

HANSER

Peter Utz

# Autrement dit

Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil

ISBN-10: 3-446-20834-8

ISBN-13: 978-3-446-20834-6

Leseprobe

Weitere Informationen oder Bestellungen unter  
<http://www.hanser.de/978-3-446-20834-6>  
sowie im Buchhandel

Im Anfang war das Wetter, dann war das Wort, und zusammen bildeten sie den ersten Wetterbericht:

Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; [...]. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, auch wenn es etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913. (MoE 9)

Dieser Auftakt ist bekannt: In den ersten Sätzen vom „Mann ohne Eigenschaften“ läßt Robert Musil eine Welt aus komplexen wissenschaftlichen Formeln und Formulierungen entstehen. Luftdruck, Temperatur und astronomische Daten fügen sich zu einem Gesamtbild der Atmosphäre zusammen: die Wirklichkeit als Wetterbericht. Dann jedoch greift Musil zu einem alternativen, einfachen und „altmodischen“ Register des Erzählanfangs, in dem das märchenhafte „Es war einmal“ mitschwingt: „Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.“

Zwei verschiedene Eingangstüren zum „Tatsächlichen“, eine „wissenschaftlich“-reflexive und eine „märchenhaft“-erzählerische, werden einander gegenübergestellt. Dabei kann man das formelhafte Scharnier dazwischen leicht übersehen: „Mit einem Wort“. Es gibt sich als Gestus des Zusammenfassens und Überleitens. Doch dabei greift dieses „eine Wort“, genauer betrachtet, logisch ins Leere. Denn der folgende Satz zieht keine Summe des vorangehenden, wissenschaftlich eingefärbten Abschnitts, wie dies der Doppelpunkt anzukündigen scheint, sondern leitet nur zum anderen Eröffnungsparadigma über. Zwischen ihnen öffnet sich eine Lücke, welche die Formel „Mit einem Wort“ bloß vorgeblich überbrückt. Denn die beiden alternativen Zugänge zum „Tatsächlichen“ führen in zwei verschiedene Welten. Sie sind voneinander so getrennt wie die „zwei Kulturen“ der Natur- und Humanwissenschaften. Doch gerade aus der Differenz dazwischen schöpft der Roman seine initiale Bewegungsenergie: Das scheinbar so leicht hingessagte „Mit einem Wort“ ist der verbale Urknall eines Romanprojekts, das Musil nie abschließen wird, der Auftakt zu einer Wortflucht ohne Ende.

Gleichzeitig zitiert das „eine Wort“ die Signatur göttlicher Autorschaft, den Anfang der großen Schöpfungsgeschichte. Dem fachsprachlichen Jargon des Wetterberichts ist es nachgeordnet, dem Märchen geht es voraus. Ohne das „Wort“ gäbe es weder das eine noch das andere, und damit gäbe es auch kein „Tatsächliches“. Eine Initialerkenntnis, die Musil in die Oberfläche seines Textes hineinversteckt: ohne Wort keine Welt.

Dieses „eine Wort“ setzt aber nicht nur Musils Versuch in Gang, in seinem Roman das „Tatsächliche“ durch Sprache zu schaffen. Wie in der biblischen Schöpfungsgeschichte steht es auch am Anfang eines endlosen Übersetzungsprozesses. Das signalisiert der französische Übersetzer des Romans, Philippe Jaccottet, indem er an seine Stelle andere Wörter setzt:

On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique; [...]. Le lever, le coucher du soleil et de la lune, les phases de la lune, de Vénus et de l'anneau de Saturne, ainsi que nombre d'autres phénomènes importants, étaient conformes aux prédictions qu'en avaient faites les annuaires astronomiques. La tension de vapeur dans l'air avait atteint son maximum, et l'humidité relative était faible. Autrement dit, si l'on ne craint pas de recourir à une formule démodée, mais parfaitement judicieuse: c'était une belle journée d'août 1913. (Ja-Co 1, 27)

An die Stelle des „Mit einem Wort“ setzt Jaccottet: „Autrement dit“. So markiert er den Bruch, den er als lesender Übersetzer Musils erkannt hat, durch ein Wort der Differenz. Gleichzeitig charakterisiert er damit seine Übersetzung, ja er definiert sie in ihrem Abstand zum Original. Denn nur das Original kann das, was es sagt, nicht ‚anders sagen‘; das, was es mit seinem „Wort“ sagt, wird zum „Tatsächlichen“, ist gesagt und gesetzt. In der Literatur gibt es in diesem Sinn kein „Autrement dit“. Die literarische Übersetzung dagegen ist immer ein „Autrement dit“, und Jaccottet weist sie an dieser Stelle auch als solches aus. Um jenen komplexen Zusammenhang, welchen sprachliche Form und Gehalt im literarischen Werk eingehen, in seiner Sprache neu zu formulieren, muß er eine eigene „formule“ finden, auch wenn sie als „formule démodée“ bald wieder veralten könnte. Jaccottets Übersetzung macht sich so von Anfang an als Übersetzung kenntlich: An die Stelle des „einen“ Schöpfungsworts des Originals setzt sie ihr ‚Anders gesagt‘

und ihre vielen Wörter. Ihre Nach-Schöpfung wird sie nicht mit einem Wort zu Ende führen können. Als Übersetzung ist sie eine unabschließbare „unendliche Aufgabe“, sie arbeitet an einem potentiell „unendlichen Text“.

Die Übersetzung sagt das, was sie sagt, aber auch anders, indem sie es ‚sagt‘. In der Geste der mündlichen Rede, die Jaccottet hier anschlägt, gibt er zu verstehen, daß seine Übersetzung das Original nicht einfach im gleichen Modus in eine andere Sprache transportiert. Einerseits ist sie dem Original nachgeordnet und bleibt von ihm abhängig – sie ist nur sein ‚Anderes‘. Doch gleichzeitig hebt sie sich übersetzend ‚über‘ das Original, denn sie legt dessen Sinn aus, um ihn reformulierend zu klären, zu deuten, auszulegen. Insofern ist sie der Kommentar des Originals und nicht seine Kopie. Darum muß sie sich auch mit einer eigenen Stimme zu Wort melden. Diese läßt sich schon im allerersten Wort hören, als Pro-Nomen des Übersetzers: „On signalait“. An einer späteren Stelle des Einleitungskapitels wird sich dieses „on“ sogar zu einem „je“ konkretisieren. Das „on“ in „si l’on ne craint pas de recourir à une formule démodée“ ist damit die sinnvolle, nachgeschobene Selbstbestimmung des „Autrement dit“. Denn dieses ‚Anders-Sagen‘ meldet mit einer erkennbaren eigenen Stimme sein Existenzrecht an. Und nur als ein Anderssager wird der Übersetzer – nach einem Wort von Novalis – zum „Dichter des Dichters“.

Natürlich ist Jaccottets Entscheidung für das „Autrement dit“ auch durch die systematischen Unterschiede zwischen den Sprachen mitbestimmt. Ein Blick auf die neueste englische Übersetzung von Sophie Wilkins und Burton Pike kann dies verdeutlichen:

A barometric low hung over the Atlantic. [...] The rising and setting of the sun, the moon, the phases of the moon, of Venus, of the rings of Saturn, and many other significant phenomena were all in accordance with the forecasts in the astronomical yearbooks. The water vapour in the air was at its maximal state of tension, while the humidity was minimal. In a word that characterises the fact fairly accurately, even if it is a little bit old-fashioned: It was a fine day in August 1913. (Wi-Pi 3)

Diese Übersetzung hat für das deutsche „Wort“ einfach ihr englisches „word“. Generell nimmt sie zu Musil wesentlich weniger Abstand als die französische, folgt ihm enger. Dies ist zunächst der Struktur der

Sprachen geschuldet, denn die englische Syntax kann der deutschen leichter folgen als die französische. Gerade der größere sprachsystematische Abstand zum Original läßt Jaccottet jedoch auch mehr Spielraum. So könnte er das „Mit einem Wort“ auch anders wiedergeben, etwa mit „en un mot“ oder mit „en bref“, wofür er an späteren Stellen optiert. Hier jedoch, in der Eröffnungspassage, scheint er betont Distanz zum Original zu schaffen, als sei diese erst die Bedingung der Möglichkeit seiner eigenen Kreativität als Übersetzer. Unter den in seiner Sprache möglichen Wortalternativen wählt er hier das programmatische Alternativwort, das „Autrement dit“.

#### Sprachsurfer und Sinntaucher

Als ein „Autrement dit“ ist die Übersetzung eine Form der Interpretation. Gerade der Abstand, den sie zum Ausgangstext schafft, erlaubt es, diesen neu zu erkennen. Hier ist es das „eine Wort“ Musils, das im Licht der Übersetzung plötzlich als mehrdeutig und damit interpretationsbedürftig aufleuchtet. Es wird durch den Blick des Übersetzers als eine „Unstetigkeitsstelle“ des Originals erkennbar, als ein Knick in der Kurve des Textes, bei dem es nicht möglich ist, seine Bedeutungsrichtung gewissermaßen als eindeutige Tangente zu bestimmen. Die scheinbar oberflächliche Floskel wird befremdlich und sinnstiftend zugleich. Das leistet das schräge Licht der Übersetzung, indem es zunächst der Oberfläche des Originals Relief gibt. Literaturwissenschaftliche Lesarten sind dafür häufig blind. Im Falle von Musils vielfach interpretiertem Romaneingang dreht sich die Diskussion meist um das Verhältnis zwischen den beiden Expositionsweisen des Romangeschehens, doch die unscheinbare Scharnierformel dazwischen konnte man glatt übersehen. Besonders in der Prosa scheint die „Oberfläche“ des Textes wenig Deutungsfragen zu stellen, anders als etwa in der Lyrik. Zudem ist die traditionelle Hermeneutik darauf trainiert, den „Sinn“ eines Textes „hinter“ und „unter“ seiner sprachlichen Oberfläche zu suchen – Literaturwissenschaftler sind Sinntaucher. Sie werfen immer wieder an denselben Stellen des Ausgangstextes Anker, um dort ihre Funde aus den Tiefenschichten des Textes heraufzuholen. Übersetzer dagegen sind Sprachsurfer; sie bewegen sich der sprachlichen Oberfläche des Originals entlang, von Wellenkamm zu Wellenkamm. Diesem Element spüren sie nach, auch wenn sie von

fremden Winden quer zu den Wellen getrieben werden. Trotzdem ist die Übersetzung mit der literaturwissenschaftlichen Deutung vielfach verwandt: Sie ist ebenso unabschließbar wie die Interpretation und ebenso zeitgebunden: Übersetzungen veralten gleich wie literaturwissenschaftliche Lesarten, denn beide sind auf ihre Weise Teil des hermeneutischen Prozesses. Beide entfernen sich zeitlich immer mehr vom Original, doch beide versuchen ihm immer neu nahe zu kommen. Dabei stützen sich sowohl Interpreten wie Übersetzer auf ihre Vorgänger, gegen die sie anschreiben, von denen sie sich inspirieren oder die sie auch heimlich oder offen kopieren. Ihre Werke haben somit sekundären oder sogar tertiären Charakter. Allerdings ist deren Status völlig verschieden: Während die Übersetzer die literarische Form des Originals rekonstruieren sollen, müssen die wissenschaftlichen Interpreten diese in ihren eigenen Diskurs hinein deutend auflösen. Darum kommunizieren sie kaum miteinander, obwohl sie vieles verbindet, und darum finden sich Übersetzungen und Interpretationen desselben Textes in den Buchhandlungen und Bibliotheken nicht auf demselben Regal. Dabei waren Übersetzung und Auslegung des Textes in der Zelle des heiligen Hieronymus, des Schutzpatrons der Übersetzer, noch nicht getrennt, sondern ein und dasselbe hermeneutische Geschäft. Doch seither haben sich die beiden Zünfte auseinander entwickelt, auch wenn einzelne Ausnahmefiguren unter Übersetzern und Auslegern immer wieder beides zu verbinden verstanden. Die literarische Interpretation konnte sich dabei als wissenschaftliche Disziplin etablieren; ihre tastenden Erkenntnisfortschritte erschienen glaubwürdig, und sei es auch nur für den Kreis der Eingeweihten. Immerhin hatte sie ja seit dem neunzehnten Jahrhundert nicht wenige glänzende Knöpfe an die kulturellen Uniformen der Nationen beigesteuert. Unter nationalstaatlicher Perspektive ist dagegen die literarische Übersetzung eher suspekt, hat sie es doch eo ipso mit dem verdächtigen Fremden zu tun, und selbst wenn sie ihr Geschäft als dessen Annexion betreibt, scheint sie trotzdem das Defizit der kulturellen Handelsbilanz zu erhöhen. Dabei erreicht sie einen unvergleichlich viel größeren Leserkreis als die literaturwissenschaftliche Interpretation. Doch während diese als ein kleines, aber feines Geschäft kultureller Wertschöpfung auftreten darf, hält sich gegenüber der Übersetzung noch immer der große

Vorbehalt des systematischen Verlusts. Zwar hat sich das Ansehen der literarischen Übersetzung in den letzten dreißig Jahren entscheidend verbessert. Doch wenn man sie in Literaturkritik und Feuilleton überhaupt als solche wahrnimmt, dann scheint sie nicht selten nur „Fehler“ zu machen, die man ihr unter dem Maßstab einer hypothetischen „Äquivalenz“ zwischen Übersetzung und Original vorrechnet. Diese Art Übersetzungskritik impliziert letztlich, daß man der Übersetzung das Recht abspricht, anders zu sein als das Original; sie läuft darauf hinaus, daß man einem Kamel vorwirft, sein Fell fühle sich nicht wie das eines Pferdes an.

Übersetzen ist jedoch sinnstiftendes Lesen. Dies sollten die professionellen Leser der Literaturwissenschaft eigentlich als erste anerkennen, und davon will diese literaturwissenschaftliche Arbeit auch primär ausgehen. Dann kann sie die Erkenntnisleistungen dieser spezifischen Lektüre nutzen. Das bedingt allerdings, daß sie die Übersetzungen nicht bewertet, sondern sie zunächst einmal alle gleich ernst nimmt, als eigenständige Lesarten des Ausgangstextes, die sich in einer fremden Sprache objektiviert haben. Mit diesem sollen sie konfrontiert werden, um ihn „anders“ – und damit im hermeneutischen Sinn letztlich auch „besser“ – zu verstehen. So sollen die Übersetzungen einbezogen werden in jenen Erkenntnisprozeß, für den sich heute die Literaturwissenschaft zuständig hält. Das Verfahren muß dabei das einer „Konstellation“ sein, wie Walter Benjamin sie dem Historismus entgegengesetzt hat: Es geht vom Hier und Jetzt des eigenen Standpunktes aus, den es im Feld der fremden Blickpunkte neu vermißt. Das leitende Prinzip einer solchen Konstellation ist die Differenz, nicht die Identität. Denn was Jaccottet signalisiert, gilt für jede literarische Übersetzung: Es ist die Differenz, welche Original und Übersetzung sowohl trennt wie auch verbindet.

Besonders sichtbar werden solche Differenzen bei Mehrfachübersetzungen in die gleiche Sprache. Zwar liegen diese chronologisch meist hintereinander und sind insofern zunächst Zeugnisse ihrer je eigenen historischen Voraussetzungen. Konstituiert man sie jedoch synchron nebeneinander, dann bringen sie den Ausgangstext in unterschiedlicher Weise zum Sprechen: Dort, wo der Chor der Übersetzungen unisono klingt, scheinen sie zwar ihre interlinguale Transferfunktion perfekt zu erfüllen. Doch diese Stellen

sind unter dem Aspekt von Differenz und Deutbarkeit weniger aussagekräftig. Erst dort, wo die Übersetzungen auseinanderdriften, liegt im Ausgangstext eine Mehrdeutigkeit, eine interpretationsbedürftige Stelle, an der sich dessen vielfache Lesbarkeit zeigt. An diesen Stellen eröffnen die Übersetzungen einen multiplen Dialog mit dem Ausgangstext. In ihn muß man selbst interpretierend eintreten und den Ausgangstext befragen nach dem Sinn seiner Mehrdeutigkeit. Hier darf und soll man interpretierend abtauchen, aber auch zusammen mit den Übersetzungen der Oberfläche des Textes aus fremdem Winkel nachspüren. So stößt man auf unvermutete Stellen und Schichten, an denen die bisherige literaturwissenschaftliche Interpretationstradition vorbeigegangen ist. Durch die Befunde dieser Übersetzungslektüre wird sie nicht widerlegt, aber ergänzt und in ihrer eigenen Blickweise möglicherweise neu orientiert: Weil uns die Übersetzungen das Original ‚anders sagen‘, können wir es nun auch anders lesen. Die kulturwissenschaftlichen Perspektiven des „Autrement dit“ Mit diesem Akzent auf der „Differenz“ und dem Verzicht auf eine wertende Optik betritt diese vergleichende Übersetzungslektüre Neuland, auch wenn man sie schon in Ansätzen praktiziert hat. Doch zumeist blieb sie ein bloßes Postulat der übersetzungswissenschaftlichen Theoriediskussion. Diese hat sich im Zusammenhang einer generellen Aufwertung des Übersetzens in den letzten Jahrzehnten entscheidend intensiviert, sie ist dabei allerdings auch immer unübersichtlicher geworden. Neben der linguistisch ausgerichteten Übersetzungstheorie, die das Übersetzen primär aus sprachsystematischer Sicht untersucht, ist auch das alte hermeneutische Interesse am Übersetzen als einem Paradigma jedes Verstehens neu aktualisiert worden. Zudem haben sich die Übersetzer aus ihrem erfahrungsgesättigten Hintergrund mit neuem Selbstbewußtsein zu Wort gemeldet, um ihre „unendliche Aufgabe“ kulturell und sozial aufzuwerten. Und die Theorien kulturellen Transfers und die Kulturwissenschaften in ihrem neuen, postkolonialen Selbstverständnis haben das Übersetzen zu einem leitenden Paradigma erhoben. So scheint das Stichwort „Übersetzen“, wie auch immer metaphorisiert, nun als leichtgängiger, universaler Passepartout in alle diskursiven Schlüssellöcher zu passen. Trotzdem ist damit das Übersetzen generell und auch seine



anspruchsvollste Form, das literarische Übersetzen, um das es in der Folge ausschließlich gehen soll, noch nicht auf Dauer etabliert. Denn im Wildwuchs der theoretischen Ansätze und Postulate zeichnet sich noch keine einheitliche Stoßrichtung ab, die das Übersetzen kulturell, wissenschaftlich und gesellschaftlich neu zur Geltung bringen könnte. Der Augenblick ist noch nicht gekommen, nach dem „linguistic“, dem „iconic“ und dem „cultural turn“ nun auch einen „translational turn“ auszurufen. Zudem scheint sich das Übersetzen selbst gegen jeden generalisierenden Zugriff zu sperren: Aus den unzähligen Einzelproblemen, die es stellt, läßt sich nur schwer eine allgemeine Regel erzeugen, und diese bleibt dann meist auf eine einzige Sprach- und Wissenskultur beschränkt – jeder Übersetzungswissenschaftler und jeder Übersetzer sagt sein „Autrement dit“ anders.

Für die Konstituierung der Übersetzungswissenschaft als einer transnationalen Disziplin mag dies ein Nachteil sein. Für die literaturwissenschaftliche Nutzung des großen und reichen Erfahrungsschatzes, der in der europäischen Übersetzungstradition gesammelt vorliegt, ist dessen Diversität aber kein Hindernis. Im Gegenteil: Gerade bei kanonisierten Texten der deutschen Literatur kann die Vielgestalt der Übersetzungen eine produktive Neulektüre in Gang setzen. Die fremden Augen lassen uns neu sehen, was wir schon längst zu kennen glaubten. Und die fremden Lektüren können mit unserer eigenen in einen fruchtbaren Dialog eintreten, wenn man sie mit dem Ausgangstext konstelliert. Diese Hypothese wird sich in dieser Arbeit an Texten von Hoffmann, Fontane, Kafka und Musil bewähren müssen.

Dabei hat dieses literaturwissenschaftlichen Verfahren Voraussetzungen und Perspektiven, mit denen es sich im Horizont der Kulturwissenschaften situiert. Sie sollen im folgenden in sechs Thesen umrissen werden. Dabei soll auch deutlich werden, welches Interesse die Literaturwissenschaft am Übersetzen entwickeln kann und entwickeln muß, will sie sein sinnstiftendes Potential nutzen:

1. Übersetzen schafft Sinn, nicht Identität

„Poetry is what gets lost in translation“. Dieses Wort des amerikanischen Lyrikers Robert Frost ist zum populären Vorurteil und Filmtitel geworden. Es bilanziert das Übersetzen als Verlustgeschäft und macht es sogar zum negativen Kriterium dessen,

was Lyrik, mithin Literatur überhaupt sei. Das Literarische und das Übersetzen, so dieses Vorurteil, schließen sich eigentlich aus. Auch die Übersetzungskritik hilft es zu zementieren, insofern sie mit dem Kriterium der „Äquivalenz“, mit welchem sie die alte Forderung nach übersetzerischer „Treue“ bloß neu eingekleidet hat, dem Übersetzen ein unerreichbares Ziel setzt: Auf diesen Gipfel sollte der Sisyphos-Übersetzer den fremden Text hochwuchten, doch mit jedem Fehler rollt ihm dieser Stein wieder auf die Füße zurück. Das Kriterium der Äquivalenz ist jedoch in sich paradox. Denn in ihm steckt ein Konzept von Identität, mit dem sich die Übersetzung letztlich selbst aufheben müßte. Und es impliziert, daß man beim Übersetzen einen „identisch“ bleibenden Inhalt, abgelöst von seiner Form, intakt in eine andere Sprachkultur transferieren könne. Dies gelingt jedoch bereits bei Gebrauchstexten nicht immer; berüchtigt die Verwirrung, in welche maschinell übersetzte Betriebsanleitungen von Haushaltgeräten deren Benutzer stürzen. In literarischen Werken, bei denen sich die sprachliche Form und Gehalt höchst komplex verschränken, scheint der perfekte Transfer erst recht unmöglich, so daß sich auch die Literaten gerne auf die Feststellung der Verluste beim Übersetzen beschränken.

Damit widersprechen sie jedoch ihrem eigenen Grundanspruch, daß Literatur sinnstiftendes Lesen in Gang zu setzen vermöge. Und sie verraten ihre treuesten Leser. Denn diese hat die Literatur gerade in den Übersetzern, auch wenn diese das Gelesene nicht immer „treu“ umsetzen. Immerhin lesen die Übersetzer Wort für Wort, Satz für Satz – anders als die Literaturwissenschaftler, die häufig die immer gleichen Stellen eines Textes diskutieren. Und die Übersetzer versuchen dann, jene Bedeutung des Textes, die für sie aus der komplexen Dialektik von Form und Gehalt entsteht, in ihrer Sprache mit ihren anderen Formen und Formtraditionen zu reformulieren. Deshalb kann die poststrukturalistische Literaturwissenschaft die Übersetzung auch mit Recht als die „Umschrift“ und „Fortschrift“ des Originals verstehen. Auch Jaccottet signalisiert ja bereits am Anfang seines „Homme sans qualités“, daß er auf das „eine“ Schöpfungswort nur mit einer sinnstiftenden Übersetzungsrede antworten kann, die nicht abschließbar ist.

Dies nicht nur, weil das Kunstwerk an sich nicht auszuschöpfen ist. Dies vor allem auch, weil sich das Übersetzen in kulturelle Prozesse

einschreibt, die ihrerseits unabgeschlossen und unabschließbar sind. So lehrt uns das Übersetzen – mehr als sein Resultat: die Übersetzung – Kultur als einen Prozeß zu verstehen, der seine Grenzen immer wieder neu definiert, indem er sie immer neu überschreitet. In diesem Prozeß entsteht jedoch ständig Bedeutung, und umgekehrt bleibt Kultur erst in der ständigen Relektüre und Reformulierung des Eigenen und in der Aneignung des Fremden ein lebendiger Prozeß. Fast überflüssig, daran zu erinnern, wie innovativ die Übersetzungen etwa aus der Antike in verschiedenen Stadien der europäischen Kulturgeschichte gewirkt haben. Auch angebliche „Mißverständnisse“ und „Fehler“ beim Übersetzen haben diesen Prozeß nicht stillgelegt, sondern ihn auf die Dauer noch dynamisiert. Deshalb wird auch die hier vorgelegte vergleichende Übersetzungslektüre auf die wertende Optik möglichst verzichten. Im Vertrauen auf die Bedeutungshaltigkeit jeglichen Übersetzens konstatiert sie das, was sie vorfindet, im Sinne eines heuristischen Experiments, das sich erst durch seine Resultate rechtfertigen kann. Und sie konstatiert primär nicht das Identische, sondern das Differentielle, um anschaulich zu machen, daß und wie dieses Bedeutung schafft.

## 2. Das Übersetzen ist ein Paradigma für den Umgang mit dem Fremden

Wie soll man das Fremde verstehen, ohne es als Fremdes zu annullieren? – Dieses hermeneutische Grundproblem wird im literarischen Übersetzen in jedem Wort zum Ernstfall, und es zeigt dort auch seine kulturelle Dimension. Denn die „Assimilation“ oder die „Appropriation“ des Fremden sind ebenso wie seine Ausschließung sowohl Grundformen des gesellschaftlichen Umgangs mit dem Fremden wie auch Verfahren der literarischen Übersetzung, und nicht selten ist beides in bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen direkt korreliert: Fremde Wörter und fremde Menschen kann man zur Einbürgerung zwingen oder aussperren, man kann mit ihnen aber auch den Dialog auf Distanz suchen und sie als bereichernde Erweiterung der eigenen Kultur respektieren. Offensichtlich wird in jedem Fall, daß das gegenwärtig neu erwachte Interesse für die Übersetzung direkt mit der intensivierten Auseinandersetzung zusammenhängt, die unsere Gesellschaft auf allen Stufen mit dem „Fremden“ führt.

Übersetzen ist dementsprechend nicht ein einseitiges Transportgeschäft, sondern wortgewordener Ausdruck der komplexen kulturellen Wechselbeziehung zwischen dem „Fremden“ und jenem „Eigenen“, das sich erst im Kontrast zum Fremden als „Eigenes“ bestimmt. Übersetzungen sind deshalb nicht nur, wie dies ihre primäre Existenzberechtigung will, als Fenster zu sonst unzugänglichen fremden Kulturen zu nutzen. In ihnen kann man auch einen fremden Zugang zum Eigenen finden – die Übersetzung als Fenster nach innen. Dabei wird eine doppelte Fremdheit erfahrbar: die Fremdheit des Fremden, das sich in Gestalt der Übersetzungen dem Eigenen entgegenstellt, und die Fremdheit des Eigenen, wenn man es unter diesem fremden Blick neu liest. Dabei muß allerdings das Fremde als Fremdes möglichst erhalten bleiben. Deshalb sollen in dem hier gewählten Verfahren einer konstellativen, vergleichenden Übersetzungslektüre die Übersetzungen ins Französische und Englische immer mitzitiert werden. Dies soll dem Leser eine eigene Lektüre ermöglichen, auch wenn die Untersuchung diese Übersetzungen in ihren deutschsprachigen Diskurs gewissermaßen „zurückübersetzen“ muß. Dabei läuft sie natürlich Gefahr, die Fremdheit des Fremden doch wieder zu annullieren. Das Grundparadox des Fremd-Verstehens kann dieses Vorgehen also nicht auflösen. Es kann dieses jedoch bewußt halten und bewußt machen, indem es das scheinbar vertraute Original von den Übersetzungen her ständig neu befremden läßt.

### 3. Übersetzungen lesen Kulturen, machen Kulturen in ihren Differenzen lesbar

Die Kulturwissenschaft versteht „Kultur“ gerne als „Text“, dies auch, weil sie sich vorwiegend aus den tradierten Philologien herausentwickelt hat. Doch wie soll man diesen „Text“, und wie kann man überhaupt Kulturen „lesen“? – Darauf antworten die Übersetzungen mit dem Tatbeweis: Sie lesen Texte fremder Kulturen, und sie formulieren ihre Lektüre in der eigenen Sprachkultur aus. Konfrontiert man sie mit dem Original, wird Kultur lesbar, in der Differenz. Insofern ist der Ort der Übersetzungen ein Dazwischen, nicht ein Jenseits der konkreten, historisch gewachsenen Sprachkulturen, also eigentlich nicht jener „dritte“ Raum, den die postkoloniale Kulturtheorie postuliert. Und in diesem Dazwischen werden auch die Grenzen der „Lesbarkeit“ von Kulturen erfahrbar:

Wenn der kulturelle Spagat zu groß wird, läßt sich auch keine Differenz mehr ausformulieren. Darum beschränkt sich diese Übersetzungslektüre auf europäische Nachbarkulturen, auf die deutsch-französische Wechselbeziehung, ergänzt durch die deutsch-englischen Übersetzungsprozesse. So bewegt sie sich innerhalb jener Paradigmen, die – wie viele kulturelle Referenzen oder literarische Muster – von den europäischen Sprachkulturen zumindest partiell geteilt werden. Hier kann sie noch einigermaßen verlässlich erschließen, was denn das ‚Andere‘ am ‚Autrement dit‘ sei: Auch als ‚Homme sans qualités‘ oder ‚The Man without Qualities‘ bezieht sich der ‚Mann ohne Eigenschaften‘ auf den europäischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts, doch wird er in seiner anderen, französischen oder englischen Gestalt auch besondere Züge zeigen, die Musils Roman in der jeweiligen sprachkulturellen Tradition aufruft.

Entsprechend ist diese Lektüre von Lektüren eine der kleinen Differenzen, nicht der globalen Kulturkonflikte: eine Anstrengung in literarischer Feinmechanik. Wenn das literarische Übersetzen – nach George Steiner – eine ‚exakte Kunst‘ ist, dann ist es immer auch eine ‚Minimal art‘. Dementsprechend wird man vom Binokular der vergleichenden Übersetzungslektüre keine Panoramabilder erwarten können. Dafür aber die Erfahrung jener zahllosen minimalen Differenzen, die sich bei einer solchen Lektüre vervielfachen. Ein Kunstwerk erzeugt ohnehin immer neue Lesarten; werden diese durch die fremdsprachigen Lektüren noch multipliziert, ja potenziert, dann wird es erst recht in seiner fremden Vieldeutigkeit erscheinen, und diese wird auch im Text selbst konkreter lokalisierbar.

Gleichzeitig wird jedoch auch die kulturelle Differenz als solche erfahrbar, als kulturelle Qualität eigenen Rechts. Gerade weil die Sprachkulturen Europas einander im Prozeß von europäischer Integration und Globalisierung bis zur Ununterscheidbarkeit näher zu rücken scheinen, brauchen sie die Übersetzung. Denn schon innerhalb Europas gilt das scheinbare Paradox: Wir müssen übersetzen, wenn wir uns die Differenz als eine entscheidende kulturelle Produktivkraft erhalten wollen.

4. Übersetzen homogenisiert, Übersetzen hybridisiert

Übersetzungen manifestieren Differenz, können diese jedoch auch zementieren. Denn wer übersetzt, wählt aus der fremden Kultur das

aus, was er sich von ihr aneignen möchte. Dadurch konstruiert er mit am Bild der „anderen“ Kultur und fixiert es von außen. So wurde zum Beispiel das Bild des literarischen Russland durch eine europaweite Kanonisierung bestimmter russischer Autoren in ihren jeweiligen Übersetzungen überhaupt erst als scheinbar homogenes konstruiert. Und am Beispiel von Hoffmann wird sich zeigen, wie seine frühe und sehr intensive Übersetzungsrezeption in Frankreich einen eigenen, „französischen“ Hoffmann erzeugt, der seinerseits nach Deutschland hineinwirkt. Diese Übersetzungslektüre muß sich also immer bewußt bleiben, in welchem historischen und kulturellen Feld die Reihe ihrer Mehrfachlektüren entstanden ist. Dabei wandeln sich auch die Standards und Wertorientierungen des Übersetzens: Das französische Modell einer homogenisierenden und normierenden „Adaptation“ von fremder Literatur beispielsweise machte lange Zeit auch anderswo Schule. Für heutige Vorstellungen eines sachgerechten, die Fremdheit des Fremden respektierenden Übersetzens muß es jedoch selbst wieder befremdlich anmuten. Eine vergleichende Lektüre der verschiedenen Übersetzungen in die selbe Zielsprache erlaubt es, solche Kanonisierungen zu erkennen und sie analytisch aufzubrechen. Denn sie kippt die diachrone Reihe der Übersetzungen um in eine synchrone Konstellation, indem sie die multiplen Übersetzungen nebeneinander und miteinander liest, um sie auf den Ausgangstext zurückzubeziehen. Aus der historischen Reihe wird ein vielstimmiges Konzert, in dem auch eigenwillige Instrumentierungen, fehlende Takte und schrille Misstöne eine eigene Aussagekraft erhalten. Dabei muß man allerdings mitberücksichtigen, daß sich Neuübersetzungen in dieselbe Zielsprache immer auch auf ihre Vorgänger beziehen, indem sie diese entweder kannibalisierend kopieren oder ihnen pointiert widersprechen – dies nicht zuletzt, um ihre eigene Existenzberechtigung zu behaupten. Auch unter den Übersetzungen gibt es homogenisierende Kanonisierungen und bewußte Dissonanzen, gibt es Mitläufer und Querdenker. So wird im Resonanzraum der Übersetzungen jede Sprachkultur als hybrides Gefüge erkennbar. Multiple Übersetzungsprozesse haben zu dieser Hybridisierung in der christlich-abendländischen Kultur wesentlich beigetragen. Sie setzt bekanntlich an ihren Ursprung das eine, göttliche Wort, auf das auch Musils Romananfang versteckt verweist. Mit seiner Fixierung in der Schrift löst sie dann jene

Übersetzungsprozesse aus, in denen die christlichen Schriftkulturen die Mehrsprachigkeit der Welt notgedrungen anerkennen. Das Übersetzen wird dabei wiederum für die Ausprägung der Nationalsprachen konstitutiv, besonders für die deutsche Schrift- und Literatursprache. Dies verdrängt das neunzehnte Jahrhundert jedoch, in dem sich überall in Europa Vaterland und Muttersprache verheiraten und für ihre Landeskinder die alleinige sprachlich-kulturelle Erziehungsberechtigung in Anspruch nehmen. Genau an dieser Stelle wird diese Untersuchung mit Hoffmann historisch einsetzen. Denn an ihm wird sich ein erstes Mal zeigen, wie die Literatur aus diesem Einheits-Chor ausschert, indem sie das Differente zur Sprache bringt, selbst wenn sie für dieses Differente kein eigenes Wort hat. An seine Stelle müssen die Übersetzer ohnehin das fremde Wort einrücken. Wenn sie es als fremdes erkennbar halten, schärfen sie das Bewußtsein dafür, daß jede Kultur nur als Prozeß von permanenter Normbildung und Normüberschreitung, von Homogenisierung und Hybridisierung zu verstehen ist.

##### 5. Übersetzen steht in kulturellen Macht- und Abhängigkeitsverhältnissen

Die Kulturwissenschaft hat den Blick dafür geschärft, wie sehr koloniale Machtverhältnisse durch kulturelle Wahrnehmungsmuster geprägt und gestützt werden. Asymmetrische Beziehungen und einseitige Abhängigkeiten haben gerade im Zeitalter der kolonial expandierenden Nationalstaaten auch das Übersetzen geprägt: Das Original eines Textes erscheint als sein Mutterland, die Übersetzung dagegen höchstens als seine Kolonie. Sie wird als fremdkulturelle Kopie des Eigenen gesehen und als Ware auf einen Markt gebracht, auf dem der ungleiche Tausch dominiert. In weniger drastischer Form gilt dies auch für das binneneuropäische Übersetzen, das hier untersucht werden soll. Denn auch dieses kann nur schwer über den Schatten des „Ethnozentrismus“ springen. Und in einer kultischen Verehrung des „Originals“ ist diese Hierarchie zum Teil unserer eigenen Kultur geworden. Sie findet ihren Ausdruck im Urheberrecht, das auch im literarischen Bereich den Autor gegenüber dem Übersetzer sehr weitgehend privilegiert. Dieser ist der unterbezahlte Hilfsarbeiter im Hintergrund, nur daß seine Arbeit – anders als die von anonymen Frauen an der Nähmaschine – nicht

leicht in koloniale Billiglohnländer ausgelagert werden kann, da sie höchste eigen- und fremdkulturelle Kompetenzen erfordert. Doch wie die Lohnsklaven der dritten Welt findet er sich in einer vorindustriellen Abhängigkeit von seinem Verleger, dessen Marktmacht häufig mehr über den Erfolg einer Übersetzung entscheidet als das gelungenere sprachliche Argument. Und hat der Übersetzer sein Produkt einmal aus der Hand gegeben, dann zirkuliert es beinahe beliebig durch Märkte und Zeiten; bis heute betreiben die Verlage mit Übersetzungen ein intensives Recyclinggeschäft, häufig ohne dafür Pfandgebühren zu entrichten. Diese Realitäten darf keine Beschäftigung mit Übersetzungen überspringen, wenn sie sich historisch und kulturell situieren will. Doch setzt eine vergleichende Lektüre von Übersetzungen und Original beides auf die gleiche Stufe, suspendiert probenhalber und auf Zeit das Machtverhältnis, in dem die Übersetzung gefangen ist, ohne dieses aber ganz zu vergessen. Insofern „entkolonisiert“ die Übersetzungslektüre, wie sie hier vorgeschlagen wird, das Übersetzen. Sie geht sogar noch weiter: Sie kehrt die traditionelle Blickrichtung punktuell um, indem sie das „Original“ von den Übersetzungen her liest. Wenn die Bewegung des „Writing back“ die dominierenden Kolonialsprachen von der Peripherie her literarisch unterwandert und aufbricht, so inszeniert diese Übersetzungslektüre ein „Reading back“ des Originals von den Übersetzungen her. So bringt sie beides in ein dialogisches Verhältnis, in dem sich die innere Mehrstimmigkeit und Dialogizität des Ausgangstextes potenziert ausfalten kann. Erst im künstlich konstellierte Dialog zwischen Jaccottet und Musil wird hörbar, wie sehr auch Musil selbst das, was er sagt, auf eine befremdliche Weise ‚anders‘ sagt.

6. Im Übersetzen darf sich der Übersetzer zeigen

Anders als zu Zeiten von Hieronymus werden heute die Übersetzer nicht mehr heiliggesprochen. Zumindest in den europäischen und angelsächsischen Kulturen sind sie weitgehend unsichtbar geworden. Dies rühmt man ihnen dann auch noch normativ nach: die Übersetzung solle möglichst transparent und damit unsichtbar sein. Darum führen die Übersetzungen im heutigen Literaturbetrieb bloß ein Fußnotenleben. Dagegen will diese Studie mit den Übersetzungen auch die Übersetzer vom Souffleurkasten auf die Bühne holen. Dabei zeigt sich, daß sie häufig Frauenkleider tragen: Zumindest heute ist



das literarische Übersetzen vielfach Frauensache und mit entsprechend geringem Sozialprestige ausgestattet. Schon immer erschien allerdings die Übersetzung selbst als etwas Weibliches, haben ihr doch die Männer nachgesagt, sie solle wie eine Frau auftreten, nämlich „belle et fidèle“. Darin kann man die Spur eines männlich codierten „Begehrens nach dem Anderen“ erkennen, zu dem die Übersetzung als Kupplerin hinführt, um dann jedoch den direkten Kontakt zum „Anderen“ zu verwehren und frustrierend an seine Stelle zu treten. Seit der biblischen Schöpfungsgeschichte, als Eva mittels einer Rippe aus Adam herauskopiert wurde, Abbild des göttlichen Abbilds gewissermaßen, scheint das Übersetzen in diesem unterirdischen Sinne bis heute auch gender-codiert. Trotzdem wird auch in dieser Untersuchung die männliche Form „der Übersetzer“ für beide realen Geschlechter stehen.

Erst wenn der Übersetzer die Bühne betritt, dann kann er sich in seiner Leiblichkeit zeigen. Antoine Berman hat an der „platonischen“ Tradition des Übersetzens kritisiert, daß sie den Sinngehalt eines Werkes von der Sprache abspalte und nur diesen zu übersetzen versuche. Darum sei jene „Schönheit“, welche man von der Übersetzung erwarte, nur mehr eine formelle, nicht mehr eine materielle wie im Original. Eine Übersetzungslektüre, welche die Übersetzer und die Übersetzungen selbst auf die Bühne zitiert, kann jedoch beidem Körper geben; denn der Übersetzer liest ja mit Ohr und Zunge, er horcht das Original ab und gibt ihm Laut. Er ist – wie das Niederländische sagt – sein „vertaaler“, sein ‚Erzähler‘. Weil jede Übersetzung so ihre eigene Stimme erhält, können im polyphonen Chor multipler Übersetzungen auch jene Tonlagen des Originals hervortreten, für welche die schriftfixierte Literaturwissenschaft häufig kein Ohr hat.

Es ist darum kein „Fehler“ und keine Anmaßung, wenn sich Jaccottet schon im allerersten Wort seiner Übersetzung versteckt im „on“ zu Wort meldet. Denn dieses „on“ ist das Pro-Nomen jener verbogenen, stellvertretend-pronominalen Autorschaft, die jeder Übersetzer für sich beanspruchen muß. Nur so kann er jenen minimalen Abstand zum Ausgangstext herstellen, der ihm seine eigene sprachliche Bewegungsfreiheit gibt. Gegen das paradoxe Ideal des „unsichtbaren Übersetzers“, welches dessen kulturelle Vermittlungsfunktion verleugnet, das selbst aber durchaus ein kulturelles Faktum ist,

signalisiert Jaccottet diskret die eigene Präsenz, indem er im „Autrement dit“ seinen „Homme sans qualités“ gewissermaßen akustisch signiert.

Zwischen Benjamins Bäumen, in Benjamins Arkaden

Wie der Übersetzer selbst vor den Vorhang treten kann, ja vor den Vorhang treten muß, um die kreative Dimension des Übersetzens sichtbar zu machen, das hat in exemplarischer Weise Walter Benjamin mit seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ demonstriert. Denn dieser Aufsatz ist seiner Übertragung von Baudelaires „Tableaux parisiens“ vorangestellt und mit ihr 1923 erstmals erschienen. Seither hat man ihn häufig aus diesem Zusammenhang gelöst und als sprachphilosophischen Essay diskutiert. Doch damit klammert man – bezeichnend für die generelle Unterschätzung des Übersetzens – jene reale „Aufgabe des Übersetzers“ aus, die Benjamin zu diesem Aufsatz motiviert. Wie er an Scholem schreibt, konnte er den für ihn so „zentralen Gegenstand“ kaum aus fremden „philosophischen Vor-Arbeiten“ herausentwickeln, sondern nur aus der konkreten eigenen Erfahrung beim Übersetzen. Allerdings geht Benjamin in diesem „Vorwort“ nicht auf die konkreten Übersetzungsprobleme ein, welche ihm die Baudelaire-Übertragungen stellen, sondern gibt ihm die Form eines allgemein gültigen Traktats, ähnlich demjenigen, welches sein Trauerspielbuch einleitet. Damit setzt er gewissermaßen im Sprung über jenes Vermittlungsproblem hinweg, das in der Übersetzungsdiskussion immer wieder zwischen dem Einzelphänomen und seiner Verallgemeinerung aufklafft. Er bindet seinen Aufsatz zwar genetisch und in der Präsentation an die konkrete Übersetzungsarbeit, doch schießt er in seinem generalisierenden Gestus weit über die konkrete „Aufgabe“ hinaus. Dabei nimmt sein Traktat an vielen Stellen selbst die Form eines dichterischen Textes an und fordert seinerseits die Auslegung und sinnstiftende „Übersetzung“ heraus. In der apodiktischen Tonlage, welche sich der platten Mitteilung pointiert verweigert, und in der hochgradig metaphorischen Redeweise, die von ihrem Gehalt nicht ablösbar ist, erhält sein Aufsatz selbst, wie das Kunstwerk, von dem in ihm die Rede ist, „eine gewisse Einheit wie Frucht und Schale“ (S. 15), so daß das eine nie ohne das andere zu haben ist. Der „Frucht“ entspricht in Benjamins Sprachtheologie die „reine Sprache“; sie ist

eine Frucht aus dem verlorenen Paradies. Nach Babel hat sich diese „reine Sprache“ in die realen Sprachen aufgesplittert, doch bleibt sie in den Kunstwerken als deren messianischer Kern aufbewahrt. Auch Benjamins eigener Text scheint diesen Kern einzuschließen, und aus ihm wächst er in seiner metaphorischen Redeweise hinaus.

Die Sprache der Übersetzung dagegen „umschließt“ nach Benjamin „ihren Gehalt wie ein Königsmantel in weiten Falten“, bleibt ihm insofern immer „unangemessen, gewaltig und fremd“ (S. 15). Anders als die natürliche Fruchtgestalt des Kunstwerks zeigt sich die Übersetzung also metaphorisch als eine Kulturleistung, mit ihrem Potential von Macht und Gewalt, von Fremdheit und Differenz. So manifestiert sie auch jene Differenz, welche die realen Sprachen voneinander und von ihrem messianischen Ursprung trennt und in der sich die „Aufgabe des Übersetzers“ selbst situiert. Benjamins Ansatz enthält damit beides: das messianische Postulat einer ursprünglichen Universalsprache, welche prinzipiell Übersetzbarkeit möglich macht, und die aktuelle Diagnose der Differenz, welche sie eigentlich ausschließt. Konvergenz und Differenz sind dabei geschichtsphilosophisch ineinander verschränkt. Deshalb konnten sich sowohl ein George Steiner wie ein Maurice Blanchot auf Benjamin beziehen, und deshalb hat sein Aufsatz in der poststrukturalistischen Theoriedebatte eine ganze Schleppe von Deutungen nach sich gezogen.

Dem soll hier nicht eine weitere hinzugefügt werden. Doch weil Benjamins Traktat vor allem für die Literaturwissenschaft und ihr Verständnis von und für Übersetzung so wirkungsmächtig geworden ist, ist es sinnvoll, das vorgeschlagene Verfahren einer vergleichenden, konstellativen Übersetzungslektüre zumindest punktuell auf Benjamins Aufsatz zu beziehen. Dies einerseits im Hinblick auf die bereits thesenhaft entwickelte kulturelle Perspektivierung dieses Verfahrens, andererseits auch vorgreifend auf die konkreten Fallstudien, wie sie anschließend in den vier Hauptkapiteln dieses Buches vorgelegt werden.

Benjamin nimmt die landläufige Meinung zum Ausgangspunkt, der „Rangunterschied“ zwischen Original und Übersetzung erscheine bereits dadurch genügend geklärt, daß die Übersetzung die Aufgabe habe, „Dasselbe“ wiederholt zu sagen“ (S. 9). Doch er substantiviert „Dasselbe“ und setzt es in distanzierende, schon fast ironische

Anführungszeichen. Auch für Benjamin bestimmt sich also das Übersetzen als ein „Autrement dit“. Auch ihn bewahrt die konkrete Erfahrung des Übersetzens radikal davor, es an einem billigen Ideal des „Identischen“ zu messen und es auf dieses auflaufen zu lassen. Das verbietet ihm aber auch die Tradition der Erkenntniskritik. Denn diese habe jede „Abbildtheorie“ längst widerlegt. Damit befreit Benjamin die Übersetzung entschieden aus ihrer sklavischen Bindung ans Original: Die Übersetzung ist nicht dessen Kopie. Denn wenn die Übersetzung ihrem „letzten Wesen nach“ „Ähnlichkeit mit dem Original“ anstreben würde, dann würde sie sich selbst aufheben (S. 12). Diese Kategorie der „Ähnlichkeit“, die Benjamin hier noch zurückweist, wird er später in anderen Zusammenhängen zu einem Drehpunkt seiner Mimesistheorie machen, und sie wird sich in der Folge dieser Untersuchung auch als ein neuer Zugang zum poetologischen Selbstverständnis des Übersetzens erweisen. So gibt Benjamin der Übersetzung ihr Eigenrecht und ihre Eigendynamik zurück. Doch in seiner vitalistisch inspirierten Metaphorik vom „eigensten Leben der Sprache“ (S. 13) sieht er die realen Sprachen nicht als konkret-kulturelles Phänomen, und deshalb ist seine Übersetzungstheorie auch keine Theorie kultureller Differenz. Das Differente zwischen den Sprachen und damit auch die Differenz zwischen den Übersetzungen, die Benjamin in den Blick nimmt, bemisst sich vielmehr nach ihrem Abstand zum gemeinsamen Sprachursprung. Darum ist auch der Begriff der „Fremdheit“, den Benjamin hier einbringt, kein kultureller, sondern ein geschichtsphilosophischer: im Horizont der „reinen Sprache“ sind sich die Sprachen letztlich „nicht fremd“ (S. 12). Erst beim Übersetzen wird dies sichtbar. Denn es zeigt die „Übersetzbarkeit“ jedes Werks auf, die sich ihrerseits aus dem gemeinsamen Sprachursprung begründet. Dieser „Kern“ oder „Samen reiner Sprache“ (S. 17) ist jedoch nicht aus ihm herauszulösen. Denn er steckt im Innersten jener Frucht, als deren Schale die Form des Werks von außen erscheint. Doch vermag die Übersetzung dieses auf die „reine Sprache“ verweisende Potential des Werks aus diesem herauszurufen, wie es in einer ebenso viel zitierten wie enigmatischen Gleichnispassage des Aufsatzes heißt:  
Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben,

ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. (S. 16)

Benjamin situiert hier das Verhältnis von Original und Übersetzung in einem intertextuellen Echo-Raum, der sich in die historische und interkulturelle Tiefe öffnet: Er schafft eine „Correspondance“ zu jenem gleichnamigen Gedicht Baudelaires, das den Menschen in einem „forêt de symboles“ lokalisiert, in dem sich die ‚Korrespondenzen‘ als Echos vermischen: „Comme de longs échos qui de loin se confondent“. In diesem akustischen Raum läßt sich nicht mehr genau ausmachen, woher die Sprache tönt, und ob sie die eigene oder die fremde ist – entsprechend verwirren sich in Benjamins letztem Teilsatz das griechische „Echo“ und seine deutschsprachige Übersetzung, der „Widerhall“. Trotzdem insistiert Benjamin auf der Distanz zwischen Original und Übersetzung: Nur weil diese den „Bergwald“ der Sprache nicht betritt, sondern ihm „gegenüber“ steht, kann sie „das Original“ in ihn „hineinrufen“. Ein befremdlicher, transitiver Gebrauch des „Rufens“, der eine Wendung der Blickrichtung anzeigt: Es ist die Übersetzung, die hörbar macht, was im Original als seine „Übersetzbarkeit“ auf die „reine Sprache“ verweist. So vermag die Übersetzung dieses Kernpotential der Dichtung zu lösen, zu erlösen: „Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgaben des Übersetzers.“ (S. 19) Die Übersetzung wäre also der fremde Prinz, der diesen gefangenen Kern jeder Dichtung wachzuküssen vermag. Als fremder Prinz kommt sie von außen und weckt ein im Original schlummerndes Potential.

So schafft die Übersetzung das Original als Original, aus ihrer Distanz. Damit geht Benjamin weit über alle gängigen, hierarchisch-starren Abbildtheorien hinaus: Hochmetaphorisch und doch in diesem Punkt unmißverständlich bestimmt er das Verhältnis von Original und Übersetzung als eine Wechselbeziehung, als eine dialogische Konstellation. Dementsprechend werden seine Übertragungen von Baudelaires Gedichten in der Ausgabe, welcher „Die Aufgabe des Übersetzers“ vorangestellt ist, dem französischen Original gegenübergestellt, in einer zweisprachigen und

zweistimmigen Konstellation. Denn auch für Benjamin sind die Übersetzungen zunächst ein „Autrement dit“, bevor sie sich als andere Schrift materialisieren.

In einem weiteren Bild wendet Benjamin diese akustisch-naturgebundene Bildlichkeit jedoch ins Kulturelle und Visuelle: Die Übersetzung solle „durchscheinend“ werden, um die „reine Sprache“ als „Licht“ auf das Original fallen zu lassen: Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen. Das vermag vor allem Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax und gerade sie erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzers. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade. (S. 18)

Hier antwortet Benjamin implizit und bildhaft auf die alte Forderung nach der möglichst vollständigen „Transparenz“ der Übersetzung: Nur dann wird die Übersetzung „durchscheinend“, also nicht völlig transparent, wenn sie nicht als Satz-Mauer vor der Sprache des Originals steht und diese verschattet. Sie soll sich vielmehr in „Arkaden“ der „Wörtlichkeit“ zum Original und zur „reinen Sprache“ hin öffnen. Denn erst in dieser fallen Wort und Sache als „Namen“ zusammen. Auf diesen Fluchtpunkt steuert Benjamins Text zu. Sein letztes Wort ist das göttliche Wort, die „heilige Schrift“, und – aus beidem abzuleiten – die „Interlinearversion“:

Denn in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung. (S. 21)

Benjamins Text kehrt hier an seinen sprachtheologischen Ursprung zurück, in jener großen messianischen Umkehr nach vorn, die seinem Übersetzungsbegriff geschichtsphilosophisch zugrunde liegt. Die Abbildrelation zu einem Original, von dem er das Übersetzen eben freigemacht hat, wird nun auf einer höheren Ebene doch wieder eingeführt, indem das reale Übersetzen an der Interlinearversion des heiligen Textes ihr „Urbild“ haben sollte. Und die akustische Dimension der Sprache, die er im Echowald der Sprache noch aufgemacht hatte, wird zurückbuchstabiert auf die „Schrift“. Trotzdem öffnet sich hier mit dem Begriff der „Interlinearversion“

noch einmal eine Perspektive, welche das Übersetzen als eine Möglichkeit begreift, mit dem Raum „zwischen den Zeilen“ und damit zwischen den Sprachen produktiv umzugehen: So wie die Interlinearversion Wort für Wort, aber „in other words“, die Distanz markiert, die Original und Übersetzung trennt, so müsste auch eine Lektüre zwischen den Sprachen beide Texte und deren Dazwischen lesen, als eine „Interlinearlektüre“, welche konkrete Übersetzungen untereinander und mit dem Original zu einem Echoraum konstellierte. In diesem können vielfältige Differenzen hörbar werden: die Differenzen zwischen den Sprachkulturen, die historische Differenz zwischen Original und Übersetzung und das Differentielle in Original und Übersetzung selbst. Bei einer Konstellation des Originals mit multiplen Übersetzungen in die gleiche Sprache, bei denen die sprachsystematischen Differenzen entfallen, treten dabei die feinen Unterschiede um so deutlicher hervor. Wie beim stereophonen Hören sind es die minimalen Abweichungen der beiden Übertragungskanäle, die erst jenen Wahrnehmungsraum schaffen, in denen man die einzelnen Instrumente eines Orchesters unterscheiden und lokalisieren kann.

Dabei wird man aufmerksam auf verborgene Schichten der Texte, auch wenn diese, wie seine lautliche Gestalt und seine sprachliche Form, gerade an seiner Oberfläche liegen. Die letzte Einheit einer konstellativen Lektüre von Original und Übersetzungen kann also nicht, wie für Benjamin, das eine „Wort“ sein, und sie kann nicht einmal beim „Satz“ haltmachen, der für ihn schon den Zugang zum Original verbaut. Diese Lektüre kann und will ihren Gegenstand auch nicht heiligsprechen. Offen und kritisch setzt sie sich vielmehr in eine konstellative Beziehung zu Texten der Literaturgeschichte, die nicht nur durch eine lange Interpretations- sondern auch durch eine intensive Übersetzungstradition ihre Vitalität unter Beweis gestellt haben. Das ist jedoch wiederum im Sinne Benjamins ihr aktives „Fortleben“, in dem sich auch die Bedeutung des Originals verändert: „Denn in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“ (S. 12) An dieser Stelle öffnet sich Benjamins Ansatz, so transhistorisch, ja theologisch er grundiert ist, doch auch jener realen historischen und kulturellen Dynamik, in der sich das Original mit und in seinen Übersetzungen wandeln kann.

Daran will diese Untersuchung anknüpfen: Kaum ein Text der deutschen Literaturgeschichte, der in seinem französischen „Fortleben“ so intensiv die Eigendynamik des Übersetzens beweist wie E. T. A. Hoffmanns „Sandmann“. Mit ihm setzt die Untersuchung zudem an jener historischen Stelle ein, an der sich nicht nur in der romantischen Übersetzungsdiskussion, sondern auch in der Literatur selbst die Frage von Urbild und Abbild und ihrem Dazwischen stellt. Mit Fontanes „Effi Briest“, am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, muß sich die Übersetzungslektüre dann stärker jenen realen Kulturkonflikten aussetzen, zwischen welche die französischen und die englischen Effis im zwanzigsten Jahrhundert geraten, bis in die Haarfarbe der Titelheldin hinein. Bei Kafkas „Process“ dagegen wird sich der Blick der Übersetzungslektüre auf Körperlichkeit und gestische Theatralik richten, welche in jedem sprachlichen Text schon „übersetzt“ werden muß. Und die systematischen Differenzen zwischen dem deutschen und dem französischen Tempussystem werden verborgene Zeitsprünge im Original freilegen.

Mit Musils „Mann ohne Eigenschaften“, der den englischen „Men without qualities“ und Jaccottets „Homme sans qualités“ begegnen wird, kehrt die Lektüre im letzten Kapitel an ihren Ausgangspunkt zurück. Hier konstellierte sie sich auch historisch mit Benjamin. Denn während dieser an seinen Baudelaire- und dann an seinen Proust-Übertragungen arbeitet, treibt Musil den „Mann ohne Eigenschaften“ voran. Der erste Band erscheint schließlich 1930, die Handlungszeit wird jedoch bereits im einleitend zitierten ersten Abschnitt auf das Vorkriegsjahr 1913 fixiert, mit dem ausgesparten Fluchtpunkt der Weltkriegskatastrophe. Diese ist auch Benjamins Erfahrungshintergrund, und ihr setzt er die „reine Sprache“ und das „eine“ Ursprungswort entgegen, auf welche jede Übersetzung hinverweisen muß. In „Die Aufgabe des Übersetzers“ hält er fest: „Auch im Bereich der Übersetzung gilt: [...] im Anfang war das Wort“ (S. 18). Musil nimmt dieses eine Wort zum Ausgangspunkt seines riesigen Romanfragments, um es unerbittlich in die babylonische Welt hinauszujagen, um es durch Fachsprachen, Gesellschaftsgeschwätz und Sprachkriege hindurchzudeklinieren. Auch wenn er in der geschwisterlichen Utopie des Romans einen anderen Umgang mit dem Differenten andeuten wird, führt bei ihm



kein Weg zu diesem „einen Wort“ mehr zurück. Genau das signalisiert auch Jaccottets Übersetzung mit ihrem „Autrement dit“: Sie kann sich nur deshalb im dialogischem Wechselspiel zu Musils Original in ihrem eigenen, sinnstiftenden Sinn weiterentwickeln, weil sie sich bereits bei jenem ursprünglichen „einen Wort“ von ihm gelöst hat.