

**Vom Umgang mit Fremdheit und scheinbarer Nähe**  
Blick in die Werkstatt des literarischen Übersetzers

Als erstes möchte ich Ihnen herzlich für die Einladung zu diesem Vortrag danken. Es freut mich sehr, heute zu Ihnen über einige meiner Erfahrungen als Übersetzer sprechen zu können, es kommt ja nicht eben häufig vor, daß sich ein literaturinteressiertes Publikum ernsthaft für das Tun und Treiben der Literaturübersetzer interessiert. In der Regel wird das Übersetzen – wenn überhaupt – bloß als selbstverständliche Dienstleistung wahrgenommen, über die man nur reden muß, wenn man etwas an ihr auszusetzen hat. Dafür gibt es vielerlei Gründe, sowohl objektive, die in der Art und Geschichte unserer Kultur wurzeln, als auch subjektive, die nicht zuletzt auf die Interessen des Marktes und die Blickrichtung unserer Medien zurückgehen – ich werde darauf noch zu sprechen kommen. Einer dieser Gründe ist jedenfalls sicher der Umstand, daß in der breiteren literarischen Öffentlichkeit – also unter den Lesern, Buchhändlern, Verlagsleuten usw., aber auch unter vielen derer, die sich als professionelle Kritiker oder akademische Lehrer mit Literatur beschäftigen – nur sehr vage Vorstellungen von dem herrschen, was genau eigentlich beim Übersetzen geschieht. Darum möchte ich diese Gelegenheit nutzen, zunächst ein paar gängige Meinungen über das Übersetzen kritisch zu beleuchten und dann ein paar Gedanken zu einem Thema vorzutragen, das den innersten Kern des literarischen Übersetzens berührt und sowohl bei den Übersetzenden selbst als auch – und vielleicht noch mehr – bei den über das Übersetzen Redenden & Schreibenden immer wieder heftige Debatten auslöst: Ich meine die Frage des richtigen Umgangs mit Fremdheit und scheinbarer Nähe, genauer: die berühmten Thesen von Friedrich Schlegel über die zwei Wege des Übersetzens.

Vorausschicken muß ich allerdings noch zwei Bemerkungen, die sich bei diesem Thema nicht vermeiden lassen – weshalb ich auch nicht ganz vermeiden kann, bereits früher Gesagtes zu wiederholen. Wenn Ihnen also das eine oder andere vielleicht bekannt vorkommt, liegt das daran, daß ich – aber nicht nur ich, auch viele meiner Kollegen – diese Dinge seit Jahren bei jeder Gelegenheit sagen, ohne daß sich dadurch allzuviel geändert hätte, so daß wir uns immer und immer wieder gezwungen sehen, gleichsam mit einem *ceterum censeo* darauf zurückzukommen.

Zum ersten: Wenn Literaturübersetzer öffentlich über das Literaturübersetzen sprechen, geraten sie meistens in eine zwiespältige Lage: Sie wollen erklären, was das Besondere an ihrer Arbeit ist, worin sich das Literaturübersetzen von anderen Arten des Übersetzens unterscheidet – also vom technischen, juristischen, politologischen, philosophischen, medizinischen Fachübersetzen und vom Dolmetschen –, und sehen sich dann zu einem unbefriedigenden Entweder-Oder gezwungen: Entweder sie stellen allgemeine Behauptungen über die Subtilität der literarischen Sprache auf, in die man sich je nach Text und Autor subjektiv „einfühlen“ müsse, was mit bloßer Sprachkenntnis nicht getan sei, sondern ein hohes Maß an Stilgefühl erfordere, sowohl für die Sprache des Originals als auch für die eigene Muttersprache – oder sie müssen dem Publikum mehr oder minder ausführliche Beispiele vorführen, was gewiß der bessere Weg ist, aber meist daran krankt, daß überzeugende Beispiele für literarisches Übersetzen bei den Zuhörern nicht nur ein hohes Maß an Interesse fürs Detail, sondern auch eine gute Kenntnis der Ausgangssprache voraussetzen, weshalb man dem Publikum in der Regel höchstens Beispiele aus dem Englischen zumuten kann. Schon beim Französischen und Italienischen schrumpft die Zahl derer, die der Argumentation folgen können, auf einen Bruchteil zusammen, von Sprachen wie dem Russischen, Polnischen, Ungarischen oder Türkischen ganz zu schweigen.

Sprechen Literaturübersetzer dann gar über die *Lage* der Übersetzer in unserem Verlagswesen und im Literaturbetrieb allgemein, so verfallen sie leicht in einen Ton, der je nach Temperament zwischen Klage und Anklage schillert und selbst dem wohlwollenden Publikum wie ein ermüdendes und auf die Dauer ärgerliches Gejammer klingt. Das ist fatal – fatal im Wortsinn: schicksalhaft, also unvermeidlich, und daher komme auch ich hier nicht ganz darum herum –, doch es hat objektive Gründe, an denen die „freien“, d.h. heißt von Verlagsaufträgen abhängigen Übersetzer als die Schwächsten der Branche am wenigsten schuld sind. Dies ist vielleicht ein Thema, von dem manche meinen, es gehöre nicht in einen Vortrag über die „Kunst des Übersetzens“, aber ich käme mir feige vor, wenn ich hier nicht davon spräche. Tatsache ist: Allzu oft werden die Übersetzer in der Praxis abschätzig behandelt, miserabel honoriert, achtlos beiseite geschoben, ja in der Regel überhaupt nicht wahrgenommen, obwohl ohne ihre Arbeit das halbe Verlagswesen und der ganze Literaturbetrieb zusammenbräche. Ausnahmen – die es natürlich gibt – bestätigen die Regel. Mit der objektiv schwierigen Lage, in der sich Teile der Branche zweifelsohne befinden, ist das allein nicht zu erklären, es gibt auch einen subjektiven Faktor in der Art, wie viele Verlage mit „ihren“ Übersetzern umgehen, durch den das Verhältnis zusätzlich vergiftet wird. Die Folge ist eine „außerökonomische“, also unnötige und daher besonders tiefe Verbitterung, unter der viele Literaturübersetzer mehr leiden, als sie es sich anmerken lassen.

Zum zweiten: Bisweilen wird uns von gestrengen Kritikern (gern auch von Verlagsleuten) vorgehalten, es gehöre nun einmal zum Beruf – manche sagen sogar zum „Stand“ – des Übersetzers, seine Arbeit still und bescheiden im Hintergrund zu verrichten, Übersetzen sei ein „dienender“ Beruf wie der des Lektors oder des Redakteurs. Dies aber heißt: in einer Mediengesellschaft, in der alle irgendwie „Kreativen“ – Autoren, Schauspieler und Regisseure, Musiker in Pop oder Klassik, Talk- und Showmaster aller Arten – ein mehr oder minder krachendes Ego zelebrieren (und das wohl auch müssen, um ernst- und überhaupt wahrgenommen zu werden), in einer solchen Gesellschaft sollen ausgerechnet die Literaturübersetzer und *nur sie* bescheiden in ihrer Unsichtbarkeit verharren! Wer will das, wem dient das, wie ist das zu erklären? Ich will versuchen, darauf eine Antwort zu geben, die sich nicht auf das angeblich in Übersetzerkreisen übliche Klagen und Anklagen beschränkt, aber dazu muß ich ein bißchen weiter ausholen.

Übersetzen ist immer auch Interpretieren, und strukturell läßt sich die Arbeit der Literaturübersetzer durchaus mit derjenigen anderer Interpreten vergleichen: mit der von ausübenden Musikern – Pianisten, Geigern, Dirigenten – oder der von Regisseuren und Schauspielern. Sie alle müssen oder sollten jedenfalls ihrem Publikum einen vorgegebenen Text verständlich, sinnvoll und sinngemäß darbieten, Musiker auf dem Podium, Theaterleute auf der Bühne etc. Das setzt besondere Kenntnisse und Fähigkeiten voraus, die sich nicht in Schnellkursen erwerben lassen. „Kreatives Schreiben“ kann jeder erlernen, solange es nur um die eigene Muttersprache geht, einschlägige Kurse werden überall angeboten. Aber schreibend aus fremden Sprachen in die eigene zu übersetzen, noch dazu in eine so eigenwillige wie das Deutsche, und zwar unter möglichst treuer Wahrung nicht nur des *Was*, sondern auch des *Wie* der Aussage, ohne dabei den Geist der eigenen Sprache zu vergewaltigen – das können nur wenige hochtrainierte Spezialisten. Hochtrainiert meine ich hier ganz wörtlich: Um nicht nur den Inhalt, sondern auch den *Stil* eines fremden literarischen Textes in der eigenen Sprache wiederzugeben, muß man ähnlich lange trainieren wie Spitzensportler oder ähnlich lange geübt haben wie Konzertpianisten; mit ein bißchen täglichem Jogging oder Herumklimpern ist es nicht getan (soll heißen: Fremdsprachenkenntnisse sind nur die selbstverständliche Voraussetzung, entscheidend ist die Virtuosität im Umgang mit den Möglichkeiten der eigenen Sprache). Und deshalb sind die wenigen, die sich um diese Kunst bemühen, auch eine ganz besondere Truppe, um nicht zu sagen Spezies, deren Angehörige sich meistens – sogar sprachübergreifend und weltweit – rasch erkennen, eben wie Musiker oder Theaterleute.

Anders als Musiker, Theaterleute oder Spitzensportler werden wir Übersetzer allerdings weder auf Podien noch auf Podesten beklatscht (geschweige denn angemessen honoriert). Im Gegenteil, wir werden im Dunkeln gelassen oder sogar dort hineingestoßen, weil der Markt es so will. Wir arbeiten gleichsam, wie Dieter E. Zimmer vor über

20 Jahren sehr richtig schrieb<sup>1</sup>, in einem „schalltoten Raum“: In der Regel gibt es keinerlei öffentliche Resonanz (außer ab und zu eine Mäkelei, ein einzelnes aufgespießtes Wort, oder gar nur eine Mißbilligung des deutschen Buchtitels, der bekanntlich – *das* wenigstens sollten Rezensenten wissen – vom Verlag gemacht wird), und schon gar nicht gibt es so etwas wie eine ästhetisch-kritische Auseinandersetzung mit den Übersetzerischen Problemen und ihrer Bewältigung. Ich spreche aus eigener Erfahrung, ich habe mir bei einigen der vielrezensierten Bücher meines bekanntesten Autors die Mühe einer statistischen Auszählung gemacht. Ergebnis: Bei Romanen und anderen Formen von erzählender Literatur gehen nicht einmal die Hälfte aller Rezensionen auf den Umstand ein, daß es sich um ein übersetztes Werk handelt; bei nicht-narrativen Werken, zumal bei „Sachbüchern“ ist es geradezu die Regel, daß die Übersetzung unerwähnt und sehr oft sogar der Name des Übersetzers ungenannt bleibt. Letzteres ist für mich eine eklatante Gedankenlosigkeit, nur zu erklären durch geistige Trägheit.

In jedem Fall ist es ein Unding, wenn Kritiker sich rühmend über die Sprache eines Werkes äußern, ohne die Urheber dieser gerühmten Sprache zu erwähnen – als hätte der Autor sein Werk direkt auf Deutsch geschrieben.

Grund für diese weitverbreitete Nichtwahrnehmung der Übersetzer ist zum einen das Fehlen von Maßstäben zur Beurteilung ihrer Arbeit, das aus mangelnder Kenntnis und Beschäftigung mit dem Thema resultiert (und sich je nach Temperament des Kritikers mal in Hilflosigkeit, mal in Arroganz und Besserwisseri ausdrückt). Zum anderen ist es aber auch, wie gesagt, der Markt: Der Markt will nicht, daß Mittler zwischen Autor und Leser sichtbar werden, er will seinen Kunden und Konsumenten möglichst hell und einsam strahlende Stars präsentieren. Im Musik- und Theaterbetrieb geht das nicht ohne Interpreten, also werden diese zu strahlenden Stars erhoben. Im Literaturbetrieb hat man die Interpreten ins Reich der Schatten, der stillen Zulieferer verbannt (und wer als Kritiker dabei mitmacht, betätigt sich, ob er will oder nicht, als Handlanger des Marktes). Das Übersetzen als reibungslos funktionierende Dienstleistung, die nur wahrgenommen wird, wenn etwas rumpelt: das ist die Lage – Ausnahmen bestätigen, wie schon gesagt, die Regel. Wenn man diese Dienstleistung dann auch noch zu Honoraren erbringen muß, die auf Monatseinkommen umgerechnet in der Nähe des Sozialhilfesatzes liegen, dazu nicht selten unter Vertragsbedingungen, die in ihrer von Juristen erdachten Form oft geradezu demütigend klingen und in der Praxis den Übersetzer zum reinen Bittsteller degradieren (der froh sein darf, wenn er es mit einem kollegialen Lektor zu tun hat), dann stellt sich allmählich die Frage, wie lange das noch so bleiben kann. Es könnte passieren, daß die Verlage plötzlich keine kompetenten Übersetzer mehr finden, denn auch die haben, ob man's glaubt oder nicht, ihren Stolz. Den Schaden hätten am Ende

---

<sup>1</sup> Zuerst in der Wochenzeitung *Die Zeit* vom 5. Februar 1993, dann erweitert in seinem Essayband *Deutsch und anders*, Rowohlt 1997, S. 315-43, bes. S. 322 ff.

die Leser wie auch die Autoren, denn beide müßten entweder mit inkompetenten Übersetzern vorliebnehmen (die sich natürlich immer finden) oder auf Übersetzungen verzichten.

\*\*\*

Nun aber genug der Vorbemerkungen, die zwar notwendig sind, aber nichts Neues sagen und ebensogut von den meisten meiner Kollegen gemacht werden könnten. Ich möchte Ihnen ja auch und vor allem etwas vortragen, was sich aus meiner persönlichen Erfahrung ergeben hat und noch keineswegs als *communis opinio* unter den Übersetzern angesehen werden kann. Und hier ist als erstes zu sagen: Wenn man sich lange genug darin übt, nicht nur die Inhalte, sondern auch die Form und mithin den *Stil* eines literarischen Werks zu übersetzen – wozu man ganz handwerklich-praktisch lernen muß, sich selber zu redigieren, das heißt den eigenen Text so zu betrachten, wie ein erfahrener Redakteur oder Lektor den Text eines anderen betrachtet, um ihn auf Ungeschicklichkeiten abzuklopfen und stilistisch zu optimieren –, und wenn man vergleichend untersucht, wie und wodurch Übersetzungen, die man als gelungen empfindet, tatsächlich gelungen *sind*, dann entdeckt man, daß die traditionellen Aussagen und Behauptungen über das Übersetzen allesamt nur begrenzte Geltung haben, auch wenn sie noch so oft wiederholt werden. Ich meine Aussagen und Behauptungen wie: jede Übersetzung sei *bestenfalls eine Annäherung an das Original*, meist jedoch nur ein *Notbehelf*, jede Übersetzung sei *zeitgebunden* und müsse *zwangsläufig veralten*, während das Original (richtig gelesen) immer jung bleibe, in Übersetzungen *gehe die Poesie des Originals verloren*, so daß man zugespitzt (mit Robert Frost) sagen könne: *Poetry is what gets lost in translation*, und dergleichen schöne Sprüche mehr, ganz zu schweigen von dem einfach nur kalauerdummen Klischee des *traduttore-traditore*, das sowieso nur auf italienisch funktioniert. All das sind höchst anfechtbare Verallgemeinerungen, die sich interessant anhören und daher oberflächlich Eindruck machen, aber bei näherer Prüfung leicht durch Gegenbeispiele widerlegt werden können. Daß Übersetzungen immer nur Annäherung oder Notbehelf sein können, stimmt höchstens bei Dichtung in streng gebundener Sprache, wie etwa Dantes *Divina Commedia*, und daß die Poesie zwangsläufig verlorengelht, stimmt nur, wenn die Sprache selbst und vor allem ihr Klang die Hauptrolle spielt, wie in manchen Gedichten von Ungaretti (das berühmte *M'illumino / d'immenso* hat selbst die große Dichterin Ingeborg Bachmann nur unzureichend mit „Ich erleuchte mich / durch Unermeßliches“ wiederzugeben vermocht<sup>2</sup>). Bei Prosawerken gilt es jedoch keineswegs, da gibt es viele Übersetzungen, die dem Original durchaus gleichkommen (denken wir nur an die deutsche Fassung von Imre Kertész' *Roman eines Schicksallosen*, aus dem Ungarischen von Christina Viragh, durch die das Stockholmer Nobelpreiskomitee überhaupt erst auf ihn gekommen war), und manchmal gibt

---

<sup>2</sup> Mario Wandruszka zitiert diese Fassung seinem Buch *Die Mehrsprachigkeit des Menschen* (1979) als „wahrscheinlich die bestmögliche deutsche Übersetzung“.

es sogar Übersetzungen – wie Borges immer wieder betonte<sup>3</sup> –, die besser sind als das Original (ein berühmter Fall ist die englische Fassung von Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit*, um die der Autor selber seinen amerikanischen Übersetzer Gregory Rabassa öffentlich in der *New York Times* beneidet hat<sup>4</sup>).

Sogar die älteste und von den größten Autoritäten immer wieder bekräftigte Hauptthese aller Übersetzungstheoretiker ist bezweifelbar, nämlich daß man nur *entweder wortgetreu oder sinngemäß* übersetzen könne, subtiler zugespitzt in der Alternative *entweder einbürgernd oder verfremdend*. Am schärfsten und folgenreichsten hat diese These vor gut 200 Jahren der Philosoph und Theologe Friedrich Schleiermacher formuliert. In seiner Abhandlung „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“, die er am 24. Juni 1813 in der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin verlas, erklärt er: Für den „eigentlichen Übersetzer“ (der sich nicht auf die bloße „Paraphrase oder Nachbildung“ des Originals beschränkt, sondern „vom Wert eines fremden Meisterwerkes durchdrungen“ ist und daher „den Wirkungskreis desselben über seine Sprachgenossen verbreiten will“ – mit anderen Worten: der seinen Landsleuten das fremde Werk so vollkommen wie möglich in der eigenen Sprache präsentieren will – für diesen Übersetzer gebe es letztlich nur zwei Wege, sein Ziel zu erreichen: „Entweder der Übersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe und bewegt den Leser ihm entgegen, oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen.“ Beide Wege seien „so gänzlich voneinander verschieden, daß durchaus einer von beiden so streng als möglich muß verfolgt werden, aus jeder Vermischung aber ein höchst unzuverlässiges Resultat hervorgeht, und zu besorgen [= befürchten] ist, daß Schriftsteller und Leser sich gänzlich verfehlen“.<sup>5</sup>

Mit dieser These geht Schleiermacher weit über die seit alters bekannten Entweder-Oder-Formeln hinaus, nach denen man – so bereits Kirchenvater (und Übersetzer-Patron) Hieronymus – entweder *verbum e verbo* oder *sensus e sensu* übersetzt<sup>6</sup>, also entweder wortgetreu oder sinngemäß, oder auch – wie es seit dem 18. Jahrhundert mit der leicht anzüglichen Formel von der *belle infidèle* ausgedrückt wird, der „schönen Treulosen“, der noch Ortega y Gasset vor 80 Jahren (1937) in seinem Aufsatz über „Glanz und Elend des Übersetzens“ huldigt<sup>7</sup> – man könne nur entweder *schön* oder *treu* übersetzen, beides gleichzeitig gehe nicht. Seit Schleiermacher lautet die gängige Alter-

<sup>3</sup> So nennt er z.B. in seinem Essay „Die Homerübersetzungen“ von 1932 die Ansicht, Übersetzungen seien dem Original grundsätzlich unterlegen, eine „abergläubische Anschauung“ (dt. *Gesammelte Werke: Essays 1932-1936*, München 1981, S. 100).

<sup>4</sup> In diversen Interviews nach Erscheinen der englischen Übersetzung *One Hundred Years of Solitude* (New York 1970), zuletzt erwähnt in einem Artikel der *New York Times* über Rabassa (Andrew Bast, 25.03.2004): „Mr. García Márquez ... said that Mr. Rabassa's translation improved on the original“. Rabassa selbst spricht in seinen Memoiren von „that outlandish but ever so welcome remark“ (*If This Be Treason. Translation and Its Dyscontents. A Memoir*, New York 2005).

<sup>5</sup> Zit. nach Hans Joachim Störig (Hrsg.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt (WBG) 1963, S. 65.

<sup>6</sup> *Brief an Pammachius*, PL XXII, 571 (zit. in Störig, S. 1).

<sup>7</sup> Dt. in Störig, S. 322 ff.

native nun: entweder man übersetzt, indem man das Fremde *einbürgert* (es also seiner Fremdheit entkleidet und in die Erfahrungswelt des Lesers versetzt) oder indem man das Eigene *verfremdet* (genauer: indem man das Fremde fremd läßt). Beim Einbürgern werde die Übersetzung leichter lesbar und eleganter, entferne sich aber mehr oder minder weit vom Original, beim Verfremden werde sie zwangsläufig spröde, sperrig und schwerer verständlich, gebe jedoch das Original so genau wie möglich wieder (eine Qualität, für die manche Kritiker heute gern die „häßliche Treue“ in Kauf nehmen oder sie gar verherrlichen, wie vor einigen Jahren in der Debatte um die angemessene Übersetzung des *Moby-Dick*<sup>8</sup>).

Schleiermachers These stammt vielleicht in Wahrheit von keinem Geringeren als Goethe, der nämlich am 18. Februar 1813 – also gut vier Monate vor Schleiermachers Berliner Akademierede – in Weimar eine Gedenkrede auf den verstorbenen Christoph Martin Wieland hielt, in welcher er sagte: „Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andere hingegen [...], daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.“ Während jedoch Schleiermacher sich sehr dezidiert für die zweite Maxime aussprach und keinen Mittelweg gelten ließ, fährt Goethe fort: „Die Vorzüge von beiden sind durch musterhafte Beispiele allen gebildeten Menschen genugsam bekannt. Unser Freund [also der verstorbene Wieland], der auch hier den Mittelweg suchte, war beide zu verbinden bemüht, doch zog er als Mann von Gefühl und Geschmack in zweifelhaften Fällen die erste Maxime vor.“<sup>9</sup>

Mir scheint, daß Goethe hier – Prioritätsfragen beiseite – etwas klarer gesehen hat als Schleiermacher, auf den sich heute manche Übersetzungstheoretiker so gern berufen:<sup>10</sup> Schleiermacher formulierte zwar ein apodiktisches Entweder-Oder, ließ aber letztlich nur die *verfremdende* Übersetzung gelten; er verlangte, daß der Übersetzer bemüht sei, „durch seine Arbeit dem Leser das Verstehen der Ursprache, die ihm fehlt, zu ersetzen“, also den Leser „zum Fremden hinüberzubewegen“, und für die entgegengesetzte Methode des *einbürgern* Übersetzens hatte er letztlich nur beißenden Spott übrig, so wenn er schreibt: „Ja, was will man einwenden, wenn ein Übersetzer dem Leser sagt: Hier bringe ich dir das Buch, wie der Mann es würde geschrieben haben, wenn er es deutsch geschrieben hätte; und der Leser ihm antwortet: Ich bin dir ebenso verbunden, als ob du mir das Bild des Mannes gebracht hättest, wie er aussehen würde, wenn seine Mutter ihn mit einem andern Vater erzeugt hätte?“<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Dokumentiert in der Zeitschrift *Schreibheft*, Nr. 57, 2001.

<sup>9</sup> Zit. nach Störig, S. 35.

<sup>10</sup> Besonders nachdrücklich z.B. Friedmar Apel, der damit sogar die umstrittene Übersetzung des Romans *Lemprière's Wörterbuch* von Laurence Norfolk als gelungene Verfremdung zu rechtfertigen versuchte (*Süddt. Ztg.*, 30.01.1993).

<sup>11</sup> Zit. nach Störig, S. 65.

Goethe dagegen anerkennt, daß beide Methoden ihre Vorzüge haben, deren „musterhafte Beispiele“ hinreichend bekannt seien, und spricht nicht nur allgemein von einem Mittelweg, sondern läßt sogar durchblicken, daß er selbst durchaus eine Vorliebe für die *einbürgernde* Übersetzung hat – wenn er deren Vertreter Wieland als einen „Mann von Gefühl und Geschmack“ bezeichnet.

Ich bin nun jedoch schon länger davon überzeugt, daß der angebliche Gegensatz zwischen *einbürgern* und *verfremden* sich durch intensives Training überwinden läßt – ähnlich wie es in der ausübenden Musik erreicht worden ist, daß Stücke, die früher als nahezu unspielbar galten und nur von ganz wenigen Ausnahme-Virtuosos beherrscht wurden, inzwischen zum Standardprogramm junger Solisten gehören. Den interpretierenden Musikern ist es bekanntlich durch hartes Training gelungen, ihre Virtuosität enorm zu steigern. Was im 19. Jahrhundert nur ein vielbestaunter Franz Liszt am Klavier oder Paganini an der Geige vollbrachten, können heutzutage, technisch gesehen, Hunderte von Pianisten und Geigern. Durch entsprechendes Kopfstimmen-Training kann man ja inzwischen sogar die einst so beliebten Kastratenstimmen ersetzen. Ich behaupte nun: Auch das Literaturübersetzen ist, wie das Musizieren, eine durch intensives Training verbesserbare Kunst. Ortega y Gasset meinte noch, eine genaue und, wie er sagte, „ganz klare“ Übersetzung müsse gleichsam naturgemäß „unschön“ sein, sie könne „keine literarische Anmut“ beanspruchen und werde „nicht leicht zu lesen“ sein, der Leser müsse von vornherein wissen, „daß [...] er kein vom literarischen Standpunkt aus schönes Buch liest, sondern ein ziemlich beschwerliches Hilfsmittel benützt“.<sup>12</sup>

Ich glaube dagegen sagen zu können: Heute sind wir literarischen Übersetzer dank intensiver Bemühungen, dank ausgiebiger Diskussionen im Kollegenkreis und eben durch geduldiges Üben – ganz technisch-praktisch, wie Musiker üben, wie Pianisten sich über Fingersätze verständigen – sehr viel weitergekommen: *klar* oder *genau* als qualifizierendes Adjektiv einer Übersetzung muß nicht mehr Synonym für *häßlich* oder *umständlich* sein, *schön* oder *elegant* muß nicht mehr automatisch *untreu* heißen. Den Beweis liefern viele gelungene Übersetzungen der letzten zwanzig Jahre, oft gerade Neuübersetzungen von Klassikern, die sich gut mit ihren Vorgängern vergleichen lassen und deren vielgerühmte „Frische“ sich bei näherem Hinsehen gerade *nicht* einer aus der Distanz gewonnenen „größeren Freiheit“ verdankt, sondern einer genaueren Wiedergabe des Originals, wie z.B. Barbara Kleiners Neuübersetzung von Ippolito Nievos *Bekanntnissen eines Italieners* oder Rosemarie Tietzes Neuübersetzung von Tolstois *Anna Karenina*, um nur diese beiden stellvertretend für viele zu nennen.

Neuerdings denke ich aber auch, daß die angebliche Alternative *entweder einbürgern oder verfremden* in Wahrheit gar keine Beschreibung zweier real existierender Metho-

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 346.

den oder Schulen des Übersetzens ist, bei denen man sich für eine entscheiden muß wie etwa bei der Wahl zwischen katholisch und protestantisch. Mir scheint, es handelt sich eher um eine analytische Unterscheidung zweier Register oder Haltungen oder, wenn man so will, Gestimmtheiten oder Stimmungslagen des Übersetzens, die sich in der Praxis permanent und organisch mischen. Um noch einmal den Vergleich mit der Musik zu bemühen: Es verhält sich damit vielleicht ein wenig so wie mit Dur und Moll: Niemand käme auf den Gedanken, hier von zwei Methoden des Komponierens zu sprechen, die sich gegenseitig ausschließen; keine nicht ganz banale Komposition ist durchgängig nur in Dur oder Moll gehalten, und in den größeren mischen sich beide Tonarten permanent und organisch.

Nicht anders verhält es sich beim Übersetzen: Ich beschließe nicht, *entweder* einbürgernd *oder* verfremdend zu übersetzen, sondern ich tue je nach Textsorte, je nach Text und sogar innerhalb eines Textes je nach Lage mal mehr das eine, mal mehr das andere, und die Entscheidung treffe ich in der Regel nicht aufgrund irgendwelcher vorgefaßten Prinzipien, sondern intuitiv oder allenfalls durch Versuch und Irrtum. Ein Beispiel: Wenn ich einen Autor wie Alessandro Manzoni übersetze und am Anfang seines großen Romans *I Promessi Sposi* eine Beschreibung der Landschaft am Comer See habe, die das Beschriebene, also die Ufer des Comer Sees, in einer langen verschachtelten Satzperiode so nachzeichnet, wie es sich dem Auge des Betrachters aus der Vogelschau darbietet, dann bemühe ich mich, den Satzbau des Originals so genau wie möglich im Deutschen nachzubilden und übersetze also in gewissem Sinne *verfremdend*, denn nach den Regeln der deutschen Stilistik, die wir in der Schule gelernt haben, müßten die Satzteile anders geordnet werden (z.B. eine adverbiale Bestimmung besser am Anfang statt am Ende und dergleichen – die Sprachwissenschaftlerin Judith Macheiner [= Monika Doherty] hat ein ganzes Buch über die strukturellen Unterschiede zwischen englischer und deutscher Syntax geschrieben, in dem sie sich auch dezidiert zum Problem des Übersetzens äußert<sup>13</sup>). Ich verlange also vom Leser, eine gewisse Fremdheit in Kauf zu nehmen. Andererseits will ich aber natürlich nicht, daß der Leser durch diese Fremdheit gleich auf den ersten Seiten des Buches abgeschreckt wird und das Buch genervt aus der Hand legt, sondern ich will im Gegenteil, daß er – wie der italienische Leser des Originals – in den Roman hineingezogen wird und möglichst das ganze erste Kapitel in einem Rutsch liest. Ich muß also das Fremde am Text, den etwas ungewohnten Satzbau, durch die Wortwahl, den Rhythmus, die Tonlage oder sonst etwas *kompensieren*, so daß ein Reiz entsteht, der den Leser hineinzieht – und so bemühe ich mich eben bei der Wortwahl und im Rhythmus um möglichst suggestive Lösungen *im Deutschen*, das heißt, ich bringe das Fremde zum deutschen Leser *herüber*, während ich in der Syntax den Leser ein Stückweit zum Autor *hinüber* bemüht habe. Wir werden uns das Beispiel

---

<sup>13</sup> Judith Macheiner, *Übersetzen. Ein Vademecum*, Frankfurt: Eichborn (Die Andere Bibliothek) 1995.

gleich noch genauer ansehen, es macht vielleicht deutlich, wie eng die beiden Haltungen oder Register miteinander verschränkt sein können, ganz wie die Tonarten Dur und Moll, die bei Mozart oder Bach oder Schubert manchmal innerhalb weniger Takte wechseln.

Natürlich gibt es auch Übersetzungen, die deutlicher und über längere Strecken nur einer der beiden Haltungen folgen (ebenso wie es Musikstücke gibt, die eindeutig Dur oder Moll sind), aber ich denke, das tun sie nicht, weil sie sich vorab für eine bestimmte Methode entschieden haben, sondern weil ihnen der Originaltext eine bestimmte Haltung nahelegt, und wenn sie gelungen sind (und der Originaltext eine gewisse stilistische Komplexität hat), wird das Ergebnis immer eine Mischung aus einbürgernder und verfremdender Übersetzung sein. Ja, man könnte vielleicht sogar sagen, die Qualität einer literarischen Übersetzung bemißt sich am Mischungsverhältnis der beiden Register und am Grad ihrer wechselseitigen Integration.

„Schlecht“ ist jedenfalls eine Übersetzung, die nur eine der beiden Haltungen gelten läßt und dogmatisch entweder *nur* verfremdend oder *nur* einbürgernd vorzugehen versucht. So etwas wird immer Krampf.

Allerdings möchte ich hier auch bekennen, daß es mir, wenn ich die Wahl zwischen einbürgern und verfremden habe, meistens wie dem vor über 200 Jahren gestorbenen großen Kollegen Wieland geht: In Zweifelsfällen neige auch ich dazu, das Fremde möglichst ins Deutsche hereinzuholen, jedenfalls bei mehr oder minder standardisierten Redewendungen, etwa in Fällen wie dem von Luther in seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“ zitierten Jesuswort [Matth. 12,34] *Ex abundantia cordis os loquitur*, das Luther bekanntlich nicht verfremdend mit „Aus dem Überfluß des Herzens redet der Mund“ übersetzt hat, sondern gut deutsch mit „Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über.“ Die Sorge, es könne bei solch einbürgender Übersetzung das Fremde zu sehr verschwinden, habe ich nie gehabt: Das Fremde schlägt sowieso immer durch, in jeder Übersetzung, davon bin ich seit jeher überzeugt gewesen, das Fremde läßt sich gar nicht ausräumen, selbst wenn man das wollte, dafür sorgt die ganze Anlage und Struktur des Originals, vom Sujet bis zum Stil. Man kann das Fremde nur besser oder schlechter aufnehmen, ihm Steine in den Weg rollen oder ihm die Tore öffnen, aber auch wenn man es freundlich hereinbittet, bleibt es das Fremde und ist uns gerade deshalb willkommen – nicht zuletzt, weil es uns schließlich, wenn alles gutgeht, bereichert.

Darum ist die bewußt verfremdende Übersetzung, wie Schleiermacher sie wollte, in jedem Fall ein großes Risiko, das besonders viel Fingerspitzengefühl und – wenn ich das sagen darf – auch besonderes Talent verlangt. Schleiermachers eigene Übersetzungen der Dialoge Platons sind kein sehr überzeugendes Beispiel. Den Leser zum Fremden hinzuführen, ohne daß er sich bevormundet oder gar terrorisiert fühlt, erfordert geradezu psychoanalytische Fähigkeiten oder jedenfalls großes sprachpsychologisches Feingefühl. Das sollte jeder wissen, der sich so etwas vornimmt.

Also hören wir auf, den Gegensatz von einbürgern vs. verfremden als eine Art Konfessionsfrage zu betrachten, und wenden wir uns lieber den realen Problemen des Übersetzens zu, die sich – dies jedenfalls ist meine Erfahrung – so gut wie niemals mit Hilfe irgendwelcher Theoreme oder Prinzipien lösen lassen.

An einem Beispiel aus meiner Arbeit möchte ich Ihnen dies nun zum Abschluß noch etwas genauer demonstrieren. Es geht um den Anfang von Alessandro Manzonis Roman *I Promessi Sposi* (deutsch früher *Die Verlobten*, in meiner Übersetzung *Die Brautleute*). Im Original lautet er:

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.

Wortwörtlich übersetzt hieße das etwa:

Jener Zweig [oder Arm] des Sees von Como, der sich nach Süden wendet, zwischen zwei nicht unterbrochenen Bergketten, ganz aus Busen und Buchten, je nach dem Vorspringen und dem Zurücktreten jener [der Bergketten], kommt fast mit einem Schlag dazu, sich zusammenzuziehen [oder: zu verengen] und Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstreifen auf der anderen Seite; und die Brücke, die dort die beiden Ufer verbindet, scheint diese Transformation noch sensibler [oder: sinnlicher] für das Auge zu machen und bezeichnet den Punkt, an dem der See aufhört und die Adda wieder beginnt, um dann wieder [den] Namen See anzunehmen, wo die Ufer, sich von neuem entfernend, das Wasser sich ausbreiten und verlangsamen lassen in neuen Buchten und neuen Busen.

Die erste deutsche Übersetzung (Daniel Leßmann, 1827<sup>14</sup>), die sehr schnell gemacht worden sein muß, denn sie wurde noch im selben Jahr wie das italienische Original veröffentlicht, zerlegt diese verschachtelte Satzperiode in vier Hauptsätze:

Der See von Como erstreckt sich mit dem einen seiner Zweige gegen Süden zwischen zwei Ketten von ununterbrochenen Bergen, und bildet an ihrem Fuße eine Menge von Buchten und Busen. Nachdem diese vielfach hervorgetreten und sich wiederum zurückgezogen, verengt er sich plötzlich, und nimmt zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Gestade zur Linken den Lauf und die Gestalt eines Flusses an. Die Brücke, welche beide Ufer daselbst verbindet,

---

<sup>14</sup> Alessandro Manzoni, *Die Verlobten*, uebersetzt von Daniel Leßmann, Berlin 1827.

scheint dem Auge diese Umgestaltung des Gewässers noch merkbarer zu machen, und die Stelle zu bezeichnen, wo der See endet und die Adda beginnt. Weiterhin aber entfernen sich die beiden Ufer aufs neue von einander, der Wasserspiegel wird wieder geräumiger, und verläuft sich in neue Buchten und Busen; der Fluß ist wieder zum See geworden.

Syntaktisch betrachtet ist dies eine stark einbürgernde Übersetzung, die sich teilweise fast mit einer bloßen Inhaltsangabe begnügt, so bei dem Anfangssatz: „Der See von Como erstreckt sich mit dem einen seiner Zweige...“ (hier übrigens gleich am Anfang ein hübscher Fehler: „zwei Ketten von ununterbrochenen Bergen...“)

Die zweite Übersetzung (Eduard v. Bülow, 1828<sup>15</sup>) erschien nur wenige Monate später in Leipzig (es gab ja damals noch kein Copyright, so daß bei erfolgsversprechenden Neuerscheinungen mehrere Verlage ungehindert konkurrieren konnten):

Der Arm des Comersees, der sich nach Mittag hin durch zwei ununterbrochene Bergketten mit lauter Buchten und Busen hinwindet, je nachdem die Berge vorspringen oder zurückweichen, zieht sich fast auf einmal zusammen und nimmt Lauf und Gestalt eines Flusses an, wo ihm rechts ein Vorgebirge und gegenüber ein weites Uferland gelegen ist. Die Brücke, die daselbst beide Ufer verbindet, scheint die Umwandlung dem Auge noch ersichtlicher zu machen und bezeichnet den Punkt, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt; und es nimmt darauf diese den Namen See von neuem an, wo die abermals hervortretenden Ufer die Wasser sich ausbreiten und in neuen Buchten und Busen sich verhalten lassen.

Diese Übersetzung ist schon etwas genauer, ein größeres Bemühen um Wiedergabe des Stils ist erkennbar, auch wenn das Ende mit dem „sich verhalten lassen“ ein bißchen verunglückt klingt.

Ich übergehe die mindestens 15 weiteren deutschen Übersetzungen zwischen 1830 und 1960 (die freilich nicht alle originäre Schöpfungen waren, bei vielen läßt sich die Abhängigkeit von Vorgängern nachweisen – Sie sehen das in den Proben, die Ihnen vorliegen, wir können darüber noch reden, wenn es gewünscht wird...) und springe direkt zur letzten eigenständigen deutschen Neuübersetzung vor meiner (Ernst Wiegand Junker, 1960<sup>16</sup>), die lange bei dtv zu haben war und dann als Insel-Taschenbuch neu gedruckt worden ist:

Jener Arm des Comer Sees, der sich nach Süden wendet und dessen Gestade zwischen zwei fortlaufenden Gebirgsketten so buchtenreich ihrem Vordrängen und Zurückschwingen folgt, verengt sich fast urplötzlich und nimmt, zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einer weiten Uferhalde gegenüber, Gestalt und Verlauf eines Stromes an. Die Brücke, welche ebenda beide Ufer verbindet, dürfte diese Ver-

<sup>15</sup> Ders., dass., aus dem Italienischen uebersetzt von Eduard von Bülow, Leipzig 1828.

<sup>16</sup> Ders., dass., aus dem Italienischen übertragen von Ernst Wiegand Junker, München: Winkler 1960, Neuauflage 1989, dtv 1985, Insel-TB 2003.

wandlung wohl noch augenfälliger machen und den Punkt bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt. Dann aber, wenn die Uferländer sich abermals voneinander entfernen, um die Wellen sich ausbreiten und in neuen Buchten aufs neue verebben zu lassen, wird das Gewässer wiederum als See bezeichnet.

Erwähnen möchte ich noch die Übersetzung von Johanna Schuchter (München, 1923), die für eine zweisprachige Ausgabe mit Original auf der linken Seite gemacht worden war und sich daher in der Regel um besonders große Treue zum Wortlaut bemühte<sup>17</sup>:

Der Arm des Comosees, der sich gegen Süden erstreckt und zwischen zwei ununterbrochenen Bergketten, ihrem Vorspringen oder Zurückweichen folgend, eine Reihe von Buchten und Busen bildet, verengt sich fast plötzlich und nimmt zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Uferland zur Linken Lauf und Gestalt eines Flusses an. Die Brücke, welche diese beiden Ufer verbindet, scheint dem Auge diese Verwandlung noch merklicher zu machen und die Stelle zu bezeichnen, wo der See endet und die Adda beginnt. Doch diese wird dann, wo die von neuem auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben und neue Buchten und Busen seinen Lauf verlangsamen, wiederum zum See.

An diesen Beispielen kann man gut sehen, wie die angeblichen Erfordernisse der deutschen Syntax den Satzbau des Originals verändern, indem sie die Reihenfolge der Satzglieder vertauschen, also das Ganze *umbauen*, wodurch nicht bloß ein neuer Rhythmus entsteht, sondern die Wirkung des Originals, die hier eine Sogwirkung ist, verlorenght. Bei Manzoni evoziert der ganze erste Satz, wie ich vorhin schon sagte, gleichsam den Anblick des Comer Sees aus der Vogelschau, besonders das Ende zeichnet mit den Worten *dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni* (wörtlich: „wo die Ufer, sich von neuem entfernend, das Wasser sich ausbreiten und verlangsamen lassen in neuen Buchten und neuen Busen“) ein sprachliches Abbild der gewundenen Uferlinie. Der Satz verläuft, ja man könnte sagen: verläppert sich gewissermaßen am Ende, so wie sich die Uferlinie in der dunstigen Ferne verliert (besonders deutlich wird das durch die fast litaneihafte Wiederholung des *in nuovi*). So etwas muß eine Übersetzung, die nicht nur den Inhalt, sondern auch den *Stil* des Originals wiedergeben will, nachzubilden versuchen. Läßt man statt dessen die ganze Periode mit der Aussage enden, daß das Gewässer „wieder zum See“ wird, wie es Junker und Schuchter und Leßmann und viele andere getan haben, dann geht dieser Effekt verloren.

Daher habe ich mich in meiner Übersetzung bemüht, wenn nicht die Wortstellung des Originals, so doch die Reihenfolge der Satzglieder möglichst genau wiederzugeben:

---

<sup>17</sup> Ders., dass., ital. und dt., deutsche Übertragung von Johanna Schuchter, 2 Bde., München: Karl Alber 1923, Neudruck 1946.

Jener Arm des Comer Sees, der sich nach Süden wendet, um zwischen zwei ununterbrochenen Bergketten lauter Buchten und Busen zu bilden, je nachdem die Berge vorspringen oder zurückweichen, verengt sich beinahe mit einem Schlag, um Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, gesäumt von einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstrich auf der anderen Seite; und die Brücke, die hier die beiden Ufer verbindet, scheint dem Auge diese Verwandlung noch sinnfälliger zu machen und die Stelle zu bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt, die jedoch bald darauf wieder den Namen See annimmt, wo die erneut auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich in neuen Buchten und Busen auszubreiten und zu verlaufen.<sup>18</sup>

Um den leicht „verfremdeten“ Satzbau zu kompensieren, habe ich einige als Scharnier fungierende Brückenglieder einsetzen müssen (die Wendung *um zu bilden*, um die Nachstellung der adverbialen Bestimmung „zwischen zwei Bergketten“ zu rechtfertigen, das Partizip *gesäumt von* aus dem gleichen Grund für das „zwischen einem Vorgebirge und...“, die Worte *die jedoch bald*, um ein drittes „um zu“ zu vermeiden). Das alles sind – horribile dictu – Zutaten des Übersetzers, denen kein lexikalisches Element im Original entspricht.

Ein weiteres Beispiel stammt ebenfalls aus einem Roman des 19. Jahrhunderts, nämlich aus Charles Dickens' unvollendetem letzten Roman *The Mystery of Edwin Drood*, der nach dem Tod des Autors, 1870, erschienen ist. Gegen Ende des 20. Kapitels wird die weibliche Heldin – das verängstigte Mädchen Rosa, genannt Rosebud – einem sehr sympathischen und vertrauenerweckenden jungen Kapitänleutnant vorgestellt, der sie so verständnisvoll und freundlich behandelt, daß sie sofort für ihn eingenommen ist. Er lädt sie in seine blumengeschmückte Mansardenwohnung ein, und während sie über die Straße gehen, wobei er sie ritterlich am Arm geleitet, kommt er dem Schulmädchen vor wie ein Märchenprinz. Das beschreibt Dickens so:

Rosa wondered what the girls would say if they could see her crossing the wide street on the sailor's arm. And she fancied that the passers-by must think her very little and very helpless, contrasted with the strong figure that could have caught her up and carried her out of any danger, miles and miles without resting.

She was thinking further, that his far-seeing blue eyes looked as if they had been used to watch danger afar off, and to watch it without flinching, drawing nearer and nearer: when, happening to raise her own eyes, she found that he seemed to be thinking something about *them*.

This a little confused Rosebud, and may account for her never afterwards quite knowing how she ascended (with his help) to his garden in the air, and seemed to get

---

<sup>18</sup> Ders., *Die Brautleute*, deutsch von Burkhard Kroeber, München: Hanser 2000, dtv 2003.

into a marvellous country that came into sudden bloom like the country on the summit of the magic bean-stalk. May it flourish for ever!

Das übersetzt der erste deutsche Übersetzer (Emil Lehmann, 1870):

Rosa dachte, was wohl die Mädchen im Pensionat sagen würden, wenn sie sehen könnten, wie sie am Arm des Seemanns quer über die breite Straße ging. Und es kam ihr vor, als ob sie den Vorübergehenden im Vergleich zu der kräftigen Gestalt, die sie aus jeder Gefahr meilenweit fortzutragen imstande sein würde, sehr klein und sehr hilflos erscheinen müsse.

Sie dachte ferner, seine weitblickenden blauen Augen müßten gewohnt sein, drohende Gefahren zu erspähen und sie unerschüttert nahen zu sehen, als sie, zufällig aufschauend, feststellte, daß auch er sich in Gedanken mit ihren Augen zu beschäftigen schien.

Das setzte die kleine Miss Rosebud ein wenig in Verwirrung und mag es erklären, daß sie später gar nicht recht wußte, wie sie mit Hilfe ihres Begleiters in seinen Blumengarten und in ein Wunderland gelangt war, das gleich dem Blumenreich auf dem Bohnenstock im Elfenmärchen sich plötzlich blühend entfaltet hätte. Möge es immerdar blühen!<sup>19</sup>

Achten Sie nur einmal auf die syntaktische und damit auch rezeptionspsychologische Differenz zwischen Original und Übersetzung in dem Satz: *And she fancied that the passers-by must think her very little and very helpless, contrasted with the strong figure that could have caught her up and carried her out of any danger, miles and miles without resting* – „Und es kam ihr vor, als ob sie den Vorübergehenden im Vergleich zu der kräftigen Gestalt, die sie aus jeder Gefahr meilenweit fortzutragen imstande sein würde, sehr klein und sehr hilflos erscheinen müsse“: Was bei Dickens aus der Perspektive des Mädchens erzählt wird – zuerst stellt sie sich vor, wie klein und hilflos sie wirkt neben diesem starken Seemann, und dann phantasiert sie weiter, daß er sie „auffangen und forttragen“ könnte, und zwar „aus jeder Gefahr, Meilen und Meilen weit, ohne zu ruhen“, man hört schon, wie sie ins Schwärmen gerät – das erscheint in der Übersetzung als komplizierter, pedantisch gebauter Schachtelsatz mit umgekehrter Reihenfolge der Elemente: „als ob sie den Vorübergehenden im Vergleich zu der kräftigen Gestalt, die sie aus jeder Gefahr meilenweit fortzutragen imstande sein würde, sehr klein und hilflos erscheinen müsse“. Das abschließende *miles and miles without resting*, in dem sich die plötzlich aufkeimende Hoffnung des Mädchens geradezu musikalisch wie in einer Kadenz ausdrückt – ein kalkulierter Schuß Kitsch, wie oft bei Dickens – wird in der Übersetzung zu einem dünnen, fast störenden Einschub, noch dazu mit dem bürokratischen „imstande sein“ für das schlichte *could*.

---

<sup>19</sup> Ders., *Das Geheimnis des Edwin Drood*, aus dem Englischen von Emil Lehmann (1870), durchgesehen und mit einem Nachwort von Siegfried Schmitz, München: Winkler 1972, S. 311f.

Beim zweiten deutschen Übersetzer (Paul Heichen, 1897) lautet die Stelle:

Rosa fragte sich verwundert, was die Mädchen wohl sagen würden, wenn sie sie am Arme des Seemanns über die weite Straße könnten schreiten sehen. Und sie bildete sich ein, die Vorübergehenden müßten sie für ein recht kleines und hilfloses Wesen halten gegenüber der kräftigen Gestalt, die sie aufheben, aller Gefahr entreißen und meilenweit, ohne auszuruhen, hätte tragen können.

Sie dachte ferner bei sich, seine weitblickenden Augen sähen ganz so aus, als wären sie stets gewohnt gewesen, Gefahr von weitem zu erkennen und diese Gefahr, ohne zu weichen, näher und näher kommen zu sehen. Aber als sie selbst die Augen aufschlug, fand sie, daß auch er von *ihren* Augen etwas zu denken schien.

Das machte Rosenknospe ein wenig verlegen, und daher wohl wußte sie hinterher nie recht, wie sie (mit seiner Hilfe) zu seinem Garten in der Luft hinaufgestiegen war und in ein wunderbares Land gelangt zu sein schien, das ganz plötzlich zu blühen anfang gleich dem Lande auf der Spitze der Zauberbohnenstange. Möge es gedeihen in Ewigkeit!<sup>20</sup>

Diese Übersetzung bemüht sich zwar ein bißchen mehr um Wiedergabe des originalen Satzbaus, aber wegen der ans Ende gestellten Verben geht auch hier der von Dickens kalkuliert eingesetzte Rhythmus verloren, mit dem er die romantischen Gefühle und Gedanken des Mädchens Rosa gleichsam nachbildet und so dem Leser sehr suggestiv (und zugleich ironisch) vor Augen führt, wie sich das hilflose Schulmädchen gerade in den ritterlichen Seemann verliebt.

In meiner Neuübersetzung dieses Romans<sup>21</sup> habe ich mich daher bemüht, die Reihenfolge der Satzglieder möglichst genau beizubehalten, um den vom Autor intendierten Effekt auch im Deutschen zu reproduzieren:

Rosa fragte sich, was wohl die Mädchen sagen würden, wenn sie jetzt sehen könnten, wie sie am Arm dieses Seemanns über die breite Straße ging. Und sie dachte sich, daß die Passanten sie sicher sehr klein und hilflos finden mußten, im Vergleich zu der starken Gestalt des Mannes an ihrer Seite, der sie aufheben und aus jeder Gefahr hätte forttragen können, Meilen und Meilen weit, ohne anzuhalten.

Sie dachte sich gerade weiter, daß seine in die Ferne gerichteten blauen Augen aussahen, als ob sie gewohnt wären, die Gefahr von weitem zu erspähen und sie ohne Wimpernzucken näher und näher kommen zu sehen, als sie ihre eigenen Augen hob und fand, daß er aussah, als dächte er gerade etwas über *diese*.

Das verwirrte die kleine Rosebud ein bißchen und mag der Grund dafür sein, daß sie später nie recht wußte, wie sie (mit seiner Hilfe) zu seinem luftigen Garten aufgestiegen war und in ein Wunderland gekommen zu sein schien, das auf einmal zu blü-

<sup>20</sup> Ders., dass., aus dem Englischen von Paul Heichen (1897), Neudruck Naumburg: Schirmer 1947.

<sup>21</sup> Ders., dass., aus dem Englischen übersetzt und mit einem Nachwort von Burkhard Kroeber, fortgeschrieben und zu Ende geführt von Ulrike Leonhardt, Zürich: Manesse 2001, S. 397f.

hen begann wie das Land auf der Spitze des Zauberbohnenstengels. Möge es immerdar blühen!

Schließlich noch eine italienische Version, die 1989 bei Einaudi erschienen ist und angeblich von einem gewissen Luca Lamberti stammt, hinter dem sich jedoch das Schriftsteller-Duo Fruttero & Lucentini verbarg. Auf dringenden Wunsch des Verlegers, der seine Dickens-Ausgabe endlich vervollständigen wollte, hatten die beiden nicht etwa eine Fortsetzung oder Ergänzung, sondern eine Art Rahmenerzählung um den unvollendeten letzten Roman von Dickens erfunden (die ich 1990 übersetzen durfte, wodurch ich überhaupt erst mit dem *Mystery of Edwin Drood* in Berührung kam), und bei der Gelegenheit hatten sie auch gleich die Übersetzung so gründlich bearbeitet, wenn nicht neu geschrieben, daß der ursprüngliche Übersetzer seinen Namen zurückzog und durch das bei Einaudi in solchen Fällen übliche Pseudonym „Luca Lamberti“ ersetzt wurde. – Ein Vergleich mit dem englischen Original zeigt, daß hier eine beneidenswert enge Kongruenz von sowohl treuer, semantisch und syntaktisch genauer, als auch stilistisch adäquater und dabei sprachlich „schöner“ Wiedergabe erreicht worden ist:

Rosa si chiese cosa avrebbero detto le ragazze se l'avessero potuta vedere mentre attraversava la strada al braccio del marinaio. E immaginò che i passanti dovessero considerarla molto piccola e fragile, in contrasto con quella figura robusta che avrebbe potuto sollevarla e portarla lontano da ogni pericolo, per miglia e miglia senza mai fermarsi.

Stava pensando, inoltre, che quegli acuti occhi azzurri avevano l'aria di essere abituati ad avvistare il pericolo da lontano, e ad osservarlo senza batter ciglio man mano che si avvicinava, quando, sollevando i suoi occhi, scoprì che lui aveva tutta l'aria di pensare qualcosa su di *essi*.

Boccio di Rosa è davvero confusa, e questo può forse spiegare perché in seguito non si ricordò mai molto bene come fosse salita (col suo aiuto) fino al giardino pensile, e si fosse trovata in una specie di regno delle meraviglie che all'improvviso era tutto in fiore come il regno sulla cima del fagiolo magico. Che possa fiorire per sempre!<sup>22</sup>

Man wird zugeben müssen, daß bei einer solchen Übersetzung keine Rede mehr sein kann von einer prinzipiellen Alternative oder bewußt getroffenen Wahl zwischen *wörtlich* und *sinngemäß* oder *einbürgernd* und *verfremdend*. Hier ist das Fremde perfekt integriert und dennoch in vollem Maße präsent.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit.

© Burkhard Kroeber

<sup>22</sup> Carlo Fruttero & Franco Lucentini, *La verità sul caso D.*, Turin: Einaudi 1989, S. 275.