

CLAUDIA HAMM

Wem gehört ein übersetzter Text?

Literaturübersetzer vor, bei und nach dem Übersetzen

Liebes erlesenes Publikum, das sich für etwas so Unglamouröses wie das literarische Übersetzen interessiert,

vor drei Jahren stand Frank Heibert im Rahmen des ilb hier an meiner Stelle und sprach vom „unsichtbaren Dritten“, der bei jedem Lektürevergnügen mit übersetzten Büchern mit im Bett liege; es ist mir eine große Ehre, mich heute gewissermaßen in dieses gemachte Bett legen zu dürfen. Auch ich möchte einen Einblick geben, was wir Literaturübersetzer überhaupt tun und, genauer, was wir zu welchem Zeitpunkt tun, und so heißt dieser Vortrag hier auf meinem Papier im Untertitel: *Literaturübersetzer vor, bei und nach dem Übersetzen*.

Was ist ein übersetzter Text, und wem gehört er? Was macht eine Übersetzung mit dem *Was* eines literarischen Werks, wenn sie es in das neue *Wie* der Zielsprache schiebt? Lässt sich der Inhalt eines Textes von seiner sprachlichen Form überhaupt trennen? Diese Fragen treiben mich um, seit ich übersetze, und das sind, neben früheren Gelegenheitskontakten, gute zehn Jahre.

„Literaturübersetzer vor, bei und nach dem Übersetzen“ habe ich angekündigt – da bietet es sich an, vorn anzufangen, vor dem Übersetzen. Was tut ein Literaturübersetzer, bevor er übersetzt? Er liest das Original, ist man versucht zu antworten. Doch lese ich ein fremdsprachiges Original nicht bereits – übersetzend? Wo fängt die Aneignung an, die jede Übersetzung und überhaupt jede Lektüre ist? Möglicherweise schon vor dem Aufschlagen des Buchs, bei der Wahl desselben, oder gar bei all dem historischen und kulturellen Vorwissen, das ich erst ansammeln muss, um genau dieses Buch in die Hände zu bekommen? (Einen *Hermeneutischen Zirkel* nennen wissenschaftliche Kreise diese Lesebrille, die die Lektüre bestimmt, und *Paratexte* jene Texte, die man vor dem eigentlichen Textkorpus liest.) Davor ist also schon dabei. Und mündet für Übersetzer in den gar nicht so seltenen Fällen,

da all das nicht in einem Auftrag geschieht, in die Entdeckung einer literarischen, emotionalen, gedanklichen oder sogar biografischen Nähe zum Autor, die sie veranlasst, einen deutschen Verlag für diesen zu suchen, weil sie der Überzeugung sind: Dieses Werk soll im eigenen Sprachraum gelesen werden können.

Nehmen wir an, all diese Schritte sind bewältigt und der Übersetzer sitzt (oder liegt) jetzt vor seinem zu übersetzenden Original. Neben dem Begehren nach einer ästhetischen und emotionalen Erfahrung lesen wir mit dem Antrieb zu verstehen. Was wir allerdings verstehen können und wollen, ist individuell verschieden. Jeder liest bekanntlich sein eigenes Buch. Zudem ist das Wie eines Textes in einem *literarischen* Werk wohl noch entscheidender als das Was, das ich mir *in* seinem Wie allerdings irgendwie extrahieren muss. („Alles ist schon gesagt worden, nur noch nicht von jedem“, meinte Umberto Eco zu diesem Überhang des Wie vor dem Was.) Habe ich mir also den in der fremdsprachigen Form gebundenen Inhalt als Übersetzerin mit dem mir eigenen Verstehenshorizont konstruiert, kann ich nach einer Sprachgestalt im Deutschen suchen, die das Sprachmaterial meiner Muttersprache in einer Weise organisiert, die eine annähernd gleiche Wirkung erzielt wie die, die das Original ausgeübt hat – würde man meinen.

Doch ist das richtig? In Kreisen, die sich mit zwischen den Sprachen reisenden Texten beschäftigen, wird oft von *Wirkungsäquivalenz* als dem Ziel des Übersetzens gesprochen. Darunter versteht man eine Deckungsgleichheit der ästhetischen Wirkung des Originals auf Leser des Originals und der Wirkung der Übersetzung auf Leser der Übersetzung. Man erspürt, vermutet, recherchiert oder erfragt also eine mögliche Wirkung des Textes in der Fremdsprache, um diese in der eigenen nachzubilden.

Nach allem zuvor Gesagten, nach allem, was ein hermeneutischer Zirkel ist, hinkt für mich allerdings dieses Bild der Äquivalenz. Und das nicht nur, weil es in einem Buch immer etwas Unfassbares gibt, dessen man gar nicht habhaft werden *kann*, das aber in der Übersetzung wiederentstehen kann, ohne dass man dessen habhaft war. Und auch nicht nur, weil es *den* klar umrissenen Text, *den* unmissverständlichen Sinn und *die* Wirkung gar nicht gibt.

Nein, für mich höchstpersönlich ist es anders. Es gibt nämlich in meinem Fall, die ich einsprachig aufgewachsen bin und alle anderen Sprachen als *Fremdsprachen* erlernt habe, nur eine einzige Sprache, in der ich mich emotional und gedanklich *zu Hause* fühle, und das ist meine Muttersprache, das Deutsche – und, wenn ich emotional sage, meine ich: gefühltes Denken, be-

greifendes Er-leben. Kunst und Literatur reichen bis in tiefe emotionale Schichten und können Sensibilitäten in sehr feinstofflichen Bereichen ansprechen und verschieben. Ich persönlich übersetze, um mir einen fremdsprachigen Text in diese Nähe zu rücken. Ich bilde die emotionale Wirkung des fremdsprachigen Texts also nicht nach, sondern stelle sie, in einer gewissen Tiefe, für mich überhaupt erst her. Selbst wenn ich die Bedeutung der gleich folgenden französischen Sätze kognitiv verstehe und sie mich auf ein bestimmtes Gefühlsregister verweisen, und selbst wenn ich einen französischen Muttersprachler nach der Wirkung des Texts auf ihn befrage und er mir bestimmte Adjektive nennen wird, deren Bedeutung ich kenne, kann ich die Sätze meines Originals doch erst wirklich erlebend empfinden, wenn ich sie auf Deutsch formuliere und höre. „*Je les ai immédiatement reconnu. Et la mélodie m'est revenue aussi, car ce n'est pas seulement un poème, mais une berceuse. Une berceuse cosaque que connaissent tous les enfants russes et que quelqu'un, quand j'étais petit, me chantait. Ma mère? Ma niania? Je ne sais pas, tout ce que je sais c'est qu'aujourd'hui encore j'ai envie de pleurer quand je l'entends – en fait, pas quand je l'entends puisqu'il n'y a plus personne pour me la chanter, mais quand je me la chante à voix basse, pour moi-même. Et je sais que ce que j'essaie de faire ici, c'est donner forme à l'émotion qui me submerge quand je fredonne cette berceuse, c'est-à-dire quand revit en moi l'enfance dont je ne me rappelle rien.*“, heißt es bei Emmanuel Carrère.

Wie erreicht uns der *fremdsprachige* Text auf einer *affektiven* Ebene? Am ehesten durch seinen Klang, seine rhythmischen und kompositorischen Qualitäten, seine Prosodie. Eventuell auch, das ist vor allem bei Lyrik der Fall, durch sein Schriftbild, seine Organisation im Raum einer Seite oder eines Buchs. Und natürlich triggern bestimmte semantische Äußerungen, wenn ich sie in der von mir beherrschten Fremdsprache höre, Gefühle. Doch wirklich unmittelbar und differenziert berühren sie mich erst, wenn ich sie in meine Muttersprache übertrage – so differenziert nämlich, dass sie ein breites Spektrum an Erinnerungen, Fantasien oder mit Ängsten und Hoffnungen Behaftetem aufrufen, denn wahrscheinlich ist die sprachliche Dimension dieser Affekte und Intellekte bei mir so gewaltig vom Deutschen geprägt. Nicht nur Begriffe, auch Emotionen sind sprachlich verfasst, und dabei dominiert wohl selbst bei mehrsprachig aufgewachsenen Menschen *eine* Sprache.

"Ich erkannte diese Verse sofort wieder. Und auch die Melodie kam mir augenblicklich wieder in den Sinn, denn es handelt sich nicht um ein Ge-

*dicht, sondern vielmehr um ein Wiegenlied. Ein Kosakenlied, das alle russischen Kinder kennen und das mir jemand vorgesungen hat, als ich klein war. Meine Mutter? Meine Njanja? Ich weiß es nicht mehr, ich weiß nur, dass mir noch heute zum Heulen zumute ist, wenn ich es höre – nein, nicht wenn ich es höre, denn es singt mir ja keiner mehr vor, sondern wenn ich es mir selbst leise vorsumme. Und ich weiß, das hier ist der Versuch, eine Form für die Empfindung zu suchen, die mich überwältigt, wenn ich dieses Wiegenlied singe, das heißt, wenn diese Kindheit in mir wiederauflebt, von der ich nichts mehr weiß.*¹

Allgemein lässt sich sagen: Genau das, was im Originaltext den ästhetischen, gedanklichen und emotionalen Wirkungsraum öffnet, der den Text zu *Literatur* macht, alles Klangliche, Assoziative und Architektonische, genau das muss ich für die Übersetzung erst einmal aufbrechen – denn nur in den seltensten Fällen gibt es auf der Ebene des Wortmaterials, der Idiomatik, des Satzbaus und selbst der Interpunktion wirkliche Entsprechungen (die Idee des zweisprachigen Wörterbuchs ist ja bereits eine Illusion). Wir werden auf die subkutane Dimension des Klangs zurückkommen, wenn es später darum geht, was beim Übergang vom Medium Buch zum Medium Bühne geschieht.

Literatur aus einer *Fremdsprache* zu übersetzen schließt ein Verhältnis zur Fremde ein, und das impliziert sowie Verstehen als auch Nicht-Verstehen. Es gibt unterschiedliche Überzeugungen, ob diese Fremde zu erhalten oder zu überwinden sei. Doch selbst wenn ich – zum Beispiel dem Credo Walter Benjamins folgend – die Fremdheit des Französischen im Deutschen durchschimmern lassen wollte (was ich persönlich nicht bezwecke, denn die innere Logik eines Carrèreschen Dokumentarromans verlangt mir anderes ab als z.B. ein Hölderlin-Gedicht, nämlich einen erzählerischen Sog, in dem Sprache wie ein Stromleiter funktioniert)², aber selbst wenn ich Benjamins Ideal einer Übersetzung verfolgte, die sich die Originalsprache genauso wie ihr eigenes Übersetztsein mit einschrieb, käme ich nicht um eine verstehenwollende Aneignung und entsprechende Neugestaltung des Textes herum. Selbst einen französischen Satzbau im Deutschen zu konstruieren wäre eine *Neukonstruktion*, eine *Veränderung* der ursprünglichen Wirkung.

¹ Emmanuel Carrère, *Ein russischer Roman*. Übersetzung Claudia Hamm. Berlin: Matthes & Seitz 2017.

² Gewinnen wir Übersetzungstheorien vielleicht aus den inneren Forderungen der Textsorte und der Texte, auf die wir sie anzuwenden gedenken?

(*Réécriture* ist übrigens ein großartiger französischer Begriff für solcherlei Vorgänge. „Ré“ heißt sowohl „wieder“ als auch „neu“, der Übersetzer ist Wiederholungs- als auch Ersttäter, zwischen beidem wird hier gar nicht getrennt.)

Übersetzen und Übersetztwerden ist ein Prozess der Verwandlung. Eine Übersetzung ist folglich auch kein Ersatz für das Original. Die Begriffe Über-setzen oder Üb-ersetzen erfassen nur dann diesen Vorgang der Transformation, wenn Ersetzen nicht als ein Ver-lust gedacht wird, sondern als eine eigene, *lustvolle* Neuerschaffung der Spannung zwischen Inhalt und Form, von der Literatur *lebt*. (Das Kriterium Lebendigkeit – und Lebendigkeit in einer Übersetzung – wäre einen eigenen Vortrag wert.) Dafür ist es nötig, sich vom Original mit all seinen suggestiven Grammatik-, Semantik- und Klangaspekten zu lösen (denn sie sind fast nie zu erhalten) und den Satz, den Text *mit* seinen Merkmalen in der Zielsprache *neu* zu schreiben. Das ist ein Paradox: Ich muss Merkmale aufgeben, die ich dennoch rekonstruieren muss. Doch genau das ist wohl das Literarische an der Literaturübersetzung, und genau darin besteht die Urheberschaft des Literaturübersetzers – denn rein rechtlich sind literarische Übersetzer Autoren einer „eigenen geistigen Schöpfung“, so das Urheberrecht. Beliebte Vergleiche von Übersetzern mit Schauspielern, die einen Text neu „aufführen“, oder mit Instrumentalisten, die eine Partitur in Klang „übersetzen“, haben genau diesen Haken: Die literarische Übersetzung wechselt das Medium nicht, und das Verschieben von Text in neuen Text weckt grundsätzlich leichtes Misstrauen.

Denn wo bleibt bei diesem (An)Verwandlungsprozess der Originalautor? Der Originaltext? Das Buch, das man doch „eigentlich“ lesen will?

Der Blick auf übersetzte Texte kann aus der Perspektive einerseits von Schreibern und andererseits von Lesern sehr unterschiedlich ausfallen. Für den Erstproduzenten lässt sich andeuten: Der originalsprachliche Autor weiß, dass er den Text geschrieben hat, er hat seine ganze Kunst darauf verwandt, er hat an Inhalten, Perspektive, Erzählform und Sprachgestalt intensivst gearbeitet, hat vielleicht Gesundheit, Beziehungen, Lebensentwürfe aufs Spiel gesetzt, hat sich möglicherweise mit seinen schmerzlichsten und sprachlosesten oder auch lustvollsten Persönlichkeitsanteilen konfrontiert. Und er weiß ebenso gut: Den Text in der Zielsprache der Übersetzung hat er nicht geschrieben, daher seine mögliche Angst vor Verrat *oder* seine Gleichgültigkeit, denn hier wird er nicht eingreifen können, *oder* aber seine Mitwirkung in einem gemeinsam die Übersetzung erarbeitenden Team.

Für den Leser, den Rezipienten, stellt es sich oft anders dar: Er liest die Übersetzung und halluziniert hinter dem Text den Originalautor als Urheber. Er hat auch gute Gründe dafür: Alle „Schwellen“, die beim Zutritt in den Text zu überschreiten sind – die Paratexte, der Autornamen auf dem Cover, die Klappentexte, eventuelle Namensgleichheiten im Buch – verweisen auf den Autor des Originals. Es bedarf größerer Fachkenntnis, um die sprachliche Wirkung eines übersetzten Buchs als das Werk eines Übersetzers ausmachen zu können. Und es bedarf verlegerischer Entscheidungen, um die dem Werk inhärente Unsichtbarkeit des Übersetzers durch die Nennung seines Namens, eventuelle biografische Angaben oder Ähnliches aufzubrechen und auf den Sprachgestalter des deutschen Texts zu verweisen. (Inhärent ist diese Unsichtbarkeit, weil eine Übersetzung meist *genau als unsichtbare* als gelungen empfunden wird. Aufmerksam werden die meisten Leser auf ihre „Übersetztheit“ erst dann, wenn etwas „holpert“, nicht „klingt“ oder „unstimmig“ ist. (Sie merken, wir bewegen uns nicht unerheblich im Wortreich der Musik.) Doch Übersetzerpersönlichkeiten wie etwa Harry Rowohlt oder Esther Kinsky, oder August Wilhelm Schlegel und Dorothea Tieck zeigen, dass man Bücher und Texte möglicherweise auch wegen der Sprache, der Rhetorik und Stilistik ihrer Übersetzer kauft.

Ich erinnere nur kurz: „Übersetzer vor, bei und nach dem Übersetzen“ hieß es. Wir sind immer noch, aber nicht mehr lange, beim „bei“, und kommen dann hoffentlich schnell zum „danach“. Denn eines möchte ich zum Dabeisein noch anmerken – es ist eigentlich selbstverständlich, aber vielleicht für jemanden, der diesen Prozess nie selbst erlebt hat, schwer nachvollziehbar: Die Beschäftigung mit einer literarischen Übersetzung fordert Sprachanalyse, Sprachgefühl und überhaupt Intellekt und Affekt oft auf lange Zeit heraus. Sich auf die komplexe Welt eines Textes und Autors einzulassen, bedarf, neben allen rhetorischen Kompetenzen, vor allem der Einfühlung. Dabei ist Übersetzen ein nie abgeschlossener Prozess. Den Texttunnel, den man beim Übersetzen betritt, wird man zwar pragmatischerweise irgendwann verlassen müssen, aber schlagen Sie mal ein Buch auf, das Sie vor zwei Jahren übersetzt haben! Erst kürzlich machte der Lyriker Ulf Stolterfoth, der auch übersetzt, in einer Veranstaltung im LCB darauf aufmerksam, wie ein eigener Text irgendwann spürbar abgeschlossen ist, während eine Übersetzung dieses Gefühl ungleich seltener hinterlässt. Es fließen also eine gehörige Portion Lebenszeit (meist Monate, manchmal auch Jahre), Nachdenken, Nachfühlen, Nachfragen, Spazierengehen, Bahn-

fahren, den Text liegen lassen, sich selbst lektorieren und *immer wieder laut Lesen* in dieses Zwischen zwischen zwei Sprachen, bis der neue Text sich so „stimmig“ anhört, als habe es keinen zweiten Urheber geben müssen.

Denn um Stimmen geht es und geht es mir: Wir übersetzen nicht Wörter – da gäbe es immer unzählige Synonyme – und auch nicht Sätze und Absätze, sondern eine Stimme: in ihrem Timbre und ihrem Gestus, ihrer rhetorischen Kraft und je unterschiedlichen Haltung zum Gesagten. Übersetzen hat zu tun mit Stimmenhören – und mit dem Erzeugen einer neuen Stimme im Text.

Texte werden durch eine Übersetzung so zu einem Gemeinschaftswerk. Es klang vorhin schon an: Eine Übersetzung ist kein Ersatz, sondern ein Werk einer anderen Ordnung. Ein zweiter Autor schreibt sich ein, manchmal sogar mehrere, das ist unumgänglich, sprachliche Systeme unterscheiden sich nicht nur in Vokabular und Interpunktion, im Gebrauch von Zeiten und Satzstrukturen. Sie unterscheiden sich etwa auch in ihrer Denklogik (so erklärte der auf Französisch und Deutsch schreibende George-Arthur Goldschmidt einmal³, dass er seine Bücher je nach Sprache anders schrieb und für eine bestimmte Erzählperspektive die eine oder die andere benutzte. So kommt im Französischen das Wichtigste zuerst – um ein vielleicht bekanntes Bild zu wählen: der Kirchturm bei Prousts Beschreibung eines Spaziergangs – und wird dann über Gräslein und Käferchen bis zum Betrachter herunterdekliniert, während es im Deutschen genau umgekehrt ist, da hebt sich der Blick vom Käfer zum Kirchturm bzw. von den Prämissen und Gründen zum philosophischen Schluss, der dann schon fast unanzweifelbar ist). Sprachen unterscheiden sich auch in ihrem Klangmaterial („Schweigen“ heißt auf Isländisch beispielsweise „Þögn“) und in ihrer Ökonomie („I am not to speak to you“ verbietet sich das lyrische Ich in einem Gedicht von Walt Whitman, versuchen Sie einmal, das ebenso wortkarg im Deutschen zu tun). Sprachen unterscheiden sich auch in ihren literarischen Idealen (so reicht es den impressionistischen Franzosen, ein möglichst vieldeutiges Wort durch seinen Kontext zu errahnen, während wir Deutschen oft nach dem noch präziseren, treffsicheren Ausdruck suchen), ganz zu schweigen von der historischen Fracht (schon einzelner Wörter wie „Revolution“ oder „Brot“), von Höflichkeitsformen, Realia (die es im Zielsprachraum womöglich gar nicht gibt) oder überhaupt ihren Zeichensystemen und was diese

³ in einem Gespräch mit seiner Übersetzerin Brigitte Große

überhaupt festlegen und was nicht (etwa im Chinesischen oder Arabischen).

In all diesen Aspekten verändert sich ein Text bei seinem Transfer in eine andere Sprache. Und im Moment, da mehrere Autoren an einem Text mit-schreiben, verändern sich auch ganz grundlegende Annahmen über den, der darin spricht. Zwei Beispiele aus Emmanuel Carrères *Das Reich Gottes*:

In diesem Buch, das u.a. ein großer Aufriss des ersten nachchristlichen Jahrhunderts ist, wird kanonisierte Literatur wie Texte der Bibel oder von antiken Autoren und Historikern manchmal zitiert, zumeist aber umge-schrieben, *réécrit*, um sie heute und neu hör- und verstehbar zu machen. So erklärt Carrère vor einem Zitat aus der Odyssee: „*Je cite la traduction, en alexandrins, de Victor Bérard*“, in meiner deutschen Fassung: „*Ich zitiere die Übersetzung in deutschen Hexametern von Johann Heinrich Voß*“. Was wurde in diesem Satz überhaupt übersetzt? Und wer zitiert hier? Wer steckt hinter dem Ich dieses Satzes? Natürlich der Erzähler, deutlich wird aber mehr denn je die Kluft zwischen dem Erzähler eines Textes und dem Autor, der diesen Erzähler steuert, eine Übersetzung hat eben mehrere Autoren. Noch ein Beispiel: „*Auf eigene Gefahr schlage ich folgenden Übersetzungs-versuch vor*“, schickt der französischsprachige Autor seiner Neufassung des Hohelieds der Liebe voraus. Wer allerdings haftet im Ernstfall, wenn dieser Satz und der „Übersetzungsversuch“ nun auf Deutsch zu lesen sind? Wer verantwortet dann diese Rede? Um wessen Versuch handelt es sich?

Noch deutlicher wird die Tatsache des Gemeinschaftswerklichen im Ver-gleich *verschiedener* Übersetzungen ein und desselben Textes – und für vie-le Leser ja dann auch überhaupt zum ersten Mal spürbar. Worin besteht der Unterschied zwischen zwei verschiedenen Übersetzungen? Im sprachlichen Gestus? In Haltung, Vokabular, Register und Stil von Erzähler und Figuren? Das kann sehr variieren, auch wenn es sich um dasselbe Original handelt, und zeigt vor allem eins: die große Offenheit eines sprachlich verfassten Kunstwerks, offen nämlich für verschiedene Lesarten und Deutungen. Ein literarisches Werk unterhält ein eigentümliches Verhältnis zu Sinn und Be-deutung, denn es stellt dem Sinn nicht *nach*, sondern lässt ihn auch durch vielschichtige Bezüge des Sprachmaterials, von Motiven, Themen, Bildern und Klängen entstehen. Einen solchen Text hört jeder anders und wird ihn entsprechend unterschiedlich in seiner Übersetzersprache wiedergeben.

Ein Original gibt es nur einmal, Übersetzungen dagegen kann es, *weil* es Ensemblewerke sind, von unterschiedlichen Urheberkollektiven geben.

Gemeinschaftswerke haben es gemeinhin schwer, als solche wahrge-

nommen zu werden. Von den Arbeiten aus der New Yorker *Factory* ist zu-
meist nur der Name Andy Warhol geblieben, Bands leben von ihren Front-
frauen und -männern, Gemeinschaftskompositionen und -texte wecken
Misstrauen in den künstlerischen Wert. Selbst bei Mannschaftsdisziplinen
wie Film und Theater ist es offenbar schwer, kollektiv Entstandenes als sol-
ches zu benennen. Welche Namen schreibt man aufs Plakat? Welche tau-
chen dort nie auf? Wem ist wirklich bewusst, dass ein Bühnenbildner die
Welt definiert, in der eine Theatersituation spielt, und wer weiß, was ein
„artistic director“ im Film macht? Wir schreiben kreative Prozesse gern ei-
nem Einzelkünstler zu, Geniegedanke, Starsystem und Marketinggepflo-
genheiten tun sich schwer mit Kollektivprozessen. Noch dazu bei einem wie
einer Übersetzung, an dem der Autor ja meistens gar nicht aktiv beteiligt ist.
Er wird ja gewissermaßen gezwungen, sein Einzelwerk preiszugeben, er
wird enteignet, auch wenn er sich über entstehende Übersetzungen freut,
weil sie sein Werk doch irgendwie multiplizieren.

Das alles schicke ich voraus, um den Bogen zurückzuschlagen und auf
das nun vielleicht nicht mehr ganz so überraschende dritte Element meines
angekündigten „vor, bei und nach dem Übersetzen“ zu sprechen zu kom-
men: Was geschieht, nachdem die Übersetzung abgegeben, lektoriert, korri-
giert und gedruckt wurde, wenn die Aufmerksamkeit also nicht mehr auf
dem Transfer- und Verwandlungsprozess liegt?

Zum Beispiel erscheinen die ersten Kritiken. Hoffen wir es. Als Überset-
zer darf man sich sehr glücklich schätzen, wenn eine halbseitige Zeitungs-
kritik die Übersetzung mit einem Adjektiv wie „kongenial“ zusammenfasst.
Beschwingt ist die Übersetzerin, wenn ein Kritiker von einer „unparfümier-
ten“ Übersetzung oder ihrem „eleganten Duktus“ spricht, selten aber bringt
es eine Erwähnung der Übersetzung auf mehr als einen Satz. Meist kann ein
Übersetzer sich freuen, wenn sein Name in den bibliografischen Angaben
nicht vergessen wurde, selbst wenn er der Entdecker des Autors für den
deutschen Sprachraum gewesen sein mag, ich erinnere zum Beispiel an
Tobias Haberkorn und sein hartnäckiges Insistieren, um einen Didier Eribon
einem deutschen Verlag und der deutschsprachigen Leserschaft nahezubrin-
gen. Kaum ein Rezensent, der von flüssigen Sätzen, feinem Humor, lyri-
schem Ton oder Ähnlichem spricht, macht sich bewusst, dass diese Wir-
kung zu großen Teilen auch die Arbeit des Übersetzers ist und in einer ande-
ren Übersetzung verschwunden oder verändert sein kann, denn sie ist unmit-
telbar an die sprachliche Form geknüpft. (Gleichzeitig ist es ja auch nicht

leicht, überhaupt auf die Unterschiede zwischen übersetzter Sprache – mit ihrer hybriden Autorschaft – und Originalsprache aufmerksam zu werden, wenn die Philologien von Schule bis Universität meist ausschließlich originalsprachliche Literatur verhandeln, deutsche im Deutschunterricht, englische im Englischunterricht, keine Transfers, obwohl unsere Bücherschränke doch voller Übersetzungen sind.)

So weit, so gut. Wir befinden uns immer noch im Medium Buch, und ein zunehmend differenzierter Umgang mit solchen sprachlichen Eigentümlichkeiten ist, wenn auch sehr langsam, spürbar – dass Sie diesen Vortrag hier hören, beweist es. Was passiert allerdings, wenn das Medium Buch auf die Bühne wandert, spricht, bei einer Buchpremiere, Präsentation oder Lesung, zum Beispiel auf einem Literaturfestival? Wem gehört nun der übersetzte Text? Wem gehört überhaupt der Text? Und – denn vielleicht steckt letztlich das dahinter – wem gehört der Autor?

Soll ein Originalwerk präsentiert werden, ist es üblich, den Autor einzuladen und ihn mit einer Moderatorin oder einem Moderator zusammenzuspannen; wir erleben als Zuschauer dann meist eine Lesung und ein Gespräch über das Buch. Dieses Arrangement interessiert uns möglicherweise, weil wir den Autor „er-leben“ wollen, wir möchten überprüfen, inwieweit der von uns, vom Text aus, halluzinierte Autor dem wirklichen, leibhaftigen Menschen entspricht, wir wollen ihn sehen, seine Stimme und vielleicht den Rhythmus, in dem er seinen eigenen Text liest, hören. Wir wollen etwas über die „Machart“ des Buchs erfahren – oder dieses allererst kennenlernen und uns die Lektüre ersparen und stattdessen einen geselligen Abend beschere. Wir wollen, vielleicht, auch Außertextuelles, Zusätzliches erfahren, vielleicht auch ein bisschen Intimeres, Menschlicheres, weniger Perfektes, Entrücktes als den Text. Wir wollen bewegt werden von diesem Menschen, seiner Sicht auf die Welt und seiner Sprache.

Für übersetzte Texte stellt sich die Situation in der Regel anders dar: Während kaum einer auf die Idee käme, ein Original nicht vom Autor selbst, sondern von einem Schauspieler lesen zu lassen und den Autor daneben zu setzen oder gar nicht einzuladen, ist bei Lesungen von übersetzter Literatur, zumindest in Literaturinstitutionen, oft eine Standardbesetzung zu finden: der Autor des Originals (ist dieser nicht verfügbar, organisiert man selten eine Veranstaltung zu übersetzter Literatur), ein Moderator, und ein „Sprecher“ genannter Schauspieler (die weiblichen Formen verstehe ich grundsätzlich eingeschlossen). Der Übersetzer, das heißt der Urheber des

gelesenen Textes, ist nicht vorgesehen.

Gibt es überhaupt Veranstaltungen mit Übersetzern im Cast, dann sind diese meist von diesen selbst organisiert worden (zum Beispiel von dem eigens dafür gegründeten Verein Weltlesebühne, der auch diese Veranstaltung initiiert hat). Übersetzer scheinen Veranstalter – haben diese den fremdsprachigen Text einmal in ihrer Sprache lesen und verstehen können – bei der Anbahnung einer eigenen, leibhaftigen Intimität mit dem Autor im Weg zu stehen. Und doch konnte sich diese erst aufgrund der Übersetzung und der Arbeit an einer suggestiven literarischen *deutschen* Sprache einstellen. Ohne diese würden Veranstalter wohl die meisten Autoren von Weltliteratur gar nicht kennen oder nur bis zu einem gewissen Grad, wer hat schon Haruki Murakami auf Japanisch, Karl Ove Knausgård auf Norwegisch oder Dostojewskij auf Russisch gelesen.

Erfährt der Übersetzer also von der Veranstaltung mit dem Autor, sitzt er oft selbstorganisiert im Saal und hört einem Schauspieler zu, der seinen deutschen Text liest. Diese Erfahrung ist in vielen Fällen – wobei es großartige Ausnahmen gibt – zwiespältig. Die Erzählerstimme, die er geschaffen hat, klingt irgendwie nicht „stimmig“, vielleicht sogar „übertrieben“, als stünde sie *vor* dem Text. Woran kann das liegen?

Als Regisseurin wage ich eine Vermutung: Schauspieler lernen in ihrer Ausbildung vor allem, Figuren zu gestalten. Ihre Aufgabe ist es, solch eine Figur mit allen körperlichen, stimmlichen, emotionalen und intellektuellen Eigenschaften auszustatten, die es für eine wirkungsvolle *Verkörperung* braucht. Die verschiedenen Sprechakte, die eine Figur in einem Theatertext vollführt, müssen interpretiert und zur Darstellung gebracht werden – hier arbeitet ein Theatertext mit ganz anderen Leerstellen als ein Prosatext; das Ausloten des „Subtexts“ ist ein großer Aspekt der Theaterarbeit.⁴ Ein solches Eindringen in den Theatertext geschieht meist in wochenlangen Proben und Probengesprächen. Diese Zeit (und das Ensemble, das sich gemeinsam die Spezifika des Textes aufschließt) ist bei Lesungen meist nicht gegeben. Die Konsequenz: Der Sprecher orientiert sich vor allem an der Lautgestalt eines Textes oder konstruiert sich ein emotionales Korsett, das nicht mit einer *der Textsorte entsprechenden* Substanz gefüllt ist.

⁴ Ich spreche hier von einem dialogisch geschriebenen Theatertext mit handelnden Figuren. Formen des postdramatischen Theaters fordern Schauspieler anders heraus, Erzähler eines Prosatexts haben sie dabei dennoch seltenst zu werden. Schließlich geht es im Theater um das Erzählen mit Körpern im Raum.

Denn der Erzähler eines Prosatexts „handelt“ mit seiner Sprache anders. Sein Sprechakt ist ein anderer als der einer Figur. Aus welcher Perspektive spricht ein Erzähler? Zu wem spricht er? Was will er mit seiner Rede erreichen? Die Antwort ist so einfach wie kompliziert: Ein Erzähler erzählt. Zudem entsteht im Prosatext eine andere Zeitlichkeit. Ein Erzähler erinnert sich. Selbst wenn er in der Gegenwart oder Zukunft erzählt, kennt er schon das Ende der Geschichte. Er erzählt von hinten her, das spürt jeder Leser. Die Gefahr liegt also darin, Erzähler und Figur zu verwechseln und die Zeitlichkeit einer Erzählung auf ein unmittelbares Erleben und reine Gegenwart hinzubiegen. Intuitiv empfindet der Hörer das als irgendwie falsch. (Wie gesagt, es gibt großartige Gegenbeispiele. So wie es großartige Hörbücher gibt.) Der Vorgang des Erzählens, der viel mit den ureigenen Spannungsbögen und dem Fluss und Sog eines Textes zu tun hat, wird in einer *Figurenrede* jedenfalls nicht spürbar. Der Übersetzer als Zaungast auf seinem Zuhörerstuhl wird unruhig: In diese so entscheidende Wirkung des Texts – denn sonst legt der Leser ihn wahrscheinlich schnell aufs Nachtkästchen – ist doch eine gehörige Portion seiner Arbeit geflossen! Und er fragt sich: Warum liest der Autor den Text in seiner Sprache selbst, so nuschelig, leise oder monoton auch immer, er aber nicht den seinen? Und warum sitzt er nicht neben „seinem“ Autor, mit dessen Gedanken-, Gefühls- und Sprachwelt er sich so lange und intensiv beschäftigt hat? Sind sie nicht als Urheber im vorgetragenen Text verschränkt? Der Übersetzer ist gekränkt. Und gekränkt, dass ihn jemand dazu gebracht hat, gekränkt sein zu müssen. Gleichzeitig weiß er, dass ein Text allen und ein Autor sich selbst gehört, und will sich nicht vordrängeln.

Wir sind in der Welt der Ressentiments gelandet, doch es gibt bessere Welten. Und bessere Gründe, warum Übersetzer möglicherweise geeignete Leser ihrer Texte sind.

Was ist überhaupt Sinn und Zweck davon, ein Buch in einer Lesung noch einmal „aufzuführen“? Jedes künstlerische Medium hat seine eigenen Potentiale und Möglichkeiten. Bei einem Wechsel vom Buch zur Bühne geht es folglich um die Frage, wie der Ort der performativen Künste für etwas genutzt werden kann, das das Medium „still gelesenes Buch“ ergänzt, aber auch erweitert.

Die Bühne erschafft eine Live-Situation, also eine andere kommunikative Grunddisposition als das Buch. Denn eine Live-Situation bedeutet, mit dem Publikum für eine begrenzte Zeit denselben Raum und verschiedene visuelle

und auditive Möglichkeiten der Kommunikation zu teilen, in Frank Heiberts Bild: Sie teilen dann nicht das Bett, sondern die Sitzmöbel im Raum. Der Elemente des Mediums Bühne sind viele, und sie sind für Literaturlesungen längst nicht ausgelotet und ausgeschöpft, doch ich will mich hier auf das eine, allseits bekannte und vielleicht zentrale beschränken: das Lesen selbst, bei dem die Stimme des Sprechers, diejenige, die nur einmal gehört und nicht nachgeblättert werden kann, die Stimme *im* Text wortwörtlich *erklingen* lässt.

Die Stimme *im* Text ist ganz wesentlich geprägt von Tonfall und Haltung, von Rhythmus und Stille – der Stille *des* Textes und der Stille *im* Text. Genau diese Momente sind bei einem *übersetzten* Werk – nachbildend neu-schreibend – aber vom Übersetzer geschaffen worden. Denn sie sind unmittelbar an das Wie des Textes, gebunden, an Dinge wie Satzbau, Textfluss, Silben- und Wörterzahl oder Klangmaterial, aber auch an Gestus bzw. Knappheit oder Redseligkeit des Erzählers, genau an diesen Punkten können Übersetzungen gelingen oder misslingen, den „Ton“ des Originals treffen oder nicht.

Die bei einer Lesung ertönende Stimme nun, in ihrer Stimmlage und ihrer Lebendigkeit, füllt etwas, was der geschriebene Text in seiner eigentümlichen Stummheit offenhält. Durch das Lautlesen verlässt die Stimme *im* Text die Innenwelt des Buchs und wird zur vernehmbaren Stimme des Vortragenden, sie schafft Verbindung mit dem Zuhörer und macht unter anderem Klänge und Rhythmus, also eine musikalische Dimension des Textes, spürbarer, wo sonst vielleicht vorrangig Worte und Inhalt gelesen werden. Vielleicht kann man sich den Text als einen Raum vorstellen. Den der Sprecher betritt, um mit seiner Stimme *den* Ton klanglich zu erzeugen, der im Text angelegt ist, um im Leser und Hörer widerzuhallen. Zu ihm gehören auch sein Ungesagtes, Lautloses. Von dort kommt der Atem des Texts – der dann den Atem des Sprechenden diktieren kann. Lesen heißt dann, den Vortrag mit Techniken wie Betonung, Tempo, Lautstärke, Pausen und Rhythmusgefühl *der Erzählerstimme entsprechend* zu gestalten. Dieses Versinnlichen des Erzählers knüpft an mündliche Literaturtraditionen und die Aura des Live-Vortrags an. Auch wenn jeder einen Text unterschiedlich hört, stellt sich in gelungenen Lesungen dann oft das Glücksmoment gemeinsamen Erlebens ein.

Übersetzer haben hier eine eigenartige Zwischenstellung. Denn einerseits haben sie dem Text in ihrer Sprache Erzähl- und Stilelemente eingeschrieben und seine kulturellen und literarischen Bezüge verwaltet, andererseits

haben sie ihn *in seiner Thematik* nicht erfunden, sie haben nicht vor dem weißen Blatt gegessen. Vielleicht ist das sogar der Grund, warum bei ihnen, anders als beim Autor, die eigene emotionale Nähe zum Text keiner Nacktheit gleicht, die Ersterer vielleicht eher zu verbergen als mitzuteilen versucht. Hat ein Übersetzer während seiner Arbeit jedoch jedes Satzzeichen und Wort, jeden Satz und Absatz interpretiert und mit den ihm verfügbaren sprachlichen Mitteln neu gestaltet, kennt er den Ton des Erzählers aus nächster Nähe. Möglicherweise hat die Übersetzerin keine Sprechausbildung, vielleicht spricht sie monoton, vielleicht nuschelig oder zaghaft und leise, aber sie hat die Stimme des Textes geprägt, und zu einer Verwechslung von Erzähler und Figur wird es ziemlich sicher nicht kommen.

Sitzen Übersetzer zusammen mit den Autoren des Originals auf der Bühne, steht zudem eine zusätzliche Dimension von Literatur im Raum: ihre Reisefähigkeit (oder auch das, was nicht mitreisen konnte). Ein gemeinsames Präsentieren von Original- und Zielsprache wird beim Publikum immer ein Nachdenken über Sprachen im Plural und den Raum zwischen den Sprachen auslösen. In einer gemeinsamen Lesung wird man ihn betreten und erhellen können. Auch Leser von übersetzter Literatur haben sich bereits darin bewegt, aber vielleicht war das Licht nicht angeschaltet.

Deshalb an dieser Stelle der muntere Zuruf an Literaturveranstalter: Etwa vierzig Prozent aller belletristischen Neuerscheinungen sind Übersetzungen. Sie sind durch vielschichtige Filter als Texte erkannt worden, die reisen sollen. Und sie konnten reisen, weil sie von weiteren Autoren für den neuen Sprachraum sprachlich und kulturell aufgeschlossen und anverwandelt wurden. Nutzen Sie die Werk- und Autorenkenntnis der Nachdichter! Und an die Besucher von Lesungen: Freuen Sie sich auf das Gesicht zu der Stimme, die Sie im Buch bereits vielleicht verwechselt, vielleicht wiedererkannt, in jedem Fall aber schon gehört haben. Wer sich mit übersetzter Literatur beschäftigt, erfährt Eingemachtes über die Sprache des geschätzten Originalautors, Neues über die eigene, die kollektive Muttersprache, Besonderes über die individuelle des Übersetzers *und* Erhellendes über Sprache schlechthin.

Ich danke Ihnen herzlich für Ihre Aufmerksamkeit!