

Der Autor und seine Übersetzer¹

*Claudio
Magris*

Universität Triest

Übersetzen ist unmöglich, aber notwendig. So hieß es in dem wundervollen Buch *Guida alla traduzione dall'italiano in tedesco* von Guido Devescovi und Guido Cosciani, mit welchem ich vor vielen Jahren, ja vor vielen Jahrzehnten Deutsch lernte. Ich glaube, daß dieser Satz die ganze Thematik der Übersetzung enthält. Im Übrigen ist auch leben unmöglich, aber notwendig, wenigstens für den, der auf der Welt ist, ohne daß er sich dazu entschlossen hätte.

Bei meiner Arbeit als Schriftsteller schulde ich der Übersetzung, der Erfahrung des eigenen Übersetzens und des Übersetztwerdens, viel – genauso wie andere Autoren, glaube ich. Noch heute wird die Übersetzung, vor allem in Italien, vernachlässigt, verkannt und oft – abgesehen von wenigen Ausnahmen bei bekannten Übersetzern oder Autoren – unterbezahlt, in den Rezensionen vergessen und nicht als kreatives literarisches Schreiben gewürdigt. Doch nun ist sie vielleicht im Begriff, im allgemeinen kulturellen Bewußtsein wieder Interesse zu erregen; man beginnt zu bemerken – eine Binsenwahrheit, die allzu oft vergessen wird – dass die literarische Übersetzung eine echte kreative Tätigkeit ist. In anderen Epochen und anderen Kulturen galt die Übersetzung als eigene literarische Gattung. Nicht durch seine eigenen Werke ist Vincenzo Monti eine wesentliche Gestalt der Geschichte der italienischen Literatur, sondern durch seine Homer-Übersetzung, welche die literarische Sprache nicht weniger beeinflußt hat als erfundene Werke. Die Übersetzung wurde und wird immer häufiger auch literarisch thematisiert. Man denke nur an die wundervolle Erzählung von Borges, *Averroes auf der Suche*: Dem großen Averroes gelingt es nicht, das Wort „Tragödie“ aus dem

Griechischen des Aristoteles zu übersetzen. Er kann das Wort nicht verstehen, da seine islamische Kultur kein Theater kennt, obschon gerade unter seinem Fenster einige arabische Kinder Muezzin, Minarett und betender Gläubiger, also Theater spielen. Die Unmöglichkeit der Übersetzung wird zur Metapher der aussichtslosen Suche nach dem Absoluten. In jüngerer Zeit hat Javier Marias in seiner herrlichen Erzählung *Mala índole* die Ambiguität nicht so sehr des Übersetzens als des Dolmetschens zum Thema gemacht. In der tragisch endenden Erzählung ist der Protagonist ein Dolmetscher, der die an einen dritten gerichteten Beleidigungen seines Auftraggebers übersetzt und dabei selbst, höchstpersönlich in die Gewalt hineingezogen wird, als ob die Worte des anderen, die er übersetzt, seine eigenen wären. Tatsächlich sind die Worte, die ein Übersetzer beim Übersetzen schreibt, immer auch die seinen. Für mich ist der Übersetzer, was der Leser für Baudelaire war: Komplize, Bruder und Rivale. Wenn ich eines meiner übersetzten Bücher im Ausland vorstelle, sage ich zu Beginn stets: „Dieses Buch habe ich geschrieben“ – und zeige auf die italienische Ausgabe –, „dieses Buch hingegen“ – dabei zeige ich auf die Übersetzung – „haben wir, ich und (es folgt der Name des Übersetzers oder der Übersetzerin), geschrieben“.

Darüber hinaus ist die Übersetzung, wie Friedrich Schlegel sagte, die erste Form der Literaturkritik, weil sie sofort die starken und die schwachen Punkte eines Textes entdeckt und merkt, wo ein Text standhält und wo er wackelt, selbst wenn es der Autor zu simulieren und zu dissimulieren verstand. Es ist schwierig, einen Übersetzer zu betrügen.

Ich habe das Glück, in viele Sprachen übersetzt zu werden (zum Beispiel *Donau* in dreiundzwanzig, *Ein anderes Meer* in vierzehn, *Die Welt en gros und en détail* in fünfzehn und so fort). Die konkrete Arbeit mit den Übersetzern meiner Bücher gewann und gewinnt immer mehr an Gewicht in meinem Leben. Und das nicht nur wegen der äußeren Bedeutung einer Übersetzung, mit der natürlich die Verbreitung und Rezeption eines Buches in einem anderen kulturellen Kontext verbunden ist. Es geht in erster Linie um eine grundlegende geistige und literarische Erfahrung, um die in der Übersetzung enthaltene Erfahrung des Schreibens. Die Arbeit mit den Übersetzern nimmt mich sehr in Anspruch, sie interessiert mich, kostet mich auch viel Zeit, viel Kraft. Der Umfang des Materials über die Arbeit mit den Übersetzern meiner Bücher in die verschiedenen Sprachen ist beträchtlich. Die Korrespondenz enthält

Anmerkungen, Betrachtungen, Briefe an die Übersetzer, deren Widerreden, Diskussionen.

Ich habe in den letzten Jahren sehr viel Zeit auf diese Arbeit verwandt: Häufig kamen die Übersetzer für einige Tage nach Triest, damit sie mit mir gemeinsam arbeiten konnten, und es war in vielerlei Hinsicht eine äußerst interessante Arbeit. Sie ist, nebenbei bemerkt, die Fortsetzung der Reise, die mit dem Buch begann, das man geschrieben hat und das stets der Versuch ist, eine Brücke zu schlagen, jemanden zu erreichen und einen Dialog herzustellen. Und so entstanden aus dieser Arbeit heraus auch Freundschaften. Blättert man in dem immer intensiver werdenden Briefwechsel, könnte man, so man wollte, eine kleine Geschichte über die Herausbildung dieser freundschaftlichen Beziehungen schreiben, über die Briefe, die zunächst mit „sehr geehrter“ eingeleitet wurden und Schritt für Schritt persönlicher werden, um schließlich mitunter auch Formen einer tiefen Freundschaft anzunehmen und große Offenheit und Vertrauen einzuschließen. Die Übersetzer meiner Bücher in den verschiedenen Sprachen sind übrigens fast immer dieselben; was zu einer besonderen Vertrautheit, zu gegenseitigem Kennenlernen und Nähe geführt hat.

Darüber hinaus kann, von Interpretationsfehlern einmal abgesehen, der Ton, der Rhythmus einer Übersetzung den Sinn eines Buches grundlegend verändern. Zum Beispiel verlor *Il mito asburgico nella Letteratura austriaca moderna* (deutsch: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, vor kurzem überarbeitet und neu aufgelegt), das erste Buch, das ich geschrieben habe, in der deutschen Übersetzung einen Großteil seiner Komplexität. Es ist ein Buch, das einerseits einen kritischen Standpunkt zur österreichischen Kultur bezieht, zugleich aber auch gerade durch den Filter dieser Kritik die Anziehungskraft und den Reiz dieser Kultur tief nachempfindet und zum Ausdruck bringt. Diese Polarität, diese Ambivalenz, die den Gehalt des Buches ausmachen, sind in der Übersetzung fast vollständig verloren gegangen, da sie ausschließlich, oder fast ausschließlich, das wiedergegeben hat, was ausdrücklich gesagt wurde, also die kritisch-negative Komponente, das intellektuelle Urteil, während die evokative Aura, die das Buch umgibt und ihm eine andere Bedeutung verleiht, vernachlässigt wurde.

In diesem Falle gab die Übersetzung den ausdrücklichen und oberflächlichen Inhalt wieder, der oft in einer ideologischen Kritik bestand, in einem – damals nicht selten mit der ideologischen Strenge der Jugend aus-

gesprochenen – Nein zur habsburgischen Welt, Politik und Kultur. Nicht wiedergegeben hat sie das grundlegende Thema des Buches oder seinen Rhythmus und seine Musik, durch die der Text im selben Moment, wo er ein negatives Urteil formuliert, eine Bezauberung und Verführung zum Ausdruck bringt, die das Nein in ein Ja verwandeln. Nicht zufällig wurde das Buch in Italien (oder auch in anderen Ländern, z.B. in Frankreich oder Spanien) als leidenschaftlicher Nachruf auf die Habsburgische Welt aufgenommen, während es in Ländern deutscher Sprache als scharfe Kritik an dieser Welt verstanden wurde. Ich war zu jener Zeit sehr unerfahren und nicht fähig, das ganze Gewicht dieses Aspektes zu bemerken.

Ein literarischer Text lebt im Wesentlichen von seinem Rhythmus, und genau den muß eine Übersetzung wiedergeben. Einmal forderte mich Ljiljana Avirović in der Öffentlichkeit auf herauszufinden, aus welchem meiner Texte eine Seite stammte, die sie mir in ihrer kroatischen Übersetzung vorlas, einer Sprache die ich nicht beherrsche. Sie las einen Abschnitt, und ich erkannte am Rhythmus, am Melos, daß es sich um ein Stück aus meiner Erzählung *Il Conde* handelte. Ich hätte nicht sagen können, um welches Stück, aber ich erkannte, daß es die Musik dieser und keiner anderen Erzählung war.

Normalerweise bereite ich für meine Übersetzer stets einen langen Brief vor, einige Seiten mit Hinweisen, in welchen sehr konkrete Dinge zur Sprache kommen, spezifische Bezüge auf versteckte oder nicht versteckte Originalzitate, nicht nur aus Büchern, sondern auch aus der Wirklichkeit, wie man sie etwa auf den Untersetzern von Bierkrügen, auf Kirchentüren oder in Wirtshäusern oder auf Gräbern unbekannter Friedhöfe geschrieben findet. Das war in besonderem Maße bei *Donau* nötig, da ich nicht verlangen konnte, daß der Übersetzer meine Reise nochmals mache und dabei die gleichen Leute treffe, die gleichen Lokale betrete und die gleichen Orte aufsuche. Darüber hinaus enthält dieser Brief auch Erklärungen anderer Art, die bis zur Notwendigkeit reichen, gewisse dialektale Ausdrücke zu erklären, die zum Beispiel in meinem letzten Buch, *Die Ausstellung*, ziemlich häufig sind. Im donquichottesken, utopischen Versuch, den Übersetzer den existentiellen Weg, der den Autor zu einem gewissen Ausdruck geführt hat, noch einmal zurücklegen zu lassen, versuche ich oft auch in gewisser Weise jenen vor-poetischen Augenblick begreiflich zu machen, der dem Text vorausgeht.

Einmal fragte mich ein Übersetzer, was „incertezza della sera“ (deutsch etwa: die Ungewißheit des Abends) bedeutete, und ich schrieb ihm daraufhin anderthalb Seiten, um ihm das Gefühl zu erklären, das sich hinter dieser Formulierung verbarg. Die Doppeldeutigkeit muß, je nachdem, manchmal verstärkt und in anderen Fällen abgeschwächt werden.

Natürlich gab es weitaus speziellere Probleme: Was macht man beispielsweise mit bestimmten dialektalen Klangfarben oder Wendungen, deren direkte Übertragung natürlich unmöglich ist? Die Entscheidung für die dialektale Entsprechung in einer anderen Sprache ist häufig lächerlich, denn wenn ich in einer Erzählung zum Beispiel einen General aus Neapel in neapolitanischem Dialekt sprechen lasse und diese Erzählung ins Deutsche übersetzt wird, kann man diesen General nicht in preußischer Mundart reden lassen, denn der Dialekt bewahrt nach dem Empfinden des Lesers eine sehr starke Bindung an die nahezu physische, farbige Unmittelbarkeit der Realität, auf die er sich bezieht.

Darüber hinaus hatten die verschiedenen Übersetzer jeweils auch ihre spezifischen Fragen, eine ganze Reihe von Fragen vornehmlich zu den Genitiven, die in meinen Texten häufig deswegen eingesetzt wurden, weil sie gleichzeitig Subjekt und Objekt waren bzw. sein konnten (l'amore dei genitori kann sowohl die Liebe *zu* den Eltern als auch die Liebe *der* Eltern sein). Diese Doppeldeutigkeit der Genitive konnte in manchen Sprachen nicht erhalten werden.

Die Ausstellung hat sämtlichen Übersetzern haarsträubende Schwierigkeiten bereitet; für den französischen Übersetzer kam noch eine ganz spezielle Schwierigkeit hinzu. In meinem Text gibt es eine Figur, Sofianopulo, ein erotomanischer Maler, sinnlich und verwirrt, aber auch großmütig und intuitiv, der hin und wieder Verse von Baudelaire vorträgt, die er selber übersetzt hat. Er rezitiert in seiner sehr schlechten, emphatischen und redundanten italienischen Übersetzung, die ein bißchen liederlich ist wie er selbst, aber – und genau dies ans Licht zu bringen, lag mir am Herzen – sogar in dieser verkommenen Version klingt etwas, sogar viel, von der unerreichbaren Größe Baudelaires an, von der Größe der Poesie. Vielleicht wollte ich sagen, daß uns Zeitgenossen die Schönheit nur durch ihre Karikatur erreichen kann, die sie jedoch nicht zerstört. Der spanische, der deutsche und der kroatische Übersetzer hatten ihre liebe Mühe mit der Baudelaire-Übersetzung, die gleichzeitig rhetorisch und schlecht und dennoch fähig sein mußte, etwas von Baudelaire und seiner

Größe zu übertragen. Aber wie läßt sich eine schlechte italienische Übersetzung eines französischen Textes von Baudelaire ins Französische übersetzen? Hier war die einzige mögliche Lösung eine leichte Änderung des Textes: Anders als in meinem Text und in den anderen Übersetzungen, rezitiert Sofianopulo in der französischen Version, in der selbstverständlich alle Französisch sprechen, nicht Fragmente und Ausschnitte seiner eigenen Baudelaire-Übersetzung, sondern er trägt Fragmente und Ausschnitte aus Baudelaire selbst vor, allerdings vertut er sich dabei oft und verdirbt die erhabenen Verse durch Gedächtnisirrtümer und grobe Fehler, welche die Schönheit entstellen, aber nicht zerstören. So weit können die Probleme der Übersetzung führen: In einigen Fällen haben sogar exzellente Übersetzer, die schon andere Bücher von mir übersetzt hatten, beim Versuch, *Die Ausstellung* zu übersetzen, aufgegeben. Im Hinblick auf die deutsche Übersetzung hatte ich das Glück, daß der Literaturkritiker und große Leopardi – und Montale-Übersetzer Hanno Helbling dem deutschen Verlag geschrieben hat: „*Die Ausstellung* ist unübersetzbar. Ich werde es übersetzen“.

Noch einmal andere Probleme treten auf, wenn eine Übersetzung in größerem Umfang eine transkulturelle Übertragung erfordert. Dies war natürlich bei den Übersetzungen von *Donau* oder *Die Welt en gros und en détail* ins Chinesische der Fall, ist aber nicht auf derart ferne Sprachen beschränkt. Zum Beispiel sah sich der holländische Übersetzer mit einem Ausschnitt aus *Donau* konfrontiert, in dem der Protagonist diesen nassen Hügel hinaufsteigt, auf dem vielleicht die Donau entspringt. Hier stößt der Übersetzer auf eine Anspielung auf Salgari, auf phantastische Assoziationen, die dem Protagonisten durch den Kopf gehen und die sich auf die Erzählwelt des italienischen Jugendbuchautors beziehen, auf seine Tiger von Mompracem beispielsweise. Im Original funktioniert das, weil der italienische Leser eine salgarianische Abenteuerwelt kennt, mit der man diesen Gemütszustand beschreiben kann. Für den holländischen Übersetzer aber stellte sich angesichts der Tatsache, daß man Salgari in Holland nicht kennt, daß also diese Assoziationen für einen holländischen Leser nicht unmittelbar verständlich sein können, die Frage, ob man nicht ein holländisches Äquivalent zu dieser Phantasiewelt suchen sollte. Es handelte sich hier um ein Problem transkultureller Übersetzung, um den Übergang von einem kulturellen Kontext in einen anderen. Wir haben lange darüber diskutiert, und er gelangte zu dem Schluß, daß der

Originalbezug erhalten bleiben mußte, da der Reisende kein Holländer ist und somit keine Jugendträume haben kann, die auf die holländische Kultur zurückgehen, so wie es im Falle einer japanischen Übersetzung lächerlich gewesen wäre, den Protagonisten in der japanischen Kultur denken oder träumen zu lassen.

Besonders aufschlußreich aber war die transkulturelle Übersetzung mit all ihren Schwierigkeiten im Falle der chinesischen Version. Zum Beispiel gibt es in dem Buch mitunter eine Atmosphäre, die von einer gewissen *pietas* christlich-katholischen Ursprungs erfüllt ist, welche jedoch nie beim Namen genannt und erst recht nicht in ein Glaubensbekenntnis übersetzt wird. Diese Atmosphären galt es zugleich zu erhalten und zu verändern; sie konnten nicht einfach buddhistisch werden, doch durch eine Art freier und indirekter Evokation buddhistischer Kultur konnten sie eine Möglichkeit bieten, den chinesischen Leser einen analogen Weg durchlaufen zu lassen. Wenn ich mich richtig erinnere, so sagte Luther in bezug auf die Bibelübersetzung, daß Moses Deutscher werden müsse; ich glaube dagegen, daß er Deutscher werden und zugleich von Grund auf Jude bleiben müsse. Das gilt auch für weniger wichtige Texte, nicht nur für Meisterwerke. Hätten wir Zeit, wäre es sehr interessant, zusammen einige der Briefe zu lesen, die ich mit dem chinesischen Übersetzer von *Die Welt en gros und en détail* gewechselt habe. Sie dokumentieren in sehr technischer Weise die gestellten Fragen, die vorgeschlagenen und gemeinsam diskutierten Lösungen sowie die Schwierigkeit des Diskutierens selbst: Der chinesische Übersetzer mußte mir die chinesischen Lösungen, die er für meinen italienischen Text fand, wiederum in Übersetzung erklären.

An diesem Punkt stellt sich das Problem der Schwierigkeit eines Originaltextes und die Frage, ob es angebracht ist, zu vereinfachen und zu erklären. Ich glaube, daß die Versuchung zu erklären eine der größten Gefahren beim Übersetzen ist und das Ergebnis enorm beeinträchtigen kann. Schwierigkeiten, einen gewissen Schwierigkeitsgrad muß man akzeptieren. Man muß das Risiko eingehen, daß eine Anspielung womöglich nicht leicht verständlich ist. Ich bin kein Freund von Unverständlichkeiten und gesuchten Schwierigkeiten, und ich kann verschlüsselte, gewollt hermetische Abhandlungen im allgemeinen nicht ausstehen. Dennoch wäre es meines Erachtens völlig verfehlt, Schwierigkeiten um jeden Preis ausräumen zu wollen. Jede authentische

Beziehung im Leben ist paritätisch, wenn man sich auf dieselbe Stufe stellt, ganz gleich mit wem (mit Freunden, mit den Menschen, die wir lieben, mit Kollegen, mit Studenten, mit irgendwem). Auch das Verhältnis zum Leser ist gleichberechtigt, sowohl von seiten des Schriftstellers als auch von seiten des anderen Schriftstellers, der der Übersetzer ist. Der Leser muß die gleiche Strecke zurücklegen wie der Autor des Buches, selbst auf die Gefahr hin, etwas nicht oder nur auf Umwegen zu verstehen.

Wenden wir uns großen Beispielen zu, die stets auch die nützlichsten und deutlichsten sind: Wenn wir die großen russischen Romane lesen, in denen hin und wieder Wörter vorkommen, deren genaue Bedeutung wir nicht kennen, und wenn wir auch nicht genau wissen, wo ein bestimmter Ort liegt oder um was für eine Speise es sich handelt oder was es gar mit einer bestimmten Andeutung auf sich hat, so verstehen wir doch ihre poetische Bedeutung, ihren evokativen Wert, während eine platte didaktische Erklärung die Evokation und den literarischen Gehalt zweifellos zerstören würden.

In einer idealen Utopie müßte der Übersetzer, um gut zu übersetzen, alles wissen, was der Autor erlebt und gefühlt hat. Selbstverständlich ist das nicht möglich. Das einzige, was man vielleicht tun kann, um ihm begreiflich zu machen, wie er etwa eine Farbe in einer Schleife des Pos zu übersetzen hat, ist, ihm klar zu machen, was diese Schleife des Pos für den bedeutet, der sie beschrieben hat.

Ein weiterer Punkt, der einigen Übersetzern Schwierigkeiten bereitete, war die metaphorische Kühnheit. Das Italienische hat, wie andere romanische Sprachen auch, in dieser Beziehung weitreichende Möglichkeiten, mit allen damit verbundenen Risiken, auch mit der Möglichkeit auffhellender Kurzschlüsse, die in anderen Sprachen verdächtig erscheinen können, so daß man unter Umständen einige Verbindungen erläutern muß, die für ein bestimmtes Sprachgefühl aus einer anderen Kultur auf den ersten Blick unannehmbar wirken können, obwohl sie, richtig assimiliert, auch in dieser ihre Berechtigung haben. So entwickelte sich manchmal eine Diskussion über die Möglichkeit und/oder Notwendigkeit, den im Ausgangstext eventuell enthaltenen Schock zu erhalten oder abzuschwächen.

Ich war also meinen Übersetzern gegenüber immer respektvoll, aber nicht schüchtern. Überhaupt glaube ich, daß man respektvoll und nicht schüchtern sein sollte. Manche der Sprachen, in die ein Buch übersetzt

wird, kann der Autor wirklich von innen heraus lesen, wie in meinem Falle das Deutsche; dann gibt es andere, die er einigermaßen lesen kann – wenn auch mit grossen Unsicherheiten – und solche, oder besser gesagt: fast alle, über die er rein gar nichts weiss. Aus dieser letzten Gruppe kann er sich nur die Fragen anhören und sie beantworten. Und trotzdem sollte man meines Erachtens auch in den Sprachen, in denen man aufgrund seiner spärlichen Kenntnisse grobe Fehler machen kann, seine Schüchternheit überwinden, obwohl man weiss, dass einem immer ein Fauxpas passieren kann.

Einmal erlaubte ich mir unverschämterweise, dem spanischen Übersetzer zu sagen – ich erinnere mich nicht mehr, bei welcher Gelegenheit: „Ich würde hermosa und nicht hermosissima sagen“, weil mir der Superlativ in jenem Moment nicht mit dem übereinzustimmen schien, was mein Superlativ war. Natürlich konnte nur der Übersetzer wissen, ob das zutraf, aber der Floh im Ohr konnte ihm nützlich sein. Mit Pedanterie erlaubte ich mir ein anderes Mal sogar zu sagen – doch ich war bereit, es zurückzunehmen: „S. 42, 11. Zeile von unten: Vor ‚nur‘ würde ich ein ‚vielleicht‘ ergänzen“, weil es mir in jenem Moment notwendig schien, dem Satz ein Element hinzuzufügen, welches das, was mir sonst allzu apodiktisch erschien, in Zweifel zog. Natürlich konnte ich recht haben, wahrscheinlich aber irrte ich des öfteren. Da ich mich aber auf einige Anregungen beschränkte und das letzte Wort in jedem Fall dem Übersetzer ließ, war dieser Dialog fruchtbar.

In anderen Fällen stand ich in manchen Sprachen plötzlich vor unvorhergesehenen Entscheidungen: Beispielsweise fragte mich die schwedische Übersetzerin von *Ein anderes Meer*, ob eine Nichte, die in dem Buch vorkommt, eine Nichte väterlicherseits oder mütterlicherseits sei, denn im Schwedischen drückt man das verschieden aus. Ich wusste es nicht, und es interessierte mich auch nicht, im Roman spielte das keine Rolle, aber die schwedische Übersetzerin mußte es wissen.

Aber auch das sind nur Probleme am Rande. Die wesentlichen Elemente sind Syntax und Rhythmus. In dieser Hinsicht war die Zusammenarbeit mit den französischen, spanischen, englischen und kroatischen Übersetzern von *Donau* hochinteressant für mich, ebenso wie die Arbeit mit den französischen und spanischen Übersetzern und der deutschen Übersetzerin von *Ein anderes Meer*. Die erstgenannten gingen, genauso wie die schwedische Übersetzerin und die norwegischen Über-

setzer, bei ihrer Arbeit an *Danubio* mit großer Radikalität in die lyrisch-evokative-erfinderische Richtung, die den narrativen Charakter von *Donau* herausstreicht – eine Entscheidung, die richtig war. Es existieren auch zwei oder drei Studien, die die verschiedenen Übersetzungen von *Danubio* miteinander vergleichen und nachweisen, daß die deutsche Fassung zu einer verstärkt informativen Dimension neigt, was gefährlich sein kann, weil viele ironische Pseudoinformationen unsinnig werden, wenn sie als Informationen präsentiert werden und nicht als Ausdruck von Marotten und Manien, die zum Gemütszustand einer oder mehrerer Figuren gehören.

Ein ständig wiederkehrendes Thema im Dialog mit meinen Übersetzern war die von mir stets bekräftigte Notwendigkeit, bestimmte Artikel, Einschübe und vor allem Kausalsätze wegzulassen. Das war besonders bei *Ein anderes Meer* ein grundlegendes Problem. In einer Übersetzung kann eine erläuternde Tendenz enthalten sein, die, obwohl sie notwendig erscheint, oftmals riskant ist. Sie äußert sich in einem expliziten Kausalsatz oder einem Relativsatz, der das, was im Kontext durch die vielleicht gewagte oppositionelle Rolle eines Adjektivs eine evokative Funktion erhält, letztlich zu einer Erklärung verflacht. Solche Textstellen laufen Gefahr, den Sinn völlig zu zerstören, denn eine Erklärung macht den Text schwer, verwandelt Evokation in Information, die als solche keinen Sinn hat.

Das war einer der wichtigsten Punkte bei meiner Arbeit mit den Übersetzern. Ich bemühte mich immer, möglichst kühne Lösungen anzubringen. Ich riet oft dazu, Relativsätze zu streichen und Appositionen in krasser Form stehenzulassen; ich schlug vor, die Erklärung, also das didaktische, informative Element, auf ein Minimum zu reduzieren oder ganz wegzulassen, und vor allem, Kausalsätze und bestimmte Relativpronomen zu streichen. Außerdem ging es auch um Nuancen bestimmter Sondersprachen, nicht um dialektale, sondern um jargonhafte Wendungen, um Fragen des Tons. Ich erinnere mich zum Beispiel an die Diskussion mit den französischen Übersetzern über Wörter wie „geniaccio“ und „violinaccio“, denn dieses „accio“, das eine zugleich positive und negative Wertung enthält, existiert im Französischen nicht (wenn ich von jemandem behaupte, er haben einen difettaccio, ist das formal eine Kritik, aber unterschwellig ist es auch ein Kompliment; wenn ich aber sage, er hat einen difettino oder difettuccio, so beleidige ich ihn). Dann gibt es auch

bestimmte Ausdrücke mit einer vulgären Komponente, die sorgfältig abgewogen werden muß, damit sie in der Übersetzung weder kastriert wird noch zu schwer ins Gewicht fällt.

Ein häufiges Diskussionsthema war auch die Stellung des Adjektivs. Diese ist in manchen Sprachen frei wählbar, in anderen ist sie es nicht im selben Maße, aber trotzdem kann das Adjektiv unter Umständen umgestellt werden. Auch im Deutschen, wo seine Stellung eigentlich vorgeschrieben ist, da das Adjektiv vor dem Substantiv stehen muss, kann seine Position in literarischen Texten variieren. Wie bei den eingefügten oder gestrichenen Relativsätzen kann auch hier ein falscher Ton den Text wirklich zerstören.

Man kann den Rhythmus zum Ort jenes Kurzschlusses zwischen Pietas und Ironie machen, in dem die Pietas, also der Respekt, durch die Ironie nicht negiert, sondern gesteigert wird. Das führte zu einigen Schwierigkeiten bei den Übersetzungen eines anderen Buches von mir, den *Mutmaßungen über einen Säbel*. Zuweilen bestand die Gefahr, daß bestimmte ironische Wendungen so übertragen wurden, daß die darin enthaltene Pietas zerstört wurde. Der alte Pfarrer, der die Geschichte in der ersten Person erzählt, ist nicht identisch mit dem Autor, der freilich mit seiner Stimme nicht direkt eingreift, um zu sagen, was jener über die Welt denkt oder darüber, von wem oder wie sie erschaffen worden ist; gleichwohl wird er nicht im negativen Sinne ironisiert; er wird mit tiefer Anteilnahme, die gerade durch den Tonfall seiner Stimme – der eines alten Priesters – erhalten werden muß, akzeptiert und nachgezeichnet. Auch hier muss die Syntax Pietas und Ironie in Einklang bringen. Ragni Maria Seidl Gschwend, die fast alle meine Bücher glänzend, meisterhaft ins Deutsche übersetzt hat (wie Karin Krieger *Ein anderes Meer*), hat das wunderschön gemeistert.

Andere wichtige Fragestellungen ergaben sich bei der deutschen Übersetzung von *Stadelmann*, die Viktoria von Schirach anfertigte. In diesem Stück kommen einige abgebrochene Sätze vor, die nur durch den Ton, in dem sie vorgetragen werden, Bedeutung erlangen. Etwa so, wie wenn jemand „bitte“ sagt, was dann je nach Tonfall eine autoritäre, unverschämte oder schüchterne Äusserung sein kann. Manchmal überzeugte mich die Übersetzerin, die solche Sätze bisweilen im entgegengesetzten Sinn zu dem auffaßte, was ich beabsichtigt hatte, manchmal aber auch nicht; beispielsweise mußte eine Verhaltensweise, die ich als zögerlich

und verschüchtert empfand, ihrem Gefühl nach als eine wütende übersetzt werden oder umgekehrt. Das ist hochinteressant, weil es deutlich macht, daß ein Text häufig viel mehr offenbart, als der Autor glaubt, hineingelegt zu haben.

Hin und wieder gibt es beim Übersetzen auch die instinktive Neigung, Verstöße gegen die Sprachnorm abzuschwächen, also das, was in der Ausgangssprache eher bruchstückhaft und regelwidrig ist, in der Zielsprache etwas normaler auszudrücken. Darüber gab es viele Diskussionen, insbesondere im Hinblick auf die Übersetzung von *Ein anderes Meer* mit seinen parataktischen Satzgefügen, seinem stetigen Fließen, seinem ununterbrochenen Monolog (in dem das Komma die Rolle eines Protagonisten zu spielen beginnt), wo (ebenso wie in der Erzählung *Il Conde*) auch Elemente von Jargon und Volksliedern als Blöcke der Realität integriert und in die Erzählung hineingezogen werden. Natürlich meine ich nicht, dass diese Verstöße Wort für Wort übertragen werden können, denn es kann in anderen Sprachen andere Empfindlichkeiten geben, so daß unterschiedlich abgestufte Verstöße notwendig werden; und folglich ist das Problem auch hier nicht mit schlichter Treue zu lösen.

In *Ein anderes Meer*, zum Beispiel, ist die ganze Erzählung, obgleich in der dritten Person geschrieben, ein innerer Monolog, in dem es keine Erklärungen, sondern nur Assoziationen und Evokationen gibt und alles im Präsens erzählt wird. Auch in dieser Beziehung gibt es Sprachen, die sich mehr oder weniger gegen die Erzählung im Präsens sperren, gegen diese Gedrängtheit von Fakten und Gedanken ohne jede explizite Erklärung, gegen diese Verdichtung. Ich habe immer die Notwendigkeit betont, um jeden Preis die Zeitform des Originals beizubehalten, also hier die des Präsens: Ein fortdauerndes Präsens, in dem alles in jenem Moment erzählt wird, in dem es von den Augen dessen gesehen wird, der es erlebt. Als ich die – ausgezeichnete – englische Übersetzung von Stephen Spurr erhielt, hatte ich in manchen Fällen den Eindruck, der Erzählfluß sei durch ein Fragezeichen unterbrochen worden; an anderer Stelle gab ich einige ausführlichere Beschreibungen zu einer bestimmten Farbe; und manchmal sagte ich ihm unumwunden: „Hier könnte man vielleicht das Verb ‚is‘ streichen“. Das war ein häufiger Diskussionspunkt mit den Übersetzern von *Ein anderes Meer*; ich schlug oft vor – manchmal zu Recht, manchmal zu Unrecht – ein Verb zu streichen, um die Vorstellung von dieser

Konzentration zu vermitteln, von diesem Kurzschluss, dieser Reglosigkeit der Dinge, die den Roman beherrscht. Natürlich war ich nicht so unverschämt, den Übersetzern vorzuschreiben, wie sie es machen sollten; ich erlaubte mir einfach – in aller Bescheidenheit – zu sagen, was mir durch den Kopf ging, und meine Eindrücke darzulegen. Danach lag es selbstverständlich bei ihnen, wie sie davon Gebrauch machten. Manchmal ging ich sogar soweit, selbst in einer Sprache, die ich nicht gut beherrschte, wie etwa das Englische, einen Vorschlag zu machen, und fragte: „Könnte man nicht zufällig so sagen?“, worauf ein englischer Satz von mir folgte, der fast immer unmöglich war, der aber zuweilen, zwar gewiß nicht zufriedenstellend, aber doch richtungweisend sein konnte.

Ich gelange immer mehr zu der Überzeugung, daß die Treue beim Übersetzen, wie jede Treue, absolut frei sein muß. Denn die Treue der Übersetzung vollzieht sich über die Aneignung aller möglichen Fakten, auch der Manien des Autors, über die Aneignung präziser Informationen; am Ende aber muß der Übersetzer, um wirklich treu zu sein, auch alle Verstöße begehen, die er für notwendig hält. Das muß er gerade deshalb tun, um in der Zielsprache wirklich das auszudrücken, was den Gehalt des Originaltextes und dessen Verhältnis zu seiner Sprache ausmacht, den möglichen Schock durch eine Normverletzung. Damit sich die Übersetzung zu ihrer Sprache so verhält wie das Original zu seiner, muß man bestimmte kühne Entscheidungen treffen, die im konkreten Fall untreu erscheinen können, in Wirklichkeit jedoch dem Geist des Originals treu sind. Im übrigen erleben wir das auch in jener Übersetzung, die wir immer dann anfertigen, wenn wir erzählen, was uns passiert ist. Wir liefern niemals, auch wenn wir ehrlich sind, die haargenaue Schilderung eines Ereignisses, sondern wir machen eine Übersetzung daraus, die es uns im konkreten Moment ermöglicht, unserem Zuhörer das Wesentliche sowie die Intensität unserer Erfahrungen mitzuteilen. Die Welt muß immer wieder nachgebessert und in Ordnung gebracht werden.

Übersetzen war für mich eine wichtige Erfahrung, die auch mein Schreiben bestimmt hat. Als ich zu übersetzen begann, war ich in gewissem Sinne unvorbereitet. Ich erinnere mich an das erste Mal, da ich ein Buch übersetzte: Es handelte sich um den Essay von Hans Mayer *Brecht und die Tradition* für den Einaudi Verlag. Ich beendete gerade mein Studium an der Universität Turin; mit Brecht und der Problematik der Brecht-Kritik war ich vertraut, die Schwierigkeit bestand folglich nicht in

Verständnisproblemen, weder im unmittelbar – konkreten noch im kulturellen Sinn. Deutsch konnte ich schon ziemlich gut, und außerdem schreibt Hans Mayer eine klare, klassische Prosa. Die Schwierigkeit bestand darin, in den Rhythmus dieser Prosa hineinzukommen. Ich erinnere mich an die vielen Stunden, die ich in fast komischer Weise mit dem Übersetzen der ersten Zeilen des Buches verbracht habe, welche darauf hinweisen, daß das Wort „Dialektik“ ein Lieblingswort Brechts ist, das unablässig wiederkehrt. Ich verstand natürlich, was der Satz, der im Übrigen vollkommen klar war, bedeutete. Aber ich wußte nicht, wo ich beginnen, wie ich diesen Satz anpacken sollte, denn ich traf seinen Tonfall nicht. Der Satz war sehr einfach, aber es bedurfte vieler vergeblicher Versuche, ehe ich eine passable Lösung fand. Das zweite Buch, das ich übersetzt habe, war ein Roman von Werner Kraft, *Der Wirrwarr*, der einige Jahre später bei Adelphi in meiner von Donatella Ponti durchgesehenen Übersetzung erschien. Dieser Roman betrifft eine Thematik, mit der ich mich einige Jahre nach dieser Übertragung eingehend beschäftigen sollte, nämlich die Entwurzelung des Judentums und der jüdischen Identität. Aber diese Welt, die mir später so vertraut werden sollte (ich habe ein Buch zu diesem Thema geschrieben, *Weit von wo*), war mir in jenem Moment, ich möchte nicht sagen fremd, aber gewiß nicht vertraut. Ich glaube, das Buch anständig übersetzt zu haben, aber auch in diesem Fall habe ich nicht in seine Musik und seine Welt hineingefunden, weder sprachlich noch kulturell und thematisch. Gerade deswegen habe ich später selbst den Lektor von Adelphi gebeten, meine Übersetzung durch Donataella Ponti revidieren zu lassen, welche danach Schiller und andere Autoren übersetzt hat

Mein eigentliches Übersetzen begann mit dem Übersetzen für das Theater. Ich habe unter anderem Schnitzler, Kleist, Grillparzer und Büchner übersetzt. Dabei habe ich nie bloß übersetzt, um einen Text für den Druck eines Buches zu liefern, sondern immer auch für eine Theatertruppe, die meine Version aufführen sollte: für jemanden, der meine Interpretation seinerseits interpretieren würde, für Schauspieler, die die Worte sprechen würden, für die Wangen und Kinnbacken des großen Dino Buazzelli, die Verstärker sein sollten für das, was ich gerade schrieb. Bei dieser Gelegenheit begann für mich etwas Neues; Übersetzen wurde im eigentlichen Sinn zu einer Art des Schreibens. Es war, als ob ich wirklich in eine Dimension eingetreten wäre, die mit meiner Syntax zu tun

hatte, mit meiner Art zu sein. Entscheidend und ausschlaggebend war vor allem die Übersetzung von Büchners *Woyzeck*, die für eine Fernsehinszenierung unter der wunderbaren Regie von Giorgio Pressburger entstand. Ohne die Erfahrung dieser Übersetzung hätte ich wahrscheinlich nicht nur nie ein Theaterstück geschrieben, sondern ich hätte auch andere Dinge nicht geschrieben, etwa den Roman, den ich gerade abgeschlossen habe, *Alla cieca*. Und ich hätte nie die Erfahrung des Schreibens als einer Klinge gemacht, die die Existenz erbarmungslos zuspitzt.

Man kann sagen, daß das, was der grosse argentinische Schriftsteller Ernesto Sábato „nächtliches“ Schreiben genannt hat, für mich vor allem das Schreiben fürs Theater ist. Sábato zufolge drückt der Schriftsteller in der *scrittura diurna*, der Tagesschrift, in gewisser Weise einen Sinn der Welt aus, den er teilt, auch wenn er Situationen und Figuren frei erfindet und die letzteren gemäß ihrer eigenen Logik sprechen läßt. Er drückt seine Gefühle und seine Werte aus, führt seinen „guten Kampf“, wie es bei Paulus heißt, für die Dinge, an die er glaubt, und gegen das, was er für schlecht hält. Die Tagesschrift versucht die Welt zu verstehen, ihren Phänomenen gerecht zu werden, die einzelnen Schicksale, auch wenn sie schmerzlich sind, vor den Hintergrund der Totalität des Wirklichen und seiner Bedeutung zu stellen. Es ist ein Schreiben, das den Dingen Sinn geben will und jede einzelne Erfahrung, mag sie auch schmerzlich sein, in eine Totalität einzufügen sucht, die sie enthält und die, allein durch die Tatsache, daß sie sie enthält, mit ihr versöhnen, das heißt sie in einen größeren Zusammenhang einordnen kann. Es ist ein Schreiben, das es dem Autor erlaubt, das auszudrücken – sei es auch in frei erfundener oder phantastisch-bizarrer Form – was er bewußt denkt, liebt, beurteilt, verdammt, hofft, für richtig oder inakzeptabel hält; es ist ein Schreiben, in dem er seine Gesetzestafeln, seine Gefühle, die Dinge, an die er glaubt, die Schändlichkeiten, denen er sich widersetzt, kundtut.

Das andere Schreiben, das nächtliche, mißt sich mit jenen erschütternden Wahrheiten, die man nicht offen einzugestehen wagt, deren man sich vielleicht nicht einmal bewußt ist oder die – wie Sábato sagt – sogar der Autor selbst ablehnt und „unwürdig und verabscheuenswert“ findet. Es ist ein Schreiben, das den Autor oft selbst überrascht, weil es ihm etwas offenbaren kann, von dem er selbst nicht immer weiß, daß es zu seinem Sein und Fühlen gehört: Gefühle und Epiphanien, die sich der Kontrolle

des Bewußtseins entziehen, ja bisweilen über das hinausgehen, was das Bewußtsein zugestehen würde, und den Absichten und Prinzipien des Autors selbst widersprechen. Gefühle und Epiphanien, die in eine finstere Welt eintauchen, die nicht im mindesten jener gleicht, die der Autor liebt und in der er sich bewegen und leben möchte – in die man aber manchmal hinabsteigen muß, um der Medusa mit dem Schlangenhaar gegenüberzutreten, die man in dem Moment nicht zum Friseur schicken kann, damit er sie ein bißchen zurechtmacht. Es ist das Schreiben, das, bisweilen ohne es geplant zu haben, dem schrecklichen Antlitz des Lebens, das von keinen moralischen Werten weiß, kein Gut und Böse kennt, keine Gerechtigkeit und kein Erbarmen, Auge in Auge gegenübersteht. Ein Schreiben, das bisweilen die entfremdende und kreative Begegnung mit einem Doppelgänger ist, oder wenigstens mit einer unbekanntenen Komponente unserer selbst, die mit einer anderen Stimme spricht. Ein wahrer Schriftsteller läßt sie reden, auch wenn er lieber andere Dinge hören würde, auch wenn er durch das, was sie sagt, seine festen moralischen Überzeugungen, „verraten“ sieht, um noch einmal *Sábato* zu zitieren.

Natürlich ist auch diese Stimme die unsere, auch wenn wir sie nur wenig kennen. Es ist eine Stimme, die nicht von dem spricht, was wir bewußt geworden sind, sondern von dem, was wir hätten werden können, was in gewissen Momenten über uns hereinbrechen könnte; von dem, was wir sein könnten, was Hoffnung oder Furcht in uns weckt. Es ist klar, daß die Schwierigkeit und die Ambivalenz der Übersetzung in diesen Fällen noch zunehmen.

Aus dieser Nachtschrift, die auch „Schrift der linken Hand oder Schrift der Schlaflosigkeit“ genannt wurde, sind einige meiner Theaterstücke, wie *Die Ausstellung* oder *Schon gewesen sein* entstanden. Es ist, als ob es beim Schreiben fürs Theater nicht Sache des Autors wäre, die Welt zu beherrschen und zu ordnen, sondern dem zuzuhören, was aus dem Inneren der Figuren, aus ihm selbst hervorbricht – als lauschte er der Stimme eines neben ihm Sitzenden und verstünde nur allmählich, worum es geht. Diese Art von Erfahrung wäre mir ohne die Erfahrung der Übersetzung – besonders der des *Woyzeck* und des *Zerbrochenen Kruges* von Kleist – nicht möglich gewesen. Natürlich verlangt die Übersetzung eines Theatertextes – in den genannten Fällen vielleicht in besonderem Maße – gewisse Änderungen des Originaltextes, gerade um ihm treu zu bleiben oder um dies wenigstens zu versuchen. Als ich für eine bestimmte

Theaterinszenierung unter der Regie von Luca de Fusco *Die Schwestern oder Casanova in Spa* von Schnitzler übersetzte, schien es mir beispielsweise unvermeidlich, die Vers-Komödie in Prosa zu übertragen. Ich glaube nicht, daß das an meinem Hang zur „ernsten Prosa“ gelegen hat: Puschkin zufolge geht die Moderne notwendig in diese Richtung. Um das Geschehen, das übrigens einen gewollten Geschmack von Déjà-vù und Rekapitulation des Casanova-Themas hat, auf der Bühne angemessen darzustellen und in Versen vorzutragen, wäre eine Vers-Übertragung im Falsett erforderlich gewesen, das heißt, die einzig mögliche Übersetzung in Versen hätte notwendig einen parodistischen Charakter gehabt. Auf der Bühne aber wäre eine solche kokette Stilisierung unmöglich und unerträglich gewesen. Ich habe es vorgezogen, der Tendenz des Textes zur Verdeutlichung und Unterstreichung zu folgen, ja sie noch klarer ins Licht zu rücken. Durch eine absichtliche – natürlich nur leichte und sporadische – Verstärkung des Originals habe ich das Intrigenspiel noch bewegter und unmittelbarer dargestellt, um eine Vitalität zu betonen, die ziemlich unbekümmert auftritt. Ausserdem versuchte ich, in den Worten ein Gebärdenspiel mit zu übersetzen, das sie vermutlich begleitet und von dem man ahnt, daß es mitunter absichtlich übertrieben, sogar ein bisschen vulgär, schlüpfzig, unbestimmt und emphatisch ist, je nach der Situation der Figuren.

Ich versuchte auch den Wortschatz, die Syntax und den Ton dieser Figuren deutlich zu machen, indem ich die „akustische Maske“ einer jeden, wie Canetti es nennt, das Register ihrer Sprache und die verschiedenen Arten des Menschseins, die die Personen charakterisieren, unterschied. Bisweilen habe ich absichtlich kurz hintereinander, womöglich im gleichen Satz, ein und dasselbe Wort wiederholt – anstatt auf einfache und elegantere Synonyme zurückzugreifen – um ein Sprechen wiederzugeben, bei dem man sich im wirren Durcheinander des Moments nicht um stilistische Feinheiten kümmert. Kurz, ich habe versucht, die Figuren sprechen zu lassen, wie man spricht, und nicht, wie man schreibt. Genau dies ist oft ein Problem bei der Theaterübersetzung, weil man auf der Bühne spricht, mit all der gebrochenen Unmittelbarkeit und der zwangsläufigen Unvollkommenheit der gesprochenen Sprache. Bei der Übersetzung anderer Texte habe ich idiomatische Ausdrücke eingefügt, die zwischen der gegenwärtigen und einer nunmehr verlorenen Sprache (aus meinem Erfahrungsschatz, in dem die Sprache unserer Kindheit aufbewahrt ist)

oszilliert, um den Sinn und die Vergänglichkeit des Lebens wiederzugeben, in Worten, die aufgenommen werden, während sie sterben. Oder ich mußte – um ein anderes Beispiel zu geben – als ich (ebenfalls für eine Theateraufführung) Grillparzers *Medea* übersetzte, das Problem der Verquickung von Mythos und bürgerlicher Ehemisere ins Auge fassen, was mich – aus Gründen, die zu erklären hier zu langwierig wäre – vielleicht häufiger als in meinen anderen Übersetzungen zu einem Bruch mit Lexik und Syntaktik geführt hat. Natürlich weiß ich in diesem wie auch in anderen Fällen nicht, ob ich's getroffen habe. Ein Text trägt immer die Handschrift des Autors und die jenes Koautors, welcher der Übersetzer ist.



- 1 Transkription und Übersetzung der Aufnahme des Vortrags von Claudio Magris am Studientag zum Thema „Schreiben und Übersetzen“ [durch Ricarda Gerosa].