verschwunden. Chedid kürzt den Text weiter zurecht, passt die Interpunktion an, die für ihr Schreiben, ihren Stil bedeutsam ist. So wird gegen Ende des Absatzes nach »contourner ses places« ein Semikolon eingefügt. Und das Wort »rythmé« ersetzt das Wort »habité« und erzeugt »un silence rythmé par tant de souffles« (»eine Stille im Rhythmus des Atems«). Das zeigt, wie berechtigt die Sorge um den Rhythmus beim Übersetzen war. Oben rechts auf der Seite vermerkt sie: »Seitenzahlen erst ab hier. Oben rechts.« Sie verweist also auch auf die Form ihrer Geschichte, nicht nur den Inhalt. Der blaue Kasten unter dem ersten Absatz bezeichnet das Ende der Passage. Das Buch hat keine Kapitel, sondern wird visuell durch Leerräume unterteilt. Fenoglios folgende Bemerkung zu Chedids Manuskripten lässt sich vor diesem Hintergrund nachvollziehen: »Die letzte Fassung wird noch korrigiert. Es gibt nie eine letzte, perfekt ins Reine gebrachte Version, selbst auf der allerletzten stehen noch Korrekturen.«¹⁷

Anhand der drei Abbildungen lässt sich der Prozess ihrer handwerklichen Arbeit deutlich darstellen. Die Entwürfe müssen – wie die Übersetzung – visuell bearbeitet werden. Je mehr Farben es gibt, desto mehr Korrekturdurchläufe (*réécritures*), desto mehr Arbeit, Suche, Zwiesgespräch mit sich selbst, dem schriftstellerischen Ich und den

¹⁷ Chedid/Fenoglio (Anm. 9), S. 129.

21/X/88

1

Plein août. Sept heures du matin. Des trottoirs sans passants, des bandes de chaussée vide, de larges zones de bitume. On peut compter jusqu'à quinze, jusqu'à trente, parfois jusqu'à cinquante, sans voir dévaler la moindre voiture. Plaisir de se promener sur les pavés en dos d'âne en détaillant leurs formes différentes, leurs reflets. De naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la rue, librement; de s'inventer des chemins entre les bordures de ciment et le large ruban de macadam. Se plaire dans une ville soudain offerte, brusquement révélée. *EL* Aïsi de bonheur, chanter, ^{Chant} "en dedans".

Tout cela ~~ne~~ ^{va} arrivait plus à Maxime!

Un "no man's land", voilà à quoi Paris, parfois, ressemble durant ~~des~~ quelques journées d'été. "No man's land", ces mots ^{venue} d'ailleurs s'imposent, malgré soi. Les font à présent partie ^{de} du langage d'aujourd'hui. ^{elles} d'images, de voyages, de rencontres; ^{ils} ~~se~~ ^{mentent} aux lèvres, naturellement. Maxime les prononce, et s'en irrite dans le même temps.

Abb. 2: Andrée Chedid, Typoskript der Übersetzung von *Lenfant multiple*, S. 1, Version 2, 21.10.1988, © Archives Andrée Chedid, IMEC.

individuellen schriftstellerischen Ichs sind offenbar nötig. Sie verwenden außerdem nicht das gesamte Blatt für ihre Korrekturen, sondern fügt sie nur dort in den Text ein, wo sie zu erfolgen haben. Dahinter steckt System. Je weniger Farben auf den einzelnen Seiten Verwendung finden, umso weiter ist die Arbeit fortgeschritten. Dabei tauchen Farben nicht nur äußerlich in den Anmerkungen auf den Typoskripten auf, sondern auch innerhalb der Geschichte selbst. Die Ästhetik der handschriftlich bearbeiteten Seiten gleicht der Ästhetik der Erzählung.

Die Entwürfe von Angesicht zu Angesicht

Laut Lévinas begründet das »Von-Angesicht-zu-Angesicht die Sprache«. ¹⁸ Diese Metapher habe ich zu ergründen begonnen. So begegnen die Schreib- und die Übersetzungsentwürfe einander von Angesicht zu Angesicht wie zwei Antlitze. Sie weisen Ähnlichkeiten und Unterschiede auf, interagieren miteinander. Ähnlichkeiten bestehen bei der Suche nach dem Diskurs, dem Rhythmus – der »Ordnung der Sprachbewegung im Schreiben« ¹⁹ –, dem richtigen Satzbau, der Botschaft, dem Wirken der Worte, ²⁰ dem Tempus, das diesen Diskurs erfassen kann, um in die Geschichte vorzudringen, ob als Schriftstellerin oder als Übersetzerin. Für beide erstrecken sich diese Ähnlichkeiten auf die einzelnen Schritte des Schaffensprozesses. Für die Schriftstellerin geht es um den Aufbau der Geschichte und der Figuren, Korrekturen, Einfügungen, Streichungen, Entscheidungen zu Erzählung und Wörtern. Für die Übersetzerin kommt es auf die linguistische, stilistische Analyse vor dem Schreiben, auf die Korrekturen, die Suche nach dem richtigen Wort und die Übersetzungsentscheidungen an. Diese ähnlichen Arbeitsweisen erfordern viel Arbeit und bieten noch mehr Freude, die Freude am Schaffensakt selbst. Damit kommen wir wieder auf die Praxis des Schreibens und auf das Subjekt einer Praxis. ²¹ Wir prüfen also ein Zwiegespräch zwischen den Prozessen, mit welchem mehrere Zwiegespräche einhergehen: das Gespräch der Schriftstellerin mit dem Stift, den Filzstiften, dem Papier, den Worten, mit dem werdenden Werk, der Geschichte, den Figuren, mit dem anderen Ich und der anderen Schriftstellerin; ein Gespräch der Übersetzerin mit der Schriftstellerin, ihren Werken, wissenschaftlichen Publikationen, dem fertigen Werk, der Geschichte, den Figuren, dem anderen Ich und der

18 Lévinas (Anm. 6), S. 299.

19 Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Lagrasse 1999, S. 175.

20 Vgl. ebd., S. 173.

21 Vgl. Barthes (Anm. 2), S. 16, und 26.

1

*page 1
5 part. 1/2
entièrement
en haut à droite*

Un matin d'août, ~~se~~ se rendre à son travail en travers^r Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de la nuit; observer son développement, graduel, hors du bain révélateur. S'en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, ~~à~~ parcourue par de rares passants, , dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir: compter jusqu'à vingt, jusqu'à trente, quarante... sans qu'une voiture ne s'annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s'enluminent. Goûter à ce silence ^{rythme} par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer.

M #

Tout cela n'arrivait plus à Maxime!
En se dirigeant vers son Manège, ^{le forain} arborait,

8/3/89

Abb. 3: Andrée Chedid, Typoskript der Übersetzung von *Lenfant multiple*, S. 1, Version 2, 8.3.1989, © Archives Andrée Chedid, IMEC.

anderen Übersetzerin und Wissenschaftlerin. Auch die Unterschiede werden deutlich, insbesondere in Bezug auf die Schaffenswerkzeuge – Schreibmaschine und Hand auf der einen, Computer auf der anderen Seite – und die Prozesse selbst – Formatierung, Farben, Markierungen –, hauptsächlich aber die Bewegungen von Identitäten und Andersheiten. In und zwischen Schreiben und Übersetzen. Beim Aufzeigen der Prozesse verstehen wir, dass die Schriftstellerin ihre Idee, die Identität des werdenden Werks, immer wieder konstruiert, dekonstruiert, rekonstruiert. Darin lässt sich ein Zyklus des Übersetzers ihrer Gedanken in Worte erkennen. Die Übersetzerin hingegen rekonstruiert diese bereits materialisierten Gedanken, indem sie sie aus dem Blickwinkel ihres Übersetzungsprojekts interpretiert und in eine neue Sprache und Kultur, in ein neues werdendes Werk, in eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Identitäten transportiert: die Identität von und mit dem Werk, der Schriftstellerin und des werdenden Werkes selbst.

Sowohl bei den Korrekturdurchläufen der Schriftstellerin als auch der Übersetzerin liegt die große Schwierigkeit nicht im Ankommen in der Andersheit, sondern in deren Beseitigung, damit die Werke bestehen und gelesen werden können. In diesem Augenblick wird Text zu Literatur. Schriftstellerin und Übersetzerin werden Autorinnen. Sie nehmen die neuen Identitäten an, die den beiden vorgestellten Prozessen innewohnen. Diese Identitäten bestehen bei jedem Korrekturdurchlauf, beim Schreiben und Übersetzen, als meldete sich ein Anderes zu Wort und träte an die Stelle des schwankenden Individuums.

Abschließende Bemerkungen

Wenn man über Entwürfe spricht, muss man auch über genetische Kritik sprechen, die so jung ist wie die Übersetzungswissenschaft. Beide gehen auf die 1970er Jahre zurück und eröffnen mehrere Perspektiven, etwa auf die gerade erst im Entstehen begriffene genetische Übersetzungsanalyse oder eine Übersetzungskritik nach Berman, eine »strenge Analyse einer Übersetzung, Analyse ihrer Grundzüge, des Übersetzungsprojekts, aus dem sie hervorgegangen ist, Analyse des Horizonts, an dem sie aufgetaucht ist, Eingehen auf die Position des Übersetzers; [...] [Herausarbeiten der] *innere[n] Wahrheit einer jeden Übersetzung*«. ²²

22 Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris 1995, S. 40, Übersetzung zit. nach Irène Kuhn, »Der Übersetzer: Stiefkind der Kritik?, in: Fritz Nies in Zusammenarbeit mit Bernd Kortländer (Hrsg.), *Litera-*

Für die vorliegende Fallstudie habe ich die genetische Kritik zurate gezogen, die Schaffenspfade²³ erahnt, aufspürt, dekonstruiert und wiederaufbaut, um mein Übersetzungsprojekt zu finden. Dessen Ziel war im Grunde die Entwicklung und Vollendung der Suche (im Sinne einer Übersetzungsanalyse, nicht als Editionswissenschaft) und der Übersetzung des Werks. Dass ich in diesem Aufsatz vom Übersetzen zum Schreiben komme, soll bewusst der angeblichen Zweitrangigkeit der Übersetzung zuwiderlaufen. Die kritische und kommentierte Analyse meines von Aufzeichnungen und Entwürfen geprägten Übersetzungsprozesses führte mich zu den Entwürfen des Ausgangstextes, nicht weil ich etwa Zweifel bezüglich der Übersetzung hegte, sondern aus Neugier.

Dieser Aufsatz stellt erst den Anfang einer umfassenderen Untersuchung dar, deren Ziel es ist, einen Vergleich von Übersetzungs- und Schreibentwürfen von elf Auszügen vorzunehmen, die ich bereits im Rahmen meiner Arbeit an der Universität São Paulo analysiert habe. Außerdem sollen unter anderem häufig auftretende Beobachtungen, mögliche Interpretationsfehler oder auffällige Phänomene festgehalten werden. Diese können zu einer neuen Bewertungsmethode, einer Schematisierung oder zu grundlegenden Richtlinien für eine Kritik und/oder eine Entstehungsforschung der Übersetzung führen. Diese Informationen können unter anderem für das Verständnis von Übersetzungsentscheidungen eines Werks bedeutsam sein, für das kaum Entwürfe vorliegen. Auch für eine etwaige analytische Haltung zu Übersetzungen, eine (genetische) Kritik oder eine Übersetzungskritik wären sie hilfreich. Schließlich ermöglicht der Vergleich von Entwürfen die Bewertung und Aufzeichnung von Dynamiken zwischen Übersetzenden, Texten und Autorinnen bzw. Autoren.

Aus dem Französischen von André Hansen

turimport und Literaturkritik: das Beispiel Frankreich, Tübingen 1996, S. 68-76, hier S. 68, Fn. 1.

- 23 In Anlehnung an Maria Teresa Giaveri und Almuth Grésillon (Hrsg.), *I sentieri della creazione: Tracce, traiettorie, modelli. / Les Sentiers de la création: Traces, trajectoires, modèles*, Reggio Emilia 1994.

Helmut Galle 

»Verter o sagrado original [...] em meu amado idioma natal«¹

Die Übersetzung des »Faust« ins brasilianische Portugiesisch und der Nachlass von Jenny Klabin Segall

»Goethe, afinal das contas, só foi compreendido por algumas judias.« – »Goethe wurde letztendlich nur von einigen Jüdinnen verstanden.«² Mit diesem leicht abgewandelten Nietzsche-Zitat³ leitete Ernst Feder,⁴ ein in Brasilien exilierter Journalist, am 1. August 1944 seine Rezension der Übertragung des *Faust I* von Jenny Klabin Segall in der in Rio de Janeiro erscheinenden *Crônica Israelita* ein. Mitten in der Endphase des Zweiten Weltkriegs, in den Brasilien zwei Jahre zuvor an der Seite der Alliierten eingetreten war, obwohl der Diktator Getúlio Vargas durchaus mit Hitler und Mussolini sympathisierte, erschien diese Übertragung des *Faust*, die nicht nur in der Besprechung dieses deut-

1 »Das heilige Original [...] in meine geliebte Muttersprache zu übertragen.« Eigentlich: in die Sprache meiner Geburt. Mit diesen Worten übersetzte Jenny Klabin Segall die Verse »Das heilige Original / In mein geliebtes Deutsch zu übertragen« in der Szene »Studierzimmer«. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hrsg. und komm. von Erich Trunz, in: *Goethes Werke*, Bd. 3, *Dramen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998, S. 44.

2 Ernst Feder, »O Fausto em vestido português«. in: *Crônica Israelita* (8.1.1944) [Ausschnitt im Archiv Jenny Klabin Segall, Caixa 13, Museu Lasar Segall, São Paulo.

3 »Man kennt das Schicksal Goethe's im moralinsauren altjungfernhafte Deutschland. Er war den Deutschen immer anstössig, er hat ehrliche Bewunderer nur unter Jüdinnen gehabt.« (in: *Der Fall Wagner*), in: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*, Bd. 6, München 1999, S. 18.

4 Ernst (Ernesto) Feder (1881–1964) war während der Weimarer Republik Redakteur beim *Berliner Tageblatt* und lebte von 1941 bis 1957 im Exil in Brasilien, wo er ebenfalls viele Jahre als Journalist tätig war. Vgl. Sonja Arnold, »German literature in Brazil – writing and translating between two worlds. The works of Herbert Caro and Ernst Feder as writing-between-worlds«, in: *Cadernos de Tradução* 37 (2017) H. 1, S. 188–207.

schen Exilanten hoch gelobt wurde und sich in der Folgezeit als die maßgebliche brasilianische Version etablierte.

Das Zitat ist nicht nur ein provokantes Aperçu, es ist strategisch geschickt gewählt, um an diesem Ort und zu diesem Zeitpunkt die Goethe-Übertragung einer brasilianischen Jüdin zu annoncieren. Feder unterläuft die seinerzeit gängigen Stereotype und löst damit sowohl den Dichter als auch den Denker Goethe aus der ideologischen Vereinnahmung durch die Propagandisten des Nazi-Regimes; zugleich bahnt den Weg für eine vorurteilsfreie Rezeption der Tragödie. Adressaten sind die brasilianische Kulturelite und die jüdischen Leserinnen und Leser der Zeitung, die vorrangig aus dem nicht deutschsprachigen europäischen Osten kamen.

Das gilt auch für Jenny Klabin selbst. Nichts erscheint weniger naheliegend, als dass eine Brasilianerin aus einer eingewanderten Familie von litauischen Juden, die Ende des 19. Jahrhunderts in São Paulo mit Schreibwaren und Papierproduktion zu großem Wohlstand gekommen war, sich in jener Zeit ausgerechnet der Übersetzung des deutschesten aller deutschen Werke widmet. Der von den Nazis regierte deutsche Staat hatte ihr Volk in Europa während der vorangegangenen elf Jahre grausam verfolgt und im Gefolge der Invasion Litauens im Juli 1941 waren binnen weniger Monate 90 Prozent der dortigen jüdischen Bevölkerung umgekommen. Deutschland war zu diesem Zeitpunkt der Inbegriff von Barbarei, der Antisemitismus strahlte in die ganze Welt aus – tendenziell auch bis nach Brasilien. Der Legende zufolge schloss sich das Ehepaar Jenny und Lasar Segall in den Kriegsjahren in seiner Villa in São Paulo ein, stets in Angst, dass auch hier spontane oder staatlich gelenkte Aktionen gegen Juden erfolgen könnten. Und ausgerechnet in dieser Situation beugte sich Jenny Klabin Segall über den ersten Teil von Goethes Tragödie und feilte an portugiesischen Versen, die dem Original möglichst nahe kommen sollten. Als das fertige Buch 1943 erschien, fügte sie auf dem Frontispiz ein Goethe-Zitat ein,⁵ das die Erklärung für das paradoxe Unternehmen zu enthalten scheint.

Quantas vezes experimentei uma dor amarga ao pensar no povo alemão, que é tão digno de estima individualmente e tão miserável no conjunto. Um paralelo do povo alemão e outros povos suscita em nós sentimentos penosos, aos quaes tento sobrepôr-me por todos os modos possíveis. Foi na arte e na ciência que encontrei asas para tal, pois a arte e a sciencia pertencem ao universo e ante

5 Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragedia. Primeira parte*, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo [1943], S. 5.

ellas desaparecem as barreiras da nacionalidade. Goethe / Goethes Gespraech, vol. III, p. 103-104. Edições F. W. v. Biedermann, 1890.⁶

Die Wahl dieses Mottos belegt die Vertrautheit der Übersetzerin mit den Schriften ihres Autors, die ihr ermöglichte, mit dessen eigenen Worten ihren Vorbehalt gegenüber den Deutschen als politischem Kollektiv auszudrücken und zugleich die transnationale Sphäre der Kultur als Gegengift gegen den inhumanen Geist hervorzuheben. Auch die vor den Nazis nach Brasilien Geflüchteten versuchten sich in diesen Zeiten am klassischen Erbe aufzurichten, ja, sie bedurften gerade dieses klassischen Erbes, um ihr eigenes Deutschtum im Gastland Brasilien zu legitimieren. So schrieb Ernst Feder in seinem bereits zitierten Artikel: »Nunca precisamos tanto como hoje de tal tradução. Goethe é um ponto de referencia luminoso, um farol aceso entre as trevas da loucura germanica.«⁷ Weder er noch Jenny Klabin bedurften der Übersetzung, um den Wert des Klassikers zu erfassen, sehr wohl aber ihre gebildeten brasilianischen Landsleute, die das Deutsche, anders als das Französische, in der Regel nicht beherrschten. Ihnen konnte diese neue Übersetzung nun die poetischen Feinheiten und die Weite der wichtigsten deutschen Dichtung erschließen und eine alternative, humanistische deutsche Identität autorisieren.⁸ Als Jenny Klabins *Faust*-Übersetzung erstmals 1943 und 1949 in zweiter Auflage zum 200. Geburtstag des Dichters erschien, wurde sie von Feder und vielen anderen Rezensenten als die Übersetzung begrüßt, die dem Geist des Originals

6 »Auch mir liegt Deutschland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutsche Volk, das so achtbar im einzelnen und so miserabel im ganzen ist. Ein Vergleich des deutschen Volkes mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle, über welche ich auf jegliche Weise hinwegzukommen suche. Und in der Wissenschaft und in der Kunst habe ich die Schwingen gefunden, durch welche man sich darüber hinwegzuheben vermag: Denn Wissenschaft und Kunst gehören der Welt an, und vor ihnen verschwinden die Schranken der Nationalität.« (Gespräch mit Heinrich Luden, 13.12.1813) Woldemar Freiherr von Biedermann (Hrsg.), *Goethes Gespräche*, Bd. 3, Leipzig 1890, S. 103f.

7 »Niemals bedurften wir dieser Übersetzung mehr als heute. Goethe ist ein helles Mahnmal, ein Leuchtturm in der Finsternis germanischen Wahnsinns.«

8 Es ist in diesem Zusammenhang nicht ganz unwichtig, dass 1920 die erste brasilianische Übersetzung des *Faust I* in Prosa in Rio de Janeiro erschienen war, die auf Nervals französischer Version basierte. Autor war Gustavo Barroso, der in den 1930er Jahren zum Antisemiten und wichtigsten Ideologen der Integralistischen Bewegung (brasilianische Variante des Faschismus) avancierte und u.a. die *Protokolle der Weisen von Zion* übersetzte. Vgl. Maria Luiza Tucci Carneiro, »Maio, Marcos Chor. Nem Rothschild Nem Trotsky. O pensamento antisemita de Gustavo Barroso. Rio de Janeiro 1992«, in: *Revista História* 129-131 (1993-1994), S. 279-281.

am nächsten komme. Prominente Intellektuelle wie Sérgio Buarque de Holanda (1949) und Antônio Houaiss (1981) schrieben Vor- und Nachworte für die diversen späteren Nachdrucke. 2004 brachte Marcus V. Mazzari eine reich kommentierte und durchgesehene zweisprachige Ausgabe heraus. Das Werk gilt in Brasilien nach wie vor als die maßgebliche Übertragung des Klassikers und ist Grundlage für germanistische Seminare.⁹

Jenny Klabin wurde 1899 als zweites von vier Kindern in São Paulo geboren, lebte aber 1904–09 mit ihrer Familie in Berlin und Genf, wo sie eine gediegene Bildung in deutscher und französischer Sprache erhielt. In Berlin lebte die Familie in einer Wohnung in Wilmersdorf, die älteren Töchter besuchten die Viktoria-Luise-Schule und das Konservatorium Herz.¹⁰ Zurück in Brasilien wurde sie von einer Schweizer Gouvernante und Privatlehrern unterrichtet, darunter der Pianist Luigi Chiaffarelli und der Maler und Bildhauer Lasar Segall, den sie 1925 nach einem weiteren, längeren Europaaufenthalt heiratete. Lasar Segall (1889–1957) stammte ebenfalls aus Litauen und war in Berlin und Dresden im Umkreis des Expressionismus tätig;¹¹ in Brasilien beteiligte er sich an der *Semana de Arte Moderna* von 1922 und wurde zu einem der wichtigsten Vertreter der Avantgarde. Das Ehepaar war in São Paulo seit den 1920er Jahren für zahlreiche Aktionen und Ausstellungen zur Verbreitung der neuen Kunst verantwortlich. Jenny Klabins besonderes Interesse galt dabei den darstellenden Künsten. Als ihr Mann 1957 starb, begann sie mit der Transformation ihres Wohnsitzes in ein Museum. Nach ihrem Tod 1967 wurde es von den gemeinsamen Kindern eröffnet und fungiert heute als Museum, Archiv, Ausstellungsgebäude und Kulturzentrum.¹² Es beherbergt neben einer Kunstbibliothek und den Dokumenten zu Werk und Leben von Lasar Segall eine über 500.000 Stücke umfassende Sammlung – die größte in Brasilien – von Texten und Objekten zu Theater, Oper, Tanz, Film, Hör-

9 Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte*, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo 2004; Johann Wolfgang Goethe, *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*, Ed. bilíngüe, übers. von Jenny Klabin Segall, São Paulo 2007.

10 Diese Informationen entstammen einem Transkript (1974) des Berichts von Maurício Freeman Klabin, dem Vater Jenny Klabins und Begründer der brasilianischen Industriellen-Dynastie, Museu Lasar Segall, Nachlass Jenny Klabin Segall, Caixa 13, J290.

11 Lasar Segall gehörte mit Otto Dix, Conrad Felixmüller und Elfriede Lohse-Wächtler zu den Gründern der Sezession Dresden Gruppe 1919. Zu seiner Position zwischen Deutschland und Brasilien vgl. Sonja Arnold, »Von deutsch-brasilianischer Literatur zur Transkultur. Weltliteratur, Exil und Globale Archive«, in: *Germanistische Mitteilungen* 44 (2018) H. 1, S. 79–94.

12 <http://www.mls.gov.br/acervos/> (22.7.2020).

spiel, Fotografie und Zirkus, die auf den Sammlungen Jenny Klabins basiert und beständig systematisch ergänzt und aktualisiert wird.¹³ Zugleich findet sich in diesem Archiv ihr eigener Nachlass mit den Manuskripten aus ihrer Übersetzertätigkeit und Dokumentationen der medialen Rezeption ihrer Arbeit. Seit mehreren Jahren werden die Sammlungen digitalisiert und sind zum Teil bereits im Internet einsehbar.¹⁴

Aus der Zeit von 1920 bis 1923, als Jenny Klabin mit der Familie erneut in Berlin lebte, ist ein Notizbuch¹⁵ erhalten, das ihre zahlreichen Besuche in Theater und Oper bezeugt.¹⁶

Während ihre ältere Schwester Mina sich zur Sängerin ausbilden ließ, entwickelte Jenny eine Leidenschaft für die Bühne. Der Katalog der von ihr in Berlin besuchten Aufführungen nennt keine Boulevardtheaterstücke, aber auch keine ausgesprochen experimentellen Stücke expressionistischer Autoren, vielmehr internationale Klassiker und das in den 1920er Jahren dominierende Repertoire: Gerhart Hauptmann und die Skandinavier, auch einen jüdischen Dramatiker wie Shalom Asch. Schiller und vor allem Goethe fehlen kurioserweise.

Als Jenny Klabin Segall in den 1930er Jahren zu übersetzen begann, wählte sie ausschließlich Dramentexte, zunächst der französischen, dann der deutschen Klassik. Vor und nach *Faust I* beschäftigte sie sich vor allem mit Molière,¹⁷ Racine¹⁸ und Corneille,¹⁹ dann mit *Faust II*. Die Bände erschienen in São Paulo unter anderem in Buchreihen, die dem Drama gewidmet waren, und bildeten damit Teil eines Kanons für die Bühne. Allerdings verfügt Brasilien über keine jahrhundert-

13 Paulo Simões de Almeida Pina, »Biblioteca Jenny Klabin Segall: O trabalho de documentação em um acervo especializado em artes do espetáculo«, in: *Anais do I Seminário de preservação de acervos teatrais: 8 a 10 de agosto de 2012 ECA/USP*. Hg. von Elizabeth R. Azevedo. São Paulo 2015, S. 45-57, hier S. 47.

14 <http://mls.gov.br/acervo/index.php/busca/> (22.7.2020).

15 Das Büchlein befindet sich ebenfalls im Nachlass Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall, São Paulo. Caixa 13.

16 Eine Seite verzeichnet »Operas: Parsifal, Manon, Ballo in maschera, Traviata, Mma. Butterfly, Fidelio, Meistersänger, Lohengrin, Mignon, Tote Stadt, Aida, Othello, Figaros Hochzeit, Don Juan.« Eine weitere Doppelseite notiert »Théâtres: Was Ihr wollt, Nathan der Weise, Und Pippa tanzt, Viel Lärm um nichts, Gespenstersonate, Othello, Der Pelikan, Frühlings Erwachen, Die unberührte Frau, Grottesken, Der Fremde, Schma Jisroel, Der König, Gott der Rache, [unleserlich], Meilensteine, Hamlet, Der Meister, Florian Geyer, Woyzeck, Der Geizige, Der eingebildete Kranke, David und Goliath, Die tolle Faschingsnacht, Emilia Galotti, Peter Brauer, Richard der Dritte.«

17 *Die Schule der Frauen, Die Schule der Ehemänner, Georges Dandin, Die gelehrten Frauen, Tartuffe, Der Menschenfeind*.

18 *Andromache, Britannicus, Esther, Phädra, Athalie*.

19 *Le Cid, Horace, Polyuctes*.

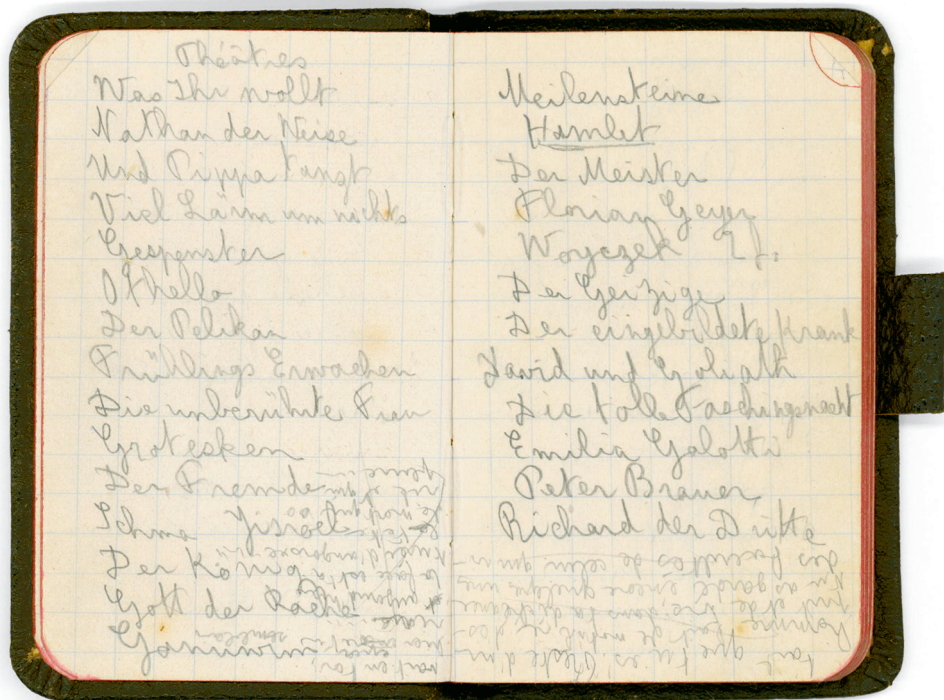


Abb. 1: »Notizbuch Theatre«, Nachlass Jenny Klabin Segall,
Museu Lasar Segall, São Paulo.

alte Bühnenkultur wie Österreich und Deutschland; das Publikum für anspruchsvolles Theater war hier stets beschränkt auf eine recht schmale Besucherschicht von Bildungsbürgern, heute wird es fast ausschließlich in der urbanen Subkultur von alternativen Gruppen gepflegt.

Aus diesem Grund wurden und werden Klabins Übersetzungen letztlich in erster Linie von Lesern rezipiert. Das entspricht auch der Übersetzungsstrategie, die – gemäß den Kategorien von Susan Bassnett-McGuire – den Dramentext als literarisches Werk behandelt.²⁰ Offensichtlich arbeitete Jenny Klabin nicht im Hinblick auf

²⁰ Susan Bassnett-McGuire, »Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts«, in: Theo Hermans (Hrsg.), *The manipulation of literature: Studies in Literary Translation* (1985), New York 2014, S. 87–103, hier S. 90f.

eine konkrete Inszenierung, sondern bemühte sich um eine poetisch angemessene Repräsentation der Tragödie, womit überhaupt erst eine Grundlage für theatralische Adaptionen geschaffen wurde. Versform und differenzierte metrische Gestaltung prädestinieren die Übertragung dazu, Goethes Werk im brasilianischen Literaturfeld zu »ersetzen«.²¹ Die zahlreichen Neuauflagen und Nachdrucke belegen, dass es diese Funktion im Laufe der vergangenen 80 Jahre erfüllt hat.²² Aus diesem Grund ist es auch die Übersetzung, die von Marcus V. Mazzari für seine kommentierte zweisprachige Ausgabe verwendet wurde, die eher in einem philologischen Kontext steht. Die meines Wissens einzige szenische Aufführung auf Grundlage des Klabin'schen Textes fand 1948 im Hotel Quitandinha in Petrópolis statt und war offenbar ein Fiasko. Das lag sicher zum Teil an der ungewohnten Drehbühne, die hier zum ersten Mal in Südamerika zum Einsatz kam, und an der mangelnden Vorbereitung der Schauspielerinnen und Schauspieler.²³ Die Darstellerin der Margarete, Nicette Bruno, erinnert sich daran, dass vor allem die Versform ein Problem dargestellt habe.²⁴ In der Tat sind Verse auf der Bühne in Brasilien die große Ausnahme, was mit der Dominanz der Moderne und dem Fehlen eines autochthonen ›klassischen‹ Repertoires zu erklären ist.²⁵

Das Archiv des Museums Lasar Segall birgt unter anderem 21 Kartons mit Schriften und Dokumenten von Jenny Klabin Segall. Zwei davon enthalten Typo- und Manuskripte im Zusammenhang der *Faust*-Übertragung. Aufgrund der Textbefunde ist anzunehmen, dass keiner der Texte aus der Zeit vor 1949 stammt. Das Material zu *Faust I* reprä-

21 In Portugal und Brasilien wurden seit dem 19. Jahrhundert etwa ein Dutzend Übersetzungen angefertigt (*Urfaust* und Teilübersetzungen eingeschlossen). Vgl. Denise Bottmann, *goethe traduzido no brasil I: primórdios e os faustos*, <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2015/08/goethe-traduzido-no-brasil-i-primordios.html> (25.10.2020). Siehe auch Tinka Reichmann, »Frases célebres do Fausto: um desafio para a tradução«, in: *Pandaemonium Germanicum* 12 (2008), S. 191-209.

22 Die Übersetzerin Denise Bottmann (Anm. 21) verzeichnet in ihrem Weblog neben den beiden ersten Publikationen von 1943 und 1949 zumindest sieben weitere in den Verlagen Martins und Itatiaia. Der Verlag editora 34 hat seit 2004 die zweisprachige, von Marcus V. Mazzari besorgte Ausgabe mehrfach wiederaufgelegt.

23 Elaine Guerini, *Nicette Bruno e Paulo Goulart. Tudo em Família* (Coleção aplauso. Série perfil), São Paulo 2004, S. 26-30.

24 Ebd., S. 27.

25 Bei einer Lesung ausgewählter Szenen der Klabin-Übersetzung durch professionelle Schauspielerinnen und Schauspieler im Museu Lasar Segall im November 2019 konnte ich die kuriose Feststellung machen, dass man die Verse für die Rezitatoren in Prosa notiert hatte, damit sie sich ›leichter‹ sprechen lassen. Hörbar war die metrische Struktur dennoch, nicht zuletzt wegen der Reime.

sentiert maschinengeschriebene Arbeitsstufen, welche die zweite Auflage voraussetzen und handschriftliche Korrekturen aufweisen, die in spätere Auflagen eingegangen sind. Möglicherweise sind diese Abschriften des bereits gedruckten Buchs zu dem Zweck angefertigt worden, Revisionen vorzunehmen, denn die Zeilenabstände sind entsprechend großzügig gehalten. Ähnliche Typoskripte finden sich auch zu den verschiedenen Akten von *Faust II*. Besonders interessant ist ein liniertes Ringbuch mit einer handschriftlichen Version des 3. Aktes: Die zahlreichen Varianten zu den einzelnen Versen lassen vermuten, dass es sich sehr wahrscheinlich um den ersten Übersetzungsversuch handelt. Die Arbeit an *Faust II* fällt vor allem in die 50er- und 60er-Jahre; Jenny Klabin dürfte folglich erst relativ spät begonnen haben, ihre eigene Arbeit an der *Faust*-Übertragung zu dokumentieren, da von den ersten Arbeiten zu *Faust I* nichts erhalten ist. Immerhin gestatten auch die erhaltenen Manuskripte zum zweiten Teil der Tragödie einen Einblick in ihre Werkstatt.

Wie bereits bemerkt, zeichnet sich Jenny Klabins Werk vor allem dadurch aus, dass Versaufteilung, Metrum, Reim und Strophenformen des Ausgangstextes bis ins Detail respektiert und durch angenäherte portugiesisch-brasilianische Formen wiedergegeben werden. Schon der Version von 1943 ist der Hinweis vorangestellt: »A numeração dos versos desta tradução corresponde à dos versos originaes, e, bem assim, com poucas excepções, o rythmo, a metrificação e a disposição das rimas. – N. da T.«²⁶

Die Berücksichtigung dieser Äquivalenzbeziehung ist bekanntlich die letzte und schwierigste, der sich eine Übersetzerin oder ein Übersetzer stellen kann. Goethe hat in den *Noten zum West-Östlichen Divan* drei Arten von Übersetzung unterschieden: Für eine erste Annäherung an ein Werk in fremder Sprache empfahl er die schlicht-prosaische, weil sie »uns in unserem eigenen Sinne mit dem Ausland bekannt« macht, wengleich »die Prosa alle Eigentümlichkeiten einer jeden Dichtkunst völlig aufhebt und selbst den poetischen Enthusiasmus auf eine allgemeine Wasserebene niederzieht.«²⁷ Auf der zweiten Stufe würde das Fremde nach der Art der *belles infidèles* der französischen Tradition formal an das bekannte Eigene angepasst. Erst auf der dritten Stufe des Übersetzens gehe es darum, auch die fremde

26 »Die Verzählung dieser Übersetzung entspricht der des Originals und ebenso, mit wenigen Ausnahmen, der Rhythmus, die Metrik und die Anordnung der Reime. – A[nmerkung] d[er] Ü[bersetzerin].« Goethe (Anm. 5), S. 6.

27 Johann Wolfgang Goethe, »Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans«, in: *Goethes Werke*, Bd. 2, *Gedichte und Epen II*, hrsg. von Erich Trunz, München 1981, S. 255.

Form des Werks in einer ihm gemäßen, aber für die Zielkultur ungewohnten Weise wiederzugeben.

Bei der Übersetzung von metrischen Strukturen sieht Armin Paul Frank eine Skala von Möglichkeiten, die vom quasi direkten Transfer in eine prosodisch und semantisch entsprechende Form bis hin zur Prosaübersetzung reicht.²⁸ Der direkte Transfer wäre etwa möglich bei der Übersetzung deutscher Blankverse ins Englische, da sich beide Sprachen und ihr metrisch-prosodisches System sehr ähnlich sind und die Form des Blankverses in beiden Kulturen den ›noblen‹, reimlosen antiken Formen von Epos und Tragödie als gleichwertig gilt.²⁹ Schwieriger gestaltet sich in den meisten Fällen die Übertragung zwischen metrischen Systemen, die auf unterschiedlichen Prosodien beruhen – wie das Deutsche und die romanischen Sprachen. Während die deutsche Metrik seit Opitz und bis in die Gegenwart auf der Zahl und der Verteilung der Akzente beruht, liegt den Metriken des Französischen, Italienischen, Spanischen und Portugiesischen wesentlich die Silbenzählung zugrunde. Grund dafür ist möglicherweise die weniger markierte Akzentstruktur der Silben, so dass in diesen Sprachen die ›natürliche‹ Grundlage zur Herausbildung akzentuierender Prosodie fehlte.³⁰ In den syllabischen Prosodien romanischer Literaturen werden die metrischen Schemata nach der Zahl der Silben bestimmt, zum Teil mit festen Zäsuren und Akzenten in finalen Positionen und einer Reihe spezifischer Regeln für die Silbenkonstitution bei aufeinanderstoßenden Vokalen an den Wortgrenzen.³¹ Zwar hat es seit jeher einen Aus-

28 Armin Paul Frank, »Versification and stanza formation: Towards a transfer approach«, in: Harald Kittel [u.a.] (Hrsg.), *Übersetzung – Translation – Traduction: 1. Teilband*, Berlin 2004, S. 963–980, hier S. 964.

29 Freilich gilt dies erst für das fortgeschrittene 18. Jahrhundert, denn der Blankvers entstand in diesen beiden Sprachen nicht zur gleichen Zeit und gleichsam autochthon in der deutschen Dichtung wurde er seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausprobiert und erst mit Wielands *Lady Johanna Gray* von 1758 »eingebürgert«. Tina Hartmann, »Dramatische Werke«, in: Jutta Heinz (Hrsg.), *Wieland-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2008, S. 169–180, hier S. 169.

30 Vgl. Remigius Bunia, *Metrik und Kulturpolitik. Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der europäischen Tradition*, Berlin 2014; Katja Mellmann, »Versanalyse«, in Thomas Anz (Hrsg.), *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2: Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 81–97; Theo Vennemann, »Der Zusammenbruch der Quantität im Spätmittelalter und sein Einfluß auf die Metrik«, in: *Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik* 42 (1995), S. 185–223.

31 Im Einzelnen sind dies: Synalöphe (Transformation eines Vokals in Halbkonzonant: fatigado eu = fatigadwew), Krasis (Verschmelzung zweier gleicher Vokale: a alma = alma), Elision (Tilgung des vorangehenden Vokals: fatigada eu = fatigadeu), Eklipse (Verschmelzung von Nasalen mit folgendem Vokal:

tausch zwischen den romanischen und den germanischen Sprachen gegeben und zahlreiche deutsche Versformen sind durch Adaption von italienischen, französischen und spanischen Modellen entstanden, aber die Differenzen sind deutlich und hörbar, wie sich etwa am deutschen Alexandriner aus regelmäßigen sechshebigen Jamben und seinem französischen Vorbild aus zwölfsilbigen Versen mit variierender Betonung zeigen lässt. Wenn Jenny Klabin bei ihren Übersetzungen französischer Tragödien relativ problemlos auf den Alexandriner der portugiesischen und brasilianischen Tradition zurückgreifen konnte, so stellten die Verse des *Faust* sie vor größere Schwierigkeiten.

Das liegt einerseits am Unterschied germanischer und romanischer Prosodie und der darauf beruhenden metrischen Systeme. Andererseits aber ist der *Faust* in jeder Hinsicht ein exzeptionelles Werk, und das gilt auch für die Metrik. Wenn in den meisten Dramen der neuzeitlichen europäischen Literaturen ein bestimmter Sprechvers als Medium dominiert und eine einheitlich durchgehende Struktur bildet (der Blankvers in England und Deutschland, der Alexandriner in Frankreich),³² so unterscheidet sich der *Faust* davon durch seine unüberschaubare metrische Vielfalt. Wie Erich Trunz bemerkt, ist »[d]iese rauschende, wechselnde Fülle der rhythmischen Formen [...] für ein Drama völlig außergewöhnlich.«³³

Die verschiedenen Verstypen evozieren eine bestimmte Kultur und Epoche, wie etwa die frühneuzeitlichen Knittelverse des Monologs in »Nacht« oder die antikisierenden jambischen Trimeter des Helena-Akts; sie schaffen eine sakrale Atmosphäre, wie die Hymnenverse des Prologs im Himmel, sie charakterisieren Margaretas ahnungsvolle Naivität, wie die Volksliedstrophen des Thule-Liedes, oder sie lassen Fausts Hybris hörbar und fühlbar werden, wie die freien Rhythmen in der Beschwörung des Erdgeistes. Mit den Worten Eibls könnte man von einer »Verssemantik« sprechen, wobei die Wirkung wesentlich darauf beruht, dass Autor und Publikum über dieselben kulturellen

com o = c'º). Vgl. Celso Ferreira da Cunha / Luís Filipe Lindley Cintra, *Nova gramática do português contemporâneo. Texto atualizado com a nova ortografia*, Rio de Janeiro 62013, S. 652f.

32 Auch Ulrike Jekutsch behandelt ein durchgehendes Versmaß im Drama als Regelfall, metrische Diversität ist ein Sonderfall und damit ein spezifisches Problem der Übersetzung von versifizierten Dramen, das vor allem bei Shakespeare (Vers und Prosa) und in der griechischen Tragödie (Sprechverse und Chorlieder) vorliege. Doch die metrische Diversität des *Faust* geht darüber bei weitem hinaus. Ulrike Jekutsch, »Die Übersetzung des Verses im Drama«, in: Kittel [u.a.] (Anm. 28), S. 982.

33 Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, hrsg. und komm. von Erich Trunz«, in: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramen I*, hrsg. von Erich Trunz, München 1998, S. 493.

Referenzen für die einzelnen Maße verfügen.³⁴ Nur sehr bedingt ließen sich wohl auch universal wirksame Effekte identifizieren, die auf anthropologisch kulturübergreifende Weise bestimmte Emotionen durch bestimmte Rhythmen hervorrufen.³⁵ Neben diesen extratextuellen Referenzen bilden die verschiedenen Metren aber innerhalb des Werks eine einzigartige klangliche Diversität, ein Gegeneinander von kurzen und langen, schnellen und langsamen, regelmäßig harmonischen und unregelmäßig gespannten Versen bis hin zur Prosa.

Wie sich im Detail zeigen lässt, hat Klabin stets einen Verstyp gewählt, der im Portugiesischen als kulturelles ›Äquivalent‹ zum jeweiligen deutschen Metrum gelten kann, sofern dies möglich war. Wenn ein solches sich nicht anbot, bildete sie Verse, deren prosodische Struktur dem Rhythmus des Originals nahekommt. Reimschemata beziehungsweise Reimlosigkeit wurden stets berücksichtigt. Diese hohe Präzision in der poetischen Gestaltung ging einher mit einer semantischen und syntaktischen Erweiterung oder gar Überdehnung der Zielsprache, die den Leserinnen und Lesern (selbst den brasilianischen Studierenden) mitunter einige Schwierigkeiten macht.³⁶ Der Wortschatz der Übersetzerin ist immens und ihre Lösungen sind fast immer nachvollziehbar, wenn man sie mit Goethes Text vergleicht. Aus diesem Grund ist die Entscheidung von Marcus V. Mazzari, ihre Übersetzung in einer zweisprachigen Ausgabe zu edieren, für eine poetische Übersetzung, die als autonome konzipiert war, zwar ungewöhnlich, aber durchaus sinnvoll. Die folgende Tabelle zeigt an einigen der prominentesten Beispiele die Flexibilität der Übertragung.

34 Karl Eibl, *Das monumentale Ich – Wege zu Goethes Faust*, Frankfurt a.M. 2000, S. 343.

35 Etwa im Sinne von Kaysers Typologie der Rhythmen. Vgl. Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, Bern/München 1986, S. 100–120.

36 Einer der wenigen kritischen Texte zu Klabins Übersetzung ist ein längerer Artikel von Augusto Meyer im *Correio da Manhã* vom 27.3.1949, *Tradução do Fausto*. Er benennt die Kosten der »fanatischen« metrischen Genauigkeit: »Mas por isso mesmo, e devido a essa fidelidade quase fanática, o esforço de seguir o texto à risca obrigou muita vez a tradutora a uma torsão da linguagem fluente, a requintes de arcaísmo ou de termos desusados, a maneirismos de rima rebuscada ou simples descaídas de rima bamba. A dureza é então o imposto cobrado á fidelidade, uma dureza contundente que fere o ouvido sensível do amador de poesia e acaba incutindo no leitor uma vaga saúde dos traidores melódiosos«. Was hier als Verstoß gegen die Normen des literarischen Brasilianischen Portugiesisch verzeichnet wird, belegt andererseits die verfremdende Tendenz von Klabins Übersetzung.

Text	deutscher Vers- und Strophen- typ	portugiesischer Verstyp
»Zueignung« (1-32)	jambische Fünfheber, Stanzen	decassílabo, oitava rima
»Prolog im Himmel«, Erzengel (243-270)	jambische Vierheber, Hymnenvers	octossílabo
»Prolog im Himmel«, Mephisto/der Herr (271-365)	regelmäßige Jamben mit wechselnder Hebungszahl, Madrigalvers	decassílabo und dodecassílabo
»Nacht«, Monolog (354-385)	Knittelvers	octossílabo und decassílabo
»Gretchens Stube« (2759-2782)	jambische Dreiheber, Liedstrophe	hexassílabo (Sechssilbler)
»Wald und Höhle« (3217-3250)	freie Rhythmen	decassílabo und dodecassílabo, verso branco
»Walpurgisnacht«, Wechselgesang (3871-3911)	trochäische Vierheber	heptassílabo
<i>Faust</i> II 2. Akt, Chor der Telchinen (8275-8284)	daktylische Vierheber	hendecassílabo, daktylischer Rhythmus
<i>Faust</i> II, 3. Akt (8488-8515)	reimlose jambische Trimeter	dodecassílabo, reimlos, ohne Zäsur
<i>Faust</i> II, 3. Akt, Chor der Dryaden (992-10038)	reimlose trochäische Tetrameter	Fünfzehnsilbler, reimlos,
<i>Faust</i> II 4. Akt (10849-11042)	jambische Sechsheber mit Zäsur, Alexandrin	dodecassílabo, gereimte Alexandrin

Im Fall der »Zueignung« hat Jenny Klabin auf die ›oitava rima‹ zurückgegriffen: Diese war im portugiesischen Nationalepos *Lusiadas* von Luís de Camões als Vers- und Strophenform hohen Stils aus der italienischen ›ottava rima‹ adaptiert worden – ganz so wie Goethes Stanzen eine deutsche Nachbildung und Einbürgerung dieser romanischen Form darstellen. Hier liegt eine kulturell analoge Tradition vor,

in der ein konkretes Metrum den feierlichen Ton anspruchsvoller Gattungen markiert.

Anders verhält es sich etwa bei den vierhebigen deutschen Jamben und Trochäen, die rhythmisch sehr unterschiedlich, aber als Verse mittlerer Länge aus brasilianischer Sicht fast identisch wirken; im Portugiesischen gibt es keine spezifischen Entsprechungen: Die syllabische Prosodie erlaubt im Prinzip kein jambisches beziehungsweise trochäisches Metrum. Es wäre naheliegend, beide Metren gleichermaßen durch achtsilbige Verse wiederzugeben, da der Umfang im Deutschen in beiden Fällen praktisch identisch ist (8 Silben +/- 1). Indem Klabin jedoch für die Jamben den ›octossílabo‹ und für die Trochäen den ›heptassílabo‹ verwendet, differenziert sie klar zwischen beiden Verstypen. Das Ergebnis ist verblüffend, da im ersten Fall die obligatorische Schlussbetonung notwendig auf die achte und die vorangehenden optionalen Akzente durchgängig auf gerade Silben fallen, während der ›heptassílabo‹ die Schlussbetonung auf die siebte Silbe legt, wodurch die vorangehenden Akzente die ungeraden Silben betreffen. Zwar entsteht in der Rezitation niemals ein durchgehender jambischer beziehungsweise trochäischer Rhythmus – was in den romanischen Sprachen auch recht schaurig wirken würde –, aber der unterschiedliche Charakter der beiden Verstypen ist deutlich gewahrt und nähert sich dem deutschen Vorbild an.

Den feierlichen, barocken Psalmliedern nachempfundenen, vierhebigen Jamben der Erzengel aus dem »Prolog im Himmel« (243–250)³⁷ entsprechen bei Klabin Achtsilbler (›octossílabo‹) – nach Said Ali³⁸ der selten praktizierte »Pária« unter den portugiesischen Metren.

Die Sonne tönt, nach alter Weise,
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.

Ressoa o sol no canto alado
Dos orbes no infinito espaço,
E seu percurso pré-traçado
Vence com majestoso passo.
Anima os anjos a visão
De inescrutável harmonia:
Da obra máxima a imensidão
Pasma, qual no primeiro dia.

37 Markus Ciupke, *Des Geklimpers vielverwornner Töne Rausch. Die metrische Gestaltung in Goethes Faust*, Göttingen 1994, S. 35.

38 M. Said Ali, *Versificação portuguesa*, São Paulo 1999, S. 77. Dort ist die Rede vom neunsilbigen Vers, der in der Nomenklatur dieses Metrikers dem ›octossílabo‹ entspricht.

Dagegen sind die vierhebigen Trochäen des »Wechselgesangs« zwischen Faust, Mephisto und Irrlicht (3871-3880), mit dem der »opernartige Teil der *Walpurgisnacht* seinen Anfang«³⁹ nimmt, bei Klabin wiedergegeben durch die überaus populäre ›redondilha maior‹, einen siebensilbigen Vers, der aus einem spanischen Reigentanz hervorgegangen ist.⁴⁰ Kulturelle Konnotation und Assimilation der rhythmischen Struktur gehen hier eine perfekte Verbindung ein.

In die Traum- und Zaubersphäre	Pela esfera da magia
Sind wir, scheint es, eingegangen.	E do sonho, andamos, ora;
Führ uns gut und mach dir Ehre	Cumpra o ofício e sê bom guia!
Daß wir vorwärts bald gelangen	Por transpormos sem demora
In den weiten, öden Räumen!	As desertas, vastas plagas.

Seh die Bäume hinter Bäumen,	Vê a deslizar, em vagas,
Wie sie schnell vorüberrücken,	Árvores entre arvoredos,
Und die Klippen, die sich bücken,	E vergando-se, os rochedos;
Und die langen Felsennasen,	Como exalam sopros, roncoss,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!	Seus narizes longos, broncos!

Diese grundlegende Differenz von jambischem und trochäischem Rhythmus ist in der gesamten Übertragung systematisch durchgeführt und belegt, wie kreativ und konsequent Klabin vorgegangen ist, wenn es darum ging, die klangliche Wirkung des Originals im fremden sprachlichen Material zu erzielen. Ein Blick in das Archivmaterial kann bestätigen, dass die Autorin diesen Effekt intentional zu erzielen versuchte. So zeigt beispielsweise die handschriftliche Korrektur an dem Gesang des Lynkeus im 3. Akt, (9218-9221), wie die Syntax so verändert wurde, dass in nahezu allen Verse die Nebenakzente auf ungerade, nicht auf gerade Silben fallen.⁴¹

Auch an den handschriftlichen Versuchen zum Monolog der Helena lässt sich zeigen, dass die Übersetzerin zunächst Vers für Vers mit einer möglichst genauen Übertragung des Wortlauts und der Wortfolge beginnt, um dann ihr Augenmerk auf die ›Verbesserung‹ der rhythmischen

39 Ciupke (Anm. 38), S. 84 [Hervorhebung im Original].

40 Vgl. Ali (Anm. 39), S. 66.

41 »Deixai que de joelhos caia, / Morra eu! não, deixai que viva; / Que tôda a alma se me esvaia, / Da deusa-mulher cativa.« Dies ergibt zunächst noch Akzente auf mehreren geraden Silbenpositionen: 2 5 7 / 2 5 7 / 3 7 / 2 5 7. Die revidierte Fassung lautet: »Ah que eu morra! não, que eu viva! / Deixai que de joelhos caia! / Da mulher-deusa cativa, / Que a alma toda se me esvaia.« Nun findet sich nur noch im zweiten Vers eine Silbe in gerader Position und die trochäische Anmutung ist noch deutlicher: 1 3 5 7 / 2 5 7 / 3 7 / 1 3 7.

schen Struktur zu richten. Im Manuskript finden sich vier Varianten zum ersten Vers, sämtlich als ›dodecassílabo‹ konzipiert und den Chiasmus »Bewundert viel und viel gescholten« auf je andere Weise aufnehmend. Dabei werden allmählich die Partizipien »louvada« und »censurada« gegen »admirada« und »odiada« ausgetauscht; zwar ergeben beide Paare insgesamt je sieben Silben, aber nur die zweite Variante beginnt mit Vokalen und lässt sich in Verbindung mit vorangehenden Silben zu jeweils einer verschmelzen. Am Ende steht dann ein Vers, der außer dem Chiasmus auch die Inversion und die Endposition des Namens im Portugiesischen ›abbildet‹.

Eine solche Konzentration auf scheinbar eher marginale Phänomene mag befremdlich erscheinen, sowohl mit Blick auf die Klabin'sche Übersetzung als auch auf diesen Artikel. Bedenkt man den kulturellen Kontext des 20. Jahrhunderts, in dem der Vers, zumal der metrisch gebundene, weitgehend obsolet wurde, kann Klabins Übersetzungsstrategie sogar anachronistisch wirken. Die soziale Herkunft und Position Jenny Klabins lassen ja auch zunächst an eine ›musische‹ Nebenbeschäftigung einer Socialite denken. Dagegen spricht allerdings die systematische und ausschließliche Auseinandersetzung mit den »Meisterwerken des klassischen Theaters«⁴² und das Selbstbewusstsein der Übersetzerin: In den Briefen an den Verlag verlangte sie die Nennung ihres Namens nicht nur auf dem Buchtitel, sondern in allen werkbezüglichen Mitteilungen. Dagegen spricht zudem die einhellig positive Aufnahme der Übersetzung Klabins durch die Kulturelite Brasiliens in den 1940/1950er Jahren. Man muss sich vergegenwärtigen, dass Jenny Klabin eben nicht nur eine Dame aus der wohlhabendsten Schicht São Paulos war, sondern auch Gattin eines der profiliertesten bildenden Künstler der Avantgarde. Durch ihn hatte sie ständig Umgang mit den Vertretern der Moderne, die mit der ›Semana de Arte‹ von 1922 gerade eine eigenständige brasilianische Kunst und Literatur kreiert hatten. Ein Brief Lasar Segalls von 1941⁴³ bezeugt, dass in diesem Jahr sein bekanntestes Werk, das *Navio de Emigrantes*, und parallel die Übertragung von *Faust I* vollendet wurden. Für die Segalls stellten beide Werke Höhepunkte ihrer künstlerischen Karriere dar und es ist kaum vorstellbar, dass Jenny in einem anderen historisch-kulturellen Koordinatensystem lebte als ihr Mann.

42 In einer biografischen Skizze (›Minuta‹) für den *Quem é alguém no Brasil* schreibt sie: »Dedica suas atividades literárias à traduções para o vernáculo de obras primas do Teatro Clássico Universal, atendendo-se sempre com a maior fidelidade à forma e ao espírito do original.«

43 Lasar Segall, Briefentwurf an Geraldo Gonçalves Ferraz, 1941, Museu Laser Segall, ALS 02387 <http://mls.gov.br/acervo/> (25.10.2020).

Peregrino acts

Beante de palacio de Merclan, em Sparta

Surge Helena e o coro das Krogenas aprieionadas,
 Thambalis, coro

Helena

Muito admirada e ^{muito incriminada,} censurada muito Helena
 Beate da Beira mar, ^{onde ha pouco, inda, ~~abandonamos~~}
 De Beira mar em ^{praia, heims destruidos}
 De praia sendo onde, ^{as ~~praia~~ ~~desembocam~~}
^{entretencia} ~~com o~~ ^{central das ~~vagas~~}
 Inda abiss do ^{balanco ~~das ~~vagas~~~~}
 Inel ^{com os ~~vagas~~}

2. Que da planicie phrygia as patrias encadeas
 Que a ^{da planicie e da Thracia}
 Pelo ^{da ~~planicie~~}
 Que ^{da ~~planicie~~}
 E ^{da ~~planicie~~}
 1. A ^{da ~~planicie~~}
 Sobre ^{da ~~planicie~~}
 Sobre ^{da ~~planicie~~}
 No ^{da ~~planicie~~}
 Em ^{da ~~planicie~~}
 No ^{da ~~planicie~~}
 A ^{da ~~planicie~~}

Abb. 2: Übersetzungsmanuskript »Fausto II, 3º Ato«,
 Nachlass Jenny Klabin Segall, Museu Lasar Segall, São Paulo.

Verständlich wird der Widerspruch zwischen dem deutschen Klassiker und der brasilianischen Avantgarde dadurch, dass letzterer just die Klassiker fehlten, gegen die sie sich abheben konnte. Die von Even Zohar⁴⁴ konstatierte Funktion von übersetzter Literatur für das literarische System einer Literatur betrifft eben nicht nur den Import konkreter Modelle für neue ästhetische Ausdrucksformen, sondern auch das Ausfüllen von Leerstellen im literarischen Kanon. Viele der Rezensionen zu Klabins *Faust* (nicht nur die zahlreichen Artikel Ernst Feders) betonen gerade die Befriedigung, nun eine brasilianische Repräsentation dieses Werks zu ›besitzen‹, das eine Spitzenstellung in der Weltliteratur einnimmt. Die Rolle des *Faust* und der französischen Klassizisten kann nicht von Werken der brasilianischen (nicht einmal der portugiesischen) Literaturgeschichte ausgefüllt werden und die Leistung der modernistischen Autorinnen und Autoren, ihrer freien Verse und ihrer Prosa, wird erst sichtbar vor dem Hintergrund eines metrischen Werks vom Rang des *Faust* in brasilianischer Sprache. Dass die Thematik des *Faust* in der Epoche hochaktuell war, beleuchten die Romane von Thomas und Klaus Mann, vor allem aber João Guimarães Rosas *Grande Sertão: Veredas*,⁴⁵ das zwar erst 1957 erschien, dessen Autor aber von 1938 bis 1942 brasilianischer Konsul in Hamburg gewesen war, wo er sich intensiv mit Goethe auseinandersetzte.⁴⁶

Die im Titel dieses Aufsatzes zitierte Zeile stammt aus der berühmten Übersetzerszene in der Sequenz »Studierzimmer« und ist als solche eine genuine Gelegenheit für selbstreferentielle Kommentare. Das »heilige Original« ist für Goethes Faustfigur in diesem Moment noch die Bibel. Für die geborene Brasilianerin mit ihrem Faible fürs Theater und die deutsche Kultur ist es der *Faust* selbst, den sie nun in ihre »geliebte Muttersprache«⁴⁷ überträgt.


44 Itamar Even-Zohar, »The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem«, in: *Poetics Today* 11 (1990) H. 1, S. 45-51.

45 Zum Faustischen in Rosas Roman vgl. u.a. Marcus V. Mazzari, »Figurações do ›mal: e do ›maligno‹ no Grande sertão: Veredas«, in: *Estudos Avançados* 22 (2008) H. 64, S. 273-290.

46 In der Bibliothek des Autors befinden sich allein elf Titel von Goethe, darunter die französischen *Faust*-Übersetzungen von Nerval und Lichtenberger. Daniel R. Bonomo, »A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa«, in: *Pandaemonium germanicum* 16 (2010), S. 155-183.

47 In der Übersetzung des Portugiesen João Barrento heißt es dagegen textgetreu: »Verter o sagrado original / No meu tão amado idioma alemão«, Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*, übers. von João Barrento, Lissabon 1999, S. 84.

Der Verfasser bedankt sich beim Museu Lasar Segall für die Unterstützung bei der Sichtung des Nachlasses und beim brasilianischen Forschungsrat (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq) für die Förderung des Projekts durch ein Stipendium (Bolsa de Produtividade em Pesquisa 2).

Elsa Jaubert-Michel 

Armel Guerne und Novalis' *Hymnen an die Nacht*: Wie man die Musik der Sprache übersetzt

»Um gut zu übersetzen bedarf es
viel Liebe, und ein Hingezogensein
das sich nicht erzwingen lässt.«

Armel Guerne¹

Denken und Handeln

Armel Guerne wurde 1911 in der Schweiz als Sohn eines Schweizer Vaters und einer französischen Mutter geboren. Nachdem die Ehe der Eltern 1918 geschieden wurde, zog er mit seinem Vater und seinem Bruder 1920 in die Nähe von Paris. Im Anschluss an sein Abitur ging er nach Syrien, wo er neun Monate lang als Französisch-Lektor tätig war. Nach seiner Rückkehr nach Paris 1930 begann er zu schreiben und begegnete wichtigen Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Sein erstes Buch, *Oraux*, wurde 1934 veröffentlicht. Zu dieser Zeit – Guerne war gerade 23 – begann er auch, aus dem Deutschen zu übersetzen.² Bald unterbrach jedoch der Zweite Weltkrieg sein literarisches Schaffen. 1942 wurde er, nachdem er auf eigene Faust einige Sabotageakte verübt hatte, vom britischen Widerstandsnetzwerk Prosper-PHYSICIAN rekrutiert und in kürzester Zeit zu dessen zweitwichtigstem Mann. Es gelang ihm, mehrere regionale Widerstandsnetzwerke ins Leben zu rufen, bevor er am 1. Juli 1943 von der Gestapo verhaftet wurde. Er kam erst ins Gefängnis nach Fresnes, anschließend ins Internierungslager Royallieu. Am 17. Januar 1944 startete einer jener Transporte, die im KZ Buchenwald enden sollten. Unterwegs in den Ardennen gelang es Armel Guerne jedoch, aus dem Zug zu springen und zu entkommen. Seine Flucht und sein Widerstand führten ihn erneut nach

1 Armel Guerne, *Les Romantiques allemands*, Paris 1956, S. 15.

2 Deutsch war für Guerne keine Muttersprache. In einem Brief an Gilbert Sigaux vom 5. November 1975 schrieb er, dass er Deutsch gelernt habe, »damit [er] Paracelsus, einen großen Lehrmeister, direkt im Original lesen konnte, anstatt in den lateinischen Übersetzungen, die ihn entstellen«. Armel Guerne, *Le Verbe nu*, Paris 2014, S. 13.

Paris; alsdann nach Spanien und nach Großbritannien. 1945 kehrte er nach Frankreich zurück.

Damit nahm eine lange und schaffensreiche schriftstellerische Karriere ihren Anfang: Armel Guerne schrieb und übersetzte in beeindruckendem Tempo. 1960 erstand er eine Windmühle in Tourtrès im Südwesten Frankreichs, die er renovierte und in die er 1964 endgültig einzog. Das Tempo seines literarischen Schaffens verlangsamte sich zwar ab 1971 aufgrund eines beginnenden Magengeschwürs, doch Guerne war im Grunde bis zu seinem Tod im Jahr 1980 produktiv. Armel Guerne hinterließ ein umfangreiches poetisches, essayistisches und vor allem übersetzerisches Werk: Aus dem Deutschen übersetzte er neben Novalis auch Hölderlin, Grimm, Rilke, Canetti und Dürrenmatt; aus dem Englischen *Moby Dick* von Melville und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*. Des Weiteren finden sich Übersetzungen aus dem Tschechischen (Bass), dem Chinesischen (Laotse), dem Japanischen (Kawabata), dem Persischen (*Tausendundeine Nacht*), dem Griechischen und dem liturgischen Latein.

2003 kam Armel Guernes Nachlass ans IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Caen).³ Er umfasst 48 Archivkästen (Signatur GRN) und 62 Drucksachen aus dem Zeitraum zwischen 1942 und 1980, insgesamt mehr als sieben laufende Meter Archivmaterial. Der Nachlass enthält zahlreiche handschriftliche Versionen seiner verschiedenen Übersetzungen sowie Recherchematerialien, die der Übersetzung dienten.⁴ Ziel dieses Beitrags ist es, mit diesem reichen Material und anhand einiger Beispiele, seinem Übersetzungsprozess zu folgen und dadurch seine besondere Beziehung zu Novalis zu illustrieren.

- 3 Armel Guernes Archive, die in der entlegenen Windmühle zurückgeblieben waren, wurden von seinen engsten Nachbarn geborgen. Nachdem sie das Material lange in ihrer Obhut hatten, ohne Besitzansprüche darauf zu erheben, entschieden sie sich, den gesamten Bestand zu Konservierungszwecken dem IMEC anzuvertrauen. Einige Jahre später klärten die Neffen des Autors die rechtlichen Probleme in Bezug auf dessen Hinterlassenschaft und den Status der dem IMEC überlassenen Dokumente. So konnten Armel Guernes Archive vor der Zerstreuung bewahrt werden. Außerdem besteht eine Partnerschaft zwischen dem IMEC und dem Freundeskreis Armel Guerne (<http://armelguerne.eu/index.htm>) (7.5.2020).
- 4 Des Weiteren findet sich Material zu seinen Gedichten und eine ausgiebige Korrespondenz – sowohl geschäftliche mit zahlreichen Verlagen (u.a. Albin Michel, Desclée de Brouwer, Flammarion, Gallimard, Granit, Phébus und Seuil) als auch private, etwa mit Emil Cioran, Gilbert Sigaux oder Georges Schlocker.

Novalis' *Hymnen an die Nacht*

Am 13. Mai 1797, 56 Tage nach dem Tod seiner Verlobten Sophie, durchlebte Novalis eine intensive Angst und innere Not, gefolgt von einem Gefühl höchster Erfüllung, Freude und Ewigkeit, das in einer Vision von Sophie gipfelte. Diese mystische Erfahrung veranlasste ihn dazu, die Kraft der Nacht zu preisen, in einer Reihe von zunächst in freien Reimen verfassten Texten, den *Hymnen an die Nacht*. Einen Teil der Hymnen fasste er später in Prosa und ließ sie Friedrich Schlegel zukommen, der sie im August 1800 in seiner Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichte.

Armel Guernes Übersetzung der *Hymnen an die Nacht* wurde erstmals 1950 im Rahmen von Novalis' *Œuvres complètes* veröffentlicht. In den IMEC-Archiven finden sich einige handschriftliche Notizen in verschiedenen Heften und vier Manuskriptversionen seiner Übersetzung: ein undatiertes Bleistiftmanuskript, zwei jeweils auf November 1948 und August–Dezember 1948 datierte (also sehr zeitnah entstandene) Tintenmanuskripte sowie ein Typoskript mit der Anmerkung »übersetzt von August bis September 1948, fertiggestellt im Dezember 1949«. Alle vier Versionen weisen zahlreiche Korrekturen auf und ermöglichen es, Armel Guernes Arbeitsprozess nachzuverfolgen. Die veröffentlichte Übersetzung sowie eine sieben Jahre später in der Anthologie *Les Romantiques allemands* erschienene Neufassung können ebenfalls im IMEC eingesehen werden. Leider enthalten die Archive keinerlei Vorarbeiten zu dieser zweiten veröffentlichten Version, die sich von der ersten an vielen Stellen unterscheidet, was davon zeugt, dass der Text überarbeitet wurde. Darüber hinaus ist die undatierte Bleistiftversion der ersten Übersetzung – abgesehen von den Spuren von Überarbeitung und Zögern – relativ sauber. Es wäre sehr verwunderlich, wenn es sich um einen Erstentwurf handelte. Trotz dieser Vorbehalte ermöglicht es uns der Nachlass am IMEC, sechs Fassungen ein und desselben Textes miteinander zu vergleichen und stellt somit eine wertvolle Quelle für die Übersetzungsanalyse dar.

Dichtung als musikalische Erfahrung

Man kann kein Übersetzer sein, ohne Schriftsteller zu sein [...]. Denn das Wesentliche, das Problem und die Lösung dieses Problems, spielen sich ausschließlich im Sprachgut der Sprache ab, in der man die Übersetzung veröffentlicht. Im originalen Sprachgut, d.h. in der Sprache des Autors, sind die Probleme und die Beziehungen des Individuums zum Genie seiner Sprache bereits gelöst. Der

Text liegt vor. Er ist fixiert. [...] Doch die Erfordernisse der Sprache, in die wir das Werk übersetzen wollen: die zu findenden Entsprechungen, **Klang und Harmonie**, Bilder, Sinn – die Tausend Mittel, die man in den Dienst eines Werkes stellen kann – müssen im Inneren der eigenen Sprache aufgespürt und angewandt werden. Anders ausgedrückt: Man kann nicht übersetzen, wenn man nicht zuerst ein Schriftsteller ist. Und man kann – das versteht sich von selbst – keinen Dichter übersetzen, wenn man nicht zuallererst selbst Dichter ist.⁵

Übersetzung erfordert also eine Empfänglichkeit und Veranlagung für kreatives Schaffen, eine intime Kenntnis und lebendige Handhabung der Zielsprache. Das ist der erste Aspekt. »Man kann kein Übersetzer sein, ohne Schriftsteller zu sein«⁶ – und umgekehrt –, das ließe sich genauso gut sagen, denn für Armel Guerne musste ein wahrer Schriftsteller nach dem Vorbild der deutschen Romantiker immer auch ein Übersetzer sein.⁷

Der zweite Aspekt, der immer wieder in seinen Kommentaren auftaucht, ist die Metapher der Musik. Gut übersetzen heißt, »einen getreuen Gesang im Einklang mit dem Originaltext«⁸ hervorzubringen. Sidonie Mézaize schiebt, in Armel Guernes Übersetzungen seien »die Stimmen des Dichters und seines Übersetzers eins«⁹ und – aus Gründen, auf die wir später zurückkommen werden – absolut untrennbar. Bleiben wir jedoch vorerst noch bei der allgegenwärtigen Sprachmusik auf. Der Text von Novalis bietet sich für eine solche Betrachtung besonders gut an. In seiner Einleitung schreibt Guerne:

Die innere Welt der *Hymnen an die Nacht*, eine gleichzeitig fließende und weite lyrische Prosa, **aufgebaut auf komplexen Rhythmen, die insgeheim ihre Harmonien entfalten**, ist wie die Nacht selbst von unermesslicher Tiefe und mysteriöser Schlichtheit, die die französische Sprache (jedenfalls mein Französisch und meine Vorliebe für ihr wunderbares Wort) recht schlecht wiederzugeben

5 Armel Guerne, Auszug aus einem Radio-Interview mit Pierre Jeancard am 3. Juni 1975 – <https://www.armelguerne.eu/content/%c3%a0-propos-de-la-traduction-armel-guerne-entretiens-radiophoniques> (10.1.2023). Für alle Zitate gilt: Die durchgestrichenen Wörter spiegeln die Durchstreichungen des Autors in seinen Manuskripten wider; halbfett gesetzte Wörter oder Buchstaben sind Hervorhebungen von mir, EJ.

6 Guerne (Anm. 5).

7 Vgl. Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris 1984.

8 Guerne (Anm. 1), S. 9.

9 Sidonie Mézaize, »Le traducteur médium«, in: *Les Cahiers du Moulin* 12 (2008), S. 6-7, hier S. 6.

vermag. [...] Das Kräftespiel ist von einer Sprache zur anderen nicht dasselbe, **die Musik ändert ihren Takt**; und da das Französische dem Wesen nach ein überaus strenges Instrument der Kontrolle des Geistes ist, ganz im Gegenteil zum Deutschen, das sich seinerseits einer gewissen **Melodie** hingibt, in der es seine Rechtfertigung findet, drängt uns die unerlässliche und primordiale getreue **musikalische Wiedergabe** zu einer unmerklich grandioseren, empathischeren **Orchestrierung** und zwangsläufig sogar zu einer gewissen Redundanz, die uns zwar von der scheinbaren ursprünglichen Schlichtheit entfernt, jedoch deren unvermeidliche Folge ist. Da es der Authentizität von Novalis' spiritueller Erfahrung, diesem einmaligen Weg der Wahrheit, zu der sein Genie Zugang fand, keinerlei Abbruch tut, darf ich den Leser, den diese Wahrheit interessiert, wohl in aller Bescheidenheit bitten, **sich von der Musik, die die Bilder unerschwinglich speist, führen zu lassen, während ihm gleichzeitig mental das diskrete Korrektiv einer leichten Schalldämpfung verabreicht wird, die ihn dem typisch germanischen Takt des Originals näher bringt.**¹⁰

Guerne empfindet die französische Sprache als extrem präzise und subtil, das Deutsche hingegen als schwerer und weniger harmonisch, aber auch weniger streng. Auch diesen Vergleich drückt er in musikalischen Bildern aus:

Ihre innere Harmonie ist zwar diskret, doch wohlklingend genug, dass man, wenn man auf Französisch denkt, nicht ständig von Harmonie zu träumen braucht, so wie es im Deutschen immerfort der Fall ist. Wie oft träumt Novalis in seinen *Fragmenten* nicht von einer wohlklingenderen Sprache als der seinen!¹¹

Getreu einer in seiner persönlichen Erfahrung und dichterischen Praxis fest verankerten inneren Überzeugung und gegen den Strom seiner Zeit glaubt Armel Guerne an das Genie der Sprachen und haucht dieser veralteten Theorie neues Leben ein, indem er sie mit einer ihm ganz eigenen ›vergleichenden Sprachmusik-Wissenschaft‹ verbindet.

¹⁰ Armel Guerne, »Introduction«, in: Novalis, *Œuvres complètes*, Bd. I: *Hymnes à la nuit*, Paris 1975, S. 319.

¹¹ Armel Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, in: Novalis, *Les Disciples à Saïs – Hymnes à la Nuit – Chants religieux*, übers. von Armel Guerne, Paris 1980, S. 7-32, hier S. 23.

Dichtung – und Übersetzung – als mystische Erfahrung

Die IMEC-Archive enthalten Armel Guernes Notizen zu den *Hymnen an die Nacht*: eine Art Zusammenfassung des spirituellen Inhalts einer jeden Hymne, gefolgt von Überlegungen und Zitaten. Er notiert etwa:

Ganz zu schweigen von den zahlreichen Anspielungen an die Heilige Schrift: Der ganze Text, ohne dass er strenggenommen eine Paraphrase wäre, bezieht sich direkt oder indirekt darauf. In seinem brennenden religiösen Gefühl wollte Novalis eine absolut evangelische Sprache gebrauchen: Dichtung und Religion sind in seinen Augen nicht zu trennen.¹²

Diese Verknüpfung betont er ebenfalls in seinem Essay *Novalis ou la vocation d'éternité*, mit folgenden Worten: »Das Leben des Dichters ist stets vollendet und ähnelt in so mancher Hinsicht dem eines Heiligen.«¹³ Die »wahren Dichter sind immer Eingeweihte des Wortes«.¹⁴

Ich will damit sagen, dass Mystizismus alles Mögliche sein kann, also auch deutsch; dass sich das mystische Leben aber – das echte Leben, das Leben *par excellence* – nicht in irgendeine Sprache kleidet und es eine radikale Vorliebe für das Lateinische hat. Und dass dies sicherlich der Schlüssel ist, um zu begreifen, warum Novalis einen solchen Hang hatte, sein Deutsch bis in die Wortwahl hinein zu französisieren und sich, bis auf einige Ausnahmen, die seinem von Grund auf germanischen Brauchtum und Geschmack geschuldet sind, im Geiste als Lateiner aufzuführen. Ich will damit weiter sagen [...], dass der Übergang vom Deutschen zum Französischen weitaus schwieriger ist und vor oft mehr oder minder unlösbare Probleme stellt, während der Übergang in umgekehrter Richtung viel natürlicher vonstattengeht. Dass diese **mystischen Gründe** es sind, die **wie eine innere spirituelle Notwendigkeit keine (stets mehr oder weniger umsetzbare) Übersetzung, keine (schlicht undenkbare) Naturalisierung erforderlich machten, sondern in aller Legitimität das Erneut-Denken [re-pensée], auf Französisch, von Novalis' Denken**; dieses Denkens, das bisweilen nach Gesten und Bewegungen strebt, für die sein deutscher Anzug mal

12 Armel Guerne, »Hymnes à la nuit: notes« (am Ende der zweiten und letzten Seite des handschriftlichen Dossiers, ohne Durchstreichungen), GRN 23.7.

13 Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, S. 4, GRN 23.12.

14 Guerne (Anm. 11), S. 23.

zu weit, mal zu eng geschneidert ist. Es mag absurd erscheinen, und ich gebe gerne zu, dass es töricht klingt, aber es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Novalis' Werk in seinem Inneren bereits seine Daseinsberechtigung auf Französisch hatte (und nicht nur als Auszug aus etwas Fremdem) – ihm wohnt eine Art ursprüngliches Bedürfnis inne, dessen Befriedigung ihm etwas gibt, oder vielmehr: *zurückgibt*, im Gegenzug zu all dem, was ihm unter der ausschließlichen Verantwortung des Neu-Denkens das Erneut-Denken und durch die alleinige Schuld des Übersetzers die Übersetzung gleichzeitig nimmt. Etwas Unvermeidliches.¹⁵

Der Text erlaubt seinem künftigen Übersetzer, im Geist, im Herzen oder in der Seele seines Autors an jenen Moment zurückzugehen, an dem er in seinem Schöpfungsprozess, meistens ohne zu wissen warum, dieses anstatt jenem Wort wählte, um dieses oder jenes Bild oder Gedankenkonstrukt auszudrücken. In dieser Position dringt er nun seinerseits ins Innere des typisch französischen Genies und Kulturguts vor und findet seinerseits genau das Wort, das Bild, das rechte Mittel, es zu **fixieren** und **dafür zu sorgen, dass es genau das auslöst, was es in der Originalsprache im Empfinden des Lesers ausgelöst hat.**¹⁶

Klar ist, dass die Arbeit der bzw. des Übersetzenden darin besteht, zuerst den Ausgangstext zu verstehen und ihn im Anschluss in der Zielsprache verständlich zu machen. Und dieses Verständnis ist zunächst das Ergebnis einer Lektüre, das heißt, einer Deutung, die die Subjektivität der bzw. des Übersetzenden, die bzw. der den Sinn des Texts rekonstruiert, einbezieht.¹⁷ In Armel Guernes Übersetzungspraxis und theoretischen Überlegungen wird dieser Prozess aber noch weiter getrieben, denn für ihn ist Dichtung ein »Gesang des Wesens«. ¹⁸ Sie rührt an das Innerste. Um übersetzen zu können, muss man dieses Wesen nicht nur verstehen, sondern es sich ganz zu Eigen machen, zu diesem Wesen werden, den ursprünglichen Gemütszustand der Dichterin bzw. des Dichters wiederfinden, um ihn erneut zu leben, nachzuempfinden, und somit in der Lage zu sein, den Text erneut zu denken und ihn in aller Treue – einer subjektiven und dem Neutralitätsanspruch diametral entgegengesetzten Treue – neu zu formulieren. Es geht nicht mehr nur darum zu verstehen, um verständlich zu machen, sondern darum, nachzuspüren, um spüren zu lassen. Das Übersetzen

15 Ebd., S. 23f.

16 Guerne (Anm. 5).

17 Vgl. Charles Le Blanc, *Histoire naturelle de la traduction*, Paris 2019.

18 Guerne, »Novalis ou la vocation d'éternité«, S. 2, GRN 23.12.

von Novalis ist bei Guerne ein Prozess, der sein ganzes Wesen in eine tiefe empathische Beziehung einbindet und sich nicht auf eine Sprachaktivität reduzieren lässt: Es ist ein wahrhaftiges existentielles Abtauchen in das Denken und in die Seele des Autors, den er übersetzt, ein Prozess von einem raren und fast mystischen Anspruch der Vereinigung zweier Dichter, der den Übersetzer zweifelsohne verändert. Novalis hat im Herzen von Armel Guerne in der Tat einen speziellen Platz. Unter allen anderen hielt er ihn besonders in Ehren,¹⁹ aus ganz persönlichen Motiven, wo Leben und Dichtung untrennbar ineinander verflochten sind: »Ich habe sämtliche Schrecken der Besetzung zu spüren bekommen, Gefängnis, Todesdrohungen, und Novalis hat mir geholfen, das alles durchzustehen.«²⁰

Einige Beispiele seines Übersetzungsprozesses

An den in den IMEC-Archiven aufbewahrten sechs Versionen der *Hymnen an die Nacht* lässt sich der Entstehungsprozess der Übersetzung nachverfolgen, selbst wenn gewisse Etappen fehlen und die Korrekturspuren nicht immer ausreichen, um den Gedankengang des Dichters und die Beweggründe für seine übersetzerischen Entscheidungen nachvollziehen zu können.²¹ Ich möchte Guernes Schaffensprozess nun an fünf Auszügen aus den Hymnen I und VI in Prosa und Versform veranschaulichen.

Kennzeichnend für Novalis' Sprache sind Komplexität und zahlreiche Umstellungen, die ein Gefühl der Fremdheit erzeugen und das unmittelbare Verständnis erschweren, dem Text jedoch gleichzeitig eine gewisse Feierlichkeit verleihen. Guerne ist stets darauf bedacht, diesen Eindruck von Fremdheit zu bewahren, ebenso wie die dem Text

19 Georges Schlocker, »Armel Guerne ou l'évasion vers l'absolu«, in: Armel Guerne. *»Entre le verbe et la foudre«, suivi d'un hommage à Mounir Hafez*, Charleville-Mézières 2001, S. 132.

20 Armel Guerne, Auszug aus einem mit »Novalis« betitelten Interview mit Fernand Ouelette für Radio-Canada, 3. Juni 1975, in: Guerne (Anm. 2), S. 18.

21 Die Versionen sind chronologisch von 1 bis 6 nummeriert. Sie entsprechen folgenden Signaturen: Nr. 1 = GRN 23,3, undatiertes Bleistiftmanuskript; Nr. 2 = GRN 23,5, auf November 1948 datiertes Tintenmanuskript; Nr. 3 = GRN 23,4, auf August–Dezember 1948 datiertes Tintenmanuskript; Nr. 4 = Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und der Anmerkung »übersetzt von August bis Dezember 1948, fertiggestellt im Dezember 1949«. Es handelt sich um den 1950 bei Falaize veröffentlichten Text; Nr. 5 = GRN 23,18, *Œuvres complètes* I, 1975, Gallimard; Nr. 6 = Anthologie *Les Romantiques allemands*, 1956, Phébus, Neuaufl. 2004.

innewohnende Musikalität, die von dem Wechselspiel zwischen ternären und binären Rhythmen sowie zahlreichen Assonanzen und Alliterationen herrührt. Gehen Letztere bei der Übertragung verloren, bemüht sich der übersetzende Dichter, sie an anderer Stelle wieder einzuführen. So wird in Hymne I der Satz »In Tautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen« nach und nach folgendermaßen übersetzt:

1. ~~Jusque là-bas je veux tomber~~ Jusque là je veux y tomber, en gouttes de rosée et à la cendre me mêler.
2. Jusque là je veux y tomber, en gouttes de rosée, là-bas, et à la cendre me mêler.
3. Jusque là je ~~veux y tomber~~ voudrais couler, en gouttes de rosée, ~~là-bas, et à~~ avec la cendre me ~~mêler~~ confondre.
4. En larmes de rosée je veux ruisseler tout ~~en-bas~~ là-bas et à la cendre me confondre.
5. En larmes de rosée je vais ruisseler tout en bas et à la cendre me confondre.
6. En larmes de rosée je veux ruisseler tout en bas et à la cendre me fondre.

Der Klang des deutschen Satzes bleibt fürs Erste unbeachtet; Guerne konzentriert sich auf den Wortsinn des Textes und sucht nach der passenden Formulierung für das Verb »hinuntersinken« und ebenfalls für »sich mischen«, was er spontan mit dem französischen Äquivalent *se mêler* übersetzt. Später legt er sich jedoch auf *confondre* und schließlich *fondre* fest, das eine weitaus intimere Vereinigung, die Idee eines Ineinander-Aufgehens ausdrückt, die das Verb *se mêler* nicht unbedingt impliziert. In der vierten Version tauchen die *larmes de rosée* auf, anstelle von *gouttes*, und sie scheinen ihrerseits nach einem neuen Verb für »hinuntersinken« zu verlangen, nämlich *ruisseler*. Damit wird nicht nur eine für Novalis typische Metapher eingeführt, sondern dank der [ʁ]-Alliteration, die die Bewegung des Abfließens unterstreicht, auch die verlorengegangene Musikalität. Nachverfolgen lässt sich diese musikalische Recherche auch in der Übersetzung von »**Wie arm und kindisch** dünkt mir das Licht nun – **wie erfreulich und gesegnet** des Tages Abschied«, von der es eigentlich nur zwei unterschiedliche Fassungen gibt, jedoch mit einer wie mir scheint entscheidenden Änderung in der Wortwahl, mit der es Armel Guerne gelingt, den Parallelismus zu übersetzen:

1., 2. und 3. Oh! combien pauvre et puérile à mes yeux, maintenant, la lumière! – et quelle joie, quelle bénédiction que l'Adieu du Jour!

4., 5. und 6. **Qu'elle** est donc pauvre et puérole à mes yeux la lumière, à présent! – Et **quelle** joie, **quelle** bénédiction que l'Adieu du Jour!

Guerne sucht fortwährend nach einem Ausdruck, der gleichzeitig Sinn, Rhythmus und Stilfigur wiedergibt. Auch am folgenden Satz wird das sehr deutlich: »Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen kommen in grauen Kleidern, wie Abendnebel nach der Sonne Untergang« (Hymne I). Seine Übersetzung wird viermal überarbeitet:

1. und 2. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: **brèves** joies et vains espoirs de **toute** / la **longueur** de / la vie, voici qu'ils viennent, vêtus de gris, comme une brume vespérale après le coucher du soleil.

3. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: **brèves joies et vains espoirs** les joies si **courtes** de toute une **longue** vie et ses vaines espérances, voici qu'elles viennent, vêtues de gris, comme une la brume **vespérale** du soir après le coucher du soleil.

4. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: de la **longue** vie **tout entière** les **vaines espérances et les brèves joies brèves** joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher du soleil.

5. und 6. Lointains de la mémoire, désirs de la jeunesse, rêves d'enfance: de la vie **tout entière** les **brèves** joies, les espérances évanouies montent, vêtues de gris, comme les brumes du soir après le coucher du soleil.

Auf der Suche nach Entsprechungen zu dem durch die Adjektive der Nominalgruppe »des ganzen langen Lebens kurze Freuden« zum Ausdruck gebrachten Gegensatz ändert der Dichter-Übersetzer mehrmals seine Formulierung. Nachdem er zunächst *la longueur de* einführt, um nichts von »ganzen« und »langen« einzubüßen, wählt er das Adjektiv *longue*, das er alsdann mit *courtes* anstatt *brèves* assoziiert und damit eine neue gegensätzliche Kombination ausprobiert, die der Struktur des deutschen Originals näher kommt. Nach der Korrektur der vierten Version scheint er schließlich zur treffendsten Formulierung gelangt zu sein, denn sie wird beibehalten: Er kommt auf das Adjektiv *brèves* zurück, schließt es nun jedoch direkt an die Adjektivgruppe *toute entière* an. Somit gelingt es ihm, gleichzeitig die Idee der Länge und der Totalität auszudrücken.

Dort, wo Novalis seinen Text in Versform verfasst hat, berücksichtigt Armel Guerne so gut als irgend möglich diese strengere Form und

zwingt auch sich zu einer gereimten Übersetzung – was die Aufgabe noch schwieriger macht. Die durch die Reime eingeführte Musikalität schien ihm offenbar unverzichtbar und daher zwangsläufig beizubehalten. Anhand des folgenden Versgedichts aus Hymne VI lässt sich ein Bild seiner Arbeit machen. Das zehnstrophige Gedicht weist ein regelmäßiges Schema auf: Kreuzreim gefolgt von Paarreim. Armel Guerne hält zwar die Reimform ein, lockert jedoch das strenge Schema: Während er den Paarreim des fünften und sechsten Verses beibehält, stehen die ersten vier Verse abwechselnd – je nachdem, welche Möglichkeit der Dichter-Übersetzer gefunden hat – in Kreuzreim, unarmendem Reim oder Paarreim. Hier die erste Strophe und ihre schrittweise Übersetzung:

Hinunter in der Erde Schoß,
 Weg aus des Lichtes Reichen,
 Der Schmerzen Wut und wilder **Stoß**
 Ist froher Abfahrt Zeichen.
 Wir kommen in dem engen Kahn
 Geschwind am Himmelsufer an.

1. und 2. Y descendre là-bas, dans le sein de la terre
 Les laisser loin, ces lieux où règne la lumière!
 La fureur des douleurs et leur sauvage **assaut**
 Signent l'heureux départ et s'en font les **hérauts**.
 – Et dans l'étroite barque on fait un prompt voyage
 Pour aborder bientôt au céleste rivage.
3. La fureur et l'assaut de nos souffrances
 Sont (les) signes de (la) bien joyeuse **partance**²².
4. und 5. Descendre **enfin** dans le sein de la terre,
 Laisser **enfin** les règnes de lumière!
 Le **choc** et l'**élan** des souffrances
 Sont les signes de gaie **partance**.
 – L'esquif étroit nous fait un prompt voyage
 Pour aborder bientôt au céleste rivage.
6. Laisser enfin ces règnes de lumière!

Die ersten beiden Versionen sind noch recht nah am deutschen Original, etwa in der Übersetzung von »hinunter«, für die Guerne anfangs fast dasselbe Wort wählt wie für »hinuntersinken« im ersten Entwurf des oben analysierten Auszugs aus Hymne I. In der dritten Fassung findet Guerne einen Reim auf *-ance* als Alternative für den ursprünglichen Reim auf *-aut*. Dieser eröffnet ihm nun eine neue Perspektive,

22 Bleistift-Notiz am unteren Blattrand.

der er in der vierten Fassung nachgeht. Auch findet er eine etwas weniger behäbige Übersetzung für »hinunter« und fügt das Adverb *enfin* hinzu, das im zweiten Vers wiederholt wird. Diese Wahl wird verständlich, wenn man den Titel der Hymne betrachtet: »Sehnsucht nach dem Tode« (*Désir de la mort*), den Guerne anfangs mit »Impatience en la mort« übersetzt. Mit der Abwendung von diesem Titel und der Einführung des Adverbs *enfin* gelingt es ihm, das Verlangen, diese Nuance, die er im Substantiv »Sehnsucht« spürte, auszudrücken und dank des gedrängteren Ausdrucks und der kürzeren Verben dem Novalis'schen Rhythmus näher zu kommen. Auch die Veränderungen am dritten Vers scheinen von der Idee der Prägnanz geleitet: anstatt *fureur* und *assaut* wählt der Übersetzer schlussendlich mit *choc* und *élan* zwei möglichst knappe und bündige, ein- oder zweisilbige Wörter. Der gesamte Schreibprozess dreht sich um Rhythmus und Musikalität. Die von Christine Lombez im Fall der Hymne IV festgestellten Verstöße gegen den Novalis'schen Rhythmus²³ scheinen mir eher Ausnahmen als die Regel zu sein. Doch bedürfte es zweifelsohne einer eingehenderen und umfassenden Untersuchung des Ensembles, um ein Urteil zu fällen.

Ein abschließendes Beispiel noch, welches dem Dichter sein Geheimnis lässt: Der Fall des Oxymorons »froh erschrocken« im folgenden Satz der ersten Hymne: »Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt.«

1. und 2. Obscurément, inexprimablement, nous nous sentons émus – voici, je vois en un **joyeux effroi** une figure grave qui se penche sur moi, **piété et douceur** pieuse et douce.
3. Obscurément, inexprimablement, nous nous sentons émus; – voici, je vois en un **joyeux effroi** une figure grave un visage songeur qui se penche sur moi, pieux et doux.
- 4., 5. und 6. Obscurément, inexprimablement, l'émotion nous emporte – et voici que **surpris, joyeux**, je vois un visage grave se pencher sur moi, pieux et doux.

Guerne gibt es im ersten Entwurf sehr getreu mit dem Oxymoron »joyeux effroi« wieder, verwirft diese Lösung später jedoch, ohne dass man nachvollziehen kann, was ihn zu dieser frappierenden Veränderung veranlasst hat. Vielleicht hängt sie mit anderen im restlichen Text getroffenen Entscheidungen zusammen.

23 Christine Lombez, *La seconde profondeur: La traduction poétique et les poètes traducteurs en Europe au XX^e siècle*, Paris 2016, S. 139f.

Schlussbemerkung

Hat Armel Guerne aus Novalis einen ätherischen Denker, *un penseur éthéré*, gemacht? Muss man seinem Erneut-Denken »eine massive Fehlinterpretation von Novalis' Dichtung« vorwerfen, so wie Augustin Dumont es tut?²⁴ Hat Armel Guerne mit seinem überaus subjektiven Ansatz, der vorgibt, Novalis sich selbst zurückzugeben, indem er ihn »entgermanisiert«, »die Grenzen der Aufgabe, die dem Übersetzer – und sei er auch Dichter – zukommt, überschritten«?²⁵ Durchaus legitime Fragen. Man kann Guerne anlasten, das Original »verunstaltet« zu haben; er hätte gekontert, dass er nichts anderes getan hat, als es neu zu gestalten. Wahrscheinlich hätte er derlei Vorwürfe schlicht hinweggefegt, denn als echter Romantiker lehnte er jegliche Analyse ab, die Dichtung zerlegt, seziiert, oder wie Keats es ausdrückte »Wunder zerreißt«. ²⁶

Es ist eine bedrückende Vorstellung, dass über dem fabelhaften verbalen Ozean der deutschen Romantik [...] eine andere verbale Sintflut niedergegangen ist, eine Masse an Thesen, Studien, klugen Dissertationen, an akribischen Sezierungen und anatomischen Beschreibungen, an Analysen, Dosierungen, Erklärungen, Kommentaren: der enorme freudlose Morast all dessen, was man heute unter Wissen versteht, das keinen anderen Horizont hat als den der Bücher und keine andere Luft um sich herum, als die verbrauchte Luft, die man zwischen den erdrückenden Mauern der Bibliotheken und Universitäten atmet, wo der Tag grauer ist als sonst irgendwo auf der Welt und der Blick sich so schnell trübt und verdirbt. Die Meinung des einen, die Kritik eines anderen; aber die Texte, die sieht man nicht. Und sieht man sie doch, dann meistens in Häppchen und in Stückchen, zur Rechtfertigung von Ideen, Meinungen, Urteilen; und die armen verängstigten Originale bahnen sich wie sie können ihren Weg durch die langen und bis an die Zähne bewaffneten Reihen der intellektuellen Polizei des Augenblicks.²⁷

Über seine intime persönliche Erfahrung als Übersetzer hinaus war Armel Guerne zutiefst altruistisch und humanistisch: Sein Werk ist in Wahrheit ganz den Rezipierenden zugewandt, dem Geist zu Diensten.

24 Augustin Dumont, »Angoisse et extase de l'image transcendante dans les Hymnes à la nuit, ou Shakespeare à l'épreuve de Novalis«, in: *Études Germaniques* 263 (2011) H. 3, S. 623–660, hier S. 624.

25 Lombez (Anm. 23), S. 137.

26 »unweave a rainbow« (John Keats, *Lamia* (1820), übers. von Gisela Etzel, Leipzig 1910).

27 Guerne (Anm. 1), S. 15.

Sein Engagement als Übersetzer scheint unlösbar mit seinem Engagement in der Résistance verbunden; ihnen liegt dieselbe Dynamik zugrunde: ein Drang nach tiefer Befreiung. Übersetzen gehört für ihn zum Wesenskern des Seelenlebens, es bedeutet Weitergabe, Bereicherung und, mehr noch: »Dingen, die zwischen den Wänden ihrer ursprünglichen Sprache eingesperrt sind, Raum zur Entfaltung geben«. ²⁸ Und dies tut er, getreu seiner ganz subjektiven Vision. Er »steht zu seinem übersetzerischen Inventionismus und entfaltet daraus quasi eine ganze *Poetik*«. ²⁹

Diese Poetik ist es, die in Armel Guernes kostbarem Nachlass ergündet werden kann. Der vorliegende Beitrag berührt nur einen unendlich kleinen Teil davon und möchte dazu einladen, ihn zu erkunden und sowohl Forschenden als auch Dichterinnen und Dichtern zugänglich zu machen.

Aus dem Französischen von Katrin Heydenreich

28 Guerne (Anm. 5).

29 Lombez (Anm. 23), S. 149 [Hervorhebung im Original].

Caroline Bérenger

Jean Blot, der Avatar von Alexander Blok

Jean Blot¹ (1923-2019) »ist in seinem Jahrhundert zu Hause und lebt selbst fast ein ganzes«² – er verkörpert die inzwischen verschwundene Figur des intellektuellen Schriftstellers, die im Zeichen eines bestimmten Kulturideals steht. Sein richtiger Name ist Alexander Blok, und er teilt ihn mit einem großen russischen Dichter (1880-1921) des sogenannten Silbernen Zeitalters des frühen 20. Jahrhunderts. Diese Homonymie beeinflusste ihn sein Leben lang. Auf der Suche nach seiner in den Schatten gestellten Identität wurde er zum Mittler einer als Totalitätserfahrung gelebten universellen Literatur.

Eine kosmopolitische Identität

Alexander Blok³ wurde am 31. März 1923 in Moskau in eine jüdisch-russische Familie geboren. 1924, während der Neuen Ökonomischen Politik (NEP), verließen seine Eltern die Sowjetunion. Der Junge ver-

1 Das Archiv Jean Blot (Kennung BLT), das 2006 dem Archiv des Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) übergeben und durch mehrere aufeinanderfolgende Zugänge ergänzt wurde, umfasst 101 Archivkartons und 80 gedruckte Werke. Es besteht aus handschriftlichen und maschinengeschriebenen Manuskripten und korrigierten Fahnen der Arbeit des Autors: Belletristik, Essays, Rezensionen, Artikel, aber auch Materialien zu Ereignissen im russischen Literaturleben in Frankreich und einer reichhaltigen Fachkorrespondenz. Mein herzlicher Dank gilt dem IMEC, das mir den Zugang zum Archiv Jean Blot ermöglicht hat, Maria Cristina Jardim Barbosa, die mir die Genehmigung zur Erforschung der Materialien erteilt hat, und François Bordes, der wegweisend für meine Archivarbeit war.

2 Jean Blot, *Ivan Gontcharov ou le réalisme impossible*, Lausanne 1986, S. 9.

3 »Der Name Blok jüdischer Herkunft ist in ganz Europa verbreitet. Es gibt verschiedene Schreibweisen aus Gründen der Transkription, Rechtschreibung

brachte seine ersten Jahre in Frankreich, seinem Adoptivland, bevor er seine Schulbildung in England fortsetzte. Er wuchs mit den Träumen seines Vaters auf, der den 1921 verstorbenen symbolistischen Dichter verehrte, zu dessen Ehren er seinen Sohn Alexander nannte. Der Junge, der zwischen drei Sprachen und drei Ländern an der Kreuzung mehrerer Kulturen aufwächst, trägt einen Namen, den man als ›überbestimmt‹ bezeichnen könnte. Er schwankt zwischen einem Überschuss und einem Mangel an Identität, was sein Streben nach dem Universellen nährt: »Weder die Bedeutung des Wortes ›russisch‹ noch die des Wortes ›jüdisch‹ waren greifbar«;⁴ »Wie konnte man ein russischer Jude sein?«⁵

Der junge Mann mit dem Nansen-Pass brauchte nicht lange, um das zu verstehen. Er wird von der nationalsozialistischen Besatzung eingeholt: Am 20. Juni 1941 entkommt er der Verhaftung und flieht in die Freie Zone. Sein Eintritt in den Widerstand erfolgt schrittweise. Er flüchtet in das Château du Marteray, wo Männer versteckt und falsche Papiere angefertigt werden.⁶ Er legt einen Namen ab, der ihn in Lebensgefahr bringt, und nennt sich von nun an Jean Blot. Nach der Einführung des Pflichtarbeitsdienstes STO im Februar 1943 schließt er sich den Maquis de l'Ain an. Er wird von der Gestapo verhaftet und kann er erneut fliehen: Er erreicht den Col d'Ambléon und verlässt ihn erst wieder im Sommer 1944. Er beteiligt sich an der Befreiung von Lyon als Leutnant der Französischen Streitkräfte des Innern (FFI). Um zu überleben, muss der Flüchtling handeln. Er schaut in auf ihn gerichtete Gewehrläufe, kann aber selbst »nicht aus nächster Nähe feuern«.⁷ Eine »negative Auswahl«⁸ verurteilt ihn, zur Zeit der Vernichtung der Juden Europas zu leben, nachdem seine Vorfahren den Pogromen des

und des Geschmacks, die Variationen reichen vom Blok des Dichters und dem Blok, das ich geerbt habe über Bloc bis Block und Bloch.« Jean Blot, *Alexandre Blok. Le poète de la perspective Nevski*, Monaco 2007, S. 14. [A.d.Ü.: Diese und alle weitere Übersetzungen von Zitaten sind, soweit nicht anders angegeben, von S. Mehnert.]

4 Jean Blot, *Tout l'été*, Paris 1985, S. 12.

5 Jean Blot, *Les Cosmopolites*, Paris 1976, S. 7. Das ist die Frage, die seinen Roman eröffnet.

6 Diese Zeit seines Lebens wird im Roman *Tout l'été* erzählt (siehe Anm. 4).

7 *À voix nue*, Radiosendung von Philippe Garbit auf France-Culture, ausgestrahlt vom 20. bis 25.2.2012.

8 Der Autor verwendet diesen Ausdruck auf den ersten Seiten seines Buches *Alexandre Blok. Le poète de la perspective Nevski*, S. 15, Anm. 3: »[...] es kam vor, dass ich gefragt wurde, ob ich mit dem Dichter verwandt sei und in welchem Verwandtschaftsverhältnis. Ich habe vergessen, was ich damals antwortete, aber ich erinnere mich, dass ich von den ersten Fragen der Erwachsenen an das Gefühl hatte, das Objekt einer negativen Auswahl zu sein und an einer Missbildung zu leiden, die mir ein schmerzliches Prestige verlieh. Der Krieg brachte ernstere

Ostens entkommen waren. Zwölf seiner Familienmitglieder werden nach Auschwitz deportiert und ermordet.

Nach Kriegsende kann der junge Mann seine multiple Identität entfalten, er wird als dreisprachiger Dolmetscher für Englisch, Französisch und Russisch eingestellt, erst bei der UNO, dann bei der UNESCO, und in New York, Genf und Paris eingesetzt. Ab 1981 ist er Sekretär und Präsident des französischen PEN-Clubs. Im Kontext des Kalten Krieges bereist der internationale Beamte im Dienste von Frieden und Freiheit die Welt, von Griechenland bis Korea. Seine Aufgabe ist es, Programme für Bildung und kulturelle Zusammenarbeit zu fördern. So schmiedet er sich eine kosmopolitische Identität.

Der Mittler der russischen Literatur in Frankreich

Jean Blot hat eine Mission zu erfüllen: Die große russische Kultur weiterzugeben, die sein Vater ihm vermittelt hat. Er wird in seiner Tätigkeit als Übersetzer und Kritiker ihr Mittler werden. Jean Blot ist wachsam. Er skizziert das Panorama der zeitgenössischen russischen Literatur in der *Nouvelle Revue française*⁹ und den Poesie- und Theaterzeitschriften *Obsidiane*, *Prouves* und *L'Arche*. Er hat zahlreiche Artikel russischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern gewidmet, Auswanderinnen und Auswanderern, Sowjets sowie Dissidentinnen und Dissidenten, darunter Aksjonow, Brodsky, Platonow, Solschenizyn usw. Er beschäftigt sich mit ihrer Rezeption in Frankreich, wo das geistige Leben sehr polarisiert ist, und mit den Möglichkeiten, eine historische Erfahrung zu vermitteln, die der europäischen fremd ist.

Jean Blot ist auch Übersetzer. Er übersetzt die Dichterinnen und Dichter der russischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts: Mandelstam, Pasternak, Achmatowa, Zwetajewa – die Generation, deren ältester Vertreter Alexander Blok war. Er übersetzte aus Pflichtgefühl, um ihrem Genie gerecht zu werden¹⁰ und seinem Vater zu Ehren. Die russische Sprache kennt er aus seiner frühen Kindheit, sie ist mit dem gesprochenen Wort und der Milch seiner Niania, seinem Kindermädchen, verbunden, während er mit dem Französischen eine Beziehung unterhält, die durch den Wunsch, Schriftsteller zu werden, subli-

Sorgen mit sich. Da der Name Blok Abschiebung und Tod versprach, gelang es mir, meine Identität zu ändern ...».

9 191 Chroniken von Jean Blot wurden zwischen 1968 und 1992 in der NRF veröffentlicht.

10 Der Karton 56 enthält Entwürfe seiner Übersetzungen. Es handelt sich um handschriftliche Manuskripte, Reinschriften und Maschinenabschriften mit einigen Korrekturen.

miert wird. Seine innigen Kenntnisse der Quell- und Zielsprache gehen mit einer perfekten Beherrschung der kulturellen Codes einher. Er betrachtet Poesie als »Gelehrtenarbeit im Dienste der stärksten aller Emotionen«. ¹¹ Jean Blot übt die Kunst des Übersetzens mit Demut aus und legt großen Wert auf semantische Genauigkeit. Übersetzen heißt, »das Hörbare sichtbar werden zu lassen«, ¹² es bedeutet, aus der erlernten Kultur, die mit Anspielungen und Referenzen gesättigt ist, das ursprüngliche Klangpotenzial der Sprache zu extrahieren. Es bedeutet auch, das Paradox der »Einheit der Poesie« und »die Quasi-Unmöglichkeit der Übersetzung« ¹³ zu akzeptieren. Eine universelle Poesie, deren Resonanz in der Schwebelage bleibt, wenn sie Exil in einer Fremdsprache findet.

Aber Jean Blot schreibt lieber über russische Literatur. In seinem bahnbrechenden Aufsatz über Ossip Mandelstam ¹⁴ analysiert er, lange bevor dessen verbotenes Werk zugänglich war, die Kunst des akmeistischen Dichters, die subtile Architektur seiner Gedichte nach dem Vorbild einer Kathedrale, und erforscht seine Konzeption des »Wortes als solches« in seiner konkreten Realität als »klangvolles und sprechendes Fleisch«. ¹⁵ Erst am Ende seines Lebens widmete er Alexander Blok ein Buch. ¹⁶ Die Studie wird jedoch zur Autobiografie, da der Autor sich nicht von seinem fremden Doppel distanzieren kann, sondern wie ein siamesischer Zwillingbruder mit ihm verbunden ist.

Er bewunderte den Schriftsteller Iwan Gontscharow und dessen Roman-Helden Oblomow, der den sprichwörtlich gewordenen »Mann zuviel« verkörpert, der seinen Platz in der Welt, in der er lebt, nicht findet. Jean Blot sinniert über die Symbolik der Figur, ¹⁷ die zwischen zwei unsichtbaren Welten schwebt, zwischen der Unvollständigkeit der Realität und der gebrochenen Transzendenz des Jenseits, zwischen Realismus und Romantik, zwei ästhetischen Strömungen, die sich in der Geschichte Russlands nicht voll entfaltet haben. Jean Blot hat Vladimir Nabokov, dem amerikanischen Schriftsteller russischer Herkunft, eine Studie gewidmet, ¹⁸ diesem großen Geist, dessen Wege er seit seiner Kindheit mehrmals gekreuzt hat und dessen Werk er genau kennt. Er liebt auch den klassischen französischen Roman des 20. Jahr-

11 Jean Blot, *Ossip Mandelstam*, Paris 1972, S. 103.

12 Blot (Anm. 11), S. 15.

13 Ebd., S. 24.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 87.

16 Blot (Anm. 3).

17 Blot (Anm. 2).

18 Jean Blot, *Nabokov*, Paris 1995.

hundreds, den von Marguerite Yourcenar¹⁹ und von Albert Cohen,²⁰ dessen Privatsekretär er in der Schweiz war. Er schätzt die extravagante Sprache der zwei großen Stylisten, ihren distanzierten Blick auf die Welt, die Offenbarung der Schönheit im alchemistischen Thema in *Die schwarze Flamme* oder die mitreißende Verliebtheit in *Die Schöne des Herrn*.

Es tun sich Wahlverwandtschaften auf zwischen den französischen und den russischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die er frequenziert. Mandelstam und Yourcenar teilen vielleicht das Geheimnis der *lebendigen Rose*, eines Nominalismus, der die Idee und direkte Erfahrung, die Präzision und Harmonie der Sprache umfasst. Nabokov und Cohen sind Brüder aufgrund ihres kosmopolitischen Geistes, ihrer sinnlichen und wortreichen Formulierungen. Die *Freundschafts-porträts* spiegeln die bewundernde Beziehung wider, die Jean Blot zu Albert Camus hatte, der sein Mentor war, sowie zu Eugène Ionesco, Roger Caillois, Nathalie Sarraute und vielen anderen.²¹ Er ist ein kontaktfreudiger Mensch, der Schriftstellerinnen und Schriftsteller in einer globalisierten kosmopolitischen Gemeinschaft vernetzt.

Jean Blot glaubte an die Existenz einer universellen Literatur. In Russland wurde diese zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Nationalliteratur erfunden wurde, als Synthese zwischen ausländischen, alten und westlichen Einflüssen und dem Substrat der russischen mündlichen Überlieferungen erdacht. Sie entwickelte sich im Laufe des Jahrhunderts von Alexander Puschkin bis Alexander Blok. Sie geht über den Rahmen der wissenschaftlichen Kultur hinaus und kehrt zu ihren populären Ursprüngen zurück. Eine lebendige und vertraute Kultur, die Jean Blot aufgrund dessen, was er einen späten Gehorsam gegenüber seinem Vater nennt, niemals aufgeben wird, deren Existenz ihm so unentbehrlich ist wie die Luft zum Atmen. Eine bereits existierende Kultur,²² das heißt eine kognitive Veranlagung, auf die jeder Mensch zugreifen kann, ein im Körper eingraviertes Sprachcode. Diese Chimäre wird durch seine Definition der Poesie deutlich:

19 Jean Blot, *Marguerite Yourcenar*, Paris 1980.

20 Jean Blot, *Albert Cohen*, Paris 1986, und *Albert Cohen ou Solal dans le siècle*, Paris 1995.

21 Jean Blot, *En amitié. Portraits*, Paris 2015.

22 »Die Intuition des bereits existierenden Textes« beleuchtet den Prozess des Verfassens eines Gedichts als »die intensive Suche, die Jagd, die Erfassung und die Darstellung einer bereits existierenden harmonischen und bedeutenden Einheit, übersetzt von wer weiß woher und von wem, die sich Stück für Stück in Worten verkörpert«. Blot (Anm. 11), S. 21.

Transkulturell und transhistorisch, spricht die Poesie von dem Teil der Seele, der sowohl vor der Kultur als auch vor der Geschichte liegt, auch wenn er offensichtlich über den Umweg der Kultur und innerhalb der Geschichte geformt wird und sich dort manifestiert. Sie entstammt dieser psychischen Region, die im Menschen vor dem Individuum und der Persönlichkeit liegt. Und sie richtet sich auch ausschließlich an diese Region.²³

Die Berufung zum Schriftsteller

Jean Blots Berufung war es, Schriftsteller zu werden. Das Schreiben spielte eine kompensatorische Rolle bei seiner Identitätssuche. Aber wie kann er sich von dem Wesen distanzieren, das ihn verfolgt durch »den Namen, den ich trage und den er auch trägt«²⁴ Alexander Blok, ein Genie in den Fußstapfen Puschkins, der eine lyrische Persönlichkeit im Einklang mit dem Zeitgeist verkörpert. »Ein Name, der an Vertrauensbruch grenzt«,²⁵ wird Jean Paulhan sagen. Wie entkommt man diesem »Doppelgänger, den man nicht findet, wenn man sich umdreht, aber der einem folgt, diesem Schatten, der verschwindet, aber zurückkehrt, seine Größe, seine Form ändert und doch immer der deinige bleibt, unveräußerlich, unvergänglich (da er es ist, der dich ersetzen wird).«²⁶ »Ein seltsames Band verbindet mich mit dem Dichter und zwingt ihn, sich an meine Fersen zu heften.«²⁷ Warum ist Alexander Blok Jean Blot auf der Fährte? Es kann gut sein, dass der Wunsch zu schreiben Zeichen von etwas anderem ist: Von einer geheimen Anweisung, die ihm von dem Dichter erteilt wurde und ihn auffordert, seine Mission als Mittler der Kulturen zu erfüllen.

Jean Blot hat im Roman eine literarische Form gefunden, die dieser universellen Kultur gerecht werden kann, da es sich um ein Genre der ständigen Erneuerung handelt, das die zeitgenössische Welt ergreift und sich die Erfahrung der Moderne zu eigen macht. Jean Blot schrieb über dreißig Romane, die vielleicht nur ein einziger sind: Der Roman seines Lebens, den er schrieb und umschrieb, ohne ihn jemals fertigstellen zu können. Seine Berufung zum Schriftsteller ist die Geschichte einer Flucht nach vorn, die Entscheidung für den Roman ist ein Vorwand.

23 Ebd., S. 9.

24 Blot (Anm. 3), S. 18.

25 Ebd., S. 16.

26 Ebd., S. 10.

27 Ebd., S. 11.

Jean Blot träumt von einem Bildungsroman, dem Roman einer Selbstfindung. In seinen Archiven enthüllt eine Reihe handschriftlicher Manuskripte die Entstehung seiner Berufung:²⁸ Skizzen und Fragmente von Gedichten und Prosa in französischer und englischer Sprache, aus Notizbüchern gerissene Seiten, die während seiner Reisen geschrieben wurden, erste Aufsätze aus der Feder eines jungen Mannes, der einen Weltkrieg überlebt hat. »Herr, mach dass ich mir mindestens einmal selbst erscheine«,²⁹ schreibt er mit fiebriger Hand. Auf der Suche nach seiner unvollendeten Existenz möchte er Zeuge seiner eigenen Offenbarung sein.

Jean Blot träumt von einem transformistischen Roman, »einer Form, die es ihm ermöglichen würde, eine innere Kohärenz zu entdecken«.³⁰ Dieses Adjektiv beschreibt Lamarcks Theorie zur Artenttransformation im Gegensatz zur darwinistischen Evolutionstheorie. Mandelstam verwendet es, um die Entstehung des Unerwarteten in seiner Poesie zu beschreiben: »Im Universum ist die Pflanze ein Ereignis, ein gezielt geschossener Pfeil und nicht das Produkt einer langweiligen, barbarischen Entwicklung«³¹ und »Der Transformismus reagiert durch die Etablierung von Diskontinuität in der Natur auf das von Schklowski geschaffene Konzept der *Ostranenie*: das Vertrautgewordene zu verfremden, die Welt als fremd oder in ihrer Fremdheit zu sehen und zu zeigen: ein Ereignis wie ein gezielt geschossener Pfeil.«³²

Jean Blot träumt von einem kosmopolitischen Roman, im antiken Sinne des Wortes ist er ein Weltbürger. »Kosmopolitismus impliziert, dass man tief zu einer einzigen Kultur gehört und durch geduldige Arbeit diese Kultur an einen Punkt der Universalität bringt, an dem sie andere treffen kann [...].«³³ Wie Mandelstam stellt er sich eine Gesellschaft mehrsprachiger Dichter vor:

Peut-être qu'en cet instant même
Un Japonais en turc me traduit
Et pénètre jusqu'au plus secret de mon âme ...³⁴

28 Box 51, Ordner Seoul.

29 Box 51, Ordner Seoul, handschriftliches Manuskript, 1 Seite.

30 Blot (Anm. 11), S. 64.

31 Ebd., S. 77.

32 Ebd.

33 Jean-Yves Masson, »Hugo von Hofmannsthal, du renoncement à la métamorphose«, in: *Revue des deux mondes* 1 (2007), S. 32-49, hier S. 48.

34 Gedicht von Mandelstam, geschrieben im November 1933, übers. von Jean Blot, Karton 56, handschriftliche und maschinengeschriebene Manuskripte.

Und vielleicht schon in dieser Minute
 Überträgt mich ins türkische Wort
 Ein junger Japaner, der gute –
 Begriff meine Seele sofort.³⁵

Er möchte alle Menschen kennenlernen und ihrer aller Leben durch die Form des Romans erleben. Der Roman ist ein Ort des Umlaufs und der Begegnung.

Jean Blot träumt von einem mehrdimensionalen Roman, einer räumlichen und zeitlichen Erweiterung seiner selbst, einer unendlichen Perspektive. Er stellt sich einer Herausforderung: Die romantische Form, die im Verschwinden inbegriffen war, vom 19. ins 21. Jahrhundert weiterzugeben, während das Genre seinen Werdegang im 20. Jahrhundert mit dem *Nouveau Roman* beendet hatte. Er wendet sich ab von der Moderne, um die postmoderne Sackgasse zu umgehen, aber er wendet sich nicht von seiner Zeit ab: »Kann man seine Zeit ablehnen, wenn sie doch die einzige ist, die einem gewährt wird?«³⁶

Jean Blot wählt den Roman, weil er nicht vergisst, dass der Roman bei Puschkin zuerst ein Gedicht war und dass er mit Pasternak wieder zum Gedicht werden wird. Ein Bild verfolgt ihn: Die Stadt Sankt Petersburg, die unverhältnismäßigen Schatten der untergehenden Sonne auf dem Newski-Prospekt, diese Schatten, die Wesen und Objekte spalten und ihr irdisches Leben in eine parallele Existenz projizieren. Er läuft durch die Stadt des Zaren, in die er immer wieder zurückkehrt.

À Pétersbourg nous nous retrouverons
 Comme si nous avions enterré le soleil.

PETERSBURG: ES WIRD UNS NEU ZUSAMMENFÜHREN
 Als hätten wir die Sonne dort verscharrt.³⁷

Diese zwei Zeilen von Mandelstam geben den Rhythmus seines Werkes und seiner Tage an. Es ist die Sonne der russischen Poesie, der andere Name der beiden Alexander, Puschkin und Blok, das Symbol einer Kultur, die ihren Höhepunkt erreicht hat, verschwindet und dann wiederaufersteht, das Versprechen einer Wiedergeburt.

35 Ossip Mandelstam, *Das Gesamtwerk in 10 Bänden*, übers. von Ralph Dutli, Bd. 6, Frankfurt a.M. 2016.


36 Blot (Anm. 11), S. 48.

37 Ossip Mandelstam, *Tristia: Gedichte 1916–1925*, aus dem Russ. übertr. und hrsg. von Ralph Dutli, Zürich 1993, S. 97. Dieses Gedicht von 1920 ist eines der wichtigsten in Mandelstams Werk und in der Geschichte der russischen Poesie.

Jean Blot, dieser Mann, der nicht als er selbst geboren wurde, trug zeitlebens eine intrinsische Andersartigkeit in sich. Alexander Blos Avatar machte eine Erfahrung der reinen Poesie. Er führt den Dichter, dessen Namen er trägt, an andere Orte und in andere Zeiten. Er ist der Erbe seines Schattens, dem einer Kultur des 19. Jahrhunderts, die von jüdisch-christlicher Mystik durchdrungen ist. Im 20. Jahrhundert bestand seine Aufgabe darin, diese zu schützen und weiterzugeben. Sein Name ist Jean, ein Name, den er nicht mag, der aber zu ihm passt, weil er die »zusammengerollten Manuskripte und die Trompete des Erzengels« in der Hand hält.³⁸ Er durchschreitet drei Jahrhunderte auf einem silbernen Pferd. Im 21. Jahrhundert wird er auf dem Mond wandeln.

Aus dem Französischen von Sabine Mehnert

38 Blot (Anm. 11), S. 63.

Eric Leroy du Cardonnoy 

Der Nachlass von Lorand Gaspar im IMEC und die Rilke-Übersetzungen: *Eine Übersetzung als Weggefährtin*

1. Einleitung

Das Archiv Lorand Gaspar wurde dem Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) vor relativ kurzer Zeit¹ übergeben und hat bislang vor allem das Interesse von Kritikerinnen und Kritikern und Forscherinnen und Forschern geweckt, die sich mit seiner Prosa, seiner Poesie und seiner Poetik befassen, mit den Räumen, die er in seinen Werken zeichnet und eröffnet, mit den besonderen Verbindungen zur Welt der Wissenschaft und seiner völlig eigenen Art, beides in seiner Arbeit zu verbinden. Lorand Gaspar, der sein ganzes Leben lang Vermittler war, stellte seine sprachlichen Fähigkeiten auch in den Dienst seines Gastlandes Frankreich, indem er eine Reihe zumeist dichterischer Werke übersetzte und insbesondere einige Gedichte von Rainer Maria Rilke. Wir werden unsere Aufmerksamkeit auf einige seiner translatologischen Werke richten, und zwar nicht so sehr im Hinblick auf eine Entstehungskritik – und wir werden erklären, aus welchen Gründen dies nicht möglich ist – als vielmehr in Bezug auf die Bedeutung, die Rainer Maria Rilke für Gaspar hatte. Wir werden darum versuchen nachzuvollziehen, warum Rilke in der übersetzerischen Arbeit Lorand Gaspars eine so wichtige Rolle als Vertreter der Dichtung des deutschsprachigen Kulturraums spielte. Dieser Artikel ist das Ergebnis des Versuchs, die Ressourcen des Archivs Lorand Gaspar am IMEC für diesen Zweck zu nutzen.

Während ich an diesem Artikel arbeitete und einige von Lorand Gaspars Texten las, bevor ich in die Archive des IMEC eintauchte, kam die traurige Nachricht vom Tod des Autors, der am 9. Oktober

1 Das Archiv von Lorand Gaspar wurde von ihm selbst und von seiner Frau zwischen 2000 und 2005 am IMEC hinterlegt.

2019 verstarb.² Dieser Tod, das Erlöschen einer einzigartigen Stimme und die Erschaffung eines ebenso einmaligen wie poetischen Werks brachten mich dazu, die Frage der Übersetzung vom Deutschen ins Französische in der literarischen Praxis von Lorand Gaspar mit neuem Interesse zu betrachten, insbesondere seine Übersetzungen von Gedichten Rainer Maria Rilkes.

2. Forschungsstand zum Nachlass Lorand Gaspars

Verschafft man sich einen Überblick darüber, inwiefern der Nachlass von Lorand Gaspar, der am IMEC hinterlegt ist, bereits wissenschaftlich erschlossen ist, so stellt man fest, dass es bereits mehrere Werke und Artikel gibt, die sich für die Archive des IMEC interessieren und insbesondere für das Verhältnis von Lorand Gaspar zu Rilke sowie für seine Übersetzung einiger Gedichte von Rilke. So widmete Marie-Claire Chatelard dem Dichter in Nummer 17 der *Cahiers de l'Université Pau*³ einen Artikel, der es sich – ohne sich auf Archivquellen stützen zu können – zur Aufgabe macht, den Originaltext und die Übersetzung von Lorand Gaspar von Rilkes *Duineser Elegien* zu vergleichen. Sie setzt den Schwerpunkt auf die rhythmischen und klanglichen Verfahren, die zur Anwendung kamen, auf die stilistischen Veränderungen und deren Wirkung auf französischsprachige Leserinnen und Leser in der endgültigen Ausgabe des Textes; so gibt es bei Lorand Gaspar Abschwächungen im Vergleich zur Lyrik Rilkes, er vermeidet den sentimental, feierlichen Ton des Originals, um einem Ideal klassischer Diskretion gerecht zu werden.⁴ Laut der Autorin löst das Lesen Rilkes »ein weiteres Gedicht« aus und »überführt die *Duineser Elegien* in sein poetisches System«.⁵

Das Buch von Anne Gourio und Danièle Leclair aus dem Jahr 2015 hatte das erklärte Ziel »Lorand Gaspars ›Vorstellung von Genese‹ damit zu konfrontieren, was sich aus dem von seiner Frau Jacqueline

2 Siehe insbesondere den Artikel von Tahar Bekri, »Lorand Gaspar n'est plus: un grand poète s'est tu« in: *Kapitalis* (19.10.2019), <http://kapitalis.com/tunisie/2019/10/19/lorand-gaspar-nest-plus-un-grand-poete-sest-tu/> (19.11.2020).

3 Marie-Claire Chatelard, »Lorand Gaspar traducteur de Rilke. Approche de la parole, approche de la traduction«, in: Yves Alain-Favre (Hrsg.), *Lorand Gaspar, Poétique et poésie. Colloque international, 25 au 27 mai 1987*, Pau 1989, S. 343-360.

4 Ebd., S. 353 und 355.

5 Ebd., S. 359.

und ihm selbst hinterlegten Vorlass erschließen lässt«;⁶ es geht unter anderem darum, »die Entstehung des Werkes [...] als seine *Archē* zu betrachten, also als Tragwerk, das die Entfaltung des poetischen Schreibens ermöglicht«,⁷ aber auch darum, die Sprachauffassung des Autors, die Korrespondenz mit anderen Dichtern sowie die medizinischen und philosophischen Quellen und die Bedeutung der Fotografie für Lorand Gaspar nachzuvollziehen. Es gibt jedoch keinen Beitrag zu seinen Übersetzungen.

Schließlich machte sich Alexis Tautou 2015 während der in der Abbaye d'Ardenne organisierten Konferenz ›Die großen Übersetzer in den Archiven des IMEC‹ daran, die Geschichte der Übersetzung der *Duineser Elegien*, die 1972 bei Seuil erschienen, nachzuzeichnen. Er betonte, dass zwei Übersetzungen desselben Werks in einer Anthologie erschienen sind, in der die Übersetzungen von Armel Guerne und Lorand Gaspar einander gegenübergestellt wurden. Was ihn vorrangig interessierte, waren die Genese des Publikationsprojekts – so entstanden die Übersetzungen von Rilkes Texten ins Französische von 1966, 1972 und 1976 aus einer Monopolstellung heraus⁸ – und die verwendete Sprache, die ›mineralisch‹ ist und Pathos und Exzess des Originaltextes vermeidet; zugleich ordnete Alexis Tautou Lorand Gaspar als unkonventionellen zielsprachenorientierten (*cibliste*) Übersetzer ein. Er sah in den Motiven, die Lorand Gaspar in seiner Arbeit im Allgemeinen und in seinen Gedichten im Besonderen verwendete – das Mineralische, die Trockenheit, den Raum usw. – eine echte Aneignung von Rilke durch den Autor und schließt sich so 30 Jahre später den Schlussfolgerungen von Marie-Claire Chatelard an.

Die Verbindungen zwischen Rilke und Lorand Gaspar sind nicht nur im Bereich der Übersetzung zu finden: Laurent Margantin untersuchte in einem Artikel von 2010 die Geschichte der ›Begegnung‹ zwischen Lorand Gaspar und Rainer Maria Rilke, den Beitrag des österreichischen Autors zu Gaspars eigener Poesie sowie die Funktion der Übersetzung im poetischen Prozess der Vermittlung, die für

6 Thomas Augais, »La genèse placée en abîme: l'atelier perpétuel de Lorand Gaspar«, in: *Acta fabula* 18 (2017) H. 8, <http://www.fabula.org/revue/document10533.php> (19.11.2020). Die deutschen Übersetzungen der Zitate im Text stammen von Sabine Mehnert.

7 Anne Gourio / Danièle Leclair, »Présentation des articles«, in: dies. (Hrsg.), *Lorand Gaspar, archives et genèse de l'œuvre*, Paris 2017, S. 17–22, hier S. 17.

8 Paul Flamand an Armel Guerne, 11.1.1967, Fonds du Seuil, SEL 3578, IMEC: »Wir haben die exklusiven Verwertungsrechte aller Werke von Rilke in französischer Sprache erworben und [...] sind also nun die einzigen, die eine Übersetzung der *Duineser Elegien* veröffentlichen können.«

Gaspar eine völlig singuläre Funktion innehat – so nimmt er die alte Litanei auf, nach der nur ein Dichter einen anderen Dichter übersetzen kann, auf die bereits der Artikel von Marie-Claire Chatelard hinauslief. Aber er fügt noch andere Überlegungen hinzu:

Hat die Entscheidung des Einen, den Anderen zu übersetzen, etwas mit diesem Übergang ins Französische [*ce passage au français*] zu tun, der zweifellos eine große Rolle im Reifeprozess von Rilkes Werk gespielt hat? Das läuft auf die Frage hinaus, ob Gaspar sich in dem existenziellen und kreativen Weg Rilkes wiedererkennen konnte, der ihn nach Paris und dann in die Sprache des Gastlandes führte. War Rilke ihm in gewisser Weise ein Vorbild?⁹

Er unterstreicht Gaspars Entscheidung, auf Französisch zu schreiben, was sein Übersetzungsvorhaben nur umso schwieriger machte, betont aber auch, dass es »eine entscheidende Phase in seiner eigenen intellektuellen und poetischen Entwicklung am Schnittpunkt dreier Sprachen [*au croisement de trois langues*]« war, wobei er nebenbei ihre »gemeinsamen« Ursprünge – Österreich-Ungarn und das multikulturelle Mitteleuropa – erwähnt: eine verschwundene mehrsprachige Welt. Ebenso wie Jacqueline Risset fragt er sich, ob die Übersetzung der *Duineser Elegien* eine matrizenhafte Rolle bei der Herausstellung von Konvergenzen gespielt haben könnte, die »mit einem ›epochalen Klima‹, dem der Moderne«, verbunden sind, da seine Rezeption von Rilke mit dem Verfassen seines ersten Werkes *Sol absolu* zusammenfiel. Für ihn kann man »die Rilksche Ikonostase [*l'iconostase rilkéenne*]«¹⁰, von der Karine Winkelvoss spricht, mit einer Metamorphose des Blicks »in einer gemeinsamen Erfahrung poetischer Harmonie« vergleichen, »die auf der Harmonie von Mensch und Welt beruht, trotz des Todes oder vielleicht gar dank der Endlichkeit, die dieser darstellt.«¹¹ In der Tat

vollführt sich durch die Poesie ein Übergang von dem von uns getrennten Fremdkörper zu einem Objekt, das von der Intensität des Blicks gestaltet wird und ›unsichtbar‹ geworden ist, weil es innerlich geworden ist. Rilke stellt sich vor, dass die Erde selbst von innen heraus zum Raum werden kann, verwandelt durch die Vision des Dichters.¹²

9 Laurent Margantin, »Rainer Maria Rilke, Lorand Gaspar et ›l'autre rapport‹« in: *Œuvres ouvertes* (28.2.2010), <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article104> (19.11.2020).

10 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris 2004.

11 Margantin (Anm. 9).

12 Ebd. Im Französischen heißt es: »Par la poésie s'opère un passage de la chose étrangère, coupée de nous, à un objet façonné par l'intensité du regard, devenu

Wir haben es also mit einem schriftstellerischen Vorhaben zu tun, das dem Rilkes sehr ähnlich ist, als er die *Elegien* schrieb. Maxime Del Fiol führt zu Lorand Gaspar aus, dass

die Poesie auf diese Weise an der Grenze des Begrifflichen spricht, die ontologische Formulierung neubelebt und für den Dichter zu dieser hervorgestreckten Speerspitze [*cette pointe avancée*] wird, die die Sprache öffnet und sie so nah wie möglich an das Unendliche führt.¹³

Es ist ein Denken der Immanenz, getragen von einer metaphysischen Erfahrung, das Fragen zur Natur und zum Sinn des Absoluten stellt, indem es die Evidenz einer Teilhabe am, einer Gemeinschaft mit dem Ganzen lebt.¹⁴ Jérôme Hennebert erinnert in seinem Artikel an die Konzeption der Poesie bei Lorand Gaspar:

eine Suche nach Kontinuität zwischen Mensch und Universum in der Diskontinuität physischer Wahrnehmungen durch abrupte Zustandsänderungen [...], an den Grenzen des Bewusstseins, an den Grenzen zum Traum, aber immer ausgehend von einer genauen Beobachtung des Realen.¹⁵

Dies sind jedoch nicht die einzigen Gemeinsamkeiten der beiden Dichter, deren Mehrsprachigkeit eine gewisse ›spirituelle‹ Verwandtschaft zwischen ihnen schafft. Lorand Gaspar wurde am 28. Februar 1925 in Siebenbürgen in Marosvásárhely (Târgu Mureș) geboren; seine Mutter gehörte der armenischen und der sächsischen Minderheit an, während sein Vater ein ungarischsprachiger Szekler war.¹⁶

Wie die meisten Siebenbürgener, die an dem außergewöhnlichen kulturellen Reichtum dieser Region teilhaben, die von drei Bevölkerungsgruppen mit sehr unterschiedlichen Wurzeln bevölkert wird, in der drei Sprachen ohne jede linguistische Verwandtschaft gesprochen werden, sprach ich seit meiner frühen Kindheit diese drei Sprachen: Ungarisch, Rumänisch, Deutsch.¹⁷

›invisible‹ parce qu'intérieur. Rilke envisage que la terre elle-même puisse devenir espace du dedans, transformée par la vision du poète.

13 Maxime Del Fiol, *Lorand Gaspar. Approches de l'immanence*, Paris 2013, S. 32.

14 Del Fiol (Anm. 13), S. 113.

15 Jérôme Hennebert, »L'usage du tiret chez Lorand Gaspar ou la décomposition graphique du texte poétique«, in: Isabelle Chol (Hg.), *Poétiques de la discontinuité. De 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand 2004, S. 345-358, hier S. 347.

16 Vgl. Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar*, Paris 2007, S. 13-15.

17 Madeleine Renouard, *Lorand Gaspar. Transhumance et connaissance*, Paris 1995, S. 11-16, hier S. 12. Vgl. auch Maha Ben Abdeladhim, *Lorand Gaspar*,

Er ist also dreisprachig aufgewachsen und spricht außerdem Französisch, mit anderen Worten, Mehrsprachigkeit ist ein Hauptmerkmal seiner jungen Jahre, wie es bei Rilke mit dem Tschechischen¹⁸ und später dem Russischen und Französischen der Fall war, auch wenn die Hinwendung zu beiden Letzteren eine bewusste und freiwillige Entscheidung aus ästhetischen Gründen war. Seine Reise von Mitteleuropa nach Paris – wie Rilkes zahlreiche Reisen in die französische Hauptstadt – bildet eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Dichter. Laurent Margantin erwähnt dies in einem Interview mit dem Dichter:

Er spricht mehrere Sprachen und weiß nicht mehr genau, was seine wahre Muttersprache ist, so ist er weniger empfänglich für die Beschränkungen – das Wort als Schild – als für die Polysemie [...]. Und man muss zu den erlernten Sprachen die Musik hinzufügen, die er schon sehr früh praktiziert und die ihm eine permanente Begleitung bleibt. Aber Lorand Gaspar ist kein nostalgischer Anhänger des Kratylismus, sondern eher Phänomenologe.¹⁹

Nach seinem Medizinstudium in Paris wird Lorand Gaspar Chirurg, ein Beruf, der ihn dann in verschiedene Länder des Mittelmeerraums führt, deren Sprachen er lernt, bevor er sich in Tunis niederlässt, wo er bis zu seiner Pensionierung im Krankenhaus Charle Nicolle arbeitet.

Um die Worte des Autors über den ungarischen Maler Arpad Szenes aufzugreifen: »Auf diese geografische und kulturelle Transplantation folgte eine Reise in eine dritte Heimat«:²⁰ das Schreiben und insbesondere die Poesie. Für Lorand Gaspar wie für Rilke geht es darum, poetisch in der Welt zu leben, das Anderssein zu begrüßen, eine Verwandlung anzustoßen. Dazu sagt er in einem Interview:

Was meine ständig unterbrochene, unzureichende, inadäquate, atemlose Sprache sucht, ist nicht die Aussagekraft einer Demonstration, eines Gesetzes, sondern die Entblößung eines uneinnehmbaren, durchdringenden Schimmers, eines Flusses, der sowohl wohltuend als auch verheerend ist. Ein Atemzug.²¹

en question de l'errance, Paris 2010, S. 145-148 zur Entstehungsgeschichte von *Sol absolu* als »autobiografischem Essay«.

18 Vgl. Moritz Csáky, *Das Gedächtnis Zentraleuropas. Kulturelle und literarische Projektionen auf eine Region*, Wien/Köln/Weimar 2019, S. 259-263.

19 Daniel Lançon (Hrsg.), *Lorand Gaspar*, Cognac 2004, S. 77.

20 Lorand Gaspar, *Approche de la parole suivi de Apprentissage. Avec deux inédits*, Paris 2004, S. 281.

21 Lançon (Anm. 19), S. 16. Auf Französisch heißt es: »Ce que cherche ma parole sans cesse interrompue, sans cesse insuffisante, inadéquate, hors d'haleine, n'est pas la pertinence d'une démonstration, d'une loi, mais la dénudation

Die poetische Sprache muss also die Verbindung zwischen Mensch und Welt wiederherstellen. Laurent Margantin erinnert uns jedoch daran, dass es auch Unterschiede gibt:

Mit Rilke ging es darum, vom Deutschen ins Französische zu übersetzen, eine Sprache, die er seit Anfang der fünfziger Jahre als Dichter verwendet, nachdem er beschlossen hatte, in der Sprache seines Gastlandes zu schreiben, um nicht in das zu versinken, was er selbst als ›Schizophrenie‹ beschreibt und was darin besteht, die französische Sprache im Alltag und die ungarische Sprache in seinem poetischen Schaffen zu verwenden.²²

Mit anderen Worten, Lorand Gaspars Vorgehen ist insofern interessant, als es vorsieht, von einer Sprache, die dem Dichter und dem Übersetzer gemein ist, in eine Sprache zu übersetzen, die beide gelernt haben und die verschiedene Konzepte in sich vereint – Freiheit, Wiedergeburt, Modernität usw. –, was Arbeit [›*travail*‹] in beinahe etymologischem Wortsinn erfordert, wie Lorand Gaspar einem Freund anvertraute:

Jerusalem, 29.11.67

Lieber George,

hier ist die Übersetzung von Rilkes Elegien für Deinen persönlichen Gebrauch. Vielleicht ist es besser, dass sie nicht erscheint; ich habe mir eine Reihe von Freiheiten genommen, die mir Spezialisten kaum verzeihen werden. Aber was tun, wenn das, was auf Deutsch perfekt ist, ins Französische übersetzt, schier krank macht? Man muss entweder Deutsch lernen – was natürlich die ideale Lösung ist – oder sich entschließen, mit einem Skalpell in der Hand und einer bestimmten Vorstellung von der französischen Sprache zu übersetzen.²³

d'une lueur imprenable, transfixiante, d'une fluidité tour à tour bénéfique et ravageante. Une respiration.«

22 Margantin (Anm. 9). Auf Französisch heißt es: »Avec Rilke, il s'agissait de traduire de l'allemand en français, langue qu'il pratiquait en poète depuis le début des années cinquante, après avoir décidé d'écrire dans la langue du pays d'accueil pour ne pas sombrer dans ce que lui-même qualifie de ›schizophrénie‹ consistant à se servir de la langue française dans la vie quotidienne et du hongrois dans son entreprise poétique.«

23 Lorand Gaspar an Georges Perros, 29.11.1967, in: dies., *Correspondance (1966-1978)*, hrsg. und komm. von Thierry Gillyboeuf, Rennes 2001, S. 74-75.

3. Der Nachlass von Lorand Gaspar am IMEC

Die Bedeutung des Nachlasses von Lorand Gaspar liegt in der Möglichkeit, seine Arbeit zu erforschen und sich ihre Umsetzung zu vergegenwärtigen, nicht etwa um seine ›Übersetzungsfabrik‹ entstehungsgeschichtlich zu verstehen, sondern um anhand von Erklärungen, Bemerkungen, Streichungen, Wiederholungen, Verweisen und Referenzen, die der Autor am ›Rande‹ seiner Texte notiert, erwähnt hat, seine Gründe nachzuvollziehen, die Motivationen für bestimmte Übersetzungsentscheidungen zum Beispiel. Über die einfache Untersuchung der Abstammung, der intellektuellen Verwandtschaft, der sprachlichen und biografischen Ähnlichkeiten mit Rilke hinausgehend, sind die ›Freiräume‹ der Manuskripte viel wichtiger als das letztendlich gedruckte Ergebnis.

Keiner der zuvor zitierten Autoren oder Artikel hat sich jedoch für den Nachlass von Lorand Gaspar als solchen oder für die ›Spuren‹ der Übersetzungen bestimmter Rilke-Gedichte in diesem Nachlass interessiert. Wie Danièle Leclair bemerkt, besteht er aus 128 Archivboxen und 264 Drucksachen, die derzeit klassifiziert werden, und

umfasst Manuskripte, Maschinenabschriften und Druckfahnen der verschiedenen Versionen der Gedichtsammlungen (außer die aus *Sol absolu*), Reisetagebücher und Essays, von L. Gaspar gesammelte (literarische, historische und wissenschaftliche) Materialien, Reiseaufzeichnungen, Notizen zu seinen Lektüren, die Manuskripte und Maschinenabschriften seiner Übersetzungen, die Archive seiner wissenschaftlichen Artikel (und seiner Vorträge über Literatur), die der tunesischen Zeitschrift *Alif* sowie einen großen Teil seiner fotografischen Arbeiten (Negative, Dias und Abzüge auf Papier). Hinzu kommt, in mehr als 50 Kartons aufbewahrt, seine umfangreiche Korrespondenz mit Dichtern seiner Zeit, engen Mitarbeitern und Freunden.²⁴

Es galt daher, zuerst in dieser Sammlung nach Dokumenten zu suchen, die einen direkten oder indirekten Zusammenhang mit den Rilke-Übersetzungen von Lorand Gaspar haben.²⁵ Das Ergebnis war ziemlich enttäuschend, um es gleich vorweg zu sagen, denn es konnten nur drei Mappen gefunden werden, die diesen Übersetzungen gewidmet

24 Danièle Leclair, »Les archives Lorand Gaspar. Une genèse continue«, in: Gourio/Leclair (Anm. 7), S. 13–16, hier S. 13.

25 Aus Zeitgründen war es nicht möglich, sich mit der Korrespondenz zu befassen, die zum Archiv gehört. Die Informationen, die dort zu finden sind, könnten sicher bestimmte Punkte klarstellen, die heute noch hypothetisch sind.

sind, die Mappen GPR 22.1, GPR 22.2 und GPR 22.3, die sich nicht auf die *Duineser Elegien* beziehen, sondern auf unveröffentlichte Übersetzungen anderer Rilke-Gedichte. Der gesamte Nachlass ist eher verstreut und dünn, also sowohl wenig umfangreich als auch heterogen. So gibt es nur wenig Material, das ausschließlich der Übersetzung von Rilkes Gedichten gilt, und zudem ist dieses Material sehr unterschiedlich, ermöglicht also keine Untersuchung des Übersetzungsprozesses über einen längeren Zeitraum hinweg. Andererseits scheinen diese Teile des Archivs nicht klassifiziert und vom Stifter geordnet worden zu sein, sondern wurden wohl einfach in denselben Ordner gelegt, weil sie die Übersetzung von Rilkes Texten betrafen. Es ist daher keine dynamische Sammlung, die den Prozess der Übersetzung mitsamt der Spuren von Zweifeln, Sinneswandeln und verschiedenen Lösungen zeigen würde. Darum ist es materiell unmöglich, einerseits entstehungsgeschichtliche und andererseits kritische Überlegungen anzustellen, die es möglich macht, eine eigene Übersetzungspoetik bei Lorand Gaspar zu erkennen und herauszuarbeiten. Ebenso gibt es praktisch keine Spuren eines identifizierbaren und verbalisierten Prozesses der Selbsthinterfragung seiner Tätigkeit als Übersetzer. Die wenigen endgültigen Druckfahnen im Archiv weisen lediglich Korrektur-Spuren bei Rechtschreibung und Typografie auf, die nicht vom Autor, sondern von verschiedenen anderen Personen stammen.

Die Dokumente GPR 22.1 und 22.2 enthalten Versionen von der *Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*: Die erste besteht aus zwei maschinengeschriebenen Kopien der Übersetzung und neun kommentierten und korrigierten Seiten sowie zwei beidseitig mit Tinte beschriebenen Seiten in einer anderen Schrift (ein Korrektor bzw. eine Korrektorin oder ein Lektor bzw. eine Lektorin aus dem Verlag?)²⁶ mit vereinzelt Bemerkungen und Anmerkungen von Lorand Gaspar in Bleistift und roter Tinte. Es handelt sich also um bereits fortgeschrittene Versionen, die jedoch nie veröffentlicht wurden, da die einzige Übersetzung des betreffenden Textes ins Französische die von Maurice Betz ist.

Wir beschränken uns auf einige Beispiele für Anmerkungen des Übersetzers, die zwar entgegen der obigen Ausführungen einen kleinen Einblick in den Entstehungsprozess bieten, aber zu dürftig bleiben, um daraus eine allgemeine Übersetzungspoetik von Lorand Gaspar abzuleiten. So korrigiert er im Titel in Zeile 5 »la Compagnie du Baron Pirovano« [»die Kompanie von Baron Pirovano«] in »l'escadron du

26 Leider gibt es keine Informationen zum Ursprung dieser Schriften. Es geht jedoch hauptsächlich um Fragen der Zeichensetzung für eine Version, die die »endgültige« sein sollte.

Baron Pirovano« [»die Staffel von Baron Pirovano«], einen kriegerischen Begriff, der älter klingt, und ändert »était mort comme« [»war tot wie«] in »avait été tué comme« [»wurde getötet wie«], eine Änderung, die in gewisser Weise das Ende der Geschichte vorwegnimmt und den Cornet zum Opfer macht, während das deutsche Wort nur einen Zustand der Dauer, ein bestimmtes Sprachniveau und eine bestimmte Zeitlichkeit angibt²⁷ – hier insbesondere durch die Natur des angeblichen Originaltextes gekennzeichnet, der aus dem 17. Jahrhundert stammen soll. Im ersten Teil ändert Lorand Gaspar beispielsweise »Mais nous nous sommes dit adieu« [»Aber wir haben einander auf Wiedersehen gesagt«] in »Mais nous avons fait nos adieux«, um den allgemeineren und weniger persönlichen Charakter der deutschen Formel »wir haben [...] Abschied genommen« wiederzugeben. Anhand dieser drei Beispiele können wir das Anliegen des Übersetzers erkennen, die Nuancen des Originaltextes so präzise wie möglich wiederzugeben.

Das letzte Beispiel, auf das wir noch eingehen werden, befindet sich auf Seite 3 der Mappe und betrifft Zeile 29, in der Lorand Gaspar seine Übersetzungsentscheidung für einen Abschnitt des fünften Absatzes durch eine Antwort auf die Bemerkung eines Lektors rechtfertigt oder zu rechtfertigen versucht: Lorand Gaspar schlägt vor, »die Mädchen« in der Passage »ein Lied, das zu Hause die Mädchen auf den Feldern singen« mit »jeunes filles fraîches« zu übersetzen: »Dann kommen die Mädchen (warum frisch?) weil das in meiner Kindheit so im Volksmund benutzt wurde.« Die Erklärung bezieht sich also auf den oralen Charakter des Textes (»Lied«), den Lorand Gaspar einer Art Klagelied gleichstellt und auf seine eigene persönliche Geschichte und Erfahrung bezieht.

Die zweite Mappe GPR 22.2 enthält vier Exemplare der Übersetzung des *Cornets Christophe Rilke* in Hüllen, auf deren Deckblatt steht:

getippte MANUSKRIPTE
RILKE
Doktor Lorand Gaspar
Krankenhaus Ch. Nicolle
Tunis

27 Im deutschen verbalen Paradigma des Verbs »sterben« erlaubt das Präfix »ver-«, den Endzustand des Sterbens zu markieren und zwischen dem Inchoativverb »ersterben« und dem Verb »absterben« zu unterscheiden, das den langsamen Prozess des Verlustes der Lebenskräfte kennzeichnet.

Die Texte selbst enthalten nur kleinere typografische Korrekturen – Rechtschreibung, Zeichensetzung – und sind daher nicht von großem Interesse.

Der dritte Ordner GPR 22.3 enthält ebenfalls unveröffentlichte Übersetzungen von Rilkes Gedichten, die jedoch leider nicht datiert sind, obwohl es, wie wir sehen werden, in bestimmten Fällen wie bei dem Ordner GPR 22.2 möglich ist, Mutmaßungen über ihre Chronologie anzustellen. So enthält die erste Hülle den lektorierten Text des Gedichts *Elegie an Marina Zwetajewa-Efron* und am Ende eine handschriftliche Anmerkung von André du Bouchet in blauer Tinte:

Sehr geehrter Herr Lorand, ich kann bei Rilkes Text in der abgetippten Version, die Ihnen die Sekretärin der Zeitschrift geschickt hat, nur einen einzigen Transkriptionsfehler erkennen. Da Yves im Süden ist, habe ich diese Korrektur selbst vorgenommen. Vielen Dank, dass Sie sich bereit erklärt haben, diese Arbeit für uns zu übernehmen.²⁸

Leider ist das Datum dieser Hinzufügung unleserlich; da du Bouchet jedoch von einer Zeitschrift und von Yves – sehr wahrscheinlich Bonnefoy – spricht, kann man davon ausgehen, dass es sich um eine Arbeit für die Revue *L'Éphémère* handelt, die die beiden Dichter 1967 gegründet haben. Die letzte Ausgabe erschien 1972, so dass ersichtlich wird, dass die Auseinandersetzung mit Rilkes Werk und die Übersetzungen einiger seiner Texte in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren stattfanden. In der Mappe befinden sich zwei Übersetzungen des getippten Gedichts ohne Anmerkungen.²⁹ Die folgenden Übersetzungen betreffen zwei Gedichte des Bandes *Requiem* (1909), die mit Rilkes Pariser Aufhalten verbunden sind: In umgekehrter Reihenfolge zu der des Bandes handelt es sich um eine Übersetzung des Gedichts *Requiem für Graf Wolf von Kalckreuth* [*Pour le comte Wolf de Kalckreuth*] und zwei Exemplare der Übersetzung von *Der Freundin* [*Pour une amie*]. Wir sehen also, dass diese dritte Mappe Übersetzungen von Gedichten enthält, die Rilke Künstlern gewidmet hat – zwei Dichtern: Marina Zwetajewa und Wolf von Kalckreuth, unter anderem auch Übersetzer von Baudelaire und Verlaine, sowie das letzte Gedicht einer Malerin: Paula Modersohn-Becker. Auch hier handelt es sich um getippte Texte, die praktisch unverändert sind – im Wesentlichen Korrekturen von Tippfehlern oder Satzzeichen. Da diese Blätter nicht datiert sind, ist es schwierig, mit Sicherheit den Zeitraum

28 Nachlass von Lorand Gaspar am IMEC, Ordner GPR 22.3.

29 In einem anderen Zusammenhang wäre es interessant, die Übersetzung von Lorand Gaspar mit der von Philippe Jaccottet vergleichen zu können.

anzugeben, in dem Lorand Gaspar sie verfasst hat. Man kann sich aber durchaus vorstellen, dass sie Teil des ›Rilke-Komplexes‹ der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre waren, zumal die ersten sechs Zeilen von *Pour une amie* separat und handschriftlich auf Papier der Fluggesellschaft Tunis Air übersetzt sind und Lorand Gaspar 1970 seine Tätigkeit als Chirurg im Charle-Nicolle-Krankenhaus in Tunis begann.

Zwischen dem Brief an Georges Perros vom 29. November 1967 und der Veröffentlichung der *Duineser Elegien* im Jahr 1972 enthält die Sammlung leider keine Spuren von Änderungen, Überarbeitungen oder Neuübersetzungen, da es sich hier anscheinend nur um die endgültigen Versionen handelt. Mit anderen Worten, es ist nicht möglich, das ›Laboratorium‹ des Übersetzers zu betreten. Hinzu kommt, dass die einzelnen Blätter im Allgemeinen nicht datiert sind, sodass sich nicht mit Sicherheit eine Chronologie der verschiedenen Texte rekonstruieren lässt.

4. Fazit

Zu den poetischen Schöpfungen von Lorand Gaspar schreibt Danièle Leclair:

Dass Lorand Gaspar all diese Notizen aufbewahrte und sie seinen Lesern zur Einsicht anbieten wollte, zeigt, dass für ihn kein Text ein einfacher Entwurf ist. So bringt er uns dazu, an der ununterbrochenen Bewegung seines sich ständig erweiternden Denkens und Schreibens teilzuhaben.³⁰

Mit seinen Übersetzungen scheint Gaspard anders umgegangen zu sein, da er nicht seine Entwürfe, seine ersten Versuche, seine Änderungen, seine Kommentare und Überlegungen am IMEC hinterlegt hat, sondern ein Werk, das quasi fertig und zur Veröffentlichung bereit ist. Andererseits bestätigen die drei Mappen, die die Übersetzungen von Texten und Gedichten von Rilke enthalten, unbestreitbar, dass es in den 1960er und 1970er Jahren, das heißt zu Beginn von Lorand Gaspars Aufstieg als Dichter – *Gisements* ist 1968 und *Sol absolu* 1972 erschienen – eine Rilke-Zeit gab, die ich ›Rilke-Komplex‹ genannt habe. Er findet in den Überlegungen des österreichischen Dichters einige seiner eigenen Gedanken wieder, insbesondere jene, die sich auf das gesprochene Wort beziehen, das dem Objekt gegenübersteht – in einer Perspektive, die sicherlich immanent, aber auch metaphysisch ist. Rilke ist in gewisser Weise Mentor, großer Bruder und

30 Leclair (Anm. 24), S. 16.

Modell mit gemeinsamen Ursprüngen und Fragen, in einer selbstgewählten Sprache, um nicht in Schizophrenie zu versinken. Die Archive zeigen daher, dass die Rilke-Übersetzungen, die auf die Jahre 1960-72 beschränkt zu sein scheinen, nicht nur den Eingang des österreichischen Dichters in Gaspars eigenes poetisches System bedeuten, sondern auch eine Art Initiation darstellen: Rilke ist in gewisser Weise der Mäeutiker, der das Aufkommen einer neuen Stimme ermöglicht.

Aus dem Französischen von Sabine Mehnert

Zu den Autorinnen und Autoren

VIVIANA AGOSTINI-OUAFI, Dozentin für italienische Sprache, Linguistik und Übersetzungswissenschaft an der Universität Caen-Normandie, Studium der französischen Romanistik sowie der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft in Siena und Paris. Promotion 2001 in italienischer Romanistik an der Universität Caen-Normandie. Arbeiten zur Rezeption und Übersetzung von Proust in Italien (2003, 2004, 2011) und Dante in Frankreich (2014, 2019) sowie zur Geschichte, Theorie und Praxis der Übersetzung: Eco, Gentile, Croce, I. E. Zohar, Pézard (2006, 2015, 2021).

ARTEMIS ALEXIADOU, Professorin für Englische Sprachwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und stellvertretende Direktorin des Leibniz-Zentrums Allgemeine Sprachwissenschaft (ZAS). 2014 Preisträgerin des Gottfried Wilhelm Leibniz-Preises der DFG; Leiterin mehrerer DFG-Projekte an der Humboldt Universität sowie des ERC Synergy Grant-Projekts »LeibnizDream – Realizing Leibniz’s Dream: Child Languages as a Mirror to the Mind«; Leiterin des Forschungsbereichs 3 »Syntax und Lexikon« am ZAS. Forschungsschwerpunkte sind Theorie von Syntax und Morphologie und sprachübergreifende Variation. Buchveröffentlichungen u.a.: *Functional structure in Nominals* (2001), *John Benjamins und External Arguments in transitivity alternations* (2015, mit Elena Anagnostopoulou und Florian Schäfer).

SOLANGE ARBER, Dozentin an der Université de Picardie Jules Verne in Amiens, Studium der Germanistik in Paris, Promotion 2020 an der Universität Sorbonne Université und der Universität de Lausanne. Buchveröffentlichung: *Elmar Tophoven et la traduction transparente. Genèses d’une œuvre de traducteur* (2023).

ELISABETH BACKES, Master-Studentin im Fach Linguistik an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2016-21 Studentische Hilfskraft von Artemis Alexiadou, Mitarbeit in mehreren Projekten im Bereich Syntax. Forschungsschwerpunkt ist die Entwicklung syntaktischer Strukturen aus diachroner Sicht in der Geschichte des Englischen.

CAROLINE BÉRENGER, Dozentin (HDR) für russische Sprache und Literatur an der Universität Caen-Normandie. Sie ist Spezialistin für das Werk von Marina Zwetajewa und hat an der Herausgabe ihrer unveröffentlichten Tagebücher und Notizbücher mitgewirkt: *Le cahier rouge* (2011). Buchveröffentlichungen: *Sous la glace et les débris du temps. Front de l'Est et bombardements en Europe* (2017), *1917, les révolutions russes, le chantier d'une nouvelle culture?* (2020), *Les figures de l'inspiration. La poésie russe comme dialogue d'Alexandre Pouchkine à Joseph Brodsky* (2021).

FRANÇOIS BORDES, Forschungsbeauftragter am Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), Promotion in Zeitgeschichte am Institut d'études politiques de Paris (Centre d'histoire de Sciences-Po), Mitglied des Redaktionskomitees von *La Revue des revues*. Letzte Veröffentlichung, zusammen mit Élise Lamy-Rested, »Haut risque de l'archive«, in: *Dialoguer l'archive* (INA, 2020).

ALBRECHT BUSCHMANN, Professor für spanische und französische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Rostock. Promotion 2003, Habilitation 2009 an der Universität Potsdam. Übersetzer u. a. von Manuel Vázquez Montalbán und Max Aub. Buchveröffentlichung: *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil* (2012). Mitherausgeber von *Gutes Übersetzen. Neue Perspektiven für Theorie und Praxis des Literaturübersetzens* (2015).


📄 <https://orcid.org/0009-0006-0603-5601>


FRANÇOISE DELIGNON, Studium der Geschichte in Wien und Paris, Ausbildung zur Dokumentarin, seit 1994 im Tonarchiv (Sonothèque) des französischen Auslandsrundfunks RFI tätig, Diplom der EHESS mit einer Arbeit über *Schriftsteller zwischen den Sprachen: Radio-interviews mit zweisprachigen Schriftstellern* (2012), zusammen mit Hédi Kaddour Übersetzungen vom Deutschen ins Französische.


IAN ELLISON, DAAD-PRIME Fellow an der Universität Kent und der Goethe-Universität Frankfurt a.M., Studium der Modern European Languages and Literature in Liverpool und Bristol, Promotion 2019 an der Universität Leeds. Buchveröffentlichung: *Late Europeans and Melancholy Fiction at the Turn of the Millennium* (2022).

HOLGER FOCK, seit 35 Jahren Übersetzer französischer Literatur, u.a. von André Breton, Patrick Deville, Mathias Enard, Pierre Guyotat, Alain Mabanckou, Pierre Michon, Andreï Makine, Pascal Quignard, Jean Rolin, Olivier Rolin und Antoine Volodine. Bis Mai 2017 Präsident des Rats der Europäischen Literaturübersetzerverbände CEATL. 2015 Prix lémanique de la traduction. 2011 Eugen-Helmlé-Übersetzerpreis (zusammen mit seiner Frau und Co-Übersetzerin Sabine Müller). Buchveröffentlichung: *Antonin Artaud und der surrealistische Bluff* (1988/89).


CLÉMENT FRADIN, Lehr- und Forschungsbeauftragter (ATER) an der Université Paris-8 Vincennes, Studium der Germanistik in Paris, Leipzig und München, Promotion 2018 an der Université Nantes. Mitherausgeber von *Cahier de l'Herne Paul Celan* (2020). Übersetzer von Marx/Engels und Paul Celan.


HELMUT GALLE, Professor für deutsche Literatur an der Universidade de São Paulo, Brasilien, Studium der Germanistik und Promotion an der Freien Universität Berlin, Habilitation (Livres Docência) an der Universidade de São Paulo, Mitautor von *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert* (1989), *Fausto e a América latina* (2010), Mitherausgeber von *Ficcionalidade. Uma prática cultural e seus contextos* (2018).  <https://orcid.org/0000-0001-8563-6080>


FRANZISKA HUMPHREYS, Leiterin der Fondation de l'Allemagne – Maison Heinrich Heine in Paris, Studium der Allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Romanistik in München und Paris, Promotion 2014 an der LMU München und der Université Paris Diderot. Übersetzerin aus dem Französischen (u.a. Foucault, Bégout, Althusser). Herausgeberin von *Penser la traduction* (2021). Buchveröffentlichung: *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961-1969)* (2016).  <https://orcid.org/0000-0001-7055-420X>

ELSA JAUBERT-MICHEL, Dozentin für Germanistik an der Universität Caen-Normandie, Studium der Germanistik in Paris und Heidelberg. Promotion 2005 an der Sorbonne Université, Paris. Buchveröffentlichungen: *De la Scène au Salon. Le modèle français dans la comédie allemande des Lumières* (2012), *Le Jeune Érudit, Damon et Le Trésor. Suivi de Les Amants généreux de Rochon de Chabannes, imitation de Minna von Barnhelm* (2019); Übersetzerin von G. E. Lessing.  <https://orcid.org/0000-0001-8040-7043>

ANDREAS F. KELLETAT, Initiator und Mitherausgeber des digitalen *Germersheimer Übersetzerlexikons*, Studium der Germanistik, Skandinavistik und Osteuropäischen Geschichte, Promotion 1983 an der Universität Köln, 1984-93 Lehre und Forschung an der Universität Vaasa (Finnland), 1993-2020 Professor für Interkulturelle Germanistik an der Universität Mainz/Germersheim.

ANNA KINDER, Leiterin des Forschungsreferats am Deutschen Literaturarchiv Marbach, Studium der Germanistik und Politikwissenschaft in München und Heidelberg, Promotion 2013 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Buchveröffentlichung: *Geldströme. Literatur und Geld im Romanwerk Thomas Manns* (2013).  <https://orcid.org/0009-0005-7724-9060>

MARIE LUISE KNOTT, freie Autorin, Kritikerin, Kuratorin und Übersetzerin (Anne Carson) in Berlin, Vorstandsmitglied des Deutschen Übersetzerfonds. Zahlreiche Publikationen: Mitherausgeberin des Begleitbands *Die Hochsee der Ilse Aichinger. Ein unglaublicher Reiseführer zu ihrem 100. Geburtstag* (2021) zu der mit Uljana Wolf kuratierten Ausstellung gleichen Titels im LCB Berlin. Kuratorin (gemeinsam mit Andreas Tretner) der Ausstellung ›Urbans Orbit. Einblicke in den Nachlass eines Übersetzers‹ (2017). Mitherausgeberin von *Denn wir haben Deutsch. Luthers Sprache aus dem Geist der Übersetzung* (2015).  <https://orcid.org/0009-0004-7696-4057>

ERIC LEROY DU CARDONNOY, Professor für Neuere Deutschsprachige Literatur an der Universität Caen-Normandie, Vizerektor für Forschung der Universität Caen-Normandie. Veröffentlichung: »Un médiateur hors-pair: Xavier Marmier et la littérature autrichienne« in: Cagneau I., / Grimm-Hamen S. / Lachenay M. (Hrsg.): *Les traducteurs: passeurs culturels entre la France et l'Autriche* (2019), Mitherausgeber von *Histoire culturelle de l'Europe* <http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/> (seit 2016).  <https://orcid.org/0000-0002-9443-332X>

ANDREAS MAYER, Directeur de recherche CNRS am Centre Alexandre Koyré (EHESS) und am Centre Marc Bloch Berlin, Studium der Soziologie, Musikwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte in Wien, Paris und Cambridge; Promotion 2001 an der Universität Bielefeld; Habilitation 2013 an der Universität Bremen, Buchveröffentlichungen: *Mikroskopie der Psyche* (2002), *Träume nach Freud* (2002, mit L. Marinelli), *Wissenschaft vom Gehen* (2013), Übersetzer und Herausgeber von Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche* (2022).

BREON MITCHELL, Übersetzer und emeritierter Professor für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft und emeritierter Direktor der Lilly Library an der Indiana University, Bloomington. Promotion 1968 an der Universität Oxford. Übersetzer von Franz Kafka, Günter Grass, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Uwe Timm, Marcel Beyer, Martin Grzimek und Sten Nadolny.


RENATA MAKARSKA, Professorin für Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim. Promotion 2007 an der FSU Jena. Forschungsschwerpunkte: westslawische Kulturen des 20. und 21. Jahrhunderts (u. a. Migration, Mehrsprachigkeit, Regionalismus), Übersetzungstheorien, Translator Studies. Mitherausgeberin (mit Schamma Schahadat und Claudia Dathé) von *Zwischentexte. Literarisches Übersetzen in Theorie und Praxis* (2013) und *Wyjść tłumaczowi naprzeciw. Miejsce tłumacza w najnowszych badaniach translologicznych* (Auf den Übersetzer zugehen. Der Platz des Übersetzers in der neuesten translationswissenschaftlichen Forschung, mit Jadwiga Kita-Huber, 2020).

UWE MUEGGE, Language Manager und Terminologe im Ruhestand (zuletzt bei Facebook als Head of Terminologie tätig), Studium der englischen Linguistik und Übersetzungswissenschaft in Tübingen und Monterey, Master of Arts 1998 am Monterey Institute of International Studies. Buchveröffentlichung: *Translation Contract: A Standards-Based Model Solution* (2005).

CARLA DE MOJANA DI COLOGNA RENARD, Übersetzerin, Master in Journalismus und in Translationswissenschaft (Französisch), Mitglied des Laboratoire d'études de la traduction (LET) der Faculté de Lettres der Universität São Paulo (Brasilien) und der Société française des traducteurs (SFT). Übersetzte Andrée Chédid, Jules Verne, Mark Twain und Louise Michel.

OLAF MÜLLER, seit 2017 Professor für französische und italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg; 2012-17 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Mainz. Buchveröffentlichungen: *Der unmögliche Roman. Antikriegsliteratur in Frankreich zwischen den Weltkriegen* (2006), *Literatur im Exil. Zur Konstitution romantischer Autorschaft in Frankreich und Italien* (2012), Mitherausgeber von *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte* (2021).

ESTHER VON DER OSTEN, Übersetzerin und Lehrkraft für besondere Aufgaben am Peter Szondi Institut für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (AVL), Freie Universität Berlin. Studium der AVL und Kunstgeschichte in Berlin und Paris, Promotion 1998 an der Université Paris 8. Übersetzerin u.a. von Hélène Cixous, Jacques Derrida, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Françoise Verg  s.


DOUGLAS POMPEU, Übersetzer und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Staatsbibliothek zu Berlin, Studium an der Universidade de S  o Paulo, Promotion 2018 an der Freien Universität Berlin. Buchveröffentlichung: *Für eine intellektuelle Biographie des Übersetzers von Sert  o* (2020), Übersetzer von Jan Wagner, Marcel Beyer, Arno Holz, Kurt Schwitters.  <https://orcid.org/0009-0002-5769-4827>


ANNA POPOVA, Doktorandin des Internationalen Graduiertenkolleg 1956 ›Kulturtransfer und ›kulturelle Identität – Deutsch-russische Kontakte im europäischen Kontext‹ der Universität Freiburg und der Russischen staatlichen Universität für Geisteswissenschaften Moskau, Studium der Translationswissenschaft 2010-15 an der Staatlichen linguistischen Dobroljubow-Universität Nischnij Nowgorod.

JOHN RAIMO, Doktorand im Fachbereich Moderne Europäische Geschichte an der New York University, eingeladener Forscher an der   cole normale supérieure und der   cole des hautes études en sciences sociales in Paris, dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und der Akademie der Künste in Berlin, Studium der Literatur, Geschichte und Geschichtsschreibung in Princeton, Oxford, Paris und New York.

SANDRA RICHTER, Direktorin des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Stuttgart, Studium der Literaturwissenschaft und Politik an der Universität Hamburg, Promotion 1998 an der Justus-Liebig-Universität Gießen. Buchveröffentlichung u.a.: *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur* (2017).

LYDIA SCHMUCK, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin, Studium der Soziologie, Portugiesischen Philologie und Germanistik in Trier und Lissabon, Promotion 2009 an der Universität Basel. Buchveröffentlichung: *Mio Cid e D. Sebast  o. Constru  es de unidade e diferen  a nas literaturas ib  ricas do s  culo XX* (2016), Mitherausgeberin u.a. von Roma-

nisch-Germanische ZwischenWelten: Exilliteratur als Zeugnis und Motor einer vernetzten Welt (2019).  <https://orcid.org/0009-0004-4755-9976>

MÁRCIO SELIGMANN-SILVA, seit 2000 Universitätsprofessor für Literaturtheorie und Komparatistik an der Universität Campinas (UNICAMP), Brasilien, und seit August 2019 Vize-Präsident der International Comparative Literature Association (ICLA), Promotion an der Freien Universität Berlin. Veröffentlichungen in Lateinamerika, den USA und Europa, vor allem zu: Walter Benjamin, Vilém Flusser, Trauma-, Medien- und Übersetzungsforschung, Postcolonial Studies sowie zu Darstellungen von Gewalt mit Schwerpunkt auf der Shoah und den lateinamerikanischen Diktaturen.  <https://orcid.org/0000-0001-9832-8415>

PAWEŁ ZAJAS, Profesor für allgemeine Literaturwissenschaft an der Fakultät für Anglistik der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań (Polen) sowie Research Fellow an der University of Pretoria (Südafrika). Promotion 2004 an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Buchveröffentlichungen u. a.: *Verlagspraxis und Kulturpolitik. Beiträge zur Soziologie des Literatursystems* (2019), *Kontinuitäten im Umbruch. Deutsch-polnische Beziehungen nach 1945* (2021, mit Markus Krzoska).

ROBERT ZWARG, Gastprofessor für kritische Gesellschaftstheorie an der Justus-Liebig-Universität Gießen, Studium der Übersetzungswissenschaft, Philosophie und Kulturwissenschaft in Leipzig, Mexiko Stadt und Davis (USA), Promotion 2015 an der Universität Leipzig. Buchveröffentlichung: *Die Kritische Theorie in Amerika. Das Nachleben einer Tradition* (2017).

Redaktion: Dietmar Jaegle (DLA Marbach)

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16KOA026 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2024

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond

Umschlaggestaltung nach einem Reihentwurf von Keppler | Schmid, Stuttgart und Marbach a. N.,

unter Verwendung eines Fotos von Oskar Pastiors Pralinenschachtel mit Buchstaben zum Anagrammieren (DLA Marbach).

ISBN (Print) 978-3-8353-3995-8

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8050-9

DOI <https://doi.org/10.46500/83533995>

marbacher schriften
neue folge

Herausgegeben von Sandra Richter,
Ulrich von Bülow und Anna Kinder

bereits erschienen:

Band 1:

Deixis. Vom Denken mit dem Zeigefinger,
hg. von Heike Gfrereis und Marcel Lepper

Band 2:

Friedrich Schiller. Dichter, Denker, Vor- und Gegenbild,
hg. von Jan Bürger

Band 3:

Marburger Hermeneutik zwischen Tradition und Krise,
hg. von Matthias Bormuth und Ulrich von Bülow

Band 4:

Was war Bielefeld? Eine ideengeschichtliche Nachfrage,
hg. von Sonja Asal und Stephan Schlak

Band 5:

Strukturalismus in Deutschland. Literatur- und Sprachwissenschaft.
1910-1975,
hg. von Hans-Harald Müller, Marcel Lepper und Andreas Gardt

Band 6:

Joachim Ritter. Vorlesungen zur Philosophischen Ästhetik,
hg. von Ulrich von Bülow und Mark Schweda

Band 7:

»Lass leuchten!« Peter Rühmkorf zwischen Aufklärung,
Romantik und Volksvermögen,
hg. von Jan Bürger und Stephan Opitz

Band 8:

Im Haus der Briefe. Autoren schreiben Ernst Jünger. 1945-1991,
hg. von Detlev Schöttker unter Mitarbeit von Anja S. Hübner

Band 9:

Zwischen Sprache und Geschichte. Zum Werk Reinhart Kosellecks,
hg. von Carsten Dutt und Reinhard Laube

Band 10:

Eduard Berend und Heinrich Meyer. Briefwechsel. 1938-1972,
hg. von Meike G. Werner

Band 11:

Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis,
hg. von Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen

Band 12:

Rudolf Alexander Schröder im Dritten Reich,
hg. von Gunilla Eschenbach

Band 13:

Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750-2000,
hg. von Kai Sina und Carlos Spoerhase

Band 14:

Netzliteratur im Archiv. Erfahrungen und Perspektiven,
hg. von Jutta Bendt

Band 15:

Entzweite Moderne. Zur Aktualität Joachim Ritters
und seiner Schüler,
hg. von Mark Schweda und Ulrich von Bülow

Band 16:

Lebensform Kritik. Zu Theorie und Praxis von Christa Bürger und
Peter Bürger,
hg. von Tanja Angela Kunz

Band 17:

Das Werk von Felix Hartlaub. Einflüsse, Kontexte, Rezeption,
hg. von Nikola Herweg und Harald Tausch

Band 18:

Ein Gipfel für Morgen. Kontroversen 1917/18
um die Neuordnung Deutschlands auf Burg Lauenstein,
hg. von Meike G. Werner