

Schriftsteller und Übersetzer - ein Zwillingberuf?

*Ilma
Rakusa*

Universität Zürich

Neugier für das Andere und der Wunsch, diesem ein adäquates Sprachrohr zu sein, haben Schriftsteller bzw. Dichter immer wieder dazu bewogen, auch übersetzerisch tätig zu werden. In Ost(mittel)europa gehört solches Engagement seit dem 19. Jahrhundert zur festen Tradition. Kein Schriftsteller von Rang, der nicht Werke der Weltliteratur kongenial nachgedichtet hätte, um Fremdes heimisch zu machen und die eigene Sprache und Kultur zu bereichern. Übersetzen als Kunst und Verantwortung.

Auch im deutschen Sprachraum belegen zahlreiche Beispiele das wünschenswerte Nebeneinander von Dichten und Nachdichten: angefangen bei Goethe, August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Friedrich Rückert über Stefan George und Rainer Maria Rilke bis Paul Celan, Ingeborg Bachmann und Ernst Jandl. In jüngster Zeit sind Peter Handke, Thomas Kling, Durs Grünbein und Raoul Schrott unter anderem mit Übertragungen antiker Dramen und Gedichte hervorgetreten, während sich Ulrike Draesner und Franz Josef Czernin sehr unorthodox mit Shakespeares Sonetten auseinandergesetzt haben. Ihre Übersetzungen gleichen eher Bearbeitungen oder Nachschriften; das gilt auch für Oskar Pastiors „Adaptationen“ von Gedichten Petrarcas, Chlebnikows und Baudelaires (nicht aber für seine Übertragungen aus dem Rumänischen). Schon stellt sich also eine erste Frage: Inwieweit neigt der Schriftsteller, der naturgemäss die Invention pflegt, beim Übersetzen zur Intervention, indem er die Vorlage als Spielvorlage benutzt? Ist dem Erfinder das (blosse) Finden (von Lösungen) zu wenig, will er ein „plagiatorischer

Demiurg“ (Felix Philipp Ingold) sein? Oder sind primäres Schaffen und Nachschaffen gar zwei konfliktuöse Formen der Kreativität?

Ossip Mandelstams Witwe, Nadeschda Mandelstam, hat in ihrem Erinnerungsbuch „Das Jahrhundert der Wölfe“ ebenso dezidiert wie provokant geäußert:

„Der Arbeitsprozess beim Übersetzen läuft dem Vorgang des wirklichen Dichtens genau zuwider. (...) Das eigentliche Übersetzen ist ein kühl durchdachter, verifizierender Akt, bei dem einige Elemente der Dichtung nachgebildet werden. So seltsam es auch scheinen mag, bei der Übersetzung ist vor ihrer Vollendung nichts einheitlich Ganzes vorhanden. Der Übersetzer lässt sich wie ein Motor an, durch langwierige mechanische Anstrengungen entlockt er der Vorlage die Melodie, die er dann ausnützt. Ihm fehlt, was Chodassewitsch sehr genau als ‘Geheimwahrnehmung’ bezeichnet. Somit ist das Übersetzen eine Tätigkeit, die sich dem wirklichen Dichter verbietet, denn sie wirkt der Entstehung von Versen sogar entgegen.“

Nadeschda Mandelstams Worte reizen zum Nachdenken, aber auch zum Widerspruch. Hat – unter den Russen – nicht zuletzt Joseph Brodsky (der hervorragend aus dem Polnischen und Englischen übersetzte) bewiesen, dass sich Dichten und Nachdichten nicht nur vertragen, sondern sinnvoll ergänzen? Und gibt es den geringsten Hinweis darauf, dass Paul Celans eigenes Schreiben durch seine grossartige übersetzerische Tätigkeit behindert worden wäre? Last not least: Wer sagt denn, was das „eigentliche Übersetzen“ sei? Gibt es nicht unterschiedlichste Übersetzerpositionen, -ästhetiken, -praktiken?

Meine eigene Erfahrung hat mir folgendes gezeigt: 1.) Schreiben und Übersetzen müssen einen Ausgleich bilden; zu lange Phasen des Übersetzens behindern nicht nur das Schreiben, sondern auch das Übersetzen, da meine „altruistische Aufmerksamkeit“ nachlässt und sich Idiosynkrasien einstellen. 2.) Entscheidend ist die Wahl des zu übersetzenden Werkes: ob sie nun auf Affinität oder auf Herausforderung beruht, wichtig ist, dass ich meine besten Fähigkeiten einbringen kann; 3.) Übersetzen verlangt ein Wechselspiel zwischen Selbstaufgabe und Selbstbehauptung; will ich die ganze Freiheit, muss ich mich dem eigenen Schreiben widmen, denn mein Respekt vor dem Fremdtext verbietet es mir, ihn für eigene Zwecke zu instrumentalisieren.

Soweit mein Übersetzerethos, das im übrigen den Eros nicht ausschließt: im Unterschied zu Nadeschda Mandelstam halte ich das Geschäft des Übersetzens nämlich keineswegs für trocken und ingenieurhaft, vielmehr für eine Geduldsarbeit, die auf Inspiration angewiesen ist. Geduld und Inspiration im Verein, klingt das nicht paradox? Genau auf diese Mischung aber kommt es an. Und ich gebe gerne zu, dass mir das selber nicht immer leicht fällt, insbesondere das langsame Tempo. Schreiben ist, zumindest in meinem Fall, wesentlich schneller. Auch dann, wenn ich mir – wie etwa in den Akronym-Gedichten – strenge formale Zwänge auferlege. Denn ich gehorche meiner eigenen Imagination, folge meinen eigenen Gedankengängen und Assoziationen. Die Phantasie ist hausgemacht, der sprachliche Ausdruck wählbar, frei. Oder anders gesagt: ich dirigiere mein eigenes Stimmenorchester, bin Regisseur meines genuinen Kopftheaters. Solche Autonomie beflügelt, während die Heteronomie des Übersetzens zumindest etwas Retardierendes an sich hat.

Hanno Helbling macht aus letzterem kein Hehl, wenn er postuliert, der Übersetzer solle wie der Handwerker „nur Massarbeit leisten, ob er sich nun für einen Poeten oder für einen Schuhmacher hält. Wobei es freilich besser ist, wenn er selbst sich als Schuster betrachtet und seine Leser an ihm ‘a touch of a poet’ wahrnehmen, als wenn er dichten möchte, und man stellt fest, dass seine Schuhe nicht passen“.

Handwerklichkeit und Bescheidenheit in Ehren, aber Inspiration muss auch sein, und warum sollte man es dem Schriftsteller-Übersetzer verargen, wenn er sein poetisches Talent einsetzt? Die Frage ist ja doch nur, wie er es mit der Genauigkeit und dem Mass, mit der Empathie und dem „Ton“ hält. Den richtigen Ton zu finden, ist das A und O jeder ernstzunehmenden übersetzerischen Arbeit, ja die eigentliche Kunst. Dazu bedarf es eines sorgfältigen Hinhörens *und* einer sensiblen kreativen Leistung. Es genügt nicht, wie Nadeschda Mandelstam schreibt, „durch langwierige mechanische Anstrengungen der Vorlage die Melodie zu entlocken“, der Ton muss aktiv erzeugt werden, und dazu bedarf der Übersetzer sehr wohl jener „Geheimwahrnehmung“ (und Gesamtwahrnehmung), die ihm Nadeschda Mandelstam in Abrede stellt.

Fragt sich nur, ob der Schriftsteller, der es gewohnt ist, seinen eigenen Ton zu produzieren, als Übersetzer in der Lage und willig ist, einen andern Ton wiederzugeben. Was ich persönlich als oberstes Gebot (und als Lackmus-Test) meiner übersetzerischen Arbeit erachte, ist für viele der

begabtesten bzw. originellsten Dichter-Übersetzer kein Muss. Paul Celans Nachdichtungen sind alle vom Celan-Sound geprägt, bei Jandl jandlt es, und auch bei Peter Handke drückt die Handschrift massiv durch, ob er René Char, Aischylos oder Florjan Lipuš überträgt. Mit Hanno Helblings Worten: „Wenn ein Dichter übersetzt, klingt alles ein wenig nach ihm; wenn ein literarischer Handwerker übersetzt, klingt alles ein wenig gleich.“

Vereinfacht und lakonisch-resignativ mag man es so ausdrücken. Ich selbst jedoch bemühe mich um ein Tertium: kreative Lösungen zu finden, die den fremden Ton nicht verfälschen. Darum gehört es für mich zum grössten Kompliment, dass Danilo Kiš und Imre Kertész beim Lesen meiner Übersetzungen anmerkten, sie hörten den Ton des Originals, bis hinein in die Satzrhythmen. Mein Ehrgeiz als Nachdichter besteht darin, kontrolliertes Medium zu sein, das heisst das Hinhören mit handwerklichem Know-how und poetischer Reinvencion zu verbinden. Dieser Vorgang ist nicht grundsätzlich verschieden vom eigenen Schreiben. Nur sind meine Antennen, wenn ich schreibe, auf „Selbstempfang“ eingestellt, und die Kontrolle unterliegt anderen Kriterien. Mein sprachliches Gewissen aber funktioniert gleich. Laxheit gibt es nicht. *C'est le ton qui fait la musique.*

Nicht zufällig habe ich in meiner über dreissigjährigen Übersetzerkarriere stets sprachintensive Texte übersetzt: poetische Prosa von Marina Zwetajewa und Marguerite Duras, lyrisch grundierte Romane von Danilo Kiš, partiturähnliche Theaterstücke von Péter Nádas, Anton Tschechows „Möwe“ und Imre Kertész' vielstimmiges Diarium „Ich – ein anderer“. Die Anforderungen waren unterschiedlich, immer aber war die Sprache der eigentliche Held, die Sprache grossgeschrieben. Ob Ungarisch, Russisch, Französisch oder Serbokroatisch, spielte dabei eine sekundäre Rolle, im Vordergrund stand der Personalstil des Autors und seines Werks. Was mache ich mit dem Duras-Sound, was mit Nádas' schwebenden, vielbezüglichen Sätzen, zumal das Deutsche – im Unterschied zum Ungarischen, das kein Genus kennt – nach Festlegungen verlangt? Mit gänzlich verschiedenen Mitteln Ähnlichkeit, ja Gleichheit zu erzeugen, grenzt an die Quadratur des Kreises, und doch ist Übersetzen eine „Kunst des Möglichen“ (Joseph Brodsky). Kompensation, Umwandlung der Idiomatik, Wortneuschöpfungen und viele weitere Verfahren tragen dazu bei, in der Zielsprache ein Äquivalent zu schaffen. Wobei etwas von der Fremdheit des Ursprungstextes auch in der Übersetzung aufscheinen soll-

te. Mit Maurice Blanchot: „Der Übersetzer ist der heimliche Meister der Differenz der Sprachen, nicht, um diese aufzulösen, sondern um sie anzuwenden, um in der eigenen Sprache mithilfe der heftigen oder behutsamen Veränderungen, die er einbringt, zu vergegenwärtigen, was im Original an ursprünglich Differentem enthalten ist.“

Das Differente reizt, ist Ansporn und Stachel. Um es different anzuverwandeln oder – im Extremfall – als „willful misunderstanding“ zu behandeln. So hat Ulrike Draesner in ihren sogenannten Radikalübersetzungen der Shakespearschen Sonette die Worte des Originals „bewusst an den ‘falschen’ Enden ihrer Polysemantizität“ gefasst, um aus dem Missverständnis eine eigene Lesart abzuleiten. Von Übersetzung im herkömmlichen Sinn kann da kaum noch die Rede sein, vielmehr handelt es sich um eine „parasitäre“ Aneignung bzw. Paralleldichtung.

Meine eigene diesbezügliche Abenteuerlust beschränkt sich aufs Schreiben. Hier suche ich – über Zitate, Anspielungen, Paraphrasen – den Dialog mit fremden Texten. Der diskrete Parasitismus dient der Polyphonie und „Maskerade“, der Reibung und Verfremdung. Das in meinen Kontext Transferierte (oder Übergesetzte) schillert divers, womit wir wieder bei der Differenz wären. – In meinem letzten Gedichtband „Love after love. Acht Abgesänge“ habe ich Differenz durch die Verwendung einer zweiten Sprache, des Englischen, erreicht. Dieses figuriert als Gegenstimme und Widerpart, als Fremdkörper und Reibungsfläche, und gibt sich abwechselnd kolloquial und poetisch, wodurch es die paradoxe Verfassung des ganzen Bandes betont.

Manchmal wünschte ich mir, ein mehrsprachiges Buch zu schreiben, darin der Makkaronismus zum Stilprinzip erhoben würde. Da mein Kopf vielstimmig und vielsprachig summt, wäre das ein durchaus realistisches Procedere. Ich könnte Familiäres auf ungarisch, Emotionales auf russisch, Saloppes auf englisch, Kapriziöses auf französisch ausdrücken oder meine Figuren in allen diesen Sprachen reden lassen. Nur wäre eine solche Lösung künstlerisch zu billig. Geht es doch darum, Vielfalt möglichst in einer Sprache zu modellieren, indem man diese da und dort verfremdet, umpolt, ihr palimpsestartig Erfahrungen mit anderen Idiomen einschreibt. Vor allem in meinen Erzählungen mögen solche fremden Töne hörbar sein, signalisiert durch Namen, ungewöhnliche Redewendungen oder Zitate, was einen Kritiker zur Feststellung bewog, meine Texte wirkten wie Übersetzungen aus einer andern (östlichen?) Literatur. Der Eindruck

ist vermutlich nicht falsch und wird verstärkt durch fremdländische Schauplätze u.ä. Tatsache ist, dass sich mein Schreiben ebenso aus Erlebtem wie aus Erlesenem nährt, wobei die Lektüre slawischer Autoren eine vorrangige Rolle spielt.

Wenn schon vom Einfluss fremder Texte die Rede ist, wäre auch zu fragen, ob und inwiefern von mir Übersetztes Eingang in mein Schreiben gefunden hat. Der Übersetzungsvorgang als denkbar intensive Auseinandersetzung mit einem Text prägt ja naturgemäss stärker als eine simple Lektüre; fast wäre von einer Osmose zu sprechen. In meinem Fall ist es das Ohr, das memoriert: ich höre die Kadenzen von Duras' elliptischen Sätzen, höre den Rhythmus von Zwetajewas Prosa. Diese Muster setzen sich fest und werden abrufbar.– Als ich seinerzeit den in Frankreich bereits zum Bestseller avancierten Roman „L'Amant“ (Der Liebhaber) von Marguerite Duras übersetzte, unterbrach ich die Arbeit trotz grossem Termindruck, um eine eigene Erzählung zu schreiben. Auch dies gehört zu den möglichen Spannungen zwischen den beiden Tätigkeiten: mitunter revoltiert die Autorenstimme und will O-Ton produzieren. Ich schrieb die in Triest spielende Erzählung „Arsenal“, die Kindheitseindrücke mit einer erfundenen Story und mit Zitaten des Psychiatrie-Reformers Franco Basaglia verbindet. Sie endet so: „Kein Wort. Sie duschten. Sie assen. Und dann, um sich ihrer Niederlage zu vergewissern, überliess die Frau das Kind dem toten Körper der Nacht.“ Das Ohr hatte, wie mir erst später bewusst wurde, repliziert, und zwar auf jene Stelle in Duras' Roman, wo die junge Frau den Ozeandampfer besteigt und sich von ihrer Saigoner Jugend und dem chinesischen Liebhaber entfernt. In meiner Übertragung, die dem Rhythmus des Originals ziemlich exakt folgt, lautet sie so: „Und dann, zuletzt, nahm die Erde die Gestalt des Schiffs in ihre Krümmung. Bei klarem Wetter konnte man es langsam sinken sehen.“ Nicht das Sujet bildet das Verbindungsglied zu Duras, sondern der Satzrhythmus, genauer jenes „und dann“, das Stosseufzer und letztes Atemholen zugleich ist.

Wie gesagt, die Übertragungsvorgänge spielen sich meist „unbewusst“ ab, als Klangechos, als Quasi-Refrains. Etwas schält sich aus dem inneren Stimmenkonzert und nimmt Gestalt an. In meinem letzten Gedichtband „Love after love“ gibt es gekappte Sätze und einen expressiven Staccato-Rhythmus, der einige meiner Leser an den Versstil Marina Zwetajewas erinnerte. Beim Schreiben hatte ich – bis auf ein Zitat – nicht an Zwetajewa gedacht. Fragt sich also, ob die (vermeintliche) Ähnlichkeit

auf einer „typologischen Verwandtschaft“ beruht oder ob in meinem Gedächtnis-Raum Zwetajewa-Klänge nachhallten. Post festum suche ich nun nach möglichen Parallelen und greife zu Zwetajewas „Poem vom Ende“ (1924), das sprachradikal und gnadenlos Abschied von einer Liebe nimmt. „Zusammengezuckt – die Qual / Total: Unsre Bar! Der Saal, // Die Insel – der Ort, / Hort, wo wir immerfort // Uns trafen – ein loses Paar! / Die Bar – unser Tempel war’s!“ In einem meiner „Abgesänge“ heisst es: „... im Himmel / in den Flugzeugtieren / da ist dein Ort / von hier nach dort / fort / und so niemals retour / im Nowhere-Land...“ Zwetajewa ist strenger: sie folgt einem Metrum, reimt (fast durchgehend männlich), während mein Staccato aus kurzen Versen und einsilbigen Wörtern, die sich mitunter reimen, resultiert. Zwetajewa (in der Übersetzung von Felix Philipp Ingold): „Wir haben ausgespielt, / Damen, Herren – Schluss! / Vorstadt? Ist kein Ziel! / Grossstadt? Mein Genuss! / / Regen peitscht. Und schwemmt. / Aufrecht – wir – verkeilt. / Monate getrennt. / Erstmals – jetzt – zu zweit.“ Hart ist auch mein Rhythmus: „... zwischen Verrat / und dem was Draht heisst / unisone Saite / besteht nur ein haarfeiner / Unterschied / Schritt Fehltritt / Dynamit – / und Schnitt / und Ritt ins Out / o traute Szenerie / und der Drang zurück / ins Glück des Zwangs...“ Wie frappant auch immer sich die Rhythmen gleichen mögen, verlässlich weiss ich nur zu sagen, dass ich beim Schreiben meinem Kopforchester lausche, in dem Zwetajewa lediglich eine von vielen Stimmen ist.

Nicht ganz unrecht haben jene, die – wie Novalis – behaupten, am Ende sei alle Poesie Übersetzung. Doch wäre es falsch, daraus den melancholischen Schluss zu ziehen, der Schriftsteller bzw. Dichter sei bloss Exekutor, Skribent oder Sekretär, Epigone, Plagiator oder Papagei, „der den immer schon vorgegebenen Text, ob Buch oder Natur, nachspricht“ (Felix Philipp Ingold). Hier wird der Übersetzungsbegriff denn doch ein wenig überstrapaziert, das heisst in einer Weise verallgemeinert, dass seine Gradationen verblassen. Dichten und Nachdichten sind verwandte, aber keineswegs gleichzusetzende Tätigkeiten. Allein schon die Forderung, einer gegebenen Textvorlage möglichst getreu zu folgen, reimt sich kaum auf die grundsätzliche Freiheit, Stoff und Stil nach eigenem Ermessen zu gestalten. Was freilich über die Chancen des Gelingens wenig aussagt. Ich persönlich veranschlage die Risiken des Schreibens höher als die des Übersetzens, halte den Transfer von einer Sprache in die andere für weniger abgründig als die originäre sprachliche Formung.

Selbst im Falle von Joyces „Ulysses“, der einem Übersetzer Äusserstes abverlangt, bleibt erst einmal das Original das eigentliche Skandalon – ein grandioser, kühner Wurf, der literarische Konventionen sprengte, die Sprache in den Exzess trieb und die Leser verstörte.

Auf die Gefahr hin, ein Klischee zu bedienen, möchte ich an folgender Unterscheidung festhalten: Während der Autor demiurgisch-auktorial schaltet und waltet, stellt sich der Übersetzer mit seinem ganzen Wissen und Können in den Dienst einer fremden Sache, wobei er sich mitspielend weitgehend aus dem Spiel lässt. Für den Schriftsteller-Übersetzer in Personalunion bedeutet dies: eine Nachdichtung auf Augenhöhe zu schaffen ohne eigenmächtige Ambitionen. Solch anspruchsvolle Unterordnung oder sich unterordnende „sekundäre“ Autorschaft will freilich beherrscht sein, und sei es auf Zeit. Meine persönliche Option lautet: Ich übersetze, wenn das Buch an mich appelliert, wenn es meine Talente herausfordert, wenn es mir durch seine Andersheit Neuland erschliesst. Jede Übersetzung gleicht einer Häutung. Und es kann nicht schaden, immer wieder zu erfahren, dass Ich ein Anderer ist.



Opere citate, Works Cited



Zitierte Literatur

- Blanchot Maurice: La traduction. In: L'Amitié, Editions Gallimard, Paris 1971.
- Draesner Ulrike: Twin Spin. Sonette von Shakespeare. In: To change the subject. Göttinger Sudelblätter, Wallstein Verlag, Göttingen 2000, S. 32.
- Helbling Hanno: Schuster oder Dichter? Bemerkungen zum Handwerk des Übersetzers. In: Neue Zürcher Zeitung, 8./9. November 1997, S. 65.
- Ingold Felix Philipp: Über's: Übersetzen. (Der Übersetzer; die Übersetzung.) In: Vom Übersetzen. Herausgegeben von Martin Meyer. Carl Hanser Verlag, München 1990, S. 148, 153.
- Mandelstam Nadeschda: Das Jahrhundert der Wölfe. Eine Autobiographie. Aus dem Russischen von Elisabeth Mahler, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 86.
- Rakusa Ilma: Der Autor-Übersetzer. Sondierungen in vielschichtigem Terrain. In: Neue Zürcher Zeitung, 31. Mai / 1. Juni 2003, S. 73.