

ÜBERSETZEN UND ÜBERSETZT WERDEN

Ursula KRECHEL

Das Unübersetzbare zuerst: Unübersetzbar sind die Vögel auf einem fremden Kontinent, Blattfiederung, Gerüche, die Gärung fauliger Kohlstrünke, die fiebrige Schlaflosigkeit nach einem durchwachten Tag, dem ein nächster durchwachsender Arbeitstag folgen wird. Ein Arbeitstag bis in die Nacht. Wer arbeitet, wartet, geht so weit in seinem Bemühen, bis er das Tor zum Zweifel an der Arbeit erreicht. Das Tor ist riesengroß, doch man muß sich bücken beim Eintreten. Die Zweifel sind so groß. Man wird demütig vor ihnen. Wer an einem Text arbeitet, ist selbst der Fehler des Textes. Er arbeitet an seinem Ausschluß. Er ist sich bewußt, so fehlerhaft, so flatterhaft, so unsicher bei jedem Schritt zu sein. Sage ich Schritt oder Schrift? Und schon ist das Schiff da, das die Wasser schneidet, das Schriftschiff des Übersetzers, der von Sprachküste zu Sprachküste seine ozeanographischen Linien zieht. Eine Kalligraphie der Annäherung, auch der Abstoßung. Annäherung: Soll ein fremdes Werk der eigenen Sprache gleichsam fugenlos eingeschrieben werden? Abstoßung: Wieviel zu bewahrende Fremdheit verträgt ein Text? Wieviel Fremdheit braucht der fremde Text in der Ankunftssprache? Hinter diesen Fragen verbirgt sich fast eine Kulturtheorie. Denn in einer mobilen, vernetzten Welt ohne die eurozentrischen Hierarchisierungen ist die Dialektik zwischen Anpassung des Fremden und Toleranz dem Fremden gegenüber eine täglich zu leistende Aufgabe. Schneeweiße Gischt, spritzende Schaumkronen. Es sind nicht Dinge, die wir wahrnehmen, es sind Laute, die an den Dingen haften. Wörter sind keine Etiketten für schon vorhandene Gegenstände, keine „Namen“ für vorgegebene Dinge. Das Unübersetzbare zuerst.

Bewußt habe ich den Anfang dieses Textes mit Homophonien gespickt, mit Krächz-, Zisch- und Kehllauten, mit Rabenvögellauten, von denen ich nicht weiß, in welcher Sprache sie eine Analogie haben könnten. Schiff, Schrift, Schritt – nur winzige Bewegungen, Umstellungen, und die Sprache flimmert, gibt Rätsel auf. Nur eine winzige anagrammatische Drehung, und aus dem italienischen CHI (wer?) wird ein deutsches ICH. Ein Rufen im Walde über die Alpen hinweg: chi? ich! Wer mit der Sprache arbeitet, geht über ein weites Feld von glucksenden, gellenden, krächzenden Lauten. Ihre einzige Hierarchie ist die Wertigkeit, in der sie benutzt werden, die Rhythmisierung, die ihnen ein Text gibt, der Atem, die Balance zwischen den Lauten, die Atemwende (ein Begriff von Paul

Celan). Vertrauen auf die Laute, Zutrauen zu den Geräuschen, die die Wörter haben und machen. So ist es auch im Märchen, die Tiere sprechen, die Bäume rauschen in verständlichen Wörtern, das Bienengesumm scheint vernünftig. Wer im Deutschen „ein weites Feld“ sagt, hat gleich eine literarische Konnotation eingebaut, eine doppelte Konnotation von Theodor Fontane zu Günter Grass. Der magische Mensch hört sich wie das Kind in diese Ordnung ein, ist selbst ein Teil der Ordnung, erfindet sie mit, bildet Analogien, lernt. Er lernt Zunge, Kiefer, Lippen anders zu bewegen, die Luft im Mund anders zirkulieren zu lassen, lernt vor aller Semantik, lernt jenseits der Semantik. Sprachmusik, Sprachmelodie. Sprachmagie. Ich erinnere mich an meinen ersten Aufenthalt in Japan. Der erste Laut, der mir auffiel, der immer wieder vorkam, der bedeutungsvoll, mit gerunzelter Stirn ausgesprochen wurde, hieß „anō“. Das offene O am Ende ließ viel erwarten, das noch keine Sprache hatte. Der Laut schien mir ein erstes Schlüsselwort zu sein, eine hoffnungsvolle Öffnung mit einem Code. Aber nein, aber nein, wurde ich belehrt, diese Lautverbindung entspräche dem deutschen „Äh“, einer Dehnung, Versprechen auf späteren Sinn, der durch den nicht offenkundigen Unsinn vorbereitend verzögert wird. Man zöge damit die Aufmerksamkeit des Zuhörers an.

Unübersetzbar ist auch die Anstrengung, die das Übersetzbare glättet, illusionär macht, als sei es nie übersetzt worden von hier nach dort mit der winzigen Abweichung, so daß HIER und DORT in der anderen Sprache sich überlappen. Das Knattern der Hubschrauber am Sonntagnachmittag scheint mir übersetzbar zu sein, auch das Laserlicht, das am Abend die Hochhäuser abtastet mit großräumigen Wischbewegungen *gültig für alle Länder der Welt*, wie es früher in deutschen Pässen stand. Die hierarchisierten Sachbeziehungen schienen mir übersetzbar, bis meine italienische Freundin sich in diesem Sommer Sandalen kaufte, solche mit zwei Bändern, die zwischen dem großen Zeh und dem nächsten Zeh an der Sohle befestigt werden. Meine umständliche Beschreibung kommt zustande, weil das Deutsche kein Wort für *zōri*, diesen Gegenstand des japanischen Alltagslebens, hat. Meine italienische Freundin wunderte sich darüber, denn das Italienische hat einen Begriff: *sandale infradito*. Das Unübersetzbare zuerst, das Tasten, das Erfühlen von Valeurs. Übersetzbar ist die Liebe zu einem Text, die Neigung, ihn in die eigene Sprache herüberzuholen. Übersetzbar ist das Hybride des Sprachempfindens – an der Schwelle zur Unübersetzbarkeit.

Daß ein aktivischer Zustand und ein passivischer Zustand sich verschränken, verknäulen in einer einzigen Person, ist rar. Lieben heißt nur in Ausnahmefällen, in raren Glücksmomenten, auch geliebt werden. Gefressen werden setzt nicht unmittelbar das Fressen voraus. Der klassische

Übersetzer wird nicht übersetzt, bei ihm werden Anleihen gemacht, sein Name wird häufig genug verschwiegen, als sei ein Text selbständig von einer Sprache an die Küste einer anderen Sprache geschwommen, ohne Nautik, ohne lexikalische Hilfsmittel, ohne eine durchnähte Handschrift. Immer wieder haben literarische Autoren übersetzt, sind der Stimmführung anderer Autoren in Geschichte und Gegenwart nachgereist, haben Texte neu gelesen oder in einer ersten Lektüre ihrer Muttersprache übereignet, sie in den Kanon eingefügt. Dabei haben sie ihre Sprach-Autorität einem fremdsprachlichen Autor verliehen. Man kann mit D. E. Sattler von einer „dichterischen Rezeption“ sprechen. Meine winzigen Bemühungen um Anne Sexton und Jacques Roubaud sind nur Beginne, Anwendungen, Gaben im Kulturtransfer, Übersetzungsproben. Der übersetzende Autor stellt sich im Abendland in die Mönchstradition des Neuschreibens von heiligen Texten, des treuen Überlieferns und Weitergebens. Das Bild des Übersetzers ist einigermaßen klar definiert. Er hat sich einen stillen Beruf gewählt, vermittelt zwischen Kulturen und Sprachebenen. Selbstlosigkeit ist diesem Berufsbild eingeschrieben. Sein Kenntnisreichtum verbirgt sich in leisen Entscheidungen, die nur in Ausnahmefällen fußnotenträchtig werden. Sie werden auch viel zu selten kritisiert oder gelobt. Der Autor, der übersetzt, tut dies mit programmatischer Geste. Er gießt die Wurzeln, aus denen heraus er schreibt. Seine phylogenetische Wachsamkeit verschränkt das eigene Schreiben mit der Aneignung des fremden Textes – was nichts über die zu leistende philologische Genauigkeit sagt.

Am auffälligsten ist, daß die epischen Autoren in dieser Tradition keine Rolle spielen. Die großen Textmassen, die sie zu bewältigen haben, ihr Drang, Systeme zu bilden, fiktionale Höhlen mit Wirklichkeitsanspruch, schließt die Systeme anderer Autoren aus. Man könnte den Verdacht äußern, daß epische Autoren sich auch gegenseitig seltener lesen. Der Zugriff dramatischer Autoren auf fremde Texte ist eher ein stofflicher, ein operativer. Das gegebene Werk wird Vorlage oder Steinbruch. Ein Text wird nicht trans-skribiert, er wird trans-formiert, eine Aneignung findet statt, der Text wird in einen neuen Kontext gestellt, der ihn auflöst, verändert, vielleicht ganz und gar auf den Kopf stellt. Goethes *Torquato Tasso*, der 1790 in endgültiger Form erschien, erkundet den Spiel- und Denkraum des Dichters im höfischen Raum. Hugo von Hofmannsthal hat in seiner „Unterhaltung über den Tasso“ darauf reagiert, und Carl Sternheim hat in seiner Polemik „Tasso oder Kunst des Juste Milieu“ einen weiteren Bezugspunkt geschaffen. Dies ist nur ein Beispiel. Die Stücke, die die Theatergeschichte überlebt haben mit ihrer robusten Konflikthaftigkeit, ziehen Dramatiker an. Es reizt die Vorstellung, große Zeitdistanzen und soziale Formationen überwinden zu können. Neu-Schrei-

ben, Anpassen an andere Gegebenheiten, Vorstellungen vom Raum und Menschen heißt nicht: den Text neu übersetzen. Eher die Tradition der Sehweise versetzen. Aus dem starken Zugriff wird manchmal ein Sich-Vergreifen. Vorwiegend haben Dichter andere Dichter übersetzt, die Vorstellung von einem poetischen Kosmos spielt dabei eine Rolle. Hinzu kommt: die Textmengen sind entschieden überschaubarer, der Übersetzer von Dichtung weiß von Anfang an, dies ist kein Brotberuf, das Brot muß anderswo vom Himmel fallen oder zusammengekrümelt werden. Wenn ein gegenwärtiger Lyriker das Gedicht eines anderen Lyrikers übersetzt, ist dies häufig eine Geste der Freundschaft, eine Abbrüvatur des (vorausgesetzten) Verständnisses füreinander. Die Fremdheit schmilzt, sie ist physisch aufgehoben. Der Text entsteht neu. Eine tangential Berührung zwischen Original und Übersetzung. Die Berührung ist nur ein Hauch, kein Klammergriff. Doch sind weder viele Dichter in der Lage, eine andere Sprache so zu „beherrschen“, daß der Transfer möglich ist, noch ist die Texttreue ein absoluter Wert, der nicht von jeder Zeile wieder in Frage gestellt werden muß. Friedrich Hölderlin hat mit seiner großen Pindar-Übertragung in der deutschen Literatur erstmals das Fremde, den Einbruch des radikal ernstgenommenen Fremden, in der Ankunftssprache reflektiert. Er schreibt im Brief an Casimir Ulrich Böhlendorff vom 4. Dezember 1801: „Ich habe lange daran laborirt und weiß nun daß außer dem, was bei den Griechen und uns das Höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik, wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen. Aber das eigene muß so gut gelernt seyn wie das Fremde. Deßwegen sind uns die Griechen unentbehrlich.“ Was Hölderlin in seiner Übersetzungsarbeit tut, ist revolutionär in der deutschen Dichtung – und wurde kaum verstanden und gewürdigt. Er zieht Pindar nicht hinüber zum Leser, er stößt den Leser in die griechische Fremdheit. Sein Dichten bleibt einen Spalt weit offen, der Untergrund ist immer sichtbar, hörbar. Er versucht, griechisch zu denken, bis in die syntaktischen Fügungen schmiegt er sich dem Original an. Seine Annäherung an das Fremde ist gleichzeitig der Versuch, sich aus der deutschen Misere zu retten, Wunsch und Erfindung einer Doppexistenz: auf deutsch griechisch zu dichten.

Paul Celan hat neben seiner dichterischen Arbeit ein großes Übersetzungswerk vorgelegt, das erst 1997 in seiner ganzen Breite durch eine Ausstellung im Deutschen Literaturarchiv in Marbach gewürdigt worden ist. Er hat mit seiner Übersetzungen von Arthur Rimbaud, von Ossip Mandelstam, Sergej Jessenin, Alexander Block, Paul Valéry, René Char, Emily Dickinson den Deutschen ein Geschenk gemacht, dessen Tragweite sie kaum geachtet haben. Die Mehrsprachigkeit, mit der ihn seine ostjüdische Heimatstadt Czernowitz ausgestattet hatte, erweiterte er zu

einer multiplen Sprachmächtigkeit. Schon der 21jährige hatte übersetzt, er nahm in das Arbeitslager Tabărești ein kleines Notizbuch mit, auf dessen erster Seite in Reinschrift das 57. Sonett von William Shakespeare eingetragen war. Lebenslang begleiteten ihn die Übersetzungsprojekte. Übersetzen und Dichten verliefen in parallelen Schüben, auch bei Lesungen hat Celan neben seinen Gedichten auch die anderer Autoren in seiner Übersetzung vorgestellt. Nicht nur das Abschneiden aller Traditionen der Moderne durch den deutschen Faschismus, auch der herrschende Kulturkonservatismus der fünfziger Jahre hinderte die fließenden Übergänge, den Austausch des poetischen Reichtums. In der „Sprache der Mörder“, wie Celan das Deutsche nach Auschwitz nennen mußte, wurde dann nach und nach ein Korpus von Texten lesbar, die Bestand haben, die Gabe des Opfers an die Nachkommen der Täter.

Übersetzt zu werden ist eine Angstlust. Ein Brief ist gekommen, ein Hinweis des Verlages, daß etwas entsteht irgendwo in der Welt. Oder eine winzige Zeitschrift hat sich für einen Zyklus von Gedichten entschieden, grüßt herzlich und finanziell ausgeblutet. Ich grüße die Idealisten zurück. Wüßte ich nicht, daß der Übersetzer, die Übersetzerin am Rande der Selbstaussbeutung balanciert wie ich auch, wüßte ich nicht, daß es einen Hochmut unbezahlbarer, langwieriger, kenntnisreicher Arbeit gibt, man müßte einschreiten. Doch der große Fundus der Potentialität des Übersetzenswürdigen reizt auch, zieht Hasardeure und Marodeure und leidenschaftliche Liebhaber des Wortes an. Angstlust. Etwas löst sich ab. Etwas von mir wird verfügbar in einer fremden Sprache, an der ich keinen Anteil habe. Mein Name steht über einem Text, den ich nicht einmal entziffern kann. Als Iwabuchi Tatsuji mein Stück *Erika* ins Japanische übertrug, herrschte eine große Stille über der eurasischen Landmasse. Funkstille. Ich fühlte mich vollkommen gefangen in der Passivität, nicht Auskunft geben zu müssen über dieses und jenes Detail des Stückes, nicht über seine sprachliche Struktur, seine Situierung. Ich bekam ein Textbuch, das ich nicht lesen konnte, das von mir nicht wertgeschätzt werden konnte. Dann traf ich Iwabuchi Tatsuji, las in seinem heiteren, scharf geschnittenen Fuchsgesicht und hatte Vertrauen in den Text, den er übertragen hatte. Erst die Inszenierung in Tōkyō verschärfte die Fragestellungen: Ist die soziale Situation einer jungen Frau, die ihren Mann verläßt, in Deutschland und Japan überhaupt vergleichbar? Ist die zur Entstehungszeit des Stückes – 1972 – noch illegale Abtreibungssituation japanischen Zuschauern verständlich? Plötzlich taucht man tief in soziale Tatbestände, spürt die Differenzen in beiden Ländern, tastet nach den Vorstellungen von Liebe, Sexualität, Menschenwürde. In solcher Schärfe hatten sich die Fragen bei der norwegischen, schwedischen, holländischen Übersetzung, die gleich nach Erscheinen des Stückes herauskamen, nicht gestellt. An einer

Stelle in dem Stück liest die Mutter der Hauptfigur, auf die Tochter wartend, eine Zeitschrift. Die Regisseurin war unsicher, ob es eine deutsche oder japanische Zeitschrift sein sollte. Und wie die deutsche beschaffen? Gemeinsam entschieden wir, es sollte in dieser Inszenierung eine japanische sein. Fugenlos war das Stück ohnehin nicht zu übertragen. An der Übertragbarkeit der menschlichen Tragödie, der latenten Gewalt in dieser Mutter-Tochter-Beziehung, bestand kein Zweifel.

„... wenn Sie nicht so verteuftelt schwer zu übersetzen wären! Gerade was Ihre Texte meines Erachtens unter anderem auszeichnet, nämlich die dichterische Neubelebung der Sprache durch Verfremdung, Wörtlichnehmen, überraschende Bilder und Verbindungen aus dem verkrusteten und schal und unwirksam gewordenen Sprachgut – gerade das sperrt sich hartnäckig gegen die Übersetzung. Ich will es aber trotzdem weiter versuchen ...“, schrieb Reinhold Grimm, der Gedichte von mir ins Amerikanische übertragen hat. Auch João Barrento, der portugiesische Übersetzer, der meinen Zyklus *Außerst innen* übersetzt hat, begann seine Arbeit mit einem Vulkanausbruch von Stoßseufzern: „Ich hielt bisher Lyrik für übersetzbar, und zwar sowohl im Geist als auch im Buchstaben nachvollziehbar ... Ist diese skurrile, surreale Welt, diese Manifestation der Sprache, die einen zur Verzweiflung bringt, überhaupt in einer anderen Sprache ‚machbar‘? Machbar ja, übersetzbar im engeren Sinne nicht. Deshalb glaube ich, ich muß mir diesmal mehr Freiheit nehmen, als ich für zulässig erachte, um die Wirkung etwa von ‚Schwärze, Schwarten, Schwarzwurzelstränge / schadhafte Dielen, schwatzhafte Frauen‘ in meiner Sprache zu evozieren. Als Leser kann ich ja Ihre köstlichen Ambivalenzen, Perversitäten und Skurrilitäten genießen, aber der arme Übersetzer! Er muß zum ersten Mal zugeben: wie gut, daß der Autor noch da ist!“ Ich ermutigte den Übersetzer; seine halb komische Verzweiflung rührte. Natürlich, schrieb ich ihm zurück, brauche er für eine Zeile wie „Schwärze, Schwarten, Schwarzwurzelstränge“ alle Freiheit der Welt, es müsse nur gut klingen, und die starke Rhythmisierung müsse gewahrt bleiben. Und versuchte zu erklären, daß es mir in diesen Zeilen eher auf eine ländliche, altmodische Konnotation als auf Wortwörtlichkeit ankäme, daß ich an Speckschwarten gedacht habe. Denn „Schwarte“ kann im Deutschen auch – im übertragenen Sinn – ein dickes Buch genannt werden. Ich erklärte, daß Schwarzwurzeln ein Gemüse seien, längliche dunkle Stangen. Man nennt das Gemüse den Spargel der armen Leute. Nicht Speck, sondern der Rand des Specks, die Schwarte, und dieses Gemüse ergäben also ein karges Armeleute-Essen – es ist eine Erfindung von mir, ich weiß von einem solchen Essen nichts. Auch mit Jerry Chapple, dem kanadischen Übersetzer, und Maryse Staiber, einer französischen Übersetzerin, gibt es lange Korrespondenzen, Wörterlisten, die hin- und hergeschickt

worden sind. Maryse Staiber war aufgefallen, daß das Gedicht „Dies kleine Haus hätte ein Zelt werden können“ anfangs ohne Subjekt auskommt. „Weiß überhaupt nicht mehr, wo Wege Brücken / Wälder, in denen wir verwandt sein müßten“, heißen die ersten beiden Zeilen. Die erste Verbform kann sowohl die 1. Person und 3. Person Singular meinen, sie sind im Deutschen gleich, im Französischen nicht – also war eine Übersetzer-Entscheidung zu fällen. Ja, schrieb ich ihr, in diesem Gedicht fehlt das Ich, ein Wir ist da, ein Du, das Ich ist auf der Suche nach einem Haus, einem Zelt, einem Zuhause vollkommen verloren gegangen. Es könnte heißen: Ich weiß überhaupt nicht mehr, wo Wege, Brücken ... Und ebenso könnte es heißen: Ich weiß überhaupt nicht mehr vor Wissen ... Ohne Ich ist der Satz eher ein Stakkato, eine Anspielung auf den Telegrammstil, in dem auch häufig das Personalpronomen fehlt. Bis auf ein paar Kommata fehlen die Satzzeichen in diesem Gedicht, es muß eine panikartige Raschheit haben. Wenn Sie die Wahl haben zwischen kürzeren und längeren Wörtern, wählen Sie in diesem Fall die knappsten, schrieb ich weiter. Das Gedicht handelt einerseits von der Suche nach einem Du (im Wald), dem Wunsch nach einer Vereinigung im Wir, und andererseits hat es sehr viele Bilder aus dem Jagdleben: das Rehfell, die Jäger, die Decke, die Panik, die Angst. Daß das abgezogene Fell und das rohe Fleisch zusammengehören, doch schon getrennt sind, wie ich und du und wir nicht mehr zusammenkommen, wird in diesem Gedicht bis in die Wendungen hinein erprobt. (Wenn ich mich so interpretieren darf.) Zum Jagen tragen: eine Redensart aus der Jägersprache. Man sagt: das ist ein Hund, den man zum Jagen tragen muß. Das heißt: ein ziemlich fauler Hund, der nicht einmal tut, was ihm Spaß macht. Ich habe diese Wendung natürlich wegen der gleichen, grellen, hellen Vokale gewählt. Jagen tragen, das ist wie „Alarm, Alarm“. Wie man das auf Französisch machen kann, weiß ich auch nicht. – So weit das Selbstzitat.

Der Übersetzer, die Übersetzerin möchte den „auktorialen“ Verstehenshorizont erweitern – und erklärt gleichzeitig, welche Bedeutungshöfe in seiner Sprache nicht verfügbar sind, welche neuen Bezüge sich öffnen. Manchmal sind solche Arbeiten am Text nächtliche Fax-Exzesse hin und her zwischen den Ländern und den stillen Arbeitsstuben geworden. Nicht nur, daß die Übersetzer mir Verborgenes in einem Text entdecken. Sie zwingen mich auch dazu, in eine andere Zeitdimension meines Schreiblebens einzutreten. Derjenige, der schreibt, ist nicht der gleiche, der geschrieben hat. Um Platz für einen neuen Text zu machen, muß der, der schreibt, den schon geschriebenen Text vergessen. Und vergißt auch die biographischen Umstände, den Anlaß des Textes. Die Spaltung zwischen dem Schreibenden und dem, der geschrieben hat, ist eine psychische Notwendigkeit. Der, der geschrieben hat, verlöre sich in einem

einzigem Text, wäre sein eigenes Schreibmuseum geworden, befreite er sich nicht von seinem Wissen, um sich für einen anderen, neuen Text freizumachen. Die Mitwisserschaft preiszugeben oder sie rekonstruieren, kann ein notwendiger Akt sein. Zum Beispiel einem Übersetzer gegenüber, der das Gedicht hinüberholt aus der Ursprungssprache, müssen solche Aufschlüsse, partielle Öffnungen des längst Verschlossenen, gewährt werden, um den Wörterhorizont des Schreibenden besser verstehen zu können. Das Publikum möchte den Blick in die unaufgeräumte Werkstatt, in der die noch warmen Späne liegen. Warum haben Sie das geschrieben? fragen Leser. Warum haben Sie das so geschrieben? fragt der Übersetzer, der ein besonderer Leser ist. Der Leser hat keinen Anspruch auf die Sekundär-Erklärungen des Autors. Der spezifische Leser, der an einer Übersetzung arbeitet, hat recht, wenn er um Hilfe bei der Aufschlüsselung ihm unklarer Stellen bittet. Manchmal kann ihm geholfen werden. Während ich dies schrieb, merkte ich, wie mir das Personalpronomen entglitt, wie fremd mir die in den Vordergrund des Sprechens gerückte erste Person Singular erschien. Eine Figur, die sich leicht erschöpft und von der Redefigur „der Autor“ abgelöst wird.

Der Übersetzer lenkt durch sein Wissenwollen die Aufmerksamkeit des Autors. Was der Übersetzer gibt, ist auch ein Geschenk, das ich manchmal nicht wirklich achten kann, weil ich seine Sprache zu wenig oder überhaupt nicht beherrsche. Manchmal trifft ein Strahl der Überlegung auch mitten in eine neue Schreibbewegung und belebt sie, behaucht sie. Hätte ich nicht an der englischen Wendung „every night I leave the bed“ für „jede Nacht stehe ich auf“ herumgenörgelt, wäre mir nie aufgefallen, daß im Deutschen „aufstehen“ außer der Bedeutung „das Bett verlassen“ die Bedeutung hat „aufstehen gegen“. Ein Aufstand, eine Revolution ist in dem zusammengesetzten Wort mit enthalten. Es gibt Topoi, die ich mit allen Übersetzern immer wieder berühre. Fragen des Rhythmus: Manchmal ist eine Zeile zweifellos richtig, aber sie hat ärgerlicherweise eine Silbe zuviel in der Übersetzung. Homophonien, Alliterationen: hier ist der Übersetzer gefragt. Er gibt, was seine Sprache hergibt, dazugibt. Enjambements: die doppelten Bezüge gehen leider meistens verloren. Worterfindungen durch zusammengesetzte Substantive: ich nutze gerne die Möglichkeit, die das Deutsche bietet, Substantive miteinander zu verkoppeln, um den ursprünglichen Sinn changieren zu lassen. In der portugiesischen Übersetzung war es das Wort „Fensterkreuzzeichen“, das viel Überlegung brauchte. Es gibt die Eindeutigkeit des „Fensterkreuzes“ für das zweiflügelige Fenster, und es gibt den Begriff des Kreuzzeichens aus der Sphäre der Religionsausübung. Die Koppelung mythisiert den ersten Begriff, ernüchtert, abstrahiert den zweiten.

Wenn bis jetzt vorwiegend vom Übersetzer, der Übersetzerin die Rede war, die den Kontakt zu der Autorin suchen, so gibt es auch die Gegenbewegung, den Übersetzer, die Übersetzerin, die in ihrer Sprache so weit gehen wollen, wie sie können, die den Autor nicht behelligen wollen mit ihrer muttersprachlichen Sprachnot. Diese Haltung ist zu akzeptieren, und der Text, der entsteht, ist eine Überraschung. Wer schreibt, denkt nicht an die spätere Mühsal des zu Übersetzenden. Er schreibt den Text – und kann sich nicht entschuldigen für seinen Schwierigkeitsgrad. Er kann sich überhaupt nicht entschuldigen. Der Text hat keinen Raum für Verbeugungen, die Uhren ticken, die Wolken ziehen, alles, was offen war während des Schreibprozesses, ist wieder geschlossen. Der, der den Text geschrieben hat, ist eine Person, die vorübergegangen ist. *Passé. Finito.* In der Europäischen Gemeinschaft haben wir es im augenblicklichen Stand der Entwicklung mit neun offiziellen Sprachen und vierzig Regionalsprachen zu tun. Regionalsprachen, die zum Teil eine große Bedeutung haben. So sprechen mehr Menschen Katalanisch als Dänisch, aber das Katalanische ist im Gegensatz zum Dänischen keine Staatssprache. Jedes Dokument der Europäischen Gemeinschaft muß in jeder ihrer Sprachen ein Original sein. Doch wie der Computerausdruck das Originalmanuskript, das Typoskript zum Verschwinden bringt, so wird es in den multilateralen Verträgen keine Originalsprache mehr geben. Doch hat jeder Bürger das Recht, sich in seiner Sprache an die EG-Behörden zu wenden – und Antwort in seiner Sprache zu bekommen. Kenner sprechen davon, daß diese Antwort-Texte keiner lebendigen Sprache entsprechen, eher eine Kunstsprache aus dem jeweiligen Wortschatz der angefragten Sprache bilden, mit anderen Worten: ein schier unlesbares Kauderwelsch, Gehversuche, Spreizschritte am Übersetzungscomputer. Der literarische Text wird nie diese automatisierte Übertragung vertragen, er braucht die Handschrift des Übersetzers, das Menschenrecht des Anderen in der Übersetzung, die Entscheidung für oder gegen ein einziges Wort, den Zugriff. Er braucht, wie es in der Wirtschaft heißt, den Faktor Mensch. Wie erkennt man, ein Buch oder auch ein Drehbuch aufschlagend, die Herkunft des Textes? Will sie erkennbar sein? Wie erkennt ein Kind eine Fremdsprache, die es nicht versteht? In der progressiven Vorschulerziehung ist dieses Erkennen eine zu leistende Aufgabe – ebenso wie die Betrachtung des nächtlichen Sternenhimmels.

Oharu: Ah, junger Mann, Moment! Komm mit! Genießen wir uns! Komm mit!

Mann *weitergehend*: Was willst du, altes Weib!

Oharu: Ah, junger Mann, junger Mann! Genießen wir uns! Junger Mann –

Dieser winzige Dialogfetzen aus Mizoguchi Kenjis Film *Saikaku ichidai onna* [Das Leben der Frau Oharu] hat für mich eine solche Fokussierung auf das Fremde. Vielleicht liegt es zum einen am Verb „genießen“, das im Deutschen nicht unmittelbar auf Sexualität zu beziehen ist, protestantische Schuldgefühle stehen hinderlich im Wege – und zum zweiten an der schneidenden Ablehnung, die die offenbarende Einladung der Frau erfährt. Der Schnitt nach diesem Dialog, im Deutschen würde vermutlich eine verbale verunglimpfende Abwehr der Frau folgen, scheint ins Fremde zu weisen, in die japanische Kultur, die sich im Schweigen verschließt. Ein glücklicher Nachmittag in einem Übersetzer-Seminar. Alle hatten übersetzt, aber der Gegenstand hielt den kulturellen, den architektonischen Vorstellungen nicht stand. Es ist ein Balkon, sagte die Italienerin. Es könnte ein Altan sein, der Däne. Eine Loggia. Es muß eine Veranda sein, sagte der Amerikaner. Oder war es ein Alkoven? fragte die Japanerin. Eine überdachte Terrasse, das ist es. Der Litauer hatte das letzte Wort. Eine universale Interlinearversion. Fließende Texte, flüssige Bewegungen, strukturelle Katarakte.