

Sebald

Carmen Gómez García

Sebald übersetzen, eine Stilfrage

„Wer übersetzt werden kann, verdient nicht, übersetzt zu werden“

Jean Paul

Eines der grundlegenden Probleme, vor denen jeder literarische Übersetzer steht, ist die Übernahme des Stils eines Autors. Die erste Frage, die sich daher dem Übersetzer Sebalds stellt, ist die nach dem Wesen seines Stils, worin seine *Magie* besteht, damit jeder aufmerksame Leser im Stande sei, ihn sofort wiederzuerkennen und sich, ohne analytische Absicht, bis in die hintersten Winkel des Textes führen lässt - umso mehr ein Übersetzer, der beste Leser eines Autors, nach Friedrich Schlegel der *ideale Leser*.

Sebalds Stil ist vor allem musikalisch, hypnotisch und umstrickend, er lässt den Leser nicht innehalten, bevor er nicht zu dem Punkt gelangt ist, an dem Sebald beschlossen hat, eine Pause einzulegen. Manchmal führt seine Schreibweise bis zur Erschöpfung des Lesers, ohne dass dieser Widerstand entgegensetzen könnte. Es handelt sich um einen Stil, der durch eine verschachtelte Syntax entsteht, die enorme Satzperioden umfasst und geschickt Parataxe und Hypotaxe kombiniert, der sich durch komplexe Strukturen auszeichnet, die einen erfahrenen Leser voraussetzen und zugleich ein reiches, erlesenes, mitunter außer Gebrauch geratenes Vokabular verwenden[1].

Sebalds Werke stellen den Übersetzer vor zahlreiche Schwierigkeiten, die sich zu grundsätzlichen Translationsproblemen gesellen: die Wiedergabe der reichhaltigen terminologischen Bandbreite, die das Deutsche für den Begriff „Geräusch“ bereit hält, für die es keine spanischen Pendanten gibt[2]; das *Ungleichgewicht* zwischen Zeit, Stimme, Aspekt sowie dem deutschen Verbmodus und seinen Entsprechungen im Spanischen; das breite Repertoire von deutschen Adverbien und Modalpartikeln und ihre schwierige Umsetzung in eine andere Sprache; die Freiheit der Komposition und der Ableitungen zur Schaffung neuer Ausdrücke, deren sich der Autor bedient. Sebalds Sprachbeherrschung zeigt sich jedoch am besten in der Syntax, im Tempo und im Sprachton, in den Elementen, die all seine Satzperioden zum perfekten Beispiel einer „syntaktische[n] Goldschmiedearbeit“ machen, „bei der alle Teile mit den anderen zusammen passen, die man jedoch auch für sich alleine bewundern kann, als würde alles bei jedem einzelnen von ihnen beginnen und enden“[3].

Beispiele für Sebalds komplexe Syntax gibt es zuhauf; in ihnen tritt eine Vielzahl von Partizipialstrukturen zu Tage, die im Spanischen nicht existieren und zumeist als Relativsätze übersetzt werden müssen[4], aber auch eine vollendete Form der dem Deutschen eigenen Rahmenstruktur, die bis an die Grenzen des Möglichen geht. Die weit gespannte Trennung zwischen Satzgliedern, deren gegenseitige Abhängigkeit ihre syntaktische Nähe verlangen würde, bewirkt, dass man im Spanischen die Reihung der Syntagmen neu ordnen, den beinahe schon vergessenen Bezugspunkt wiederholen oder das Zusammenfließen der wichtigsten über- und untergeordneten Zusammenhänge oft mühsam dosieren muss. Eine Charakteristik Sebalds ist die Trennung des Subjekts vom Hauptverb aufgrund einer Überfülle an Nominalgänzungen wie Appositionen und Relativsätzen, von denen ihrerseits wieder andere Sätze abhängen[5], aber auch die Trennung von Verben und Ergänzungen, Substantiven und Attributen. Zudem kommt, dass Sebald häufig den Verlauf einer Erzählung unterbricht, um eine Beschreibung einzuschieben, und ihn dann weiter unten wieder aufnimmt[6].

Zwei Bilder, zwei Erzählrahmen, zwei Verbmodi miteinander zu verflechten, erfordert vom Übersetzer größte Sorgfalt, da das Spanische die Rahmenstruktur des Deutschen nicht kennt und eine lineare Reihenfolge bevorzugt, bei der das Subjekt vom Verb gefolgt wird und dieses von den notwendigen Ergänzungen, weshalb man vermeiden sollte, es aus seiner „natürlichen“ Position zu bringen. Der Übersetzer muss ebenso sehr sorgfältig mit der Satzzeichengebung verfahren, vor allem mit den Kommata, da andernfalls schwerwiegende Verständnisprobleme auftreten könnten; der Gebrauch der Kommata ist in Spanien nur in wenigen Fällen geregelt und dem Ermessen des Schreibenden überlassen. Somit trägt die Satzzeichengebung in bestimmender Weise nicht nur zum Verständnis des Textes, sondern zu seiner Qualität bei.

Komplexe Satzperioden sind an den Kapitelanfängen sehr häufig; eben diese Kapitelanfänge sind zugleich übervoll

an Details, die dazu dienen sollen, den räumlich-zeitlichen Rahmen abzustecken. Bezeichnend dafür ist etwa der Beginn von *Il ritorno in patria*[7]: Hauptverb und Subjekt tauchen erst in der siebten Zeile eines Satzes auf, der dreizehn Zeilen lang ist; ein anderes Beispiel ist die zwanzig Zeilen lange Satzperiode am Beginn des zehnten und letzten Kapitels der *Ringe des Saturn*,[8] dessen Hauptverb nicht vor der zehnten Zeile zu finden ist.

Die bereits erwähnte Fülle an Details stellt denn auch ein weiteres Charakteristikum von Sebalds Schreibweise dar, man denke nur an die peinlich genauen Beschreibungen des Grabes des heiligen Sebald[9], des Modells von Jerusalem von Alec Garrard[10] oder die bis ins Inventar präzise Schilderung von Somerleyton[11]. Das Problem von Sebalds bekannter Genauigkeit besteht darin, dass sie sich auf alle Wissensbereiche bezieht, weshalb der Übersetzer terminologische Forschungsarbeit leisten muss, die das Studium von Büchern über Fische, Orchideenarten, Pflanzen, die Seidenproduktion, Venedig, Architektur oder Uniformen aus der Zeit Napoleons umfasst, um nur ein paar Beispiele aus *Die Ringe des Saturn* und *Schwindel. Gefühle*[12] zu nennen. Ebenso erfordert seine Übersetzung, diejenigen Autoren (wieder) zu lesen, die in seinen Texten zitiert werden, etwa Conrad (*Die Ringe des Saturn*), Stendhal oder Kafka (*Schwindel. Gefühle*). Schwieriger ist es, wenn es sich um versteckte Zitate handelt oder Sebald lose Verse einstreut, die natürlich nicht ins Spanische übersetzt sind[13].

Dieselbe Genauigkeit zeigt Sebald bei all jenen Details, die psychologische Innenschau seiner Figuren zum Ausdruck bringen, Figuren, die vielfach ein Teil seiner selbst und so in den Text eingesetzt sind, dass der Übersetzer in rascher Folge von der Beschreibung einer von Tiepolo ausgestatteten Kapelle umschwenken muss auf Ausdrücke, die dem Landleben entstammen, um erneut zum italienischen Maler zurückzukehren.[14] In vielen dieser Schwenks, dieser *Gemütsbewegungen* von Autor und Übersetzer, verwendet Sebald den Konjunktiv I, was für den Übersetzer eine zusätzliche Schwierigkeit bedeutet, da das Spanische keine feststehenden Verbformen hat, die die zahlreichen Bedeutungen dieses Verbmodus zum Ausdruck bringen könnten. Zugleich ist Sebald auch ein *Meister der Referenz*, indem er die Rede einer dritten Person wiedergibt, in die sich unzählige Geschichten hineinspinnen; doch erinnern im Deutschen die Verbformen den Leser stets daran, dass es sich um eine wiedergegebene Erzählung, um ein Zeugnis handelt. Da das Spanische über diese Kennzeichen zur Markierung der Doppeldeutigkeit nicht verfügt, müssen Elemente eingesetzt werden, um dem Leser bewusst zu machen, dass Sebald eine andere Figur als Perspektive, als Nebenerzähler eingeschoben hat.[15]

Schließlich stellen Sebalds Ton, seine Melancholie, seine Ironie, sein Humor wohl die größte Schwierigkeit bei einer Übersetzung dar. Sebald spielt meisterhaft damit, und es ist wahrlich keine leichte Aufgabe zu erreichen, dass die Leser der Originalsprache und der Zielsprache an derselben Stelle lächeln, umso mehr, als der Grad an „Witzigkeit“ von der Wahl eines bestimmten Ausdrucks und von den unterschiedlichen Konventionen des „Witzes“ in beiden Sprachen abhängt.[16]

© komparatistik online 2006

[1] Wie etwa die kaum mehr gebrauchte Struktur "es träumte mir...", die unzählige Male wiederholt wird.

[2] Ein Beispiel, das die Schwierigkeit der Übersetzung der Infinitive mit den Bedeutungen verbindet, die verschiedene Arten von Geräuschen haben, findet sich in *Schwindel. Gefühle* (S. 56): "ein leises Reden, Rascheln, Schlurfen, Beten und Klagen erfüllte den Raum".

[3] Rodrigo Fresán: "El caso Sebald", op. cit.

[4] Wodurch die Satzperiode umständlicher und länger wird und die Verwendung des Relativpronomens *que* sich häuft, was die Gefahr in sich birgt, kompliziert und repetitiv zu klingen.

[5] "Meiner dringenden Bitte, auch den Taubenschwarm, der, sowie das Bild gemacht war, von der Piazza her in die Via Roma hereingeflogen kam und sich teils auf dem Balkongitter, teils auf dem Dach des Hauses niederließ, für mich aufzunehmen, war der junge Erlanger, ein Hochzeitsreisender, wie ich inzwischen dachte, allerdings nicht mehr bereit zu entsprechen, wahrscheinlich, so meine Vermutung, weil seine frischgebackene Braut, die mich die ganze Zeit mißtrauisch, wenn nicht gar feindselig gemustert hatte und die ihm nicht einen Augenblick, selbst beim Photographieren nicht, von der Seite gewichen war, ihn durch

ihr ungeduldiges Ärmelzupfen daran verhinderte". *Schwindel. Gefühle*, S. 149.

[5] "Meiner dringenden Bitte, auch den Taubenschwarm, der, sowie das Bild gemacht war, von der Piazza her in die Via Roma hereingeflogen kam und sich teils auf dem Balkongitter, teils auf dem Dach des Hauses niederließ, für mich aufzunehmen, war der junge Erlanger, ein Hochzeitsreisender, wie ich inzwischen dachte, allerdings nicht mehr bereit zu entsprechen, wahrscheinlich, so meine Vermutung, weil seine frischgebackene Braut, die mich die ganze Zeit mißtrauisch, wenn nicht gar feindselig gemustert hatte und die ihm nicht einen Augenblick, selbst beim Photographieren nicht, von der Seite gewichen war, ihn durch ihr ungeduldiges Ärmelzupfen daran verhinderte". *Schwindel. Gefühle*, S. 149.

[6] Ein Beispiel für dieses Einfügen einer Beschreibung: "Am folgenden Morgen, in der Küche brannte noch das Licht, erzählte der Grobvater, der gerade vom Wegmachen hereingekommen war, aus dem Jungholz sei die Nachricht gebracht worden, daß man den Jäger Schlag eine gute Stunde auberhalb seines Reviers, auf der Tiroler Seite, auf dem Grund eines Tobels liegen gefunden habe. Offensichtlich sei er, sagte der Grobvater, indem er, wie es seine tägliche Gewohnheit war, den für ihn auf dem Herdschiffchen eigens warm gehaltenen, von ihm aber verabscheuten Milchkaffee nach und nach, wenn die Mutter gerade nicht hersah, in den Ausgub schüttete, offensichtlich sei er beim Überqueren des Tobels von der sogar im Sommer gefahrvollen, im Winter so gut wie ungangbaren Riese zu Tode gestürzt." *Schwindel. Gefühle*, p. 279.

[7] W.G. Sebald: *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer 1996. S. 195.

[8] W.G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Eichborn 1995. S. 337-338.

[9] *Die Ringe des Saturn*. S. 111.

[10] *Die Ringe des Saturn*. S. 300 ff.

[11] *Die Ringe des Saturn*. S. 43 ff.

[12] *Schwindel. Gefühle*. S. 209, Pflanzennamen.

[13] So ist es etwa der Fall bei einigen Zeilen von Albert Ehrenstein, "mit dessen Versen er, Dr. K., beim besten Willen nichts anfangen kann. *Ihr aber freut euch des Schiffs, veregelt mit Segeln den See. Ich will zur Tiefe. Stürzen, schmelzen, erblinden zu Eis.*" *Schwindel. Gefühle*. S. 164-165.

[14] *Schwindel. Gefühle*. S. 203 ff.

[15] Beispiele dafür finden sich im gesamten Kapitel IV, *Il ritorno in patria*, von *Schindel. Gefühle*.

[16] Einige Beispiele für Kapitel mit dem von Sebald meisterhaft dosifizierten Humor: das Frühstück in Lowestoft, in *Die Ringe des Saturn* (S. 58); die Seiten, auf denen der Autor den Versuch beschreibt, im Zug einen Kaffee zu bekommen, in *Schwindel. Gefühle* (S. 80 ff.), der "sketch" zwischen einer Gruppe von italienischen Taxifahrern und einem Polizisten...