

Liebe Kolleginnen und Kollegen, liebe Gäste, liebe Marianne!

Ich freue mich, dass ich hier stehe und den Hieronymus-Ring, den ich zwei Jahre gehütet habe (oder er mich), heute an Marianne Gareis weitergeben darf! Es ist ein besonderer Preis, denn er wird von Kollegen an Kollegen verliehen, und wer verstünde mehr vom Übersetzen und seiner kritischen Würdigung.

Steigen wir gleich in Mariannes Kosmos ein.

Zwei Stimmen, die sich über Würmer unterhalten, konspirativ, drängend. Der Anfang eines kurzen Romans, eine Atmosphäre des Mysteriösen, Makabren.

*Sie sind wie Würmer.*

Was für Würmer?

*Wie Würmer, überall.*

Es spricht der Junge, er flüstert mir Worte ins Ohr. Ich bin die, die fragt. Würmer im Körper?

Die seltsame Stimmen-Szenerie erinnert an Beckett. Was für Geschöpfe sprechen hier? Die Fragende wird nach wenigen Sätzen zur Befragten. Gibt Auskunft über eine Frau namens Carla, die in ihrem goldfarbenen Bikini zum Auto läuft und schon nach wenigen Seiten zur Figur wird, deren Stimme – ein flapsiger, fast trivialer Alltagston – kontrastiv wirkt und eine eigene Erzählschicht bildet.

*Das Gift*, so lautet der deutsche Titel des ersten Romans der argentinischen Autorin Samanta Schweblin, ist ein kurzer, intensiver Text, der nachhaltig verstört. Er erzählt von zwei Müttern, die ihre Kinder durch eine mysteriöse Vergiftung verlieren. Zwei Mütter, die ihre Kinder vor dem Unheil

nicht schützen können. *Distancia de rescate* – Rettungsabstand – heißt das Buch im Original, die Entfernung, aus der man das Kind noch erreicht. Einen „Rettungsabstand“ (ein Wort, das Marianne wohl erfunden hat) wünscht man sich auch beim Lesen. Und es fragt sich, ob er sich beim Übersetzen einhalten ließ?

Es war vor allem dieses Buch über die Angst, nach dessen Lektüre ich beschlossen habe, den Hieronymus-Ring an Marianne Gareis weiterzugeben. Nicht nur, weil der Text makellos ist in seiner Prägnanz, weil mich die Ökonomie der Mittel, die Folge der Wörter im Satz, die heikle Balance von Zuviel und Zuwenig fasziniert haben. Konfrontiert mit einem schwer verständlichen, sich aber wie zwingend notwendig vollziehenden Geschehen, fast orientierungslos, fühlte ich mich von Mariannes Sprache gestützt; sie hat sich den Weg durch diesen Text gebahnt, so dachte ich, dann werde ich es auch schaffen.

Wir kennen das alle: manche Texte kann man erst zu übersetzen beginnen, wenn man sie ganz durchdrungen hat. Übersetzen ist immer auch ein Erkenntnisprozess. Und manchmal erschließt sich ein literarisches Gebilde erst mit dem letzten Satz. Das Licht der Erkenntnis fällt dann, pathetisch gesprochen, vom Ende her auch auf uns und weist uns den Weg, wie wir in die Arbeit hineinkommen. Diese Arbeit, das Übersetzen, ist auch immer ein Durchqueren des Unbegreiflichen, schwer Verständlichen, das man sich aufschließt, indem man es neu schreibt. Neu Schreiben bedeutet, die sei es noch so befremdliche Imaginationskraft der Autorin auf sich selbst zu übertragen. Mit allen Risiken.

Dieser Herausforderung hat sich Marianne auch bei der Arbeit an Andréa del Fuegos Roman *Geschwister des Wassers* (Os Malaquias) gestellt. Die brasilianische Autorin schreckt nicht davor zurück, ihre Figuren im Kaffeefilter

verschwinden zu lassen, sie in eine Pfütze zu verwandeln und weiteren beklemmenden Metamorphosen zu unterwerfen.

"Die Serra Morena ist steil, feucht und fruchtbar. Am Fuße des Gebirges leben die Malaquias, das Fenster ihres Hauses ist groß wie eine Tür, die Tür von der Gravität dunklen Holzes." Unverrückbar scheint diese archaische Welt dazustehen, die jedoch gleich auf der zweiten Seite erschüttert wird. Ein Blitzschlag tötet die Eltern, die drei Geschwister überleben, werden in fremde Hände gegeben und wachsen getrennt auf. In einer kruden, parawissenschaftlichen Exaktheit nennt die Erzählstimme die systolische bzw. diastolische Phase des Herzschlags als Ursache für die verheerende bzw. abgemilderte Einwirkung der elektrischen Entladung auf die fünf Körper. In der Fuegos Welt erscheinen die Personen nicht anders als die Dinge in ihrer Stofflichkeit: auch sie sind nur Teil, nur Formen einer von Kräften beherrschten Materie, die sich in ihnen realisiert.

Wie schon bei Schwebelin, folgt Marianne ihrer Autorin unerschrocken durch die sonderbarsten Zustände und Vermischungen, ohne etwas zu erklären, für uns Leser abzumildern.

„Im unterirdischen Wasser gerann Geraldo, es war das letzte Stadium der Verwesung, das seine Substanz durchlief. Bestehend aus gesetzmäßigen Ionenverbindungen, heftete er sich an die Salze des Wassers, das unter der Stadt hindurchfloss. In einem uralten Bett, ohne menschliche Füße oder die Wurzeln von Bambusfeldern zu nassen. Das Grundwasser schwoll an, nahm weitere, schwächere Quellen auf, nährte die Rosensträucher der Damen, ließ die Gärten der Kleinstadt hinter sich und erreichte Nicos Grundstück.“

Vielleicht ist es ein Zufall, dass Marianne immer wieder an Texte geriet – oder die Texte an sie –, in denen es um die sogenannten letzten Dinge geht, Leben, Tod, Auflösung? Und schließlich an einen Autor, der seinen Appetit aufs Denken, die Lust an der Abstraktion nicht nur in seiner Fachdisziplin, der

Erkenntnistheorie, befriedigt, sondern auch in seinen parabelhaften und anspielungsreichen Prosawerken austobt.

Schon im Titel *Joseph Walsers Maschine* lässt der portugiesische Schriftsteller und Philosoph Gonçalo M. Tavares einige *essentials* der europäischen Literatur- und Kulturgeschichte anklingen: Von den französischen Enzyklopädisten über E.T.H. Hoffmann bis zu Kafkas Lieblingsautor Robert Walser und, man muss es kaum erwähnen, seinen Helden Josef K. – allerdings mit einer spezifischen Drehung: die Maschine wird mit menschlichen Zügen ausgestattet, und Menschen sind Teile der Maschine. Die Traurigkeit des Invaliden Joseph Walser rührt aus dem Gefühl, „aus einer Welt, der Welt der Maschinen vertrieben worden zu sein“. Er fühlt sich schuldig.

„Wie jemand, der bereits einer anderen tierischen Spezies angehörte, tat Walser an diesem Tag etwas, das er später nie mehr wagte: Als die Maschine sich bereits im Ruhezustand befand, der Motor abgeschaltet war, trat er an sie heran und berührte mit seiner rechten, nunmehr verkrüppelten, verringerten, berührte also mit dieser Hand die Maschine, ganz leicht, von der Seite, am Metall, und merkwürdigerweise empfand er diese Berührung als Wiederherstellung seines amputierten Fingers; er lächelte.

‘Sie ist noch warm’, sagte er.“

Die Art, wie Marianne hier in kurzen, gestuften, Joseph Walsers Geste umkreisenden und verzögernden Attribuierungen die Begegnung Mensch und Maschine übersetzt, gibt dieser Passage etwas von einer schüchternen Liebesszene. Die menschliche Affinität zu Maschinen provoziert allerdings vor allem eine karge Sprache, die keinen Millimeter in Richtung Emotionalität überschritten werden darf. Für Walser ist ausgerechnet das Lineal ein „affektives Instrument“; auf diese Idee muss man erst mal kommen! Doch sie dürfte Marianne bei ihrer literarischen Maßarbeit hilfreich gewesen sein.

Mit stilistischen Herausforderungen völlig anderer Kategorie sah sie sich konfrontiert, als sie das Werk José Saramagos zu übersetzen begann. Hier mussten andere Messinstrumente her, um die langen, ausgreifenden Satzgefüge mit den eingeschobenen, nur schwach markierten Dialogen und den vielen Abschweifungen in eine spannungsvolle, fein austarierte Balance zu bringen. Der portugiesische Autor war bereits Nobelpreisträger, als Marianne seine Übersetzerin wurde (um mit ihm dann zehn Jahre ihres übersetzerischen Lebens zu verbringen). *Eine Zeit ohne Tod* ist ihr liebstes Buch. Sein Motto stammt von Ludwig Wittgenstein: „Denk z.B. mehr an den Tod, - & es wäre doch sonderbar, wenn Du nicht dadurch neue Vorstellungen, neue Gebiete der Sprache, kennenlernen solltest.“ In der Tat ist es auch hier die befremdliche Imaginationskraft eines Autors, die die Übersetzerin, auf andere Weise als bei Schwebelin, auf sich übertragen muss. In einem ungenannten Land tritt zu Anfang eines Jahres der Tod in den Streik. Die Unfallopfer der Silvesterfeiern weigern sich zu sterben, und auch die zwischen Leben und Tod schwebende Königinmutter kann sich nicht für eine Seite entscheiden, weil „Gevatterin Tod, und es konnte nur sie sein, aus einer weiß Gott merkwürdigen Laune heraus“ sie immer noch am seidenen Faden festhielt. Die Reaktionen der Figuren auf diesen neuen Umstand sind vorprogrammiert:

„Guten Abend, Herr Premierminister, Guten Abend, Eminenz, Ich rufe an, um Ihnen mitzuteilen, dass ich zutiefst schockiert bin, Ich auch, Eminenz, die Lage ist sehr ernst, so ernst wie noch nie, Das meine ich nicht, Was meinen Sie dann, Eminenz, Es ist in jeder Hinsicht bedauerlich, dass Sie, Herr Premierminister, bei der Abfassung der Erklärung, die ich soeben vernommen habe, nicht an das gedacht haben, was die Grundlage, den tragenden Pfeiler, den Eckstein des Gewölbes unserer heiligen Religion ausmacht, Verzeihen Sie, Eminenz, ich

fürchte, ich verstehe nicht ganz, worauf Sie hinauswollen, Ohne den Tod, und nun hören Sie mir gut zu, Herr Premierminister, ohne den Tod gibt es keine Auferstehung, und ohne Auferstehung gibt es keine Kirche“ – hier unterbreche ich, um zu verraten, dass dieser Dialog sich noch über weitere drei Seiten zieht – „Was macht der Staat, wenn nie wieder jemand stirbt, Der Staat wird versuchen zu überleben, auch wenn ich ernsthaft daran zweifle, dass er das schafft, aber die Kirche, Die Kirche, Herr Premierminister, hat sich so sehr an die ewigen Antworten gewöhnt [...]“

Zusammengezwungen in einen schier endlosen Satz, fallen die beiden Protagonisten einander ständig ins Wort, und dank Mariannes Ohr und ihrem geschulten Sinn für den Dialog – kein Wunder, sie hat sich lange mit dem brasilianischen Theater beschäftigt und in Portugal die dortige Theaterszene erkundet – gerät dieser Disput zu einem bewegten, launigen Duett.

Doch die Befreiung vom Sterben ist nicht von langer Dauer. „tod“ selbst meldet sich mit einem Brief zu Wort, der fast wieder die alten Zustände herstellt, mit einer kleinen Abweichung:

„... einen Punkt gibt es noch, in dem ich meinen Fehler eingestehen muss, und der betrifft das grausame und ungerechte Vorgehen, das ich bislang verfolgt habe, nämlich den Menschen hinterrücks das Leben zu nehmen, ohne Vorwarnung, ohne zu sagen, Vorsicht, es wird kritisch [...], zwar habe ich in den meisten Fällen eine Krankheit vorweggeschickt, aber das Kuriose an Krankheiten ist, dass die Menschen immer hoffen, sie zu überstehen, so dass sie erst, wenn es zu spät ist, wissen, dass es die letzte war, nun gut, in Zukunft werden also alle gleichermaßen vorgewarnt, und alle haben eine Woche Zeit, um den Rest Leben, der ihnen noch bleibt, zu regeln, um ihr Testament zu

machen und sich von der Familie zu verabschieden, um Abbitte zu tun für getanes Unrecht oder Frieden zu schließen mit dem Cousin, mit dem man vor zwanzig Jahren gebrochen hat, und nach all diesen Worten bleibt mir jetzt nur noch, Sie, den Herrn Intendanten des Nationalfernsehens, zu bitten, heute noch diese von mir persönlich geschriebene Botschaft in sämtliche Häuser diese Landes auszustrahlen und meinerseits mit dem Namen zu unterzeichnen, unter dem ich gemeinhin bekannt bin, tod.“

Für solche Sätze (auch diesen habe ich nicht einmal vollständig zitiert) braucht man etwas, was die Musiker Permanentatmung nennen, die Kunst, unter dem kontinuierlichen Luftstrom des Blasens unmerklich einzuatmen; Marianne besitzt ein Gespür für die winzigen Zäsuren, die dafür sorgen, dass diesem endlosen Satz die Puste nicht ausgeht. Übrigens findet sie für den Tod, der im Portugiesischen weiblich ist und im Roman als Frau auftritt, einen Eigennamen: tod, kleingeschrieben, auf den sie problemlos mit dem weiblichen Pronomen, sie, verweisen kann – ein Trick, den ihr, auf Anraten des Autors, Übersetzer in andere Sprachen nachmachten.

Marianne hat im Laufe von über 30 Jahren Romane, Erzählungen, Theaterstücke übersetzt, von der hochgelobten und mit dem Straelener Übersetzerpreis ausgezeichneten deutschen Neufassung des Klassikers *Dom Casmurro* von Machado de Assis über portugiesische Gegenwartsdramatik bis zu dem leichtfüßigen Unterhaltungsroman aus Rio de Janeiro *Die vielen Talente der Schwestern Gusmao* von Martha Matalha. Über 30 Jahre, in denen sie sich auf der Welt umgetan hat, hier eine Gelegenheit ergreifend, dort einen Kontakt knüpfend, der sich zu einem tragfähigen Netzwerk auswachsen sollte. In der schwäbischen Provinz groß geworden, zog es sie schon früh in die Fremde und Ferne. Nach längeren Aufenthalten in den USA, in Brasilien, Mexiko, Guatemala

und Portugal, nach Studien der Heilpädagogik, der Anglistik, Romanistik und Ethnologie, nach dem Magisterexamen am linken Lateinamerika-Institut der Berliner FU (von dessen Wirken sie in Mexiko erfuhr), wurde sie das, was sie schon als Schülerin sein wollte: Autorin, in der „kleinen Variante“. Dass sie außerdem über Jahre beim Deutschen Entwicklungsdienst und als beeidigte Dolmetscherin ihr Geld verdiente, ist nicht untypisch für die mäandernden Lebenswege von Übersetzern.

Kennengelernt haben wir uns 1990 in der ersten Berliner Übersetzerwerkstatt. Marianne brauchte einen Text und aktivierte ihr Netzwerk. Mit dem befreundeten Verleger der Edition *día* verabredete sie, dass er Edilberto Coutinhos Geschichte „Vorspiel“ drucken würde, vorausgesetzt, es würde ihr gelingen, eine Anthologie brasilianischer Erzählungen zusammenzustellen. So wurde sie zur Herausgeberin: 1992 erschien *Der Lauf der Sonne in den gemäßigten Zonen. Erzählungen aus dem brasilianischen Alltag*, 1994 folgte die Taschenbuchausgabe bei Suhrkamp (ein Verlag, mit dem Marianne bis heute arbeitet und der auch den Sekt spendiert hat!)

Bei aller Zurückhaltung – Understatement ist, so paradox das klingt, Mariannes auffälligster Zug – treibt es die Publikumsscheue inzwischen auch in die kleinere oder größere Öffentlichkeit. Sie sitzt in der Jury für den Straelener Übersetzerpreis, fungiert als Mentorin, als Leiterin von deutsch-portugiesisch-brasilianischen ViceVersa-Seminaren, sie veranstaltet Lesungen ihrer Bücher und tritt – hier vereinigen sich das Pädagogische, die Spracharbeit und die Affinität zum Theater – als Mitglied der Jungen Weltlese-„Bühne“ mit Übersetzungsworkshops in Berliner Schulen auf.

Was ich an Marianne und ihren Übersetzungen bewundere: das Skrupulös-Ausgreifende, das Kontrolliert-Expressive, das Vorsichtig-



Behauptende. Über die Abgründe meiner mangelnden Sprachenbeherrschung hinweg fühle ich mich getragen – dank ihrer literarischen Maßarbeit.

In Samanta Schweblins Erzählungsband *Sieben leere Häuser* haben die Figuren die Orientierung verloren. Die Übersetzerin darf nichts vereindeutigen, muss das am Unheimlichen entlangschrammende Normale in der Balance halten.

„Kurzgeschichten bieten mehr Möglichkeiten, sich den Boden unter den Füßen wegzuziehen, und das ist es, was mich an der Literatur interessiert.“

Dieser Satz ihrer Autorin dürfte Marianne eine Warnung gewesen sein. In jeder dieser Erzählungen folgen die Figuren einem inneren Impuls und treten einen kleinen Schritt aus dem vertrauten Gefüge der alltäglichen Abläufe heraus, mit offenem Ausgang. Ob der Retter des frustrierten Geburtstagskindes ein freundlicher Mann oder ein Kinderschänder ist, entscheidet sich an wenigen richtig gesetzten Wörtern. Um ihre Entscheidungen zu treffen, muss die Übersetzerin jede Faser des Textes kennen; die Deutung geht der Arbeit voraus.

In dem zu Anfang zitierten Roman *Das Gift* musste Marianne dafür sorgen, dass die Wegzeichen klar gesetzt sind: die Momente der Infektion und der „Transmigration“ deutlich erkennbar sind. Es ist ein mysteriöses Geschehen, dem wir da folgen müssen. Der Text gibt sich formal als Dialog. Doch er setzt ein wie ein Verhör. Die Geschichte entfaltet sich, und spät erst dämmert uns, während wir lesen, dass hier eine Frau in ihrer Sterbestunde mit einem Jungen namens David spricht.

Aber erst auf der letzten Seite erkennt sie, dass es sich bei ihm um ihre schmerzlich vermisste Tochter Nina handelt. Dass auch wir Leser es begreifen, verdanken wir der Übersetzerin, die in Schweblins logisch-krude Romanhandlung behutsam eingreift, sich eine winzige Verdeutlichung erlaubt,

um die beschriebene „Transmigration“ begreiflich zu machen: Die Seele der vergifteten Nina ist in den Körper des Jungen gewandert, um die Zerstörungswucht der Substanz zu mindern. „Ich sehe“, sagt die Mutter zu David, „... in deinen Augen diese anderen Augen“, und Marianne ergänzt: „ihre Augen.“

Die Imagination, die im Original am Werk war, und sei sie noch so abenteuerlich, in sich selbst einwandern zu lassen – ist das nicht auch ein Vorgang der „Transmigration“? Die Voraussetzung, solche Texte übersetzen zu können? Bietet sich „Transmigration“ nicht überhaupt als Metapher für das Übersetzen an? Allerdings immer mit „Rettungsabstand“ – den schon die Kluft zwischen zwei Sprachen sichert.

Original und Übersetzung als zwei Körper, von einer Seele bewohnt? Ich denke, eine gelungene Übersetzung wie diese bringt uns auch in unserer Reflexion über das, was Übersetzen überhaupt ist, einen Schritt weiter. Das ist auch einer so kühnen Autorin, wie Samanta Schweblin zu danken, auf deren Zumutungen zu antworten es eine so mutige Übersetzerin wie Marianne Gareis braucht.

Gabriele Leupold