

Mitarbeiter dieses Heftes:

Gabrian, Britta	Dipl.-Übersetzerin, Brückenstr. 28, D-6900 Heidelberg
Kalina, Sylvia	Dipl.-Dolmetscherin (AIIC), Lektorin am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg, Plöck 57a, D-6900 Heidelberg
Lothholz, Klaus	Lektor am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg, Plöck 57a, D-6900 Hei- delberg
Nord, Christiane	Dr.phil., Dipl.-Übersetzerin, Lektorin am Institut für Übersetzen und Dolmetschen der Universität Heidelberg, Plöck 57a, D-6900 Heidelberg
Vermeer, Hans J.	Dr. phil., Dipl.-Dolmetscher, Professor für Allge- meine Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft mit Schwerpunkt Portugiesisch, Institut für Übersetzen und Dolmetschen, Universität Heidelberg. Brechtelstr. 21a, D-6900 Heidelberg

TEXTconTEXT ist erhältlich in

Österreich bei: Gerold & Co., Graben 31, A-1011 Wien
 allen anderen Ländern bei: Julius Groos Verlag, Postfach 10 24 23,
 D-6900 Heidelberg

Abonnementspreis pro Jahrgang: DM 72,- + Porto
 Einzelpreis: DM 22,- + Porto

ISSN 0179-6844

© 1986

Julius Groos Verlag, Heidelberg

Herausgeber:

Justa Holz-Mänttari,
 Jänessaari, SF-20900 Turku/Finnland

Hans-Jürgen Stellbrink, c/o Ruhrgas AG,
 Postfach 10 32 52, D-4300 Essen

Hans J. Vermeer,
 Brechtelstr. 21a, D-6900 Heidelberg

Redaktion: Britta Gabrian + Heidrun Witte

Die Autoren der veröffentlichten Artikel und Rezensionen erhalten kostenlos
 25 Sonderdrucke ihres Beitrags. Zusätzlich gewünschte Sonderdrucke werden
 gegen Kostenberechnung geliefert. Die genaue Anzahl ist bei Einsendung des
 Artikels anzugeben.

Hans J. Vermeer

Naseweise Bemerkungen zum literarischen Übersetzen

1. Man schlüpf

Was folgt, sind nur recht unzusammenhängende, unentfaltete
 Bemerkungen. Trotzdem. Wenn sie provozieren, zum Denken anregen,
 dann haben sie ihre Schuldigkeit getan. - Ich bin kein lite-
 rarischer Übersetzer. Ich weiß nicht, was mir dazu fehlt -
 die Beherrschung meiner eigenen Sprache, die Ehrfurcht oder
 vielleicht Naivität? Neulich sagte jemand (und ich glaube, es
 wurde nicht zum erstenmal gesagt), der gute Übersetzer müsse
 in die Haut des Autors schlüpfen, den er übersetzen wolle. Da
 hat es mich etwas geirrt. Was würde ich wohl fühlen, wenn ich
 in die Haut eines anderen Menschen schlüpfte? Den ungewaschenen
 Herrn von Goethe in seinen durchschwitzten Hemden, die Wanzen
 im Bett des Martin Luther, den bohrenden Zahnschmerz des al-
 ternden Cervantes, den entsetzlichen Gestank in den Straßen
 des shakespeareanischen London? Nein, ich möchte nicht in die
 Haut dieser Herren schlüpfen. - Auch nicht in Körper und
 Geist eines zeitgenössischen Schriftstellers. Ich möchte die
 anderen Menschen und ihr Werk durchaus von meinem Standpunkt
 aus betrachten. Ich lebe in meiner Welt, meine Welt verstehe
 ich. Oder sagen wir vorsichtiger: Ich glaube, sie zu verste-
 hen. Ich mache mir meine Welt so zurecht, daß ich glaube,
 sie zu verstehen. Und wenn ich schon glaube, daß ich mir so-
 gar meine eigene Welt zurechtmache, um wieviel mehr muß ich
 dann annehmen, daß ich die Welten der anderen nicht wie sie
 selbst wahrnehme und verstehe, sondern diese Welten immer
 nur als fremde Welten, andere Welten, von meinem Standpunkt
 aus. Lesen heißt, sich selbst eine Welt zurechtmachend oder
 seine eigene Welt erweiternd etwas zu verstehen glauben.

2. Mogli

Vielleicht ist es das, was den guten Übersetzer ausmacht: Das Staunen angesichts der Fremdheit einer anderen Welt. Nicht sich diese Welt zu eigen machen wollen, sondern vor ihr stehen, sie bestaunen und bewundern und deshalb ganz behutsam mit ihr umgehen, immer wissend, daß man nicht zu ihr gehört, immer bereit, sie wieder aufzugeben.

Ich interpretiere meine Welt. Ich glaube, sie zu verstehen, indem ich ihr einen - meinen - Sinn gebe. Ich spreche darüber: Ich versuche auszudrücken, was ich an Sinn in meiner Welt zu erkennen glaube. Jeder tut das. Der Autor interpretiert, indem er sein Werk schreibt, die Interpretation seiner Welt. Und der Leser interpretiert die Interpretation der Interpretation... Der Übersetzer ist ein Leser, der dann versucht, mit den Mitteln seiner Welt, das, was er an Interpretationen interpretiert hat, sprachlich neu zu gestalten. Die Interpretation der I...

3. Theater

Ich schaue mir eine spezifische Literaturgattung an: das Theater. Jemand schreibt ein Stück; jemand anders will es auf-führen. Dieser stellt sich die Szenen vor, läßt proben. Er ist dazu in bestimmter Weise (aber das heißt doch eben in einer Richtung, einschränkend) geschult, hat bestimmte Erfahrungen, hat seine persönlichen Vorstellungen. In der lebendigen Phantasie, in den Proben wird geändert, gefeilt, nuanciert, gestrichen, etwas hinzugesetzt. Das Stück soll ja ankommen, eine zündende Idee verbreiten oder kassenkräftig sein. Es soll auf der Bühne natürlich wirken - und dazu steckt man es in das Korsett der Regieanweisungen; damit alles funktioniere, ändert man. Man ändert, damit es funktioniert. Denn schließlich sind die Bedingungen der Aufführung andere als die des Schreibens eines Stückes. Vielleicht ist auch die Situation eine andere, haben sich die Zeiten geändert, führt

man das Stück weit entfernt vom Kulturraum des Autors auf. Selbstverständlich ändert man. - Und der Schauspieler bringt seine eigene Persönlichkeit ein, seine Vorstellungen von einer Rolle. Er ist es, der die Rolle verkörpert.

So stelle ich mir den literarischen Übersetzer vor - oder den Übersetzer überhaupt: als Regisseur und Schauspieler zugleich. Sein Werk (der Zieltext, das Translat) soll funktionieren (es soll ankommen, wirken, sich verkaufen etc.). Es soll in einer anderen Kultur, in einem anderen Raum, zu einer anderen Zeit "funktionieren". Der Übersetzer als Regisseur. Und schließlich als Schauspieler: der Übersetzer lebt eine Figur, so gestaltet er sie - aber er, in seinem Raum, in seiner Zeit, in seiner Kultur, für seine Zuhörer (oder seine Leser).

Man sagt von einer starken Persönlichkeit, sie gehe souverän mit ihren Dingen um. Ein guter Regisseur beherrscht souverän die Regie eines Stückes. Der Schauspieler spielt souverän seine Rolle. Lassen wir dem Übersetzer seine Souveränität: seine Kreativität, seine Eigenständigkeit.

Man könnte auch das Bild des Dirigenten erwähnen: Er interpretiert ein Werk, indem er sich peinlich genau an die Partitur hält, aber nicht sklavisch. Am Ende erklingt das Werk in seiner (des Dirigenten) Gestaltung. Und noch eins: Man führt keine Sinfonie auf, ohne den Dirigenten zu nennen. Man geht in ein Konzert, um die Aufführung unter einem bestimmten Dirigenten zu hören. Warum verschweigt man bei Übersetzungen den Namen des Übersetzers? Warum schreibt man ihn klitzeklein an den Rand der Rückseite des Innentitels? Es gibt sogar Übersetzer, die gar nicht genannt werden wollen (meist schämen sie sich zu recht). Ich finde, der Übersetzer sollte im gleichen Verhältnis zum Autor genannt werden wie der Dirigent zum Komponisten. Aber man sollte auch erfahren, wie der Übersetzer mit einem Werk verfahren ist. Er sollte darüber reden können und wollen und müssen, zum Beispiel in einem Vor- oder Nachwort.

4. Was heißt Übersetzen?

Da ist jemand stolz, daß er all das in eine Übersetzung hineingelegt hat, was er in einem Originalwerk fand (oder doch zu finden glaubte). (Niemand findet "alles", jeder nur seinen Teil, das ist unabänderlich.) Ein anderer ist stolz, daß seine Übersetzung gerade so viele Wörter enthält, wie das Original es tat. Ein Dritter brütet über den Wörtern und vergißt, daß er einen Text übersetzen sollte. - Im Anfang von Little Dorrit beschreibt Dickens die Stadt Marseille in einem kurzen Abschnitt (in meiner Ausgabe nimmt die Stelle elfeinhalb Zeilen ein). Der Absatz enthält zehn Verlaufsformen (-ing-Partizipien). Zehnmal kommt eine Form von *to stare* vor. Hier ist der Abschnitt:

Thirty years ago, Marseilles lay burning in the sun, one day.
A blazing sun upon a fierce August day was no greater rarity in southern France then, than at any other time, before or since. Everything in Marseilles, and about Marseilles, had stared at the fervid sky, and been stared at in return, until a staring habit had become universal there. Strangers were stared out of countenance by staring white houses, staring white walls, staring white streets, staring tracts of arid road, staring hills from which verdure was burnt away. The only things to be seen not fixedly staring and glaring were the vines drooping under their load of grapes. These did occasionally wink a little, as the hot air barely moved their faint leaves.

Welchem Übersetzer würden Sie den Preis zuerkennen? Dem, der zehnmal eine Form von *starren* verwendet, der alle Verlaufsformen mit einem deutschen Partizip Präsens wiedergibt, der also "wörtlich" übersetzt (wie man sagt)? Der den Prosarhythmus beachtet? Oder dem, der im Deutschen variiert (weil das dem deutschen Geschmack angemessener sei), der also frei übersetzt, wie man sagt? Oder wüßten Sie eine dritte oder vierte Lösung? Wie wirkt die Iteration auf einen Engländer, wie auf einen Deutschen? Wie wirkte die Beschreibung von Marseille auf einen englischen Zeitgenossen Dickens', wie heute auf einen Deutschen? Was "ist" Wirkungskonstanz, und wie sollte man sie - wenn überhaupt - erreichen?

Mich interessiert gar nicht in erster Linie die Lösung; mich interessiert, wie man sie begründet. Wozu übersetzt man so oder anders? Wie stellt sich der Dirigent zur Partitur? Was sagt der Regisseur zu seiner Auffassung vom Stück? Wie versteht der Schauspieler seine Rolle? Haben wir dem Übersetzer beigebracht, seine Arbeit zu kommentieren? Erwarten wir von ihm eine Begründung? Zwingen wir ihn zu argumentieren? Haben wir es zu einer Konvention gemacht, daß der Übersetzer seine Souveränität ernst nimmt und vor der Fernsehkamera der Kritik selbstverständlich Stellung nimmt, so selbstverständlich, wie der morgendliche Gruß eine selbstverständliche Konvention ist oder die Krawatte bei festlichem Anlaß?

5. Die Übersetzungskritik

Der Souveränität des Übersetzers wäre es gewiß nicht angemessen, wollte man ihm beckmesserisch Wort um Wort seiner Übersetzung durchhecheln. Eine Kritik, die dem Dirigenten-Regisseur-Schauspieler-Übersetzer gerecht wird, sähe meiner Meinung nach folgendermaßen aus:

Zuerst beurteilt man die Übersetzung als eigenständiges Werk (am besten ohne das Original überhaupt gelesen zu haben - viele Kritiker tun es, weil sie das Original gar nicht lesen können; diese Kritiker meine ich nicht). Man fragt nach der "Funktion" des Translats und beurteilt es am Maßstab dieser Funktion. An diesem Maßstab mißt man auch die innere Kohärenz des Translats, seine Verständlichkeit (Schwerverständliches und Widersprüchliches kann beabsichtigt sein!). Man geht also vom Ganzen - der Funktion - zum Teil. Erst danach vergleicht man das Translat mit dem Original - zuerst auf der Textebene. Wurde eine Funktionsänderung vorgenommen? (Wenn ja, dann hoffentlich bewußt, das wäre legitim!) Wie verhalten sich dann Translat und Ausgangstext zueinander? Anhand welcher Kriterien kann man vergleichen?

Erst an letzter Stelle steht der Vergleich von Textelementen, die "intertextuelle Kohärenz" von Textteilen. Warum sollte

nicht eine Übersetzung, die einer vom Original abweichenden eigenen Funktion folgt, die sich aus diesem Grund oder aus anderen Gründen vom Original entfernt, die auf ihre Weise Erfolg hat, eine gute Übersetzung sein? Aber ich würde immer verlangen, daß der Übersetzer seine Absichten offenlegt. Man muß wissen, was er wollte. Erst dann kann man ihm Gerechtigkeit in der Kritik widerfahren lassen. Legt er seine Karten nicht offen, dann nennt man ihn einen Heimlichtuer, Duckmäuser, und das allein wäre eine vernichtende Kritik. Der Übersetzer, der seine Arbeit begründet, ist ein Toscanini oder Karajan oder Schaljapin, - an jeder Note erkennt man sie. Und erst dann sagt man, das ist Beethoven oder Verdi oder Wagner! Und dies ist ein Lob für jene. Wann endlich kann man es bei den literarischen Übersetzern ebenso machen? Wann endlich verstehen sie, daß sie wollen sollen, daß man es ebenso mache?

Christiane Nord

Nación, pueblo und raza bei Ortega y Gasset -
Nicht nur ein Übersetzungsproblem

1. Statt einer Einleitung

In José Ortega y Gassets Essay "Aufbau und Zerfall Spaniens" (spanisch 1921; deutsch vgl. Ortega 1955) liest man die folgenden Sätze (Hervorhebungen Ch.N.):

Eine *Rasse*, die sich nicht vor sich selbst entehrt fühlt durch die technische und moralische Minderwertigkeit ihrer Truppe, *ist krank bis ans Mark und unfähig*, sich auf dem Planeten zu behaupten (Ortega 1955, 20).

Interpretiert der Leser hier möglicherweise recht schnell einen Text "defekt", da er sich kaum vorstellen kann, daß "Rassen" über eigene "Truppen" verfügen, so wird ihm das nächste Beispiel wohl doch suspekt vorkommen:

Eine *gesunde Menschenrasse* bringt normalerweise im Verhältnis zur Gesamtzahl ihrer Mitglieder eine gewisse Anzahl auserlesener Individuen hervor, in welchen die geistigen, moralischen und allgemein die vitalen Fähigkeiten zu höchster Macht gesteigert erscheinen. *Vornehme Rassen* weisen verhältnismäßig mehr Begabte auf als *niedrigstehende*; oder umgekehrt ausgedrückt: *eine Rasse ist einer anderen überlegen*, wenn sie eine verhältnismäßig größere Zahl hervorragender Individuen besitzt (Ortega 1955, 56).

Der vorletzte Satz des Essays lautet dann:

Es ist nicht genug mit politischen Verbesserungen; man muß viel tiefer ansetzen, bei einer *Verfeinerung der Rasse* (Ortega 1955, 159).

Liest man diese Stellen im spanischen Original (Ortega 1950) nach, so stellt man fest, daß Ortega tatsächlich das Wort *raza* verwendet. Ist also der spanische "Renommierphilosoph" José Ortega y Gasset, der in der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren mit seinem Werk "Der Aufstand der Massen" (spanisch 1930; deutsch vgl. Ortega 1956) populär wurde, in Wirklichkeit ein Rassist? Oder verwendet er, der als pointiert formulierender Stilist berühmt ist (Curtius 1954, 249),