

Albrecht Buschmann (Hrsg.)

Gutes Übersetzen

Neue Perspektiven für Theorie und Praxis
des Literaturübersetzens

DE GRUYTER

Inhalt

Inhalt	VII
--------------	-----

Albrecht Buschmann

Gutes Übersetzen. Ein Dialog zwischen Praxis und Theorie	1
--	---

Klassische Grundlagen

Niklas Holzberg

Prüde Antike? Das Übersetzen der Lust im Text	15
---	----

Christiane Reitz/Andreas Fuchs

<i>Vertere</i> . Zu Theorie und Praxis des Übersetzens in der Antike	35
--	----

Theoretische und methodologische Fragen

Annette Kopetzki

Praxis und Theorie des literarischen Übersetzens: Neue Perspektiven	69
---	----

Andris Breitling

Sprachliche Kreativität und Gastfreundschaft. Bedingungen der Möglichkeit des Übersetzens	85
---	----

Judith Kasper

„Schwindelerregende Türme“. Übertragen und Übersetzen in Dekonstruktion und Psychoanalyse	109
---	-----

Stefanie Arend

Rhetorik, Stil und Verstehen: Theoriegeschichte der ‚Angemessenheit‘ (aptum) von der Antike über Goethe und Kayser bis zur linguistischen Pragmatik 119

Dorota Stroińska

Sinn und Sinnlichkeit. Warum literarisches Übersetzen eine Kunst ist 137

Gesa Mackenthun

Übersetzen, Herrschen, Überleben: Imperiale Übersetzung und kolonialer Diskurs in Amerika 153

Wie viel Theorie braucht die Praxis?

Albrecht Buschmann

Von der Problemforschung zur Ermöglichungsforschung. Sieben Vorschläge für eine praxisorientierte Theorie des Übersetzens 177

Thomas Brovot

Zielsprache: Deutsch! Fortbildung unter Literaturübersetzern 191

Susanne Lange

Der unheimliche Dritte. Der Übersetzer zwischen Literatur und Literaturwissenschaft 201

Frank Heibert

Wortspiele übersetzen: Wie die Theorie der Praxis helfen kann 217

Heilige Schriften

Dieter Gutzen

„Denn wer dolmetzchen wil, mus grosse vorrath von worten haben.“ Von Luthers Bibelübersetzung zur *Bibel in gerechter Sprache* 243

Martin Rösel

Revision und Neuübersetzung. Die Apokryphen in der *Lutherbibel* 2017 283

Melanie Lange

Die Septuaginta des Danielbuches: Übersetzen als theologische Aktualisierung297

Rafael Arnold

Das Wissen um die Grenzen der eigenen Methoden. Die *Ladino*-Übersetzer im
16./17. Jahrhundert.....314

Übersetzen im Deutschen

Franz-Josef Holznagel/Martin Rösel

„Vnter einer Linden ...“: *Susanna* 54–59 in den Übersetzungen der Lutherbibel341

Andreas Bieberstedt

Reynke Vosz de olde (Rostock 1539). Methodische Überlegungen zur
Neuübersetzung eines mittelniederdeutschen Klassikers.....361

Zu den Autorinnen und Autoren387

Sachindex393

Personenindex397

FRANK HEIBERT

Wortspiele übersetzen: Wie die Theorie der Praxis helfen kann

Grundfragen des Literaturübersetzens

Jeder, der sich schon einmal mit dem Thema Literaturübersetzung befasst hat, weiß: Beim Transfer in die Zielsprache und -kultur verändert sich einiges. Je nach philosophischer und psychischer Disposition wird das oft als Verlust, d. h. als Wertverlust empfunden und beschrieben. Doch selbst die pessimistischste Übersetzerin¹ glaubt daran – sonst könnte sie kaum arbeiten –, dass etwas Substanzielles, Wertiges erhalten bleiben kann und muss, damit die Übersetzung gelingt. Sie verfolgt das Ziel, bei den von ihr als zentral empfundenen Wertbeständen keinen Verlust zu verursachen, sondern die Werte des Textes in ihrer Sprache irgend zu erhalten.

Kurz: Ich will auf eine angestrebte Wertentsprechung,² eine *Äquivalenz*, hinaus. Als Arbeitsbegriff ist sie jeder Übersetzerin – ob bewusst oder unbewusst – selbstverständlich, in der Übersetzungswissenschaft scheiden sich hingegen an dem Terminus die Geister.³ Diese Debatte rolle ich hier nicht auf, sondern möchte, ausgehend von der funktionierenden Praxis der literarischen Übersetzung, dieses Substanzielle eines litera-

¹ Ich verwende in diesem Aufsatz „Autorin“, „Übersetzerin“, „Leserin“ etc. nicht geschlechtsspezifisch; jede männliche Person ist selbstverständlich ebenso gemeint.

² Umberto Eco sagt dazu „Tauschwertgleichheit“ (Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*, aus dem Italienischen v. Burkhart Kroeber, München 2006, 94).

³ Teil 2 des Standardwerks von Werner Koller widmet sich komplett dem Thema Äquivalenz als zentraler Frage „jeder ernstzunehmenden Übersetzungswissenschaft“. Vgl. Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, neubearb. 8. Aufl., Tübingen 2011, 159, 192, zur Kontroverse um den Begriff siehe 228 ff. Die neuere Übersetzungswissenschaft findet jede Anmutung einer angestrebten Gleichheit „absurd“ (so die bekannte Übersetzungswissenschaftlerin Susan Bassnett nach ihrem Vortrag zur Literaturübersetzung 2011 im Literarischen Colloquium Berlin). Zur Rehabilitation *und* Überarbeitungsbedürftigkeit des Äquivalenzbegriffs sehr empfehlenswert die erfrischenden und inspirierenden Thesen zur Übersetzung von Douglas Robinson, „22 Theses on Translation“, in *Journal of Translation Studies*, 2, Hong Kong 1998, 92–117.

rischen Textes betrachten, weil damit die grundlegende Aufgabenstellung der Literaturübersetzung verknüpft ist.

Literaturübersetzerinnen haben bekanntlich nicht nur einen Inhalt zu übertragen, eine Information oder Botschaft, wie sie in den gängigen Kommunikationsmodellen vorkommt.⁴ Entsprechend dem Allgemeinwissen, dass das Spezifische von Literatur nicht allein im ‚Was‘, sondern vor allem im ‚Wie‘ des Erzählten liegt, ließe sich sagen, dass für das Literaturübersetzen zunächst erkannt und verstanden werden muss, in welcher Weise dieses ‚Wie‘ sprachlich realisiert ist. Das spezifische ‚Wie‘ stellt einen der ideellen Werte des Textes dar, die beim Übersetzen zu erhalten und in der Zielsprache nachzuerschaffen sind: erst Verstehen, dann Neuschreiben. Bei dieser tagtäglichen Suche orientiert sich die Literaturübersetzerin, ob bewusst oder nicht, immer wieder aufs Neue an einigen Grundfragen, die bestimmte Instanzen und Etappen im Übersetzungsprozess benennen.

- Was ist das Besondere an der Sprache einer Autorin?
- Wie interpretiert und versteht die Literaturübersetzerin ihren Originaltext?
- Wie nimmt sie dabei Selbstverständliches und Fremdes, Standard und Innovation in sprachlicher (und kultureller) Hinsicht wahr?
- Was kann, will, muss sie in der Zielsprache erhalten, was verändern und woran orientiert sie sich dabei?
- Was macht eine gute Übersetzerin aus, was macht eine gute Übersetzung aus?

Bevor ich das konkrete Problem der Wortspielübersetzung in den Blick nehme, möchte ich diese Gedanken noch ein Stück weiterentwickeln.

Das ‚Wie‘ des Erzählens: leicht gesagt, ein spontan nachvollziehbarer Begriff, der sich aber konkret schwer festnageln lässt. Wie wäre dieses Besondere genauer zu beschreiben und analytisch zu erfassen, abzulösen vom Inhalt, mit dem es in der Wirk-

⁴ Dem Anspruch, dass der Inhalt eines literarischen Textes in der Übersetzung möglichst unverändert erhalten bleiben sollte, wird niemand widersprechen. Werner Koller bezeichnet den Bezug zum außersprachlichen Sachverhalt als *denotative Äquivalenz*. (Vgl. Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 230–242); für literarische Texte heißt das, man hält sich weitgehend an das, was erzählt wird. Wenn im Original steht, dass vier Personen an einem Tisch sitzen, sollte die Übersetzung tunlichst nicht schreiben, drei Personen warteten an einer Bushaltestelle. Schwierigkeiten können dadurch entstehen, dass die Spezifika der Originalsprachenkultur nicht alle gleich gut in die Zielsprachenkultur transferierbar sind, mit anderen Worten: Was in der Originalkultur selbstverständlich ist, kann in der Zielkultur exotisch oder schlicht unverständlich sein (was ebenso zwischen China und Deutschland wie zwischen Frankreich und Deutschland gelten kann). Mit Übersetzungsproblemen aufgrund des kulturellen Transfers befasste ich mich hier nur am Rande, da ich mich auf die Übersetzung eines Stilmittels konzentrieren will, bei dem Kultur-differenzen nicht zwangsläufig eine Rolle spielen; auf anders bedingte Ausnahmefälle, bei denen es zu Abweichungen vom Inhalt kommen darf, ja muss, gehe ich ab S. 225 ein.

lichkeit des literarischen Textes und der gängigen Rezeption verschmolzen ist? An diesem schwer greifbaren, zentralen Element der Sprachkunst arbeitet sich von jeher die Literaturwissenschaft mittels Stilanalysen und unterschiedlichster Interpretationsansätze ab; für das Nachschaffen verlassen sich die Literaturübersetzerinnen auf das nicht gerade leichter greifbare Sprachgefühl⁵ und ziehen nur teilweise methodische Ansätze aus der Sprach- und Literaturwissenschaft hinzu. Die wissenschaftliche Textanalyse der Sprachgestaltung kann schnell zu einer entmutigenden Liste von Maximalforderungen führen, die das praktische Literaturübersetzen belastet und erschwert.⁶ Meiner Arbeitserfahrung nach muss das nicht so sein: Richtig eingesetzte Instrumente aus Sprach- und Literaturwissenschaft können die Ideen und Angebote, die das Sprachgefühl liefert, prüfen und ergänzen (ohne sie ersetzen oder verdrängen zu sollen). Ein theoretischer Rahmen, erwachsen aus der Beschäftigung mit den oben genannten Grundfragen, könnte hier Theorie⁷ und Praxis, Analyse und Intuition fruchtbar verbinden und zusammenspannen.⁸

Die sprachliche Gestaltung von Texten wird seit der Antike mit den Begriffen *Rhetorik* oder, häufiger, *Stil* benannt; aus einem Katalog klar definierter Stilelemente werden diejenigen aufgelistet, die sich an einem Text nachweisen lassen. Das ist ein wichtiger Anteil am ‚Wie‘ des Erzählens – gleich ob nun komplexe Satzgebilde oder kurze Perioden, Rhythmus oder Metrum, Reim, Alliteration, Metapher usw. auftreten. Für das Literaturübersetzen reicht eine Diagnostik der verwendeten Stilelemente allein aber

⁵ Das Sprachgefühl lässt sich als individuell-subjektiver Filter der ästhetischen Erfahrung und der ästhetischen Entscheidungen beim Übersetzen beschreiben; vgl. in diesem Band den Beitrag von Annette Kopetzki, sowie Frank Heibert, „Übersetzen zwischen Bauch und Kopf“, in Helga Pfetsch (Hg.), *Souveräne Brückenbauer* (Spritz-Sonderheft 2014), Köln/Weimar/Wien 2014, 307–315.

⁶ Umberto Eco fordert von einer gelungenen Übersetzung Ähnlichkeit (erst später sagt er auch „Äquivalenz“), „sowohl auf der semantischen und syntaktischen Ebene wie auf der stilistischen, metrischen, lautsymbolischen und in den Gefühlsregungen, die der Originaltext hervorrufen wollte.“ (Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, 18).

⁷ Es gibt bislang nur wenige übersetzungstheoretische Versuche speziell zur Literaturübersetzung. Werner Koller belässt es bei der unkommentierten Gegenüberstellung zweier Referenztheorien: Rolf Klopfer, der der alten, wenig fruchtbaren Schleiermacher-Dichotomie von *treu* vs. *frei* verhaftet ist, und Jiří Levý, der mit strukturalistischer Methode den Originaltext zu analysieren vorschlägt und den meisten Literaturübersetzungen ein illusionistisches Konzept bescheinigt (die Leserin soll meinen, ein Originalwerk zu lesen; vgl. Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 297–303; Rolf Klopfer, *Die Theorie der literarischen Übersetzung*, München 1967; Jiří Levý, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, übersetzt aus dem Tschechischen v. Walter Schamschula, Frankfurt a. M. 1969).

⁸ Und zwar nicht nur im Einzelfall (also der Betrachtung einer konkreten Übersetzung), den Douglas Robinson „anekdotisch“ nennt, sondern auch auf der grundsätzlicheren Ebene, die er als „systematisches oder wissenschaftliches Denken“ bezeichnet (vgl. Douglas Robinson, „22 Theses on Translation“, These 19).

nicht aus; ein Mittel wie die Alliteration lässt sich beispielsweise in verschiedenster Weise einsetzen, ob in den pathossatten Sphären der Wagner-Oper („Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagala weia! / Wallala weiala weia!“), der kurios-poetischen, einem Kind zugeschriebenen Definition von Bibliotheken, „libraries“, in einer Kurzgeschichte der amerikanischen Autorin Lorrie Moore („lie-berries – a fibbing fruit, a story store“⁹) oder in den Niederniveauezonen mancher Werbeslogans („Geiz ist geil“). Beim Übersetzen würde es nicht ausreichen, einfach irgendwie inhaltsnah zu alliterieren, es braucht das Besondere des jeweiligen Textes, um das ‚Was‘ und das ‚Wie‘ einer Passage mit Alliteration gelungen zu übersetzen.

Wer die über einen allgemeinen Stilmittelkatalog hinausgehenden autorenindividuellen Eigenschaften literarischer Sprachgestaltung benennt, greift oft zu akustischen Metaphern, sei es Stimme, Ton, Sound oder Zungenschlag. Ich finde den Begriff *Ton* am überzeugendsten, analog zum sprichwörtlichen Sinn in „Der Ton macht die Musik“.

Der Ton eines literarischen Textes

Der Begriff *Ton* trägt zwei Tatsachen Rechnung. Erstens: In einem literarischen Text spricht jemand zu uns, erzählt uns etwas, und zwar in einem beschreibbaren Ton(fall). Und zweitens: Das ästhetische Erleben eines literarischen Werkes ist neben der kognitiven Entschlüsselung auch ein sinnlicher Vorgang; es gehört zur Definition von Literatur als Kunstwerk. Der Ton ist Teil der Aussage – kein ‚Was‘ ohne ‚Wie‘.

Wenn aber die Betrachtung der Stilmittel allein nicht ausreicht, um den charakteristischen Ton eines Textes zu erfassen, wie lässt sich das Fehlende beschreiben?

Ausgehend von dem Gedanken, dass hinter jedem Schreiben ein Antrieb, eine Notwendigkeit, eine bewusste oder diffuse Ausdrucksabsicht, ein sich formulierender Blick auf die Welt steht, dass jeder Text in einem ganz bestimmten Geist geschrieben wird und dadurch eine Art Sinn hat, der über die denotative Information des Inhalts hinausgeht, möchte ich den Begriff *Haltung* vorschlagen.

Im Kontext der Literaturübersetzung verstehe ich unter *Haltung* zwei Aspekte desselben erzählerischen Phänomens: Einerseits lässt sie sich als im Text deutlich werdender Positionsbezug begreifen, als Standpunkt der Autorin zu den von ihr erzählten Wirklichkeitsausschnitten und den Themen, die sie anspricht, und umfasst damit auch so etwas wie eine Auskunft, warum und wozu dieser Text geschrieben werden musste und zwar genau so geschrieben werden musste. Andererseits ist der Begriff dynamisch gemeint, beschreibt die Bewegung des Textes, so wie der menschliche Körper stets eine Haltung einnimmt, straff oder schlaff, gewandt, flink, träge usw. Analog gehört zu

⁹ Lorrie Moore, „Community Life“, in *Birds of America*, New York 1998, 58.

meinem Haltungsbegriff daher auch, wie ein Text fließt, sich bewegt, sich verhält. Unter Haltung verstehe ich also sowohl die Position zum Erzählten als auch die innere Haltung, aus der heraus erzählt wird und die in die Textgestalt eingeht.

Wichtig am Haltungsbegriff¹⁰ ist mir darüber hinaus die Abgrenzung von dem aus der klassischen literaturwissenschaftlichen Textinterpretation altbekannten Intentionbegriff.¹¹ Dieser gilt zu Recht als überholt, denn eine Autorin kann viel beabsichtigt haben, ohne dass ihr deshalb gelungen sein muss, es im und mit dem Text wirksam auszudrücken. Was zählt, ist der Text und seine Funktionsweise. Dabei ist die Frage, für die der Intentionbegriff stand („Was ist *eigentlich* damit gemeint?“), durchaus nicht verzichtbar, sie wird im Haltungsbegriff lediglich an den Text gerichtet statt an die Autorin. Hinter jedem Text steht eine Haltung, die aus ihm ‚spricht‘. Selbst eine neutrale, eine ‚Nicht-Haltung‘ wäre eine aussagekräftige, wahrnehmbare und für Verständnis (und Übersetzung!) relevante Haltung.¹²

Haltung und Stil ergänzen sich wie zwei Seiten einer Münze, die in der Welt des Textes das gültige Zahlungsmittel ist, und gehören ebenso untrennbar zusammen. Das Identifizieren der im literarischen Text verwendeten Stilmittel ergibt erst dann einen brauchbaren Sinn, wenn nach der jeweils zugehörigen Haltung gefragt wird. Und wenn man die Wechselwirkung aus beidem, Stil und Haltung, beschreibt, hat man den literarischen Ton beschrieben.

Naheliegend und nicht minder wichtig ist hier die Anmerkung, dass diese Art der Textanalyse sowohl auf der Makroebene des Textes als auch auf der Mikroebene des Satzes betrieben werden kann – entsprechend unserem Wissen darum, dass wir nicht einzelne Wörter oder Sätze übersetzen, sondern ganze Texte, auch wenn sich Problemstellungen oft an einzelnen Beispielstellen verdichten. Sowohl im Erzählduktus eines Textes lässt sich die hinter ihm stehende Haltung erkennen, als auch in einzelnen Figuren, spezifischen Redeweisen, Stilmitteln, der Wortwahl. Alles, jeder außersprachliche Sachverhalt ließe sich auch anders erzählen, mit anderen Formulierungen ausdrücken,¹³

¹⁰ Jeder Begriff lässt sich problematisieren. Ich hoffe, deutlich gemacht zu haben, dass ich mit *Haltung* keineswegs das preußische Rückgrat meine, sondern eine variable Größe, die potenziell in jedem Text anders gefüllt ist, aber im Gefüge des Textverständnisses denselben Platz einnimmt.

¹¹ Vgl. Umberto Eco, *Die Grenzen der Interpretation*, München 1992, Kap. 1.2, 35 ff. Eco unterscheidet die *intentio auctoris* (jenen überholten Intentionbegriff) von der *intentio operis* (der Absicht, die einem Text innewohnt) und der *intentio lectoris* (damit ist er schon bei der Interpretation der Leserin). Ich habe, statt *intentio operis* zu übernehmen, das plastischere Wort *Haltung* gewählt, weil auch für das Vokabular der Textanalyse gilt: anderes Wort, andere Wirkung (vgl. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979; ders., *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990).

¹² Etwa wenn die Sprachgestaltung zum einzigen, zum programmatischen Selbstzweck erklärt wird wie z. B. bei den Stilübungen der französischen Oulipo-Autorinnen.

¹³ „Als Stilelemente gelten dabei jene ‚sprachlichen Elemente eines Textes, die innerhalb der sprachlichen Darstellung eines Sachverhaltes [...] variiert werden können, ohne dass sich am Denotati-

das wissen und spüren die Literaturübersetzerinnen ebenso wie die Autorinnen jeden Tag. Determinierend für die jeweils konkrete Textgestalt ist die Haltung.

Betrachten wir kurz die drei Alliterationen, die ich vorhin als Beispiele unterschiedlicher Verwendung dieses Stilmittels zitierte.

Wagners Haltung hinter dem Stilmittel ist, auch in Kenntnis seines Gesamtwerks, nicht schwer zu interpretieren: Es geht um die pathetisch-mythische Aufladung einer zauberischen Formel, um den sprachmagischen Effekt der seriell auftretenden Alliteration (und, weiter gefasst, der lautmalerischen Klangspielerei an sich).

Lorrie Moore bildet das kindlich-ernsthafte Bemühen darum, sich etwas (noch) Rätselhaftes zu erklären, mit einem auktorialen Schmunzeln ab; sein Hörmissverständnis (library → lie-berry) erklärt sich das Kind selbst, indem es sich einerseits die Beere als „fabulierende Frucht“ vorstellt, andererseits die Bücherregale, die es ja kennt, als „Lager voller Geschichten“ (oder sagen wir: „Lager voller Legenden“, um der Alliteration willen?). Die Alliteration illustriert den direkteren Zugang, den Kinder zur Sprachmagie haben, zumindest solange ihre Wahrnehmung der Sprache nicht vom Wissen um deren Konventionsgebundenheit überlagert wird.

„Geiz ist geil“ schließlich nutzt die Alliteration (und die Assonanz von zwei Mal „ei“!), um die eigentlich nicht konsensfähige Aussage (in unserer Gesellschaft gilt Geiz als unangenehm) frech zu beglaubigen: Wenn es *so* ähnlich klingt, muss der innere Zusammenhang zwischen „Geiz“ und „geil“ doch stimmen (und nicht etwa „Sparen ist geil“). Auch wenn jede Leserin/Hörerin die mutwillige Werberhetorik erkennt, amüsiert der Vorgang doch, bleibt in Erinnerung – und der Werbeeffekt ist erreicht.

Wären diese drei Alliterationen zu übersetzen, müsste man bei der Suche nach geeigneten Alliterationen in der jeweiligen Zielsprache darauf achten, dass sie aus derselben Haltung heraus formuliert sind wie im Original. Auch das auffällige Stilmittel Alliteration sollte möglichst erhalten bleiben, aber nicht jede semantisch mögliche Alliteration würde zur Haltung passen („oratorisches Obst“ etwa fiele bei dem Beispiel aus dem Moore-Text aus, wegen unfreiwilliger Komik).

Das Beispiel aus dem Libretto von Richard Wagner bringt noch einen weiteren wichtigen Aspekt ins Spiel. Die Haltung hinter der *Wagalaweia*-Alliteration ist recht eindeutig, für eine Übersetzung müsste nach einer analog sprachmagischen, rituell klingenden Formel gesucht werden. So weit, so gut. Doch welchen Platz findet in diesem theoretischen Rahmen die Beobachtung, dass für die einen Rezipientinnen diese Formel ein wunderbares Beispiel des großen Wagnerschen Pathos ist, für die anderen aber unfreiwillig komisch (womöglich ausgelöst durch die Klangassoziation zu „au

onsbezug etwas ändert“ (Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 116; Binnenzitat aus Wolfgang Fleischer/Georg Michel/Günter Starke, *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, 2. Aufl., Frankfurt a. M./Berlin 1996, 71). Auch hier wird, obgleich andersherum aufgezäumt, das ‚Was‘ vom ‚Wie‘ eines Textes getrennt.

weia“ oder die Deutung der Silbenfolge als kindliches oder betrunkenes Lallen), abgestürzt von sublimen Kunstsphären in handfeste, gänzlich unmagische menschliche Peinlichkeit, mit dem für Komik typischen Wertungsgefälle?

Das entscheidende Stichwort ist *Wirkung*. Ein literarischer Ton, also die Haltung, in dem die Stilmittel des Textes verwendet werden, äußert sich in der Wirkung, die der Text auf die Leserinnen hat. Jeder Text kommt als erster Akt einer literarischen Kommunikation auf die Leserinnen zu und lässt sie reagieren, er entfaltet eine Wirkung auf sie. Und die Literaturübersetzerin orientiert sich bei ihrer Arbeit genau daran: „Eine Übersetzung soll (besonders bei Texten mit ästhetischer Zielsetzung) *die gleiche Wirkung erzeugen, die das Original angestrebt hatte*.“¹⁴

Damit sind natürlich nicht nur auffällige Effekte wie in dem Wagner-Beispiel gemeint. Im weiter gefassten Sinne benennt Wirkung das bereits angesprochene ästhetische Erleben beim Lesen eines literarischen Textes, das sich je nach Text unterschiedlich formulieren lässt: naiv, impressionistisch, poetisch, reflektiert, psychologisch usw.; und das vom individuellen Empfinden der Leserin abhängt. So findet die eine Wagners kunstvolle Sprache erhebend, die andere lächerlich oder peinlich, eine dritte womöglich beides zugleich.

Dass Kunst wirkt, und zwar in einer nicht unmittelbar zweckgerichteten, nicht dingfest zu machenden Weise, darüber besteht kein Zweifel. Musik wirkt, Malerei wirkt, Literatur wirkt, Theater wirkt. Jeder Mensch hat in seiner Geschichte der Erfahrungen mit Kunst Beispiele dafür, dass das so sein kann, aber nicht verlässlich so sein muss. Die Wirkung von Kunst findet auf allen Ebenen der Wahrnehmung und Reaktion statt (selten auf allen gleichzeitig) – gleich ob es sich dabei um intellektuellen Stimulus handelt, emotionale Impulse, situative Effekte, Bewunderung auf der Metaebene oder ausgeprägte Körperempfindungen. Wie subjektiv verschieden von Rezipientin zu Rezipientin (beispielsweise bei Fernando Pessos Lyrik oder einem Luigi-Nono-Konzert) oder kollektiv weithin übereinstimmend (beispielsweise bei den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle oder Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*) das ästhetische Erleben im konkreten Fall ist, lässt sich natürlich nicht definitorisch festlegen.

Und so muss man damit leben, dass jedes Textverständnis auf Grund der für Literatur konstitutiven Vieldeutigkeit einen subjektiven, ja spekulativen Anteil hat: Wie soll die Übersetzerin beweisen, dass ihre Einschätzung der Wirkung des Originaltextes auf die Originalleserin stimmig ist? Die streng eingrenzbar „eine“ Wirkung auf „die“

¹⁴ Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, 94. Mit „Texte[n] mit ästhetischer Zielsetzung“ meint er gewiss literarische; er verbindet die „Hypothese [des Übersetzers] über die Wirkung, die der Originaltext bei seinen Lesern erzielen wollte“ mit der *intentio operis*, was grosso modo meinem Zusammenhang von Wirkungsinterpretation und Haltung entspricht.

Originalleserin¹⁵ existiert ebenso wenig wie eine Messungsmethode, die nachprüfen kann, wie äquivalent die Übersetzung ist. Doch ist das schlimm? Ist es deswegen theoretisch unvorstellbar oder unwissenschaftlich,¹⁶ der Tatsache Rechnung zu tragen, dass die Literaturübersetzung in der Praxis mit Annahmen über die Wirkung eines Werkes operiert? Dass sich Literatur dieser Festlegung entzieht, ist nicht ein bedauerlicher kommunikativer Mangel,¹⁷ sondern Potenzial, Reichtum, Stimulation; über denotativ Eindeutiges, konnotativ Flirrendes und pragmatisch Offenes im Text kann und muss trotzdem nachgedacht werden. Der spekulative, subjektive Faktor beweist nicht, dass die Orientierung an der Wirkung eines Werkes untauglich wäre, sondern illustriert nur die relative künstlerische Eigenständigkeit von Literaturübersetzungen.

Der individuelle Anteil an der Interpretation des Originals stellt also einen legitimen und notwendigen Bestandteil der Übersetzungsarbeit dar.¹⁸ Nehmen wir die bekannte Versuchsanordnung: Man gebe fünf professionellen Literaturübersetzerinnen denselben Text zu übersetzen; herauskommen werden fünf (mehr oder weniger) verschiedene Übersetzungen, über deren Gelungenheit man streiten kann und muss. Wie in der musikalischen oder schauspielerischen Interpretation gibt es kein Richtig, nur manche Versionen von Falsch und unterschiedlich überzeugende Angebote von Richtig. Die fünf Fassungen können sich mit ihren Angeboten sowohl darin unterscheiden, was sie wirkungsmäßig anstreben, als auch darin, wie überzeugend sie die angestrebte Wirkung realisieren.¹⁹

¹⁵ Dazu Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 291: „wir erwarten von der ‚guten‘ Übersetzung – als utopisches Ziel –, dass sie [...] gegenüber der kreativen Verstehensleistung des Lesers ebenso offen ist wie der Originaltext gegenüber dem Originalleser.“

¹⁶ Die Übersetzungswissenschaft versteht Äquivalenz oft als normativ formulierende Forderung. In der Praxis der Literaturübersetzung ist Äquivalenz eher ein Ziel, vom jeweiligen Text mit seinen Eigenschaften und Bedingungen immer wieder neu vorgegeben. Immer wieder neu, jedes Mal potenziell anders – und doch werden dadurch Überlegungen zum theoretischen Rahmen für das Literaturübersetzen nicht überflüssig oder bis zur Irrelevanz relativiert.

¹⁷ Die renommierte Skopos-Theorie von Nord und Vermeer will jede Übersetzung an festlegbare Prinzipien binden, ist aber zu grobmaschig für Literatur, was angesichts der reizvollen, die Literatur ja definierenden Vieldeutigkeiten und Interpretationsunterschiede nicht verwundert. Wie sollte die geforderte gelungene Kommunikation mit zielsprachlichen Rezipientinnen da auch aussehen? (Vgl. Hans J. Vermeer, *Skopos und Translationsauftrag*, Heidelberg 1989; Christiane Nord, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, 4. überarb. Aufl., Tübingen 2009).

¹⁸ „Semantische, stilistische und ästhetische Werte eines Originaltextes werden von verschiedenen Übersetzern unterschiedlich aufgefasst (wie von Lesern in der Originalsprache auch), unterschiedlich hierarchisiert und damit auch verschieden übersetzt.“ (Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 195).

¹⁹ Wenn die Literaturübersetzerin bei ihrer Interpretation des Textes feststellt, dass sie die Haltung, die den Ton bedingt, zwar wahrnimmt, die Wirkung aber für sie nicht erzielt wird – dann sollte sie den Text nicht übersetzen, da sie die angestrebte Wirkung gar nicht überzeugend realisieren könn-

Wenn sich das literarisch Charakteristische eines Textes, also der Ton, durch seine Wirkung äußert, orientiert sich die Literaturübersetzerin folglich daran, welche Wirkung der Originaltext auf sie hatte, was er „mit ihr gemacht hat“; im nächsten, analytischeren Schritt, der die Literaturübersetzerin von fast allen anderen Leserinnen unterscheidet, untersucht sie, wie die Wirkung hergestellt wurde, und dann, wie sie diese Wirkung, und mit ihr den Ton, anhand der Mittel ihrer eigenen Sprache nachschaffen kann.

In der Wirkung bündeln sich die sprachlichen Gestaltungsmittel, die stilistischen Einzelentscheidungen,²⁰ der konnotative Reichtum, die Haltung, die erzählte Geschichte und das Thema als außersprachlicher Sachverhalt und verschmelzen zu der ästhetischen Erfahrung. Deswegen ist, neben der selbstverständlichen Beachtung der inhaltlichen, der denotativen Äquivalenz, vor allem der Anspruch auf *Wirkungsäquivalenz* beim Literaturübersetzen relevant.

Wirkungsäquivalenz, Verhandlung und Freiheit

Die Literaturübersetzerin schafft Primärliteratur nach, sie nimmt die Rolle der Autorin in der Sprachgestaltung ein, und sie tut es mit den Mitteln der Zielsprache, ihrer Muttersprache, z. B. Deutsch, und darin mit ihrem eigenen Deutsch. Sie sucht in der Übersetzung nach Lösungen, die bei ihren Leserinnen eine ästhetische Wirkung erzielen sollen, welche sich äquivalent zur angenommenen Wirkung des Originals auf die Originalleserinnen verhält. Wenn sie sich dabei semantisch unter verschiedenen Synonymen für eine Lösung entscheidet, also auf den ersten Blick „nur“ um denotative Äquivalenz bemüht ist, wird die Frage danach, wie die einzelnen Lösungsmöglichkeiten *wirken*, den Ausschlag bei der Entscheidung geben; ebenso wird sie, wenn es darum geht, ein bestimmtes Stilmittel oder bestimmte beschreibbare Stileigenschaften²¹ in

te. Dabei ist gleichgültig, ob das daran liegt, dass der Text literarische Schwächen hat, oder dass ihr gerade diese ästhetische Erfahrung nicht zugänglich ist. Die Identifikation mit dem Ton eines Originaltextes, die es braucht, um mit der daraus sprechenden Stimme der Autorin in einer anderen Sprache zu sprechen, wird unmöglich, wenn die Übersetzerin den Text selbst und seine Haltung nicht ernstnehmen kann. Wenn sie die beabsichtigte Wirkung zu imitieren versuchte, würde das kaum gelingen, denn ihre eigene (andere!) Haltung wäre ihrem Übersetzungstext eingeschrieben, nolens volens. Da geht es ihr nicht anders als der Autorin.

²⁰ Das ist nicht – wie man aus Kollers „formal-ästhetischem Bezugsrahmen“ oder auch Levýs Theorie methodisch schließen könnte – gleichbedeutend mit einer Liste der im Original benutzten formalen Sprachmittel, die in der Übersetzung abzuarbeiten wäre, auch wenn die Übersetzerin natürlich nachprüft, ob diese Mittel in ihrer Sprache äquivalent wirken und möglich sind, z. B. bei Alliterationen, Wortspielen, Sprachregistern etc.

²¹ Zur Veranschaulichung eine offene Beispielliste aus den verschiedensten Schubladen der stilistischen Gestaltung: Wiederholung, Assonanz, Metapher, Altertümlichkeit etc.

ihrer Übersetzung zu realisieren, die *Wirkung* der verschiedenen Varianten, die ihr einfallen, in ihrem konkreten Text mit dem konkreten Ton und der konkreten Haltung des Originals prüfend vergleichen und danach entscheiden.

Dabei ist es wichtig zu beachten, dass viele Elemente der Sprachgestaltung, auch wenn es sie in mehr als einer Sprache gibt, keineswegs in jeder Sprache dieselbe Wirkung haben.²² Das geht von der Syntax, in der sich die jeweiligen Betonungsstrukturen der Sprache widerspiegeln,²³ bis hin zu spezifischen Stilmitteln wie beispielsweise dem Alexandriner, einem Versmaß, das im Französischen für Verse von klassischer, eleganter Perfektion sorgt, im Deutschen dagegen quälend schwerfällig wirkt.²⁴ Ein anderes Beispiel: Verben mit verschiedenen, teilweise neologistischen Präfixen oder Ergänzungen sind subtile und zugleich auffallende Stilmittel des Deutschen. Der Dramatiker Marius von Mayenburg verwendet Verben wie „jemandem über die Zunge schäumen“, „einen Fuß herausstapfen“ (Baby bei der Geburt), „einander zusammenschmelzen“, „sich zerpulvern“.²⁵ Im Englischen und Französischen führt ein analoges Vorgehen zu viel anomaler wirkenden Ergebnissen ohne ästhetischen Gewinn; auf derlei stilistische Markierungen verzichten diese beiden *Feuergesicht*-Übersetzungen folglich ganz.²⁶

Die Erkenntnis, dass die Übersetzerin für eine äquivalente Wirkung zuweilen andere sprachliche Mittel einsetzen muss als die Originalautorin, weil verschiedene Sprachen eben verschieden funktionieren, ist nicht als bloße Einschränkung des übersetzerischen Spielraums misszuverstehen, die zwangsläufig zu Notlösungen oder nur schuldbewusst gewagten Freizügigkeiten führt. Vielmehr zeigt diese Erkenntnis, dass sich die Übersetzerin, wenn sie wirklich literarisch übersetzen will, zugunsten der Wirkungsäquivalenz vom Anspruch einer vorrangigen formalen Äquivalenz (also einer unbedingten Imitation der Sprachgestaltung), manchmal sogar von der denotativen Äquivalenz²⁷

²² Reiß benennt, da sie dieses nicht bedenkt, als Aufgabe der Literaturübersetzung, sie müsse mit „analoger Gestaltung [...] eine dem expressiven Individualcharakter des AS-Textes analoge ästhetische Wirkung in der ZS erzielen können“ (Katharina Reiß, *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Texttyp*, Kronberg/Ts. 1976, 21).

²³ So erscheinen im Englischen die wichtigsten, betontesten Elemente des Satzes eher in der Satzmitte, im Deutschen dagegen am Schluss und, etwas weniger stark, am Anfang. Ein Imitieren der syntaktischen Reihenfolge eines englischen Originals kann in deutscher Übersetzung für nicht recht in der Zielsprache angekommene, diffuse, sogar verwirrende Sätze sorgen.

²⁴ Simon Werle übersetzt Corneilles Alexandriner deshalb u. a. mit Jamben (vgl. Pierre Corneille, *Der Cid. Spiel der Illusionen*, übersetzt von Simon Werle, Frankfurt a. M 1994).

²⁵ Marius von Mayenburg, *Feuergesicht*, Berlin 2000, Beispielverben über das ganze Stück verteilt.

²⁶ Vgl. Marius von Mayenburg, *Fireface*, translated by Maja Zade, London 2000; Marius von Mayenburg, *Visage de feu*, traduit par Laurent Muhleisen, Mark Blezinger, Gildas Milin, Paris 2001.

²⁷ Vgl. das Eigennamen-Wortspiel bei Lorrie Moore im 3. Teil dieses Aufsatzes ab S. 233.

freimachen *mus*s, um übersetzerischen Spielraum in der Zielsprache hinzuzugewinnen.²⁸

Mir ist bewusst, welch wichtige Rolle dieses Modell des Literaturübersetzens der Interpretation und der künstlerischen Kreativität der Übersetzerin einräumt. Das ist so gewollt. Ich möchte an dieser Stelle daher kurz das große Thema von Treue vs. Freiheit in der (Literatur-) Übersetzung streifen. Denn mit der expliziten Legitimation des subjektiv-kreativen Anteils in Interpretation und Nachschöpfung des Originals könnte der Eindruck entstehen, dass jede Übersetzung dadurch automatisch in ihrem So-Sein legitimiert wäre und sich die Frage nach ihrer handwerklichen Qualität, ihrer Äquivalenz a priori erledigt hätte mit dem Verweis auf das künstlerische Subjekt der Übersetzerin, ihr Sprachgefühl und ihre eigene Interpretation („anything goes“, „so hab ich’s halt empfunden“). Das ist nicht gemeint. Die Anerkennung des subjektiven Faktors in der Kunstrezeption besagt vor allem, dass andere Subjekte zu anderen Interpretationen kommen können. Die Diskussion über die Wirkungsäquivalenz einer literarischen Übersetzung ist eröffnet, nicht abgeschlossen. Es gilt zu argumentieren.

Zuerst argumentiert die Übersetzerin im Gespräch mit sich selbst und in Verhandlung mit dem Text;²⁹ dann in der Auseinandersetzung mit der kritischen Lektüre professioneller Leserinnen (Lektorat, Literaturkritik). Insgesamt steht die Übersetzung als Argument für sich selbst den Leserinnen gegenüber: Sie will und soll diese von sich überzeugen, als eigener, schlüssiger, vergleichbar komplexer Sprach- und Erzählkosmos wie das Original – was sich an der ästhetischen Wirkung ermessen, wenn schon nicht messen lässt. Eben weil es dafür keine objektiven Maßstäbe gibt, muss diskutiert werden, welche sprachlichen Lösungen die angestrebte äquivalente Wirkung überzeugender erreichen.

Es muss diskutiert werden, gut, aber wie? Hier bietet sich ein kurzer Exkurs zur Verdeutlichung der Begrifflichkeiten von „objektiv“ und „subjektiv“ im Übersetzungszusammenhang an, genauer gesagt im übersetzungskritischen Zusammenhang.

„Objektiv“ kritisierbar sind Stellen, die entweder mit mangelnder denotativer Äquivalenz zu tun haben³⁰ oder erkennbar unbeabsichtigte Fehler enthalten.³¹ Der „objektive“ Bereich ist meist unstrittig, umgrenzt und leicht von den anderen zu unterscheiden.

²⁸ Dieser Spielraum lässt sich kreativ und nuancensicher eigentlich nur in der eigenen Muttersprache nutzen, weshalb Literaturübersetzungen im Regelfall in die Muttersprache und nicht in die Fremdsprache gemacht werden.

²⁹ Vgl. Umberto Eco, *Quasi dasselbe mit anderen Worten*, Kapitel 4: „Bedeutung, Interpretation, Verhandlung“. Eco will hier auf die (nicht neue) Tatsache hinaus, dass Übersetzungsentscheidungen Prioritätensetzungen (inklusive punktuellen Verlusten und Gewinnen) sind, also verhandelt, abgewogen werden müssen – und dass sich das gegeneinander abzuwägende Material zunächst aus verschiedenen Aspekten des Originals zusammensetzt, im nächsten Schritt aber zwischen Originaltext und dem Pendant-Angebot aus dem Sprachfundus der Übersetzerin abgewogen wird.

³⁰ Siehe oben, Anmerkung 3.

Mit „subjektiv“ habe ich bislang den legitimen Spielraum bei der Interpretation eines Kunstwerks bezeichnet. Mit der Subjektivität in der Übersetzungskritik verhält es sich anders. Nehmen wir als Beispielsituation das Übersetzungslektorat. Die Lektorin schlägt Änderungen vor; wenn der Übersetzerin nicht einleuchtet, welchen Wirkungsunterschied ein Vorschlag erzielen soll und ob dieser Unterschied gerechtfertigt, ja wünschenswert ist, kann es sein, dass der Vorschlag vom subjektiven Geschmack der Lektorin herrührt. „Heimweg“ vs. „Nachhauseweg“, „guck mal“ vs. „kuck mal“ und so weiter: Man könnte im Grunde beides sagen, es gibt hier keine wirklich triftigen Argumente. In solchen Fällen wiegt der subjektive Geschmack der Übersetzerin schwerer als derjenige der Lektorin, weil die Übersetzerin als künstlerische Urheberin für den Text verantwortlich ist. Es ist ihr Text. Auch der „subjektive“ Bereich ist meist zügig umgrenzt und identifiziert. Bei all dem, was neben den „objektiv“ und „subjektiv“ gelagerten Fällen übrigbleibt, wird es interessant.

Dort muss nämlich „intersubjektiv“ verhandelt werden, mit Argumenten für oder gegen die verschiedenen Lösungsangebote, und ebenso kann und muss diskutiert werden, wie überzeugend diese sind. Die Argumente für ihre Vorgehensweise bezieht die Übersetzerin aus ihrer Textinterpretation und belegt sie am Text. Strittig kann manches sein: etwa die Prioritätensetzung in der Übersetzung (ist die Alliteration wirklich so wichtig, da sie viel künstlicher wirkt als im Original? Ist die Stilebene der Umgangssprache nicht viel ordinärer als im Original geraten? Kann man im Englischen nicht viel unauffälliger und eleganter „unfailing“ sagen als im Deutschen „unversagend“?) oder auch die ironische Wirkung einer Beschreibung im Original, die in der Übersetzung ernst gemeint wirkt, oder umgekehrt. Oder es geht gleich um ein ganzes Werk: In der Welt der Literatur ist die Ansicht, der „Ulysses“ von James Joyce sei ein Meisterwerk, wohl mehrheitsfähig, aber man darf das auch anders sehen. Wie dieser Roman genau wirkt – begeisternd, überfordernd, mitreißend, verkünstelt –, lässt sich nicht als Wahrheit festschreiben, das muss verhandelt werden. Und doch kann man sich vermutlich darauf einigen, dass es witzige und verrückte, philosophische und leidenschaftliche Passagen darin gibt, also auch darauf, welche Wirkung die Übersetzung in den jeweiligen Passagen entfalten müsste. Und dann diskutieren, ob ein konkreter Übersetzungsvorschlag dies mehr oder weniger überzeugend tut.

Als Gegengewicht zur notwendigen künstlerischen Subjektivität der Übersetzung müsste also gefragt werden, welche Beweggründe, herausgearbeitet durch die Textinterpretation, übersetzerische Entscheidungen motivieren: Woran macht die Übersetzerin fest, welchen Ton sie ‚gehört‘ und warum sie ihn *genau so* in ihrer Sprache ausgedrückt hat? Solche Diskussionen können fruchtbar sein für die Verbesserung einer konkreten Übersetzung, für die eigene Weiterbildung und für die verbesserte Wahr-

³¹ Absichtliche Fehlleistungen als literarisches Mittel können in der Übersetzung mehr oder weniger überzeugen, gehören aber keinesfalls in die Kategorie der „objektiven“ Fehler.

nehmung von Übersetzungen allgemein. Der in diesem Aufsatz vorgeschlagene theoretische Betrachtungsrahmen mit seinen Begrifflichkeiten und Kategorien soll diese Diskussionen möglichst präzise und erfolgreich werden lassen.

Der Weg des Literaturübersetzens

Ich versuche zusammenzufassen: Für die Literaturübersetzerin ist es von zentraler Bedeutung, mittels der eigenen Wahrnehmung und Interpretation der Wirkung eines literarischen (Original-)Textes die Haltung zu begreifen, die der Verwendung seiner identifizierten Stilmittel innewohnt, und sich damit seinen spezifischen Ton anzueignen. Die Übersetzerin nimmt, identifikatorisch bis imitierend, „dieselbe“ Haltung ein, soweit dies im Hinblick auf die kulturelle Differenz möglich ist, und versucht, den Ton mit den geeigneten Stilmitteln ihrer eigenen Sprache nachzubilden, im Bestreben, eine äquivalente Wirkung bei den Leserinnen ihrer Übersetzung zu erzielen. Dies sind die substanziellen Wertigkeiten, die über die Wiedergabe des im Original erzählten Inhalts hinausgehen und auf die es bei der Literaturübersetzung zentral ankommt.

Das Wortspiel als Stilmittel

Wenn das Stilmittel *Wortspiel* auf allen Ebenen der Sprachbetrachtung untersucht wird, entpuppt es sich als wahrer Knotenpunkt, an dem sich Funktionsweisen und Wechselwirkungen verschiedenster Aspekte von Sprache und Literatur in verdichteter Form betrachten lassen; es bietet Anlass für etliche aufschlussreiche Beobachtungen und Erkenntnisse.³² Im Folgenden möchte ich seine Definition vorstellen, soweit sie für die Frage seiner Übersetzung und Übersetzbarkeit relevant ist.³³ Ich zitiere aus meiner Dissertation:

³² Vgl. Frank Heibert, *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung*, Tübingen 1993.

³³ Da bei den meisten Wortspielen Ausdruck (Schreibweise und Aussprache, *signifiant*) und Inhalt (*signifié*) von Wörtern oder Wortgruppen gegeneinander ausgespielt werden und jede Einzelsprache gerade durch ihr eigenes Ausdruckssystem und ihre eigene Aufteilung der Lexik gekennzeichnet ist, wurden Wortspiele in der Linguistik lange per Definition als unübersetzbar gehandelt. Praxis und empirische Untersuchung des Übersetzens zeichnen ein anderes Bild; vgl. dazu Frank Heibert, *Das Wortspiel*, Kap. 14. Die Begriffe ‚Inhalt‘ und ‚Ausdruck‘ verwende ich nach Louis Hjelmslev, um Bedeutung und Schreibweise bzw. Aussprache von Wörtern zu benennen (Vgl. Louis Hjelmslev, *Prolegomena zu einer Sprachtheorie*, übersetzt aus dem Dänischen von Rudi Keller [u. a.], München 1974 [1947], Kap. 13).

Wortspiele sind Sequenzen, die im Text eine rhetorische Funktion erfüllen. Ihre Ausdrucksseite ist nach bestimmten Techniken konstruiert; ihre Inhaltsseite ist präzise interpretierbar. Sie sind im Text Einzelfall, nicht Stilprinzip. Als rhetorische Mittel müssen sie auffallen (was sie durch ihre signalhafte Anomalie tun), sinnvoll sein (was durch ihre semantische Struktur gesichert ist) und Wirkung haben (was durch den Lustgewinn aus ihrer potentiell subversiven Triebbefriedigung und ihrer inhärenten Paradoxie bzw. ihre neologistische Behauptungskraft gewährleistet ist).³⁴

Ein Wortspiel ist kein zweckfreies Spiel nach Spielregeln, sondern ein einzelnes Mittel gestalteter Sprache. Ich möchte im Folgenden seine Aspekte anhand eines konkreten Beispiels betrachten (als solches ist es zwar konstruiert, der Kontext aber nicht):

Zur Zeit der Berlinale 2012 hatte der damalige, bereits angezählte Bundespräsident Wulff viele Künstlerinnen zu einem Empfang geladen, auffällig viele von ihnen sagten ab, und durch die Zeitungen ging die Frage, ob der Empfang insgesamt auf der Kippe stehe. Nehmen wir an, es wäre ein Tanzball gewesen, kein Empfang, und die Presse hätte die Schlagzeile gebracht: „Der Ball kommt ins Rutschen.“

Zunächst zur *Inhaltsebene*: Mit welchem semantischen Material wird gespielt, welche Inhalte werden wortspielhaft verknüpft?

Die normale Kommunikation ist um Eliminierung von Missverständnis-Möglichkeiten bemüht; der Kontext sorgt bei mehrdeutigen Wörtern wie „Ball“ dafür, dass etwa Spielball und Tanzball nicht verwechselt werden. Ein Kontext, der das nicht leistet bzw. absichtlich beide Bedeutungen aktualisiert, erzeugt eine Irritation im Kommunikationsprozess und fällt dadurch auf. Das ist das notwendige Anomaliesignal der Komplexen-Text-Spiele.

Das vorliegende Beispiel ist ein doppeltes Wortspiel; erstens wird mit der Doppelbedeutung von „Ball“ gespielt (Spielball, Tanzveranstaltung), zweitens mit der wörtlichen und der übertragenen, also der Doppelbedeutung der Lexie „etwas kommt ins Rollen“ (z. B. ein Spielball – oder eine Affäre). Die signalhafte *Anomalie* dieser Stelle liegt in der Aktualisierung (statt Verhinderung) der Doppelbedeutungen, außerdem auch in der Veränderung der im Wortschatz verankerten Lexie von „rollen“, sodass man erwartet, zu „rutschen“, was durch die Zweisilbigkeit, die Alliteration und dieselbe Wortart (Verb) erleichtert wird.

Um als Anomalie zu wirken, also stutzig zu machen, bedarf es einer semantischen Distanz zwischen den beiden Inhalten, mit denen gespielt wird. Dass „Ball“ (Spielball) und „Ball“ (Tanzball) trotz gleichen Wortlauts so verschiedene außersprachliche Wirklichkeiten bezeichnen, ist überraschend; zwischen Fußball und Basketball wäre das nicht so, da würde die semantische Distanz nicht für ein Wortspiel ausreichen. Bezogen auf die hier vorkommende Lexie ist es so: Im Wortschatz verankerte, also idiomatische Metaphern sind in der Regel in ihrer wörtlichen Bedeutung nicht mehr präsent, sondern

³⁴ Frank Heibert, *Das Wortspiel*, 153.

abgesunken, verblasst; der Mehrwortausdruck wird gleich als Redewendung in ihrer übertragenen Bedeutung verstanden. Wenn die wortwörtliche Bedeutung in Erinnerung gerufen wird, wirkt das immer überraschend. Überraschend wirkt außerdem auch die Veränderung der im Wortschatz verankerten Lexie, statt dem erwarteten „rollen“ steht da „rutschen“, eine Veränderung, die durch die Zweisilbigkeit, die Alliteration und die Wortart (Verb) erleichtert wird.

Doch ist es ebenso wichtig, dass das Verständnis nicht durch die Anomalie behindert wird; Wortspiele lassen sich per Definition immer eindeutig entschlüsseln. In normalen Kontexten entsteht kohärente Textverständlichkeit dadurch, dass semantische Elemente sich zusammenschließen – also im obigen Kontext etwa „einladen“ und „Empfang“ bzw. „Ball“ (Tanzveranstaltung); die Bedeutung von „Ball“ als Spielball kann sich in diesem Kontext mit keinem anderen Element zusammenschließen, wird also nicht aktualisiert. Solche Bedeutungslinien innerhalb eines Kontexts heißen „Isotopien“, Haussmann nennt den Zusammenschluss „isotopischen Brückenschlag“.³⁵ Von einem Wortspiel ist erst die Rede, wenn die zweite Bedeutung ebenfalls durch eine Isotopie im Kontext nachweisbar verankert ist (nicht, wenn es sich lediglich um eine lockere Andeutung der zweiten Bedeutung handelt, die einem einfallen kann oder auch nicht); „der Ball kommt ins Rutschen“ aktualisiert die „Spielball“-Isotopie durch die Assoziation auf die Lexie „x kommt eher ins Rollen, nicht ins Rutschen“.³⁶ Die „Tanzball“-Isotopie liefert der Kontext: die geplante Veranstaltung des Bundespräsidenten, die auf der Kippe steht.

Bei der *Technik* der Komplexen-Text-Spiele geht es um die Art und Weise, wie mit der Ausdrucksseite des Sprachmaterials gespielt wird, wie Zufälle bei Schreib- oder Sprechweise genutzt werden, um inhaltliche Verknüpfungen zu beglaubigen. Entweder werden Wörter gleicher Schreibweise oder Lexien *gleichen Wortlauts* verwendet, die mehrere Bedeutungen haben (homonyme Wörter bzw. Lexien), oder aber Wörter- oder Lexienpaare, die *ähnlich* genug sind, um in einem Derivationsverhältnis zu stehen (sie sind entweder homophon, gleich klingend bei anderer Schreibweise, oder paronym, ähnlich geschrieben und gesprochen), wie etwa „flugs“ und „Flux“ oder eben „kommt ins Rollen“ und „kommt ins Rutschen“.

Außerdem ist zu unterscheiden zwischen den Fällen, in denen mit einem einzigen Vorkommen bereits das Wortspiel gesichert ist (*vertikal*), und andere, in denen sowohl Derivat wie Derivand genannt sind (*horizontal*, ein Beispiel siehe unten).

³⁵ Franz Josef Haussmann, *Studien zu einer Linguistik des Wortspiels*, Tübingen 1974, 23 ff., 110 ff. Er hat die Terminologie der Untersuchung von Wortspielen auf der Inhaltsebene entwickelt.

³⁶ Den „Derivanden“: so heißt nach Haussmann die Bedeutung, auf die der Empfänger assoziieren soll; den Assoziationsauslöser, also hier die Lexie „x kommt ins Rutschen“, nennt er entsprechend „Derivat“. Vgl. Ebd., 25 ff.

Im vorliegenden Beispiel haben wir es technisch mit einer (vertikalen) Homonymie („Ball“) und einer (vertikalen) Lexienparonymie („kommt ins Rutschen“) zu tun.

Die rhetorische Wirkung (die pragmatische *Funktion* im Kontext) lässt sich recht gut anhand von Freuds Untersuchungen zum Witz betrachten. Die meisten Wortspiele arbeiten entweder mit Polemik oder mit Obszönität als „Gewürz“ (z. B. in der Werbung oder im Journalismus). In philosophischen Zusammenhängen gibt es manchmal auch „ernste“ Wortspiele („Die gefährlichste Weltanschauung ist die Weltanschauung derjenigen, die die Welt nie angeschaut haben“, ein Bonmot von Alexander von Humboldt,³⁷ das eben versprochene horizontale Beispiel); und in der Literatur kommen Wortspiele natürlich in allen Varianten vor.

Die Funktion des Doppelwortspiels im Beispiel wird im Lauf des Textverständnisprozesses klar: Die Aussage, dass die Festivität des Bundespräsidenten womöglich abgesagt werden muss, weil zu viele Repräsentantinnen fernbleiben, verdichtet sich in der wortspielerischen Lexie „Der Ball kommt ins Rutschen“. Die polemische, eine staatliche Autorität bösscherzhaft mit einer Peinlichkeit in Verbindung bringende rhetorische Wirkung macht umso mehr Spaß, als die Verwendung einer im Wortschatz verankerten Redewendung eine Art sprachlicher Beglaubigung darstellt, obwohl und weil sie mutwillig-spielerisch verändert worden ist. Insgesamt haben wir es mit einer sinnvollen, entschlüsselbaren, formal komplexen Form der Aussage zu tun.

Technik, Inhalt und *Funktion* sind die drei grundsätzlichen Ebenen der Analyse, mit der sich die komplizierte Herausforderung, das Stilmittel *Wortspiel* zu erschließen, bewältigen lässt. In meiner Dissertation habe ich an vielen Beispielen demonstriert, dass eine solche Analyse auch im Zusammenhang mit der Übersetzung von Wortspielen von Nutzen ist. Im Lauf von zwanzig Jahren hat sich allerdings sowohl meine praktische Erfahrung im Literaturübersetzen als auch meine theoretische Beschäftigung damit weiterentwickelt. Die Erkenntnisse von damals lassen sich an den hier vorgeschlagenen theoretischen Rahmen durchaus anschließen; nur einen Begriff möchte ich unbedingt durch einen anderen ersetzen: Was ich zu jener Zeit, etwas schematisch, als *Funktion* bezeichnete, meinte denselben Textaspekt, den ich heute mit *Haltung* erfassen will. Damals wollte ich noch das Aufscheinen der Autorin in ihrem Text vermeiden. Heute weiß ich: Auch wenn entscheidend ist, ob und wie der Text funktioniert, so lebt er doch letztlich durch die menschliche Präsenz, die ihn beseelt und die ich begrifflich lieber mit *Ton* und *Haltung* benenne.

³⁷ So heißt es vielerorts. Nachweisen ließ es sich nicht. Humboldt-Experten zucken die Achseln.

Wortspiele übersetzen

Betrachten wir nun vier Beispiele, die zunächst unübersetzbar wirken. Aus der Analyse auf den drei Grundlagenebenen ergibt sich ihre Hierarchie, um die Prioritäten und Spielräume für das Übersetzen zu erkennen – was ist unabdingbar, was ist flexibel?³⁸

1. *Truismes*, wörtlich „Binsenwahrheiten“ oder „Binsenweisheiten“, lautet der Titel eines französischen Romans von 1996.³⁹ Er bezieht sich allerdings nicht vorrangig auf das, was die Ich-Erzählerin von sich gibt (auch wenn das oft welche sind), sondern spielt – was erst in Kenntnis der Geschichte verständlich wird – mit dem Wort „true“, Sau, denn in eine solche verwandelt sich die Erzählerin, um dieses unerhörte Ereignis dreht sich das ganze Buch.

Technik: „true“ und „truismes“ sind paronym (ausdrucksähnlich), genauer gesagt teilhomonym – die beiden Worte sind miteinander verschmolzen. Gespielt wird mit der semantische Identität suggerierenden Teilhomonymie (so als wären die Wörter etymologisch verwandt, Ableitungen aus derselben Wortfamilie), während die beiden Inhaltsebenen, die dadurch verknüpft werden, fern und sachlich wie etymologisch unverbunden sind.

Inhalt: Das Wortspiel verbindet „truisme“ (Fremdwort aus dem Englischen, „truism“, von „true“ abgeleitet) und „true“ (von vlat. troja) zu der Behauptung, sie hätten existenziell miteinander zu tun, die Binsenweisheiten wären also nicht nur typisch für die Erzählerin des Romans, die zur Sau mutiert, sondern erwachsen wie eine natürliche Verlängerung aus ihrem So-Sein/Sau-Sein, so wie (scheinbar) „truisme“ aus „true“.

Haltung: Der Titel suggeriert als philosophischer Fachbegriff, der auch in den normalen Sprachgebrauch Eingang gefunden hat, zunächst eine Ernsthaftigkeit und Tiefe – mit dem verzögerten, komischen Aha-Effekt der spielerisch behaupteten Volks-etymologie. Das Derbe wird kaschiert, aber nur zum Schein, denn man soll es ja verstehen, wird es bei der Lektüre auch verstehen. Ein knackiger, doppelbödiger Titel, treffend auch deshalb, weil das „Sau“-Thema zentral und die Verwandlung zugleich von ernsthafter existenzieller Tragweite ist. Die Haltung ist augenzwinkernd-mutwillig und spielt mit dem Kontrast zwischen intellektuell und grob.

Hierarchie: Zur Übersetzung dieses Wortspiels muss vor allem die Haltung bestehen bleiben, die die Inhaltsebenen miteinander verknüpft. Es ist nicht zwingend, die präzise

³⁸ Koller thematisiert in Kapitel II.3.8. die „Hierarchie der in der Übersetzung zu erhaltenden Werte“ (Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 269 f.); die Prioritätensetzung ist als Notwendigkeit jeder Übersetzungswissenschaftlerin und jeder praktisch arbeitenden Übersetzerin klar.

³⁹ Vgl. Marie Darrieussecq, *Truismes*, Paris 1996.

Technik des Wortspiels nachzuahmen. Beim Inhalt ist „trueie“ wichtiger als „truisme“ (die Autorin hat das Wort offenkundig wegen der Paronymie zu „trueie“ gewählt, nicht weil sie im Titel etwas über Binsenweisheiten aussagen wollte).

Übersetzung: Es müsste also ein Wortspiel mit den deutschen Vokabeln für „trueie“ gebaut werden, das eine ähnliche Funktion erfüllen kann, und das auch als Titel des Romans. Ich beginne mit dem Inhalt, weil der aufgrund der gesamten Geschichte des Romans feststeht: Die Frau verwandelt sich in eine Sau. Zur Verfügung stehen die deutschen Vokabeln „Sau“ und „Schwein“. Da es sich bei beiden *nicht* um Wörter handelt, deren Ausdrucksseite an zwei homonyme, semantisch entfernte Inhalte gebunden ist, muss ich auf der Suche nach Wortspielmaterial den Fokus erweitern – auf paronyme Wörter oder auf Wortgruppen. Entweder finde ich eine Lexie (Redensart, Sprichwort u.ä.) mit verblasster wörtlicher Bedeutung (das wäre ein homonymes Verhältnis zwischen Derivat und Derivand im Sinne von „Schwein gehabt“) oder eine, in der eines meiner Schlüsselwörter durch ein paronymes Derivat vertreten wird (so etwas wie „Trau, Sau, wem“); oder ich spiele mit Teilhomonymien, die sich syntagmatisch anders gruppieren (z. B. „sauber“, in dem die Buchstabenfolge „Sau“ enthalten ist, und ähnliches; erfahrungsgemäß führt dies nur selten zum Erfolg, aber manchmal eben doch). Hier bietet sich das berühmte Shakespeare-Zitat „Sein oder Nicht-Sein“ an, das so fest im Wortschatz verankert ist, dass das Wortspiel-Derivat „Schwein oder Nicht-Schwein“ problemlos darauf zurückverweist. Eine andere Spur folgt weiteren Bezeichnungen von Schweinen im Deutschen, etwa „Borstenvieh“ oder „Allesfresser“.

Die hier genannten Übersetzungsvarianten wenden verschiedene Techniken an, was aufgrund der Prioritäten bei diesem Wortspiel kein Problem darstellt. Welche Variante passt inhaltlich und vor allem von der Funktion im Text besser zu den Erfordernissen des Originals? Weder „Schwein gehabt“, was auf einen glücklichen Zufall verweist, noch das implizite Misstrauen in „Trau, Sau, wem“ wäre zielführend, und die Idee mit „sauber“ verläuft schon auf der technischen Ebene im Sand. So bleibt als tauglichste Variante „Schwein oder Nicht-Schwein“; der Derivand hat oder behauptet existenzielles Gewicht als philosophische Frage, analog zu dem Fachbegriff „truismes“, so dass sich in diesem Wortspiel, das sich aufgrund der Kohärenz des bekannten Zitates auch gut als Titel eignet, ganz wie im Original Derbes und Tiefsinniges auf amüsante Weise miteinander verbinden. Die Tatsache, dass das Derbe hier nicht kaschiert wird, sondern einen direkt anspricht, stellt eine Abweichung vom Original dar, die sich aber im Wissen darum, dass ich mit den Mitteln und nach den Regeln des Deutschen arbeite, um eine humoristische Wirkung zu erzielen, rechtfertigen bzw. in Kauf nehmen lässt. Zu-

dem spiegelt sich das Hin und Her der Metamorphose, von dem im Roman berichtet wird, in diesem Titel exakt wider.⁴⁰

Die Paronymie zwischen „Borsten“ und „Binsen“, die ich erst Jahre später bemerkte, beschert mir noch eine andere Variante: „Borstenweisheiten“. Der Kontrast zwischen „Borsten“ und „Weisheit“ hat das für Komik notwendige Gefälle; „Weisheiten“ im Plural stellt den semantischen Gehalt von „Weisheit“ schon bei „Binsenweisheiten“ in Frage und passt zu dem amüsant-geschwätzigen Ton der Ich-Erzählerin (und eignet sich deshalb auch besser als „Borstenwahrheiten“). Der Titel verspricht tiefeschürfende Auslassungen eines Schweins – wie „truismes“. Doch ist der Derivand „Binsenweisheiten“ fest genug im Sprachbewusstsein verankert, so dass die Derivation ausgehend von „Borstenweisheiten“ wirklich die beabsichtigte Wirkung erzielt? Ist „Borsten“ als Auslöser überhaupt stark genug, um an „Borstenvieh“ zu denken? Nun, auch die Doppelbödigkeit des Originals erweist sich erst im Verlauf der Textkenntnis, nicht beim ersten Blick auf den unschuldig klingenden Titel. Neben „Schwein oder Nicht-Schwein“ handelt es sich also um eine brauchbare Alternative.

2. Die Hauptfigur aus „Community Life“ von Lorrie Moore, das Mädchen, das Bibliotheken liebt, ist als Kind rumänischer Einwanderer in die USA gekommen und heißt Olena. Nach dem Unfalltod ihrer Eltern spielt sie gedankenverloren mit den Buchstaben ihres Vornamens „and discovered what the letters spelled: *Olena: Alone.*“⁴¹

Technik: Das Anagramm ist eine besondere Variante der Ausdrucksähnlichkeit, die erst auffällt, wenn auf sie hingewiesen wird. Ohne die Vokabel „Anagramm“ zu benutzen, bettet Moore das Wortspiel metasprachlich ein – und zwar notwendig horizontal.

Inhalt: Die Vereinsamung der verwaisten Kleinen wird mit ihrer Person verbunden, indem am Vornamen ‚bewiesen‘ wird, dass das Alleinsein schon immer ‚in ihr‘ lag.

Haltung: Auch hier stellt Moore eine sprachmagische Behauptung auf: Wer genau und zugleich spielerisch auf die Wörter schaut, erkennt die Wahrheit darin. Olena ist ebenso desorientiert und haltlos wie die meisten ihrer Figuren, so auch ihre Weltsicht und die ständig stattfindende Unterminierung der Verbindlichkeit von Sprache.

Hierarchie: Die Technik ist hier unabdingbar, um die Haltung umsetzen zu können. Die geheimcodehafte Verschlüsselung des Anagramms gehört dazu. Die eine der beiden Inhaltsebenen, „alone“, ist wichtig, aber lässt Spielraum – „allein“, „einsam“, „verwaist“, all das ginge auch, wenn es sich in ein Anagramm zu einem weiblichen Vornamen umarrangieren ließe. Die zweite Inhaltsebene, der Vorname, ist interessanterweise auch flexibler als üblich; normalerweise werden Eigennamen in der Überset-

⁴⁰ Meine Vorschläge wussten den Hanser Verlag nicht zu überzeugen. Die Marketing-Abteilung wählte lieber einen nichtwortspielhaften Titel ohne Witz: „Schweinererei“ (Vgl. Marie Darrieussecq, *Schweinererei*, übersetzt von Frank Heibert, München 1997).

⁴¹ Lorrie Moore, „Community Life“, 59.

zung unverändert übernommen. Hier kommt es mehr darauf an, dass der Vorname weiblich ist und dass er als rumänischer Vorname vorstellbar ist. Es ließe sich tatsächlich also auch einmal die Denotation, hier die Personen-Denotation, verändern.⁴² Die Haltung legitimiert es, und dieses Wortspiel wäre mit einer anderen Haltung ohnehin sinnlos; ohne sie einzunehmen, würde einem das Anagramm vermutlich entgehen.

Übersetzung: An der Stelle anfangend, die am zwingendsten erscheint, nämlich bei dem Wort „allein“, zeigt sich, dass der freundliche Zufall ein Anagramm liefert, das als rumänischer Frauenvorname existiert: Lilena.⁴³ Die Analyse hat das Auffinden des Zufalls ein wenig beschleunigt; zudem gibt nur die Analyse den notwendigen Mut, um in einer Übersetzung den Vornamen der Hauptfigur zu verändern – und dies nicht als Notlösung, sondern als übersetzerisch überzeugend zu begreifen.

3. Drew Hayden Taylor, kanadischer Autor und Halbindianer, berichtet in dem Essay *Funny, You Don't Look Like One* von seinen Identitätsproblemen: zwischen den Weißen (in Nordamerika politisch korrekt „Caucasians“) und dem väterlichen Indianerstamm („Ojibway“). Da in Nordamerika jede speziell differenzierte Identität ihre eigene Community zu bilden pflegt, will auch er einen Stamm gründen: „I plan to start my own nation. Because I am half Ojibway, half Caucasian, we will be called the Occasions. And of course, since I'm founding the new nation, I will be a special occasion.“⁴⁴

Technik: Die Herkunftsbezeichnungen „Caucasian“ und „Ojibway“ werden kombiniert (obwohl sie nicht auf derselben Ebene genealogischer Differenzierung stehen, „Rasse“ nicht gleich „Stamm“, auch wenn dieser politisch korrekt als „nation“ bezeichnet wird), und zwar unter großzügiger Streichung von zur Identifikation wichtigen Teilen: nur „O“ und „casian“ bleiben. Sodann ersetzt Taylor den (anormalen) Neologismus „Ocasian“ durch das unauffällige, homophone „occasion“. Im Kontext ergänzt er dies durch „special occasion“: ein zweites Wortspiel mit der Doppelbedeutung dieser Lexie.

Inhalt: Taylor schreibt (was ungewöhnlich ist!) den Derivanden hin, die beiden Derivate hat er metasprachlich erwähnt und das Wortspiel damit erklärt: Seine genetisch-genealogische Verschmelzung entspricht der inhaltlichen, sachlichen Verschmelzung.

⁴² Vgl. Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 286; im Zusammenhang mit der Übersetzung fiktionaler Texte: „Wenn wir von der (hypothetischen) Annahme ausgehen, dass der Übersetzer vor der Wahl steht, die Information (Denotation) zu vermitteln oder die Konnotation, dann dürften starke Gründe für die Priorität der Konnotation vorliegen, unter Umständen auf Kosten der Genauigkeit in der Informationswiedergabe.“ Die Situation ist nicht immer hypothetisch, wie dieses Beispiel zeigt.

⁴³ Lorrie Moore, „Gemeindeleben“, in dies., *Was man von einigen Leuten nicht behaupten kann*, übersetzt von Frank Heibert, Berlin 2000, 69 ff.

⁴⁴ Drew Hayden Taylor, *Funny, You Don't Look Like One. Essays*, Penticton 1996, 3.

Aus den hegemonialen „Kauasiern“ und den im Reservat restgeschützten „Ojibway“ werden „Gelegenheiten“ als Mischform. Rein semantisch erschließt sich aus dieser Mischung noch keine Isotopie für „Gelegenheit“ in dem Satz. Die doppeldeutige Lexie „special occasion“ („Sonderangebot“, aber auch „besonderer Anlass“) eröffnet als Zuschreibung für den Gründer weitere Erschließungsmöglichkeiten der Gesamtbedeutung; wortwörtlich ist sie kaum sinnvoll, eher metaphorisch (oder wie stellt man sich einen Menschen vor, der ein besonderer Anlass bzw. ein Sonderangebot „ist“?). Unter dem Blickwinkel der Haltung werden aber sämtliche Inhaltsaspekte sinnvoll.

Haltung: Taylor ironisiert alles. Die absurden Blüten, die die politisch korrekte Aufsplitterung der Bevölkerung in identifikationskuschelige Kleinst-Communities treibt, dienen ihm als Zielscheibe, um sein Leiden an der Nichtzugehörigkeit zu beiden großen Communities ins Polemische zu wenden. Dass sein neuer Stamm trotzdem nicht existenziell zwingend, sondern der Gelegenheit geschuldet ist (wie viele Mitglieder hätte er wohl, die ihn zur Identifikation brauchen?), spiegelt der Name wider. Und der Gründer? Ist natürlich etwas Besonderes (das Mantra der Political Correctness: Jede Einzelne ist etwas Besonderes), eigentlich aber billig zu haben, weil er sich als sozialer Außenseiter für seine lobbylose Individualität nichts kaufen kann – ein Sonderangebot. Ironie und Selbstironie als Verpackung einer komplexen soziologischen Anklage.

Hierarchie: Auch für die Übersetzung dieses Wortspiels ist die Technik von besonderer Bedeutung, weil sie die Verschmelzung und zugleich das Fragmentarische der beiden Herkünfte für diesen Menschen symbolisiert. Die Inhaltsebenen sind festgelegt, denn die beiden Herkünfte stehen faktisch fest. Zudem muss eine Verlängerung zu einem zweiten Wortspiel mit dem neuen Stammesnamen möglich sein. Die Haltung motiviert dieses aufwändige Doppelwortspiel, sie muss erhalten bleiben. Der einzige Spielraum besteht also auf inhaltlicher Ebene: wie genau die Herkünfte bezeichnet werden und wie die Ironie des zweiten Wortspiels umgesetzt wird.

Übersetzung: Bei der Suche nach den beiden Herkunftszuweisungen ist die Wahl nicht sehr groß, zumal wenn man aus ihnen einen neuen Stammesnamen zusammenschmelzen will. Hier ein Vorschlag: „Ich plane, meinen eigenen Stamm zu gründen. Weil ich halb Rothaut, halb Weißer bin, werde ich uns ‚die Reißer‘ nennen. Und dass ich der Gründer dieses Stammes bin, reißt natürlich alles raus.“

Die Technik funktioniert äquivalent, die inhaltlichen Elemente der Wortverschmelzung sind zwar im semantischen Detail etwas anders (umgangssprachliche Bezeichnung der Rasse statt präzisiertem Vater-Stammesnamen), funktionieren aber analog; die Inhaltsebene des neuen Stammesnamens weicht von „occasion“ zwar ab, verfügt aber über ähnliche Doppelbödigkeit mit positiver Aufladung, die auch etwas Billig-Anpreisendes hat – diese Lösung transportiert die Ironie und Selbstironie der Haltung.

4. Auch das vierte Beispiel ist ein Doppelbeispiel; es stammt aus der Werbung.⁴⁵ *Kabel Eins* wirbt für einen Action-Thriller mit Milla Jovovich, die ölverschmiert, im Kampfanzug und schwer bewaffnet zu sehen ist. Der Slogan lautet: „Pretty Wummen.“ Und da der *SPIEGEL*, wo die Anzeige im Oktober 2011 stand, seit einiger Zeit kleine Scan-Codes mit abbildet, für den digitalen Zugang zum jeweiligen Artikel oder Segment, lässt sich der Sender das kleine Bonbon nicht entgehen und textet kleingedruckt dazu: „Das scannt doch jeder!“

Technik: Der erste Slogan stellt ein vertikales interlinguales Wortspiel dar, als Derivand ist der bekannte Filmtitel *Pretty Woman* gegeben, dessen Hauptwort im Derivat durch das paronyme (in diesem Fall bei angenommenem deutschem Akzent als homophon behauptete) „Wumme(n)“ ersetzt wird. Das zweite Wortspiel ist fast genauso gebaut, hier ist der Derivand jedoch eine deutsche Lexie („Das kennt doch jeder“), im Derivat liegt eine interlinguale Paronymie vor (interlingual, weil das Fremdwort „scannen“ noch als englisches Verb erkennbar ist – und weil der Kontext, in dem bereits ein interlinguales, englisch-deutsches Wortspiel steht, diese Lesart stärkt).

Inhalt: Milla Jovovich ist nicht nur „pretty“ (ein weibliches Klischee), sondern hat auch männliche Attribute zu bieten: überdimensionierte Schusswaffen (durch die Slangvariante „Wummen“ benannt). Das Wortspiel stellt die „hübschen“ Waffen in den Vordergrund, was der Derivand „Pretty Woman“ aber wieder ausgleicht. Beim zweiten Wortspiel verdeckt die starke, Inhaltsnähe behauptende Paronymie zwischen „kennen“ und „scannen“ einen Widerspruch – wer etwas kennt, müsste es nicht eigens scannen. Unklar bleibt, was man kennen soll, den Film (dessen Titel *Resident Evil* optisch unter dem Slogan verschwindet) oder das neue Scanverfahren im *SPIEGEL*?

Haltung: Die Haltung fügt, wie auch beim vorherigen Beispiel, alles plausibel zusammen. Mit dem ersten Wortspiel wird die attraktive und schlagkräftige Actionheldin beworben, es vereint die ‚wichtigsten‘ Eigenschaften von Männern und Frauen und zieht überdies noch einen bekannten Erfolgsfilm – der eigentlich gar nichts mit *Resident Evil* zu tun hat – zur Beglaubigung des Kalibers *dieses* Films heran. Beim zweiten Wortspiel verändert sich die sprichwörtliche, leicht übertreibende Bestätigung eines Sachverhalts zu einer Werbe-Aufforderung, legitimiert durch das Sprichwörtliche (welches immer suggeriert, dass eine Weisheit oder Wahrheit dahinter steckt, verstärkt durch die raffiniert eingebaute Einwandvorausnahme des „doch“). Etwas Neues wird als selbstverständlich bekannt und zwingend dargestellt.

Hierarchie: Da es sich um Werbung handelt, muss das Wortspiel knapp und sloganhaft daherkommen, auch in der Übersetzung (nehmen wir der Einfachheit halber als Zielsprache das Englische). Darüber hinaus muss es auf semiotischer Ebene, das heißt zum Foto passen. Fest steht damit inhaltlich das Spiel mit „weiblich“ und „männ-

⁴⁵ Dass Werbung normalerweise nicht übersetzt wird, stört an dieser Stelle nicht; sie könnte ja in einem zeitgenössischen deutschen Roman verarbeitet sein.

lich“, nicht aber, mit welchen Vokabeln genau, das bietet Spielraum. Ein Wortspiel mit „Pretty Woman“ als Derivand kann man versuchen, andernfalls mit etwas anderem Bekannten (Name, Buch, Film) – denn die Haltung darf sich nicht ändern, schon wegen des Kontexts Werbung. Technisch herrscht Flexibilität, sofern der Slogan knapp und schnell bleibt. Beim zweiten Wortspiel auch, sofern der Bezug zum Derivanden schnell hergestellt ist. Inhaltlich sollte dort im Derivat eine Lexie auf den Scan-Vorgang umgedeutet werden. Die Haltung ist beide Male eine vergleichbar auffordernde Verbindlichkeit.

Übersetzung: Milla Jovovich kommt äußerlich verdreht und kampfesmutig daher, zusammen mit den Waffen also klischeehaft männlich, was sich mit dem englischen Adjektiv „gritty“ (sandig, körnig, aber auch: mutig) beschreiben lässt. „gritty“ ist paronym zu „pretty“, der Derivand „Pretty Woman“ bleibt: „Gritty Woman“.⁴⁶ Der zweite Slogan könnte lauten: „Yes we scan“. Auf den Derivanden „Yes we can“ kommt man, wenn man nach Homonymen, Homophonen oder Paronymen zu „scan“ im Englischen sucht, relativ bald, auch wenn die Kohärenz der Derivation mit der Zeit abnehmen wird, denn sie beruht auf dem Wissen um Obamas ersten Wahlkampf 2008.⁴⁷ Technisch liegt eine vertikale Paronymie vor, der Derivand hat aufgrund seiner zum Sprichwort geronnenen Kraft der weltverändernden ersten Obama-Wahl hohe Kohärenz und behauptet zwingende Selbstverständlichkeit, das Wortspiel wirkt also werbend-affirmativ, alles wie im Original.

Mit Methode übersetzen

Die differenzierte Analyse der Wortspielbeispiele und der zugehörigen Übersetzungsvorschläge weist einen Mangel auf, der dem Genre „wissenschaftlicher Aufsatz“ geschuldet ist. Der letzte methodische Schritt bei allen Übersetzungsvorschlägen, erst

⁴⁶ Wer die Waffen wichtiger findet, muss einen anderen Derivanden finden – eine Aufgabe für englische Muttersprachlerinnen.

⁴⁷ Die Aktualität des Wirklichkeitsausschnittes, auf den der isotopische Brückenschlag bei einem Wortspiel verweist, kann entscheidend für das Gelingen des Wortspiels sein. Mein Lösungsvorschlag „Yes we scan“ entstand Anfang 2012, für die Tagung, die diesem Sammelband zugrunde liegt. Im Sommer 2013 wurde „Yes we scan“ im Zusammenhang der Snowden-NSA-Affäre im Internet zu einer höhnischen Wortspiel-Attacke auf die Obama-Regierung, dieser polemisch unterschiebend, sie habe sich wahlkampfmäßig ‚eigentlich‘ auf die Fahnen geschrieben: „Ja, wir können Euch alle jederzeit abhören!“ Damit ist das Wortspiel als englische Übersetzungslösung für „Das scannt doch jeder!“ freilich verbrannt. Ein Stück neuer politischer Wirklichkeit wurde zu einem neuen Isotopiepfiler, und der Brückenschlag des Wortspiels lässt die Brücke in eine andere Richtung verlaufen. So kann’s auch gehen.

recht bei der Wortspielübersetzung, besteht aus der Überprüfung der Kontexteignung; lässt sich meine Lösungsidee unproblematisch einbauen (im Hinblick auf syntaktische und grammatische Strukturen)? Entstehen durch sie im Umfeld des Wortspiels neue, unerwünschte Konkurrenzisotopien, mit denen ich nicht gerechnet habe? Passt meine Idee zum Ton des restlichen Textes? Derlei Fragen sind zu prüfen, bevor man sich über eine gute Idee nicht nur freuen, sondern sie auch verwenden kann. Im Zusammenhang dieses Aufsatzes konnte die Relevanz des Gesamtkontextes nur angedeutet werden.

Es ging mir vor allem darum, zu demonstrieren, dass mit dem entsprechenden definitonischen Fundament – in Bezug auf den Ton und auf das Ziel der Wirkungsäquivalenz – sowie mit der richtig verstandenen Textanalyse des Originals beim Literaturübersetzen eine praktische Arbeitskompetenz entsteht, die Sprachgefühl, Erfahrung und intuitive Kreativität nicht ersetzen, sondern an ihre Seite treten soll, diese ergänzend, bei Ausbleiben stimulierend und bei Bedarf korrigierend. Gerade Wortspiele sind oft so komplex, dass die Übersetzerin als Leserin die rhetorische Wirkung zwar sofort merkt – sie lacht, ist animiert, empört usw. –, bei der Analyse aber womöglich zunächst den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Nach einer geordneten Bestandsaufnahme ist die Übersetzung von Wortspielen vielleicht keine Angstpartie mehr. Wer genauer weiß, was es braucht, muss nicht in falschen Richtungen nachforschen. Das gilt auch über den Spezialfall Wortspielübersetzung hinaus. Die Trefferquote des Musenkusses dürfte, wenn man ihn wie beim Blinde-Kuh-Spielen sucht, deutlich geringer sein.

Und wer sich aus wissenschaftlichem oder auch „nur“ kritischem, rezipierendem Interesse dem Thema Literaturübersetzung zuwendet, befreit sich mit einem frischen Blick auf das Übersetzen vielleicht von den überkommenen und doch unglaublich hartnäckigen Maximen, die einen grundlegend falschen Gegensatz zwischen „treu“ und „schön“ aufmachen.⁴⁸ In Wirklichkeit ist es ganz anders und viel besser: Richtig verstandene Treue führt *durch Freiheit* geradewegs zur Schönheit. Eigentlich wie im wahren Leben.

⁴⁸ Ich erweise diesem von der Sache her, nein, von beiden „Sachen“ her törichtem Aperçu nur zähneknirschend die Ehre, es noch einmal zu zitieren: „Übersetzungen sind wie Frauen. Entweder sie sind treu, aber nicht schön, oder sie sind schön, aber nicht treu.“ Interessanterweise lässt sich nicht zweifelsfrei recherchieren, wer es wo gesagt hat, die einen schreiben es Voltaire zu, die anderen Edmond Jaloux, auch Tahar Ben-Jelloun scheint sich mit dieser missratenen Feder geschmückt zu haben. Französisch ist es wohl. Und leider zäh.