

Der unsichtbare Dritte

Festvortrag zum Themenspecial „Die Kunst des literarischen Übersetzens“ auf dem Internationalen Literaturfestival Berlin 2015

von Frank Heibert

In unserer globalisierten Welt sind Fremdsprachen allgegenwärtig, also gibt es auch überall Übersetzer. Es braucht sie einfach, als eine Art Servicepersonal der internationalen Kommunikation, die möglichst reibungslos ablaufen soll. Wenn wir als kommunizierende, lesende Zeitgenossen die Übersetzer wahrnehmen, *falls* wir sie wahrnehmen, so höchstens, wenn mal wieder was nicht so richtig geklappt hat. Und wie bei vielen Fachkräften wissen wir nicht so recht, was sie genau tun, meistens wollen wir es auch gar nicht so genau wissen. Am deutlichsten wird das bei den Dolmetschern – also jenen, die mündlich übersetzen; sie sind so notwendig wie Baugerüste, Automechaniker, Fensterputzer an Hochhäusern, eine Art Krücke, an die wir lieber nicht so genau denken wollen, gerade weil wir sie brauchen. Was sie tun, was sie können, ist ein bisschen unheimlich und, wenn man anfängt, darüber nachzudenken, total faszinierend. Aber wenn Sprache nicht zufällig unser Fachgebiet ist, nehmen wir sie im Sinne der Arbeitsteilung hin – aber nicht wahr.

Mit den Übersetzern, also denen, die schriftlich von einer Sprache in die andere übertragen, ist es ähnlich. Sie sind noch ein bisschen unsichtbarer, wie das Kleingedruckte in Geschäftsbedingungen, wie Heizermännchen, die in einer Zwischenetage der Textproduktion vor sich hinwerkeln und nur auffallen, wenn sie mal wieder versagt haben. Wir kennen das von Speisekarten oder Hotelinfos im Ausland oder aus Gebrauchsanweisungen, aus denen man einfach nicht schlau werden kann. Es herrscht ja die verbreitete Meinung, dass gute Übersetzungen sich dadurch auszeichnen, unsichtbar und unmerklich zu sein. Bei Texten mit einer praktischen Kommunikationsfunktion, also Gebrauchsanweisungen, Informationsübermittlungen aller Art, Hauptsache

funktional und verständlich, ist diese Erwartung nachvollziehbar und legitim.

Bei Texten, in denen es nicht nur um das WAS der Mitteilung geht, sondern auch um das WIE, also den Sprachstil, in denen es vielleicht sogar vorrangig um das WIE geht, mit anderen Worten: bei *literarischen* Texten lohnt es sich, über die Frage der Unsichtbarkeit und Unmerklichkeit noch einmal nachzudenken. Wie halten wir Literaturliebhaber, wenn wir Bücher aus aller Herren Länder lesen, es mit den Übersetzungen? Landläufig herrscht auch hier die Vorstellung von einer praktischen Arbeitsteilung: Der Autor ist als Sprachartist und Urheber seines Werks für das Künstlerische zuständig, der Übersetzer dafür, das Werk in die neue Sprache umzuverpacken, möglichst ohne Spuren zu hinterlassen, so dass wir Literaturfreunde einen ungehinderten Zugang zur Kunst des Autors finden. Diese Vorstellung – die Übersetzer als notwendige Heinzelmännchen des literarischen Weltverkehrs — wirkt sich auf das gesamte Verhältnis des Lesepublikums zu den Literaturübersetzern aus.

Erstens werden sie ausgeblendet. Wir Lesende wollen uns aufs Wesentliche konzentrieren, eben auf die sichtbare Künstlerin, nicht auf das per Definition unmerkliche Heinzelmännchen. Natürlich weiß man, was sich gehört. „Ach ja, richtig, die Übersetzer.“ Halb schuldbewusst, wie so oft, wenn es einen politisch korrekten Konsens gibt, dem unsere eigenen halbbewussten Reaktionen noch nicht entsprechen, gibt man eilfertige Lippenbekenntnisse ab, damit die Übersetzer nicht wieder meckern. Wie oft werden sie vergessen, in Programmheften, Werbung, Internetauftritten, Rezensionen. Dabei wissen wir doch, dass die Übersetzer offiziell auch Urheber sind. Absichtlich vergisst sie keiner, wer will schon den Ärger haben. Dieses Vergessen und Verschweigen unterläuft einfach, es passiert eben. Aber warum?

Zweitens kommt es zu einer gewissen resignierten Hilflosigkeit. Die Lippenbekenntnisse, die erfolgen, wenn man gerade mal wieder eine Übersetzerin ausgeblendet hat, sind garniert mit Komplimenten im Rückwärtsgang. „Das könnte ich ja nie.“ (Subtext: Deshalb halte ich mich auch fern.) „Das ist bestimmt sehr schwer.“ (Subtext: So, hoffentlich ist er jetzt zufrieden.) „Irgendwie geht das doch gar nicht, wie machen Sie das bloß!“

(Subtext: Aber so genau will ich's jetzt auch nicht wissen, nur keine langen Erklärungen.) Eine Variante von „Don't ask, don't tell.“

Und drittens hegen wir ein instinktives, unausrottbares Misstrauen. Das ist doch alles undurchschaubar. Immer wieder gibt es Fälle, wo jemand darauf hinweist, dass eine Übersetzung schiefgegangen ist, wir merken es selber ab und zu, dass da ein Satz in einem Buch steht, den man einfach so nicht sagt. Wir sind aber auf Übersetzungen angewiesen, wir ahnen, welche Macht diese unbekannte Person hat; wir müssen ihr vertrauen, aber können wir das auch?

Ein Beispiel aus der Geschichte, auch wenn es dort nicht um eine literarische Übersetzerin geht. Es gibt eine historisch belegte Dolmetscherin zwischen dem Conquistador Cortés und dem aztekischen König Moctezuma: Malinche. Sie ist auf allen Bildern, die die Begegnung der beiden Anführer darstellen, präsent, im Hintergrund - und auf einigen davon überlebensgroß, größer als die beiden eigentlichen Protagonisten, eine dunkle, schwer kalkulierbare Einflussgröße, die zwischen den beiden erfremden Kulturen in einer extrem heiklen Situation entscheidende Weichenstellungen beeinflussen konnte. Kein Wunder, dass sie nicht als Inbegriff des Vertrauens Einflößenden dargestellt wird, gerade weil man alternativlos von ihr abhängig war. Auf dem Weg zwischen zwei Sprachen passiert ständig etwas, wovon wir Normalverbraucher keine rechte Ahnung haben: Übersetzer haben einen enormen Einfluss, auf Wortwahl und Zungenschlag, aber sie verfügen über keine spürbare Aura wie die politisch Mächtigen. Oder die Originalkünstler. Die Übersetzer sind unheimlich – und unattraktiv. Nur vertrauenerweckende Macht hat Sex-Appeal, verunsichernde nicht. Deshalb bleibt die misstrauische Distanz bestehen.

Sexy ist hier, was wir als wesentlich empfinden. Das Wesentliche an der Kunst ist unser Zugang zu ihr, wir wollen das ästhetische Erlebnis und den manchmal versteckten Sinn. Wir alle kennen aus eigener Erfahrung, wie Literatur uns geprägt hat, welche Bücher lebensbeeinflussend waren, ein Trip, ein Teil unserer inneren Entwicklung und Charakterbildung. Und das ordnen wir natürlich den Schöpfern der Texte zu. Die einen nennen Simone de Beauvoir, die anderen Franz Kafka, Gabriel Garcia Márquez, James Baldwin oder David

Foster Wallace. Martin Walser macht der Literatur und dem, was sie bewirken kann, in einem SPIEGEL-Interview vor ein paar Monaten eine wunderschöne Liebeserklärung: „Mir zu zeigen, wie diese Leute waren, wie sie gefühlt, gedacht und geträumt haben – das kann nur Literatur.“ Er meint „das jüdische Volk“, wie er sagt, stellvertretend den jüdisch-russischen Autor Sholem Yankev Abramovitsh, und fährt dann fort: „Die Russen kenne ich durch Dostojewski, die Franzosen durch Flaubert und Proust, die Schweden durch Strindberg, China durch Mo Yan.“ Er hat einen direkten Bezug zu seinen ausländischen Kollegen, den Autoren, aufgebaut. Dass er die wenigsten davon in ihrer Originalsprache gelesen haben dürfte, spielt keine Rolle – das, was Literatur kann, was ihn elektrisiert und packt und voranbringt, das schreibt er den Autoren, den Sprachkünstlern zu, auch wenn die einzigen Worte, die er je aus ihrer Feder gelesen hat, wohl die Eigennamen sind; alles andere haben Wort für Wort, Satz für Satz, Andere geschrieben. Aber das hat keine Aura. Wir alle wollen lieber, genau wie Walser, eine direkte Beziehung zum Autor aufbauen. Und in unserer Zeit, die Künstlern einen erheblichen Prominentenstatus zubilligt, sehnen wir uns danach, sie bewundern zu können, wir sind scharf auf das schöpferische Genie, sein Rezept, seine Aussagen – davon leben z.B. Literaturfestivals. In dieser kulturellen Gemengelage kommen uns die Unterscheidungen der Literaturwissenschaft pedantisch vor. Autor nicht gleich Erzähler nicht gleich Werk? Übersetzung nicht gleich Originalwerk? Jaja. Haarspalterei. Bei jeder zweiten Lesung und jedem dritten Interview geht es, so sehr die Autoren das auch abwehren mögen, früher oder später darum: Wo ist der Künstler selbst in seinem Werk zu entdecken, der Mensch, der dieses inspirierte Kunstwerk schaffen konnte? Pointiert gesagt: Wir wollen dieser Person und Persönlichkeit näher kommen. Wir wollen an den Autor ran. Wir wollen mit ihm ins Bett. *Das ist sexy.*

Nun zitiere ich noch einen berühmten Autor. Der portugiesische Nobelpreisträger José Saramago hat einmal gesagt: „Die Weltliteratur wird von Literaturübersetzern gemacht.“ Was für ein Spielverderber. Richtig, da war ja noch wer. Wir wissen nicht, was die kann, was die macht, diese Übersetzerin, wie die sich in unsere ganz persönliche Nähe zum Autor einmischt und sich da

austobt. Ich will doch lieber überhaupt nicht wissen, welche Anteile meiner unschätzbaren, einzigartigen Leseerfahrungen ich womöglich nicht nur dem Autor, sondern auch dieser Fremden da verdanke! Verdammt, und die liegt mit im Bett! Kein Wunder, dass uns das unheimlich ist.

Also. Wir wollen, dass die Übersetzung eines literarischen Werks sich liest wie ein literarisches Werk in deutscher Sprache, das uns aber mitteilt, wie die Welt anderswo ist, wie die Leute dort fühlen, denken und träumen – ohne dass wir darüber nachdenken müssen, was auf dem Weg von diesem Anderswo bis zu uns und unserer Lektüre eigentlich mit dem Text passiert ist. Wir wollen die Illusion, einem Original und dessen Autor ganz nahe zu kommen. Und diese Illusion wollen wir uns ebenso wenig kaputt machen lassen wie die Nähe; man stelle sich vor, auf einmal steht zwischen dem Autor und mir ein unbekannter, bislang unsichtbarer Dritter – er steht im Weg, sonst nichts.

Was tun? Fremdsprachen lernen – oder sich lieber doch darauf einlassen, was beim Literaturübersetzen tatsächlich passiert. Je konkreter und nachvollziehbarer, umso weniger unheimlich und umso vertrauenerweckender – hoffentlich. Ulrich Schreiber, der Leiter des Internationalen Literaturfestivals Berlin, hat in diesem Jahr erstmals beschlossen, der Kunst des literarischen Übersetzens einen Thementag zu widmen und im Zusammenhang mit allen vorgestellten literarischen Werken auch deren Übersetzer zu benennen: ein guter Schritt, der der Wirklichkeit unseres Lesens von internationaler Literatur Rechnung trägt.

Ich möchte Ihnen vor Augen führen, inwiefern ein übersetzter literarischer Text mit demselben Recht ein Sprachkunstwerk ist wie sein Original – und als solches gelingen oder misslingen kann wie ein Original. Es mindert keineswegs die Freude am Text, wenn Sie sich das bewusst machen. Eher im Gegenteil. Ich beschränke mich hier allerdings auf das Genre der Prosa; was bei der Lyrik abläuft, funktioniert deutlich anders, zwar nicht gegensätzlich, aber eben in anderer Weise, das würde einen eigenen Vortrag verdienen.

Bis jetzt habe ich von „uns Literaturliebhabern“ gesprochen, zu denen ich als Literaturübersetzer natürlich gehöre. Ich gestehe freimütig, dass ich mich selbst

früher gelegentlich mal bei intuitiven Reaktionen der oben geschilderten Art – z. B. einer gewissen Skepsis – erappt habe, sobald es sich um Sprachen handelte, die ich selber nicht beherrsche. Ab jetzt aber spreche ich nicht mehr allgemein als Literaturfreund, sondern speziell als der über seine Arbeit nachdenkende Literaturübersetzer.

Weltliteratur wird also von den Literaturübersetzern gemacht, sagt Senhor Saramago. Des Teufels Advokat könnte sagen: Und jedes Auto der Welt wird von den Fließbandarbeitern gemacht – ebenso nach dem kunstvollen Entwurf eines anderen. Warum soll man jetzt den Fließbandarbeiter wahrnehmen und sich mit seinem Handwerk beschäftigen?

Handwerk ist ein gutes Stichwort. Natürlich ist die Grundlage guten Literaturübersetzens gutes Handwerk (das würde man auch bei Autoren kaum verneinen). Was ist gutes Handwerk in diesem Beruf?

Vorweg gilt: Die inhaltlichen Tatsachen des Originals bleiben in der Übersetzung erhalten. Wenn im Original steht, ein Übersetzer hält einen Vortrag auf einem Festival, darf es in der Übersetzung nicht heißen, eine Dolmetscherin meldet sich bei einer Konferenz zu Wort. Das ist eine Regel und die erste Aufgabe bei jedem Übersetzen. Banal? Nun, es gibt – eben! – literaturbedingte Ausnahmen. Ein Beispiel dafür: Eigennamen werden in der Übersetzung unverändert beibehalten. In einer Kurzgeschichte der US-Autorin Lorrie Moore ist die Hauptfigur ein aus Rumänien in die USA emigriertes Mädchen, das dort sehr einsam ist. Irgendwann fällt ihr auf, dass ihr Name – Olena - ein Anagramm ist, und zwar des Wörtchens „alone“. Als Literaturübersetzer habe ich nun zwei Möglichkeiten. Entweder mache ich die Tatsache sichtbar, dass sich das nicht mitübersetzen lässt, weil das deutsche Wort „allein“ eben kein Anagramm zu Olena bildet – also weiche ich auf die Metaebene aus und schreibe in der Übersetzung, Olena ist ein Anagramm zu dem englischen Wort für „allein“, nämlich „alone“. Das kann ich aber auch zu schwerfällig finden - oder mein übersetzerischer Ehrgeiz ist angekitzelt. Also will ich den Einfall der Autorin respektieren und das Anagramm erhalten, mitsamt dem schönen Überraschungseffekt beim Leser, und stelle nach einiger Suche

fest, dass es in Südosteuropa, namentlich auch in Rumänien, einen gängigen Frauenvornamen gibt, der ein Anagramm zum deutschen Wort „allein“ darstellt, nämlich Lilena. In der deutschen Übersetzung der Kurzgeschichte trägt die Hauptfigur nun also einen anderen Namen als im Original – aus literarischen Gründen. Als Literaturübersetzer versuche ich, wie die Autorin zu schreiben, nur eben in meiner Sprache.

Abgesehen von solchen seltenen Ausnahmen aber werde ich den erzählten Inhalt, die sich darin entfaltenden Ideen und Gedanken und die vor dem Auge der Leser entstehenden Bilder nicht abändern.

Doch die Grundlagenkompetenzen von Literaturübersetzern müssen ohnehin weiter reichen, nicht nur WAS, sondern WIE, Sie erinnern sich. Dabei hilft:

Sich in der Originalsprache auszukennen, also ein möglichst großes Vokabular zu haben, die Strukturen der Sprache zu verstehen, nach denen ihre Texte gebaut sind. Sich zudem in der Zielsprache auszukennen, in derselben, aber vertieften, natürlichen Weise, die ein versierter Muttersprachler mitbringt. Und außerdem in der Muttersprache literarisch schreiben zu können. Das heißt auch, sich in beiden Literaturen auszukennen – also ganz verschiedene stilistische Schreibweisen und Tonfälle verinnerlicht zu haben, sie erkennen bzw. gestalten zu können; ein Sprachgefühl für die gängigeren und für die ausgefalleneren Formulierungen entwickelt zu haben und zu pflegen.

Sich in beiden Lebenskulturen auszukennen, also Bezüge auf Verhaltenstypisches, Alltagstypisches, Landestypisches zu verstehen.

Und, ganz grundsätzlich, Texte *lesen* zu können. Deren Charakteristika bemerken, benennen oder beschreiben, deren Stellenwert im Werk und Wirkung auf die Leser einschätzen – und sie nachbilden können.

Beispiele gefällig, nur auf das Deutsche bezogen?

Heißt es „Er liebte sie und würde alles für sie tun“ oder „Er liebte sie und hätte alles für sie getan“? Oder geht beides, bedeutet aber Verschiedenes? Heißt es „Das kommt ihn teuer zu stehen“ oder „Das kommt ihm teuer zu stehen“? Und

wo steht das Wichtigste im deutschen Satz, wo im englischen Satz? Derlei zahllose Details sind Handwerk. Ein weiteres Beispiel: Das Erkennen der literarischen Anspielung im ersten Satz von Michael Kumpfmüllers Roman „Hampels Fluchten“ („An einem Dienstag im März ging Heinrich bei Herleshausen-Wartha über die Grenze“ – das spielt mit dem ersten Satz von Büchners „Lenz“: „Den 20. ging Lenz durch's Gebirg“) – dies zu bemerken und dem nachzugehen ist Handwerk (hier für einen Übersetzer *aus* dem Deutschen). Oder aber die Frage nach dem Sprachstand im Original des Don Quijote und nach vergleichbaren deutschen Sprachständen für die Übersetzung (darüber können Sie um 16 Uhr mit Susanne Lange reden, der genialen Neuübersetzerin von Cervantes' Meisterwerk). Auch diese Frage gehört zum Handwerk, auch die Recherche, wie ein Dutzend verschiedener seemännischer Knoten auf Deutsch heißen und ob das wirklich dieselben Knoten sind wie im niederländischen Original.

Diese handwerklichen Grundlagen umfassen zum allergrößten Teil Kompetenzen, die man wissenschaftlich benennen und analysieren, die man erlernen, trainieren kann. Wir Literaturübersetzer lernen ständig dazu, mit jedem neuen Buch und seiner Welt. Nun ist leider der Umfang dessen, was man wissen und können könnte und vielleicht müsste, endlos, anders als das Gehirn des Menschen, das bekanntlich endlich ist. Zum Glück kann man während der Arbeit an einem Projekt spezifische Fakten recherchieren. Aber ohne gute handwerkliche Grundlage braucht man gar nicht erst anzufangen.

Das immer wieder Aufregende des literarischen Übersetzens aber fängt erst jenseits der handwerklichen Grundlagen so richtig an.

Übersetzer sind nicht nur Sprach-, sondern auch Kulturmittler. Die kulturellen Bezüge müssen nicht nur entschlüsselt, sondern auch für die Leser der Übersetzung verständlich gemacht werden – dort, wo sich zwei Kulturen merklich unterscheiden, wird das besonders knifflig. Da mag es um unterschiedliche Konventionen der Anrede gehen, die ein ganzes Gesellschaftsgefüge regeln: Das Deutsche ist mit seinem Du oder Sie noch vergleichsweise variantenarm, anders als z.B. asiatische Sprachen wie Thai, in

denen sich Alter, Hierarchie, Geschlecht in den Anreden abbilden. Ob es bei den kulturellen Unterschieden um Geschlechterrollen geht oder um das Bildungssystem - immer wieder besteht die Herausforderung, zugleich Fremdes zu erschließen und Selbstverständlichkeit zu simulieren. Ein literarischer Text darf in der Übersetzung nicht zum landeskundlichen Volkshochschulkurs werden, aber wenn die Leser spüren, dass es gewichtige kulturelle Hintergründe gibt, die sie nicht verstehen, steigen sie irgendwann zu Recht aus. Hier braucht es hartnäckige Recherche (z.B. über rumänische Frauenvornamen) und in der Auswertung der Rechercheergebnisse ebenso diplomatisches Feingefühl wie beherzte Entscheidungsfreude, ein paar Tricks (die gibt es!) und gute Einfühlung in Sachen Völkerverständigung. Die Podiumsdiskussion gleich im Anschluss, „Die Fremde im Spiegel“, wird die kulturellen Unterschiede zwischen der arabischen und der westlichen Welt und deren Übersetzbarkeit in den Blick nehmen, um diese Herausforderung für Sie nachvollziehbar zu machen.

Was nun macht einen literarischen Text nicht nur zu einem Kunstwerk im allgemeinen Sinne, sondern zu einem unverwechselbaren Stück Sprachkunst? Als Literaturübersetzer will ich diese Wertigkeiten eines Textes erfassen und in der Zielsprache neu entfalten. Das ist ein weiter und auf den ersten Blick sehr schwammiger Bereich. Wie lässt sich die charakteristische Art und Weise, wie eine Autorin schreibt, begreifen und entschlüsseln?

Sie kennen aus der Schule alle den Begriff des Stils, und wenn Sie dem nachgehen, landen Sie entweder bei einzelnen Stilmitteln (Metapher, Alliteration, Reim u.v.m.) oder bei Bezeichnungen von Stilebenen (gehoben, umgangssprachlich, poetisch, ordinär, bürokratisch), bei Satzbaubeschreibungen und vielleicht noch diffusen Bemerkungen zum Rhythmus einer Prosa. Doch das allein macht noch nicht fasslich, warum ein Roman Sie amüsiert oder bannt, aufregt oder aufwühlt – oder innerlich frösteln lässt. Oder nichts von alledem, er lässt Sie tatsächlich kalt, obwohl eigentlich Mitreißendes erzählt wird. Ich muss Ihnen nicht erzählen, dass das nicht nur vom Inhalt kommt, der Liebes- oder Mordgeschichte, der Familienintrige oder

dem Verschwörungskomplott. Es wird bewirkt von der besonderen literarischen Stimme des jeweiligen Autors, von dem Ton, den er anschlägt. Wenn ich als Literaturübersetzer das Werk lese, das ich zu übersetzen habe, lausche ich auf diesen Ton und versuche, gleichzeitig zu beobachten, was er mit mir macht, welche Wirkungen er entfaltet, und ebenso, mit welchen sprachlichen Mitteln der Autor das erreicht. Dadurch wird mir bewusst, wie er, genauer: wie der Erzähler des Buches sich als mein Gegenüber im Text aufbaut, ich bekomme ein Gefühl dafür, wie er Dinge formuliert und was er damit will. Der Ton, der angeschlagen wird, besteht gleichermaßen aus den gewählten stilistischen Mitteln wie aus der Energie, aus der heraus erzählt wird und die mir nachvollziehbar macht, wozu genau diese Mittel dienen sollen. Diese Energie nenne ich die Haltung, die hinter dem Text und der Wahl seiner sprachlichen Mittel steht – eine Art psychologisch fundierte Ausdeutung des Erzählens, die mir der Text direkt liefert. Wie jeder andere aufmerksame Leser merke ich, ob der Text mich zum Lachen oder zum Weinen bringen will, ob er empört, peinlich berührt, verliebt oder neurotisch überkommt.

Das ist, bezogen auf das Original, ein Interpretationsvorgang; dafür lassen sich Belege im Text finden, aber es ist erst einmal mein individueller Blick auf dieses Gegenüber. Diese Beobachtung kann für Sie jetzt gar nichts Neues sein – denn genauso nehmen Sie als Leser Kontakt zu dem Erzähler auf, lassen sich in die Kommunikation mit dem Buch und damit in seine Welt hineinziehen; aber in den meisten Fällen dürfte Ihnen das nicht bewusst werden.

Ich stelle mir diesen Kontakt gern als konkretes Bild vor. Wo befindet sich der Erzähler, der mir seine Geschichte präsentiert – im Lehnstuhl in seiner Bibliothek (ein würdiger Thomas Mann), am Strand neben mir auf seinem Handtuch (eine pointiert unterhaltsame und einsichtsreiche beste Freundin à la Miranda July), direkt in meinem Ohr, zutiefst Persönliches wispernd (da fiele mir die Erzählstimme aus Gunther Geltingers „Moor“ ein)? Das sind metaphorische Szenen, die die Haltung eines Textes verbildlichen, und in jedem Text sind die Belege dafür zu finden, wie diese Haltung, diese relative Distanz oder Nähe und deren innere Schlüssigkeit sprachlich hergestellt sind.

Als Literaturübersetzer spüre ich dieser Kommunikation mit einem Text, einem Buch, einem Erzähler nach, und zwar mit Bauch *und* Kopf, ich reagiere, beobachte und analysiere gleichzeitig. Denn ich brauche neben dem inhaltlichen Textverständnis und der Analyse, wie der Text gemacht ist, diese vom Sprachgefühl gelieferte und von meiner Sprachkompetenz bestätigte Ebene der Interpretation, um darauf meine Übersetzung aufzubauen. Die zwangsläufig subjektiven Anteile dieser Interpretation sind kein eingebauter Qualitätsmangel der Übersetzung, sondern normaler Bestandteil jeder Kunstrezeption, auch der übersetzerischen. Keine Übersetzungsmaschine könnte das.

Für meine Übersetzung nehme ich die Haltung ein, die ich der Erzählerin abgespürt habe, und suche dann nach den sprachlichen, stilistischen Mitteln in meiner Sprache und in meinem persönlichen Repertoire, um die Geschichte, die Handlung, die vorgelegten Fakten in ebendieser Haltung auf Deutsch neu zu schreiben.

Dies ist ein künstlerisch-schöpferischer Vorgang, bei dem ich einerseits nichts erfinde, weil es ja die Vorlage gibt. Andererseits aber erfinde ich in gewisser Weise alles neu, weil das Produkt, meine Übersetzung, als Text neu geschaffen wird und es in fast jedem Detail x Möglichkeiten gäbe, es anders zu machen. Als Literaturübersetzer fühle ich mich zwar dem Autor und seinem Ton verpflichtet, ganz klar, aber diese Pflichttreue leiste ich nach bestem Wissen und Gewissen *meiner* Interpretation seines Werks, seines Tons – anders könnte es gar nicht gehen.

Schauen wir uns das mal konkret an. Der letzte Satz des US-Klassikers „Der große Gatsby“ von F. Scott Fitzgerald (1925) ist ein wunderbares Beispiel für einen gewichtigen literarischen Satz von großer klanglicher und inhaltlicher Schönheit: „So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.“ Es gibt von diesem Roman insgesamt acht Übersetzungen ins Deutsche, die zwischen 1928 und 2012 entstanden sind; jede ist anders, keine verfälscht den Inhalt, und ihre Verschiedenheiten sind spannend. Doch zunächst der Blick auf das Original – worum geht es, wie steht dieser Satz vor

uns? Er ist eine allgemeine lebensphilosophische Aussage, das Resümee des dramatischen Erzählbogens, und vergleicht den Menschen mit einem Boot, das mühevoll gegen den Strom fährt - und vergeblich, da es immer wieder zurückgetragen wird. Ein gegen den Strom ankämpfendes Boot wird von der Strömung zur Mündung getragen, nicht zur Quelle; da die Mündung metaphorisch aber eher zur Zukunft passen würde, ist die bildliche Verknüpfung mit der Vergangenheit entweder streng genommen schief oder ein bewusstes Paradox, was bei einem so deutlich setzenden Schriftsteller wahrscheinlicher ist, und der springende Punkt des Resümees. Da für den Literaturübersetzer gerade die eigenwilligen Entscheidungen des Autors Auftrag sind, wird er dieses Paradox natürlich nachbilden. Sprachlich ist der Satz in seiner Dichte und Rhythmik von großer Eleganz, die auf dem poetischen Bild wie auf den Alliterationen beruht, der Prägnanz der meist einsilbigen Wörter (bis auf das bildlich wellenhafte "ceaselessly") und dem logisch paradoxen Zielpunkt, der Vergangenheit.

Betrachten wir drei der deutschen Fassungen – wie haben die Übersetzer die Sache jeweils gelöst?

Maria Lazar (1928) „So schlagen wir uns durch, wie die Schiffe gegen den Strom, wobei wir unablässig in die Vergangenheit zurückgeworfen werden.“

Walter Schürenberg (1956) „So regen wir die Ruder, stemmen uns gegen den Strom – und treiben doch stetig zurück, dem Vergangenen zu.“

Bettina Abarbanell (2006) „So kämpfen wir weiter, wie Boote gegen den Strom, und unablässig treibt es uns zurück in die Vergangenheit.“

Welche Entscheidungen haben die Übersetzer getroffen, wie findet man das im Einzelnen? Nur ein paar Gedanken dazu. Es fällt gleich auf, dass die Übersetzungen auch den Tonfall ihrer Zeit in sich tragen; wir sehen, dass Scott Fitzgeralds Stilmittel (Alliterationen, Rhythmus, Knappheit, Metaphorik) in unterschiedlichem Maße umgesetzt wurden. Und wir merken, obwohl es sich nur um *einen* Satz handelt, was nicht ausreicht, um schlüssige Analysen des Tons zu betreiben, wir merken doch, dass der Ton verschieden ist. Vielleicht nur einen Aufhänger: Für mich ist es entscheidend, wie das „wir“ im Original

wirkt; obgleich der Erzähler bei Scott Fitzgerald allwissend ist und die Leser eingemeindet, ist sein Ton nicht distanziert-paternalistisch, er setzt sich selber mit ins Boot, setzt sich aus. Und das möchte ich gern auch in der Übersetzung wiederfinden, hergestellt natürlich durch die stilistischen Mittel des Deutschen, die gewählt wurden. Dann können wir konstatieren, dass Lazar zwar einerseits versucht, die Bilder deutlicher zu machen (sich durchschlagen, zurückgeworfen werden), andererseits aber einen Bildbruch in Kauf nimmt, weil beide Verben zu Schiffen eigentlich nicht passen, dass Schürenberg am meisten alliteriert und rhythmisch einen fast sauberen Daktylus baut, dass Abarbanell als einzige die „Vergangenheit“, wie im Englischen, als letztes, als Pointen-Wort gesetzt hat – aber das sind Diagnosen auf der Ebene der stilistischen Mittel, noch keine Auskünfte darüber, wie überzeugend der Ton der jeweiligen Übersetzung ist. Das wäre ernsthaft nur länger und mit mehr Textmaterial zu diskutieren. Wie dem auch sei: Mir geht es hier darum zu zeigen, dass es beim Literaturübersetzen immer andere Varianten geben könnte, dass es nicht per se die eine richtige gibt und alle anderen sind falsch. Es gibt vielmehr unterschiedliche Interpretationen und unterschiedliche Umsetzungen von Interpretationen. Und trotzdem folgt daraus keine Beliebigkeit. Übersetzerische Entscheidungen lassen sich erläutern und mit Argumenten legitimieren, und dann lässt sich darüber streiten, was schlüssiger überkommt. Wir können sicher alle ziemlich schnell sagen, welche Fassung uns bei diesen drei Beispielvarianten besser gefällt als die anderen; aber könnten wir den anderen nachsagen, sie wären regelrecht falsch? In welcher Hinsicht? Und könnten wir unser Urteil begründen? Der Übersetzer sollte es jedenfalls können, und im besten Falle wird die Leser der Text selber überzeugen.

Eine solche Form der Diskussion verschiedener Ansätze und Lösungen bei der Übersetzung ein und desselben Textes präsentiert Ihnen heute Abend um 20 Uhr Thomas Brovot, Vorsitzender des Deutschen Übersetzerfonds, selbst Literaturübersetzer und erfahrener Coach der Berliner Übersetzerwerkstatt, wenn im „Übersetzerwettstreit“ zwischen Eva Bonné und Friedhelm Rathjen zwei Fassungen einer Passage des amerikanischen Autors Don DeLillo vorgestellt und verglichen werden.

Unsere Vorliebe oder Abneigung gegenüber einem konkreten Übersetzungsvorschlag könnten wir als Leser mit einigem Nachdenken in den meisten Fällen recht gut begründen, vorausgesetzt, wir kennen mehr als nur einen Satz, um uns eine Meinung darüber zu bilden, welcher Ton getroffen werden muss – und ob uns die Ausführung überzeugt.

Darum geht es letztlich, wenn man sich anschaut, welche Haltung der Text einnimmt und wie sie ausgedrückt ist, welche Wirkung sie hat, mit welchen Stilmitteln sie hergestellt ist: um die Schlüssigkeit und Überzeugungskraft, und zwar für jeden einzelnen Leser.

Aber noch einmal: Das heißt nicht, dass alles gleich gut funktionierte, gleich gut wäre. Sie haben vorhin bei den Gatsby-Beispielen genau gemerkt und könnten diskutieren, was für Sie besser funktioniert und was weniger – bei welchem Text sie sich angesprochen, mitgenommen, angezogen fühlen. Und ob Sie mit diesem Erzähler (und natürlich denken Sie immer noch, ohne es bewusst zu denken, eher: mit diesem Autor) in seine Bibliothek wollen, auf sein Strandtuch, *ins Bett*.

Aber jetzt muss ich Ihnen noch einen Schreck einjagen. Nehmen wir an, Sie wollen. Mit wem gehen Sie denn dann ins Bett? Nicht mit dem Autor. Der hat einen anderen Text geschrieben, in einer anderen Sprache, den lesen Sie im Moment gar nicht. Sondern mit einem Double des Autors – das alles dafür getan hat, wie der Autor zu wirken und rüberzukommen, Sie genauso zu umschmeicheln, amüsieren, schockieren oder zu triezen, wie es der Autor getan hat und tun würde, wenn er denn da wäre.

Denn der unsichtbare Dritte im Bett, wenn Sie eine Übersetzung lesen, ist schließlich er, der Autor. Er ist ja nicht da. Sie lesen einen Text, von dem er so gut wie kein Wort geschrieben hat. Sie sind, ob Ihnen das gefällt oder nicht, mit seinem Double im Bett. Aber wie oft hat es Ihnen schon gefallen! Wie oft haben Sie schon, wie Walser, geschwärmt, was er Ihnen zugänglich gemacht hat, was Sie verstanden und gefühlt haben.

Alles Placebo-Effekt, und jetzt, wo Ihnen klar ist, dass Ihr direkter Partner, wenn

Sie in Ihrer Lektüre aufgehen, der Übersetzer ist, kann sich der Reiz der Nähe zum Künstler, zum Autor nicht mehr einstellen? Ach wo. Der Sinn dieses Doublets und auch seine Legitimation erwächst ja daraus, dass der Übersetzer sich ebenso verhält wie der Autor, dieselben Haltungen einnimmt und da, wo der Autor Tricks kann, selber welche zum Einsatz bringt, die ebenso wirken. Dadurch ist der Autor, als unsichtbarer Dritter, natürlich präsent. Und wäre das Doublet nur ein schlecht geschminkter Nachäffer, so würde das Ganze nie funktionieren, Sie sind ja nicht blöd. Nein, das Doublet ist – dort, wo es für Sie funktioniert hat – einfach gut darin, wie der Autor aufzutreten und rüberzukommen und damit mehr als nur durchzukommen. Obwohl Sie es hätten wissen können, es steht in jedem Buch drin: „Übersetzt von XY“.

Wenn Sie also die Lektüre genossen haben, die Nähe zum Erzähler, die Entdeckung seiner Welt, kurz: wenn es gut war im Bett, dann ... dann... ja, dann ist der Übersetzer offenbar doch nicht so unsexy!

Und Sie erfreuen sich beim Lesen von Literatur an der Schöpferkraft zweier Sprachkünstler, indem sich die Hand des einen wie die Hand des anderen erkennen lässt. Der Autor hat einen Kosmos geschaffen, und der Übersetzer hat Sie – im besten Falle so, dass Sie nichts gemerkt haben – in eine Simulation, eine eigene Zweitfassung dieses Kosmos' versetzt, aus ganz anderem Material erschaffen und doch in der Wirkungs- und Funktionsweise vergleichbar, oft sogar gleichwertig.

Und das soll nur gut sein, wenn Sie so tun, als wüssten Sie nichts davon? Das verraten Sie lieber nicht dem unsichtbaren Dritten, dem Autor. Denn der wünscht sich nichts sehnlicher, als dass Sie den Kosmos kennenlernen, der für Sie vermittelt und nachgeschaffen wurde. Vom Literaturübersetzer.