

Kreativität und Problemlöseverfahren als translologische Größen, am Beispiel der spanischen Übersetzung von Herta Müllers *Atemschaukel*

Alberto Gil
Universität des Saarlandes
a.gil@mx.uni-saarland.de

1 Vorbemerkung

Die Interessen des Jubilars auf den Gebieten der Sprach- und Translationswissenschaft sind nicht nur reichhaltig, sondern auch sehr bereichernd für das Fach. Sie sind von einer grundlegenden funktionalen Haltung geprägt, die unsere Disziplin aus der wissenschaftlichen Isolation verhilft. Zentrale Fragen in Erichs Arbeiten sind nämlich die Suche nach registerbasierten Methoden der Übersetzungsevaluation, die Übersetzung selbst als Sprachvariation und der Status der Translatologie als wissenschaftlicher Disziplin. Hierbei ist Erichs Anliegen, stets den Dialog zwischen den Disziplinen zu fördern und multifunktionale Ansätze in der translologischen Forschung zu berücksichtigen. Spätestens hier wird eine Seelenverwandtschaft zwischen uns beiden sichtbar (wie übrigens auch in so vielen anderen Fragen), die im vorliegenden Beitrag näher zu beleuchten sein wird.

In der Translatologie richtet man oft die Aufmerksamkeit auf den Status des Translates, das meistens dichotomisch in seiner Eigenschaft als Einbürgerung des Originals oder als Entfremdung der Zielsprache analysiert wird. Nimmt man allerdings eine breitere Perspektive ein, die rhetorisch-hermeneutische Gesichtspunkte mit einschließt, erweitert sich der Horizont der Fragestellungen, nicht zuletzt in der Suche nach der Identität eines übersetzten Textes, dessen Status zunächst die Alterität gegenüber der Identität seines Originals aufweist. Es kann aber auch sein, dass die Übersetzung als solche kein durchkomponiertes Werk ist, sondern sich mit mehr oder weniger Erfolg damit zufrieden gibt, die im Original anstehenden Probleme translologisch zu lösen.

Der zur Verfügung stehende Raum erlaubt nur diesem Forschungsdesiderat exemplarisch nachzugehen. Dies soll am Beispiel der Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller und ihres 2009 erschienenen Romans *Atemschaukel* dargestellt werden. Sowohl die Autorin selbst – Banat Deutsche, aus

Rumänien in die Bundesrepublik emigriert, letztlich eine Schriftstellerin auf der Suche nach ihrer Identität – als auch ihr sehr persönlicher, aber schillernder Stil, in dem sich diese innere Spannung reflektiert, bieten eine solche Pluridimensionalität der zu übersetzenden Texte, die es rechtfertigt, nach der Identität der translatorischen Alterität differenzierter zu fragen.

2 Atemschaukel – *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*

Der Roman *Atemschaukel* handelt von der bedrückenden Lage deutschstämmiger Rumänen in einem Arbeitslager der Sowjetunion, wohin sie nach dem Zweiten Weltkrieg und der Kapitulation Deutschlands im Rahmen von „Reparationsleistungen“ für fünf Jahren deportiert worden sind. Der Hunger ist, wie in (1a und b) dargestellt wird, ihr ständiger Begleiter. Die spanische Übersetzung von Rosa Pilar Blanco ist 2011 erschienen. Im Unterschied zu der französischen und italienischen Ausgabe trägt sie als Titel, in Anlehnung an die englische Übersetzung, den ersten Satz des Romans *Todo lo que tengo lo llevo conmigo* (engl. *Everything I Possess I Carry With Me*). „Atemschaukel“ wird dann im spanischen Text (76) wörtlich mit „El columpio del alienato“ wiedergegeben, wie es schon in den französischen und italienischen Titeln heißt: *La balançoire du soufle* bzw. *L’altalena del respiro*.

Im Folgenden soll exemplarisch ein Textausschnitt vorgestellt werden, der einerseits das Grundproblem des Hungers thematisiert und andererseits in gebündelter Form stilistische Charakteristika der Prosa Herta Müllers sowie translatorische Phänomene aufdeckt, die für die vorliegende Fragestellung relevant sind und in den darauffolgenden Abschnitten detaillierter besprochen werden sollen:

- (1a) *Was kann man sagen über den chronischen Hunger. Kann man sagen, es gibt einen Hunger, der dich krankhungrig macht. Der immer noch hungriger dazukommt, zu dem Hunger, den man schon hat. Der immer neue Hunger, der unersättlich wächst und in den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger hineinspringt. Wie läuft man auf der Welt herum, wenn man nichts mehr über sich zu sagen weiß, als dass man Hunger hat. Wenn man an nichts mehr denken kann. Der Gaumen ist größer als der Kopf, eine Kuppel, hoch und hellhörig bis hinauf in den Schädel. Wenn man den Hunger nicht mehr aushält, zieht es im Gaumen, als wäre einem eine frische Hasenhaut zum Trocknen hinters Gesicht gespannt. Die Wangen verdorren und bedecken sich mit blassem Flaum. (24f.)*

(1b) *Qué decir del hambre crónica... Se puede afirmar que existe un hambre que te hace enfermar de hambre. Que añada más hambre a la que ya padeces. El hambre siempre renovada que crece insaciable y salta al interior del hambre eternamente vieja, reprimida con esfuerzo. Cómo vas a correr mundo cuando lo único que sabes decir de ti mismo es que tienes hambre. Cuando no puedes pensar en nada más. El paladar es más grande que la cabeza, una cúpula alta y permeable al ruido que llega hasta el cráneo. Cuando el hambre se te antoja insoportable, sientes tirones en el paladar, como si te hubieran tensado una piel de conejo fresca para secarla detrás de tu cara. Las mejillas se marchitan y se cubren de una pelusilla pálida. (27f.)*

Auf den Punkt gebracht lassen sich zwei sprachliche Grundphänomene herauskristallisieren, die im ganzen Roman immer wieder vorkommen und die zur Identität des Stils von Herta Müller gezählt werden könnten:

- a) Visualisierungseffekte (die *perspicuitas* der klassischen Rhetorik)
- b) Informationsstrukturelle Effekte, die mittels einer teilweise fragmentarischen Prosa erzielt werden und in denen das Dokumentarische und Poetische in eigenartiger Weise ineinanderfließen.

Es seien im Einzelnen diese Grundphänomene wie folgt veranschaulicht:

zu a) Visualisierungseffekte

Vier Verfahren lassen sich in diesem kurzen Textabschnitt erkennen:

- a1) kreative Wortkompositionen und originelle Wortrelationen: *krankungrig; noch hungriger* auf den Hunger selbst bezogen, wobei hier ‚kreativ‘ im Sinne von ‚nicht lexikalisiert und letztlich nur beim Sender zu finden‘ gemeint ist
- a2) Personifikationen: *Der immer neue Hunger, der unersättlich wächst und in den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger hineinspringt*
- a3) Metaphern: *Der Gaumen ist größer als der Kopf, eine Kuppel, hoch und hellhörig bis hinauf in den Schädel*
- a4) Vergleiche: *Wenn man den Hunger nicht mehr aushält, zieht es im Gaumen, als wäre einem eine frische Hasenhaut zum Trocknen hinters Gesicht gespannt*

zu b) Informationsstrukturelle Effekte

b1) Die rhetorische Figur der Wiederholung wird mit homonymischen Begriffen verwendet. Wiederholt wird das Wort *Hunger*, aber es handelt sich nicht immer um denselben Hunger. Wir können unterscheiden:

- Hunger₁: der die anderen Hunger-Bezeichnungen am Anfang und am Ende einrahmt: *den chronischen Hunger* und *dass man Hunger hat*
- Hunger₂: der täglich immer wieder zusätzlich empfunden wird: *einen Hunger, der dich krankhungrig macht. Der immer noch hungriger dazukommt // Der immer neue Hunger*
- Hunger₃: der alte Hunger, der nicht weggeht: *dem Hunger, den man schon hat // den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger*

Liest man diesen Abschnitt in einem Atemzug, empfindet man subtil, aber eindringlich, die obsessive Kraft des Hungers als Dauerthema der Gefangenschaft, auch im informationsstrukturellen Sinne.

b2) Dokumentarische Informationsvermittlung

Neben dem Vergleich mit der *Hasenhaut* schließt diese Kurzbetrachtung über den Hunger der nüchterne, ja beinahe fachsprachliche Satz: *Die Wangen verdorren und bedecken sich mit blassem Flaum*. Man hat geradezu den Eindruck eines Stilbruchs, einer Art Erwachen aus einem Traum des Bildes in die Wirklichkeit, die brutale Wirklichkeit eines abgemagerten Menschen.

Ob diese zwei Typen von Eigenschaften, die hier in einem kurzen Textabschnitt verdichtet vorkommen, zur Identität des Stils Herta Müllers gehören, soll im Folgenden näher beleuchtet werden, nicht zuletzt auf der Basis der bereits geleisteten Forschung. Im Hinblick auf die Übersetzung jedoch stellt sich die Frage nach den translatologischen Erkenntnissen, die aus der spanischen Fassung gewonnen werden können. Zwei translatologisch relevante Fragen stellen sich im vorliegenden Textabschnitt:

a) Mit Bezug auf die Visualisierungseffekte ist nach den Kreativitätsstufen der Übersetzung zu fragen.

b) Im Hinblick auf die subtilen Phänomene der Informationsgewichtung spielen Erkennen und Wiedergeben von Wortstellungsvariationen und das Spielen mit konventionellen sprachlichen Ausdrucksformen eine wichtige Rolle.

zu a) Es lässt sich feststellen, dass sich die spanische Übersetzerin dort, wo Herta Müller kreativ wird, auch erfolgreich um eine kreative

Sprachverwendung bemüht. Bei den o.a. Visualisierungseffekten finden sich dementsprechend ebenfalls kreative Lösungen auf Spanisch:

a1) Für die kreativen Wortkompositionen und originelle Wortrelationen: *krankhungrig*; *noch hungriger* wird im kompositionsarmen Spanisch geschickt der Relativsatz verwendet: *un hambre que te hace enfermar de hambre. Que añade más hambre a la que ya padeces.*

a2) Die Personifikationen: *Der immer neue Hunger, der unersättlich wächst und in den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger hineinspringt* sind in der Übersetzung problemlos realisierbar: *El hambre siempre renovada que crece insaciable y salta al interior del hambre eternamente vieja, reprimida con esfuerzo.*

a3) Die deutschen kreativen Metaphern: *Der Gaumen ist größer als der Kopf, eine Kuppel, hoch und hellhörig bis hinauf in den Schädel* lassen sich im Spanischen ebenfalls kreativ wiedergeben: *El paladar es más grande que la cabeza, una cúpula alta y permeable al ruido que llega hasta el cráneo.*

a4) Ebenso sind die kreativen Vergleiche: *Wenn man den Hunger nicht mehr aushält, zieht es im Gaumen, als wäre einem eine frische Hasenhaut zum Trocknen hinters Gesicht gespannt* kreativ zu reproduzieren: *Cuando el hambre se te antoja insoportable, sientes tirones en el paladar, como si te hubieran tensado una piel de conejo fresca para secarla detrás de tu cara.*

zu b) Die informationsstrukturelle Fokussierung der unterschiedlichen Hunger-Homonyma ist in der Übersetzung weitgehend eingehalten:

- für Hunger₁ (*den chronischen Hunger und dass man Hunger hat*) steht folgerichtig auf Spanisch *el hambre crónica* und *es que tienes hambre*
- für Hunger₂: (*einen Hunger, der dich krankhungrig macht. Der immer noch hungriger dazukommt // Der immer neue Hunger*) lesen wir: *un hambre que te hace enfermar de hambre. Que añade más hambre und El hambre siempre renovada*
- für Hunger₃: (*dem Hunger, den man schon hat // den ewig alten, mühsam gezähmten Hunger*) findet sich nur eine explizite Entsprechung für das zweite Beispiel (*hambre eternamente vieja, reprimida con esfuerzo*). Im ersten Fall wird eine Proform gewählt: *a la que ya padeces*. Der Grund ist nicht schwer auszumachen: Da *hungriger* nicht etwa durch „más hambrienta“ (also auch adjektivisch), sondern substantivisch mit dem Relativsatz *Que añade más hambre* wiedergegeben worden ist, scheint im spanischen Stil die unmittelbare

Wiederholung kakophonisch, etwa „Que añade más hambre al hambre que ya padeces“. Dieser subtile Unterschied ist semantisch und textuell zwar harmlos, erweckt allerdings den Eindruck, als würde das Wortspiel der Homonyma unbemerkt geblieben und die Obsessivität des Hungers dem besseren spanischen Stil teilweise zum Opfer gefallen sein.

Könnte es sein, dass dort, wo der Übersetzer mit besonderen kreativen Leistungen des Originals herausgefordert wird, dieser auch mit guten kreativen Leistungen des Translats reagiert, während gerade bei den scheinbar weniger anspruchsvollen Stellen die Gefahren einer nicht mehr adäquaten Übersetzung lauern? Eine Verstärkung dieser Vermutung findet sich bei der irrtümlichen Interpretation der Wendung *Wie läuft man auf der Welt herum* durch *Cómo vas a correr mundo*, die eher im Sinne des Weltenbummlers zu verstehen ist, während durch den Ausdruck Herta Müllers eher die Unmöglichkeit unterstrichen wird, aufgrund des Hungers mit anderen Menschen menschliche Beziehungen zu pflegen, da der Insasse durch den Hunger auf sich zurückgeworfen wird. Deswegen „weiß er nichts mehr über sich zu sagen“. Die Untersuchung weiterer Translats dieser Art soll auf diese Frage eine Antwort zu finden versuchen.

Im Folgenden gilt es daher, zunächst die Sprache Herta Müllers im Kontext ihrer persönlichen Erlebnisse und literarischen Absichten näher zu beleuchten, um anschließend nicht die translatologische Perspektive von der Warte der klassischen Folie einer verfremdenden oder einbürgernden Übersetzung einzunehmen, sondern vielmehr der Frage nachzugehen, ob das Translat eigene Ziele als literarisches Werk verfolgt oder ob es sich um die bestmögliche Form handelt, mit der die Übersetzerin versucht, die translatorischen Probleme zu lösen.

3 Zur Sprache Herta Müllers, einer Schriftstellerin mit Übersetzerhintergrund

Die Nobelvorlesung, die Herta Müller am 7. Dezember 2009 an der Schwedischen Akademie gehalten hat, enthält wichtige Hinweise auf ihr schriftstellerisches Tun, sowohl theoretisch als auch in der konkreten Ausführung ihrer Sprachverwendung (Müller 2009). Dort erfährt der Leser, dass sie zwanzigjährig in einer Fabrik für Maschinenbau als Übersetzerin gearbeitet hat. Nicht verwunderlich, dass sie eine besondere Affinität zu Bedeutungsnuancen, Wortspielen und -assoziationen zeigt. So erzählt sie, dass sie nach

ihrer Weigerung zur Zusammenarbeit mit der *Securitate* ihr Büro verlassen musste und nur noch auf der Treppe mit ihren Wörterbüchern auf dem Schoß arbeiten konnte. Sie war also ein „Treppenwitz“, wobei sie die eigentliche Bedeutung des Kompositums um einen persönlichen situationsbezogenen Sinn verändert – und so beginnt sie aus der Fachterminologie Poesie zu machen:

- (2) *In der Zeit, als ich ein Treppenwitz war, habe ich im Lexikon nachgeblättert, was es mit dem Wort TREPPE auf sich hat: Die erste Stufe der Treppe heißt ANTRITT, die letzte Stufe AUSTRITT. Die waagerechten Stufen zum Drauftreten sind seitlich in die TREPPENWANGEN eingepasst. Und die Freiräume zwischen den einzelnen Stufen heißen sogar TREPPENAUGEN. Von den Bauteilen der hydraulischen, ölverschmierten Maschinen kannte ich die schönen Wörter: SCHWALBENSCHWANZ, SCHWANENHALS, der Halt der Schrauben hieß SCHRAUBENMUTTER. Und genauso verblüfften mich die poetischen Namen der Treppenteile, die Schönheit der technischen Sprache. TREPPENWANGEN, TREPPENAUGEN – also hat die Treppe ein Gesicht.*

Diese semantischen Assoziationen und Sprünge sind in ihrer Prosa so typisch wie ihre kreativen Metaphern, welche nicht unbedingt die schöne Seite des Lebens als vielmehr seine Dunkelheit und Härte veranschaulichen. So beschreibt sie die Verlogenheit des Geheimdienstes, der sie gegenüber ihren Arbeitskollegen als Spitzel brandmarkt, gerade weil sie sich geweigert hatte, eine informelle Mitarbeiterin zu sein. Diese Perfidie, mit der sie nicht fertig werden konnte, veranschaulicht sie mit *Verleumdung stopft einen aus mit Dreck, man erstickt, weil man sich nicht wehren kann*. In diesem Zusammenhang wird auch ihre Neigung zu den Antithesen sichtbar, wenn sie die veränderte Beziehung zu ihren Kollegen bedenkt: *Im Grunde bestrafen sie mich, weil ich sie schonte*. Die Bedeutung dieser Zeit auf der Treppe für ihr schriftstellerisches Schaffen thematisiert Herta Müller in derselben Rede: Es gibt Dinge im Leben, die man nicht in der freien Rede artikulieren kann und es der reflektierten Schriftlichkeit bedarf:

- (3) *Aber das Schreiben hat im Schweigen begonnen, dort auf der Fabriktrappe, wo ich mit mir selbst mehr ausmachen musste, als man sagen konnte. Das Geschehen war im Reden nicht mehr zu artikulieren.*

Wir erhalten kurz danach einen weiteren Hinweis auf eine wichtige Charakteristik ihrer Prosa: die in Angst artikuliert Sprache: *Ich reagierte auf die*

Todesangst mit Lebenshunger. Der war ein Worthunger. Nur der Wortwirbel konnte meinen Zustand fassen. Die Wortassoziationen und -klaubereien erwachsen nicht der Spiellust, sie sind vielmehr eine Art Refugium vor der Bedrohung. Und darin entdeckt sie neue semantische Dimensionen. In der Nobelvorlesung berichtet sie über eine Begebenheit, die ihr Oskar Pastior während seiner Zeit im Arbeitslager erzählt hatte und die sie dann in *Atemschaukel* literarisiert: Eine russische Mutter hatte ihm ein Taschentuch aus weißem Batist geschenkt, da er ihrem Sohn ähnelte, der weit weg in einem Strafbataillon diente. Herta Müller reflektiert über die Metonymie „Batist“ im Rumänischen, nicht sprachwissenschaftlich, sondern poetisch:

- (4) *Obwohl ich seit Jahrzehnten rumänisch spreche, fiel mir im Gespräch mit Oskar Pastior zum ersten Mal auf: Taschentuch heißt auf Rumänisch BATISTA. Wieder mal das sinnliche Rumänisch, das seine Wörter zwingend einfach ins Herz der Dinge jagt. Das Material macht keinen Umweg, bezeichnet sich als fertiges Taschentuch, als BATISTA. Als wäre jedes Taschentuch jederzeit und überall aus Batist.*

Diese Flucht ins Poetische angesichts einer Bedrohung versinnbildlicht Herta Müller bei der Beschreibung ihrer Reaktion, als sie sich weigert, mit der *Securitate* zu kollaborieren und der Geheimdienstmitarbeiter vor Wut kochte: Sie schrieb, was er ihr diktierte, bis sie es nicht mehr tun konnte:

- (5) *... jetzt kam das schreckliche Wort: colaborez, daß ich kollaboriere. Dieses Wort schrieb ich nicht mehr. Ich legte den Stift hin und ging zum Fenster, sah auf die staubige Straße hinaus. Sie war nicht asphaltiert, Schlaglöcher und bucklige Häuser. Diese ruinierte Gasse hieß auch noch Strada Gloriei, Straße des Ruhms. Auf der Straße des Ruhms saß eine Katze im nackten Maulbeerbaum. Es war die Fabrikkatze mit dem zerrissenen Ohr.*

Es kommt zu einer bedrohlichen Szene, und der Beamte verlässt das Büro, nachdem er ihr Angst eingejagt hat. Wiederum ist die Reaktion der Schriftstellerin beängstigt-poetisch: *Da stand hier die Bürotür schon offen und er war weg. Und draußen auf der Strada Gloriei war die Fabrikkatze vom Baum aufs Hausdach gesprungen. Ein Ast federte wie ein Trampolin.*

Informationsstrukturell ist diese „beiläufige“ Straßenbeschreibung durchkomponiert: Nach der Einführung des Themas „Straße“ (*sah auf die staubige Straße hinaus*) wird dieser trostlose Anblick dadurch beibehalten, dass eine Struktur mit durchlaufendem Thema und drei unterschiedlichen Rhemata konstruiert wird: “Sie – Diese – Auf der Straße”. Erst dann wird die Aufmerksamkeit auf die „Katze“ mit dem Strukturwechsel zur thematischen

Progression gelenkt: „Katze – die Fabrikskatze“. Auch die zweite Stelle ist geschickt komponiert, indem Herta Müller den *context boundnis* metonymisch herstellt: „vom Baum gesprungen – Ein Ast federte“.

Dieser eher fachsprachlich strukturierte Text entfacht seine poetische Kraft durch seine Einbettung in eine Situation, in der die Sprache verschlägt und man nur vor Angst zu zittern vermag. Der Text flüchtet und begibt sich in eine sachliche dokumentarische Sprache, die aber gleichzeitig noch den Blick für die Details und ihre Empfindung hat.

Diese Erkenntnisse über die Sprache Herta Müllers, die in enger Verbindung mit ihren persönlichen Erlebnissen stehen, sind oft Gegenstand der Forschung sowie der sprachlichen Reflexionen von Herta Müller selbst gewesen. Der eingeschränkte Rahmen erlaubt nur, auf die Aussagen einzugehen, die in enger Beziehung zu unserer Fragestellung stehen.

In einer lesenswerten Studie zum Werk Herta Müllers geht Bozzi (2005, 145) auf diese semantischen Kombinationen ein, die sie „lakonisches Assoziieren“ nennt. Dieser Phänotyp geht mit der intensiven Beobachtung „kleinster Nebensächlichkeiten“ (ebd. 139) einher. Treffend bemerkt Bozzi (ebd. 143f.) dazu, dass es sich nicht um ein objektives Blicken handelt, sondern eher um die Befreiung von gesellschaftlicher Blicklenkung. Es ist im Grunde ein in Angst geschärfter Sinn für das Detail (ebd. 141). Der Leser setzt sich hierbei schneller in Bewegung, er schaut mit. Bozzi (ebd. 169) spricht daher von einer „Performanz des Sehens“. Deutlicher formuliert es Brodbeck (2002, 180), wenn sie über die Angst in Herta Müller spricht. Sie mache Angst im Wortsinn sichtbar, indem sie dieses Gefühl auf Bilder überträgt. Ihre Texte, in denen die Erzählhandlung oftmals fragmentiert erscheint, seien Ausdruck ihrer eigenen, zutiefst traumatisierten Wahrnehmung der Welt. Die Verbindung der Angst mit dieser besonderen Wahrnehmung thematisiert ebenfalls Predoiu (2001, 12), wenn sie mit Bezug auf Herta Müllers eigene Reflexionen sagt, wenn die Angst verschwinde, gehe etwas von der Wahrnehmung verloren. Gemeint ist die „erfundene Wahrnehmung“, die hilfreich ist, um ihre Texte besser zu verstehen. Die Autorin selbst hat sie in einem Vortrag an der Universität Paderborn erläutert (Müller 1991, bes. 33-55). Es handelt sich um tiefere Schichten der Wahrnehmung, es ist ein vielfacher Boden unter den Gedanken, der anders als der Boden unter den Füßen haltlos macht. Wir haben sie vorhin ein sich Flüchten in eine andere Realität genannt.

Bozzi (2005, 155 – 157) thematisiert darüber hinaus aus literaturwissenschaftlicher Perspektive eine Charakteristik des Stils Herta Müllers, die man Sinnlichkeit der Texte nennen könnte. Es handelt sich um eine besondere Beziehung zur Natur der Dinge: an die Stelle der Mimesis trete die Poiesis. Die Sprache Herta Müllers sei ein Impuls, damit die Dinge selbst reden, was

in der Textualität als „jene Verbindung von poetologischem Diskurs mit körperbetonendem Erzählen verstanden (wird), die für die Texte Herta Müllers so charakteristisch ist“ (ebd. 157). Textlinguistisch lässt sich dieses Phänomen – wie oben dargestellt – durch die Aufdeckung besonderer Muster der Informationsstrukturierung erklären.

4 *Atemschaukel*: Möglichkeiten und Grenzen translatorischer Kreativität

In einer der jüngeren Arbeiten zu *Atemschaukel* findet sich eine Definition des Romans, die Inhalt und Form treffend auf den Punkt bringt:

Atemschaukel ist kein Dokumentarroman, kein historischer Roman, keine Autobiographie und kein Werk kollektiver Autorschaft, sondern ein Roman, der den ästhetischen Umgang mit der Erinnerung an Deportation und Lagererfahrung thematisiert. (Braun 2011, 48)

Das im Roman beschriebene Lagerleben ist mit den Worten der ersten Rezensentin, Ruth Klüger, „eine menschliche Grenzerfahrung“ (ebd. 35). Herta Müller will die Brutalitäten der stalinistischen Diktatur nicht der Vergessenheit anheim geben, sondern aus einer moralischen Verpflichtung heraus die Erinnerung daran wach halten und diese Taten öffentlich anprangern.

Stilistisch zählt Steinecke (2011, 25) treffend verschiedene Formen der sprachlichen Verarbeitung der im Lager empfundenen Grausamkeiten auf: Aufzählungsketten, Vergleiche, Metaphern des Ungewohnten und Unerwarteten. Auch die Verbindung zwischen fachsprachlicher Deskription und poetischer Empfindung wird thematisiert (ebd. 26). Veranschaulicht wird das am Beispiel von *Meldekraut*, dessen Beschreibung aus einem Botanikbuch stammen könnte. Dieses Unkraut konnte gekocht und gesalzen teilweise den Hunger stillen, aber wenn seine Schönheit saisonal wächst, wird es bitterer und schließlich ungenießbar. So endet diese Beschreibung (*Atemschaukel* 24) mit einem Ausdruck der Empfindung: *Die Zeit des Meldekrautessens ist vorbei. Aber nicht der Hunger, der immer größer ist als man selbst.*

Wie im 2. Abschnitt ebenfalls festgestellt, unterstreicht die Forschung allgemein und auch speziell in *Atemschaukel* die Fähigkeiten Herta Müllers, kreativ mit der Sprache umzugehen und zu beschreiben, was letztlich unaussprechbar ist. Dies geschieht sowohl auf der Ebene einzelner Metaphern, Wortkompositionen und Vergleiche, als auch durch eine subtile Prosa, der es gelingt, distanzierte, ja fachsprachliche Denotationen poetisch zu konnotieren. Ein solch hohes Niveau der Literatur könnte zu ebenbürtigen

Nachbildungen in einer anderen Sprache herausfordern, es kann aber auch sein, dass der Übersetzer, in unserem Falle die Übersetzerin, ihr Translat als gelungen betrachtet, wenn die größten translatorischen Probleme (derer es nicht wenige gibt) angemessen gelöst worden sind. Im Folgenden soll also – translatologisch betrachtet – dieses Spektrum übersetzerischer Kreativitätsstufen näher beleuchtet werden, wobei der gegebene Rahmen nur eine exemplarische Vorgehensweise erlaubt.

Auf der Ebene der Visualisierung durch Sprache ist weitgehend erkennbar, dass die Übersetzerin die Herausforderung annimmt, den offensichtlich kreativen Leistungen der Originalautorin ebenbürtige spanische Pendanten gegenüber zu stellen. So werden originelle Vergleiche des Ausgangstextes in ihrer Originalität übernommen, wie es in (6) beim Vergleich des Mondes mit einem Röntgenbild der Fall ist:

- (6) *Und hinter ihm die gefrorene Welt mit dem Mond wie ein Röntgenbild* (22).
(6a) *Y detrás de él, el mundo helado con la luna como una radiografía* (25).

Was die Metaphern betrifft, wird besonders deutlich, dass die Ungewöhnlichkeit der deutschen Bilder ins Spanische übernommen wird, da es sowieso um das Ungewöhnliche geht. Dies wird an manchen Kapitelüberschriften deutlich, die auch im Deutschen Spannung erzeugen, denn das eigentlich Gemeinte erschließt sich im Laufe des jeweiligen Kapitels. Folgende Beispiele seien angeführt:

- (7) *Von der Herzschaufel* (82), *Vom Eigenbrot zum Wangenbrot* (120), *Blechkuss* (227)
(7a) *Sobre la pala del corazón* (76), *Del pan propio al pan de mejilla* (108), *El beso de hojalata* (204)

Als Beispiel für diese Bedeutungsspannung der Titel einzelner Kapitel sei der erwähnte „Blechkuss“ bzw. „beso de hojalata“, der besonders kryptisch anmutet, näher erläutert. Es handelt sich nämlich, wie man am Ende des Kapitels erfährt, um die Art, wie die Häftlinge ihre einzige Mahlzeit, die Abendsuppe auslöffeln:

- (8) *Rundherum an allen Tischen scheidete das Blech. Jeder Löffel Suppe ist ein Blechkuss, dachte ich. Und der eigene Hunger ist für jeden eine fremde Macht. Wie gut ich das in dem Moment wusste, wie schnell ich es wieder vergaß.* (229)

- (8a) *A mi alrededor, la hojalata tintineaba en todas las mesas. Cada cucharada de sopa es un beso de hojalata, pensé. Y la propia hambre ejerce sobre todos un poder desconocido. Qué bien lo supe en ese momento y qué deprisa lo olvidé. (206)*

Während der offensichtlich kreative „Blechkuss“ zu einer kreativen Leistung führt, nämlich zur Übersetzung „beso de hojalata“, hat die subtile rhetorische Leistung dieser Erzählung kein adäquates Pendant im Spanischen gefunden. Im ersten Satz wird das Thema („Blech“) in Endposition mit den vorangestellten Adverbialen fokussiert eingeführt. Im Spanischen übernimmt die „hojalata“ eine eher logisch komponierte Erstposition nach der Hintergrundinformation des ersten Adverbials, was ihre Fokusposition verändert. Entsprechend übersieht die Übersetzerin die konstruierte Parallelstruktur „Substantiv – ist – Metapher“ in ihrer antithetischen Wirkung:

- | | | | |
|------|-------------------------|------------|---------------------|
| (8c) | <i>Löffel Suppe</i> | <i>ist</i> | <i>Blechkuss</i> |
| | <i>eigene(r) Hunger</i> | <i>ist</i> | <i>fremde Macht</i> |

Diese rhetorische Meisterleistung könnte problemlos auf Spanisch heißen:

- | | | | |
|------|---|---------------|------------------------------|
| (8d) | <i>cucharada de sopa</i> | <i>es</i> | <i>beso de hojalata</i> |
| | <i>propia hambre</i> | <i>es</i> | <i>fuerza extranjera</i> |
| | <i>(statt: propia hambre</i> | <i>ejerce</i> | <i>un poder desconocido,</i> |
| | <i>was übrigens auch den Sinn verfehlt)</i> | | |

Dieses Beispiel scheint die bereits geäußerte Vermutung zu bestätigen, dass es am Subtilen liegt, wenn von einer Übersetzung als Kunstwerk gesprochen werden kann.

Andere Beispiele bestätigen diesen Eindruck, wie die Bildung von „Komposita-Monstern“, um bestimmte Effekte zu versinnbildlichen. Nach der Entlassung erinnert sich hin und wieder der Protagonist an einzelne Gegenstände, die er im Lager besaß und die sich in der *Atmschaukel* des Hungerers zu Gedanken- und Wortungeheuern entwickeln:

- (9) *Die Atmschaukel überschlägt sich, ich muss hecheln. So eine Zahnkammnadelscherenspielgelbürste ist ein Ungeheuer, so wie der Hungerer ein Ungeheuer ist. (34)*

Die spanische Entsprechung ist ebenbürtig:

- (9b) *El columpio del aliento hace una pirueta, obligándome a jadear. Semejante cepillodedientespeineagujatijeraespejo es un monstruo, y el hambre es otro monstruo. (35)*

Auch die deutlichen Wortspiele sind gekonnt übersetzt, wie es bei der Assoziation der Fall ist, die der Protagonist mit dem Namen des Autors „Hemingway“ und dem Begriff „Heimweh“ entfaltet:

(10) *Sieben Jahre nach meiner Heimkehr war ich seit sieben Jahren ohne Heimweh. Als ich auf dem Großen Ring im Schaufenster der Buchhandlung Fiesta von Hemingway sah, las ich aber Fiesta von Heimweh. Darum kaufte ich das Buch und machte mich auf den Heimweg, auf den Heimweg. (232)*

Die Übersetzerin spielt kreativ mit „magia“ und „nostalgia“, und auch wenn das letzte Wortpaar „Heimweh“ – „Heimweg“ nicht mit *figura etymologica* wiedergegeben wird, ist in diesem Kontext „nostalgia“ und „regreso“ mehr als akzeptabel:

(10b) *Siete años después de mi regreso llevaba siete años sin nostalgia. Pero cuando vi en el escaparate de la librería de Grosser Ring un libro titulado Magia y lei Nostalgia. Por eso compré un ejemplar y emprendí el camino de la nostalgia, del regreso (209).*

Übersetzungsgrenzen werden beim Spielen mit dem Gewöhnlichen sichtbar. So spricht Herta Müller von der *Hautundknochenzeit* (157), die ins Spanische wörtlich mit „época de pielyhuesos“ übersetzt worden ist. Die semantische Kraft des deutschen Ausdrucks liegt allerdings möglicherweise in der Verbindung zweier Redewendungen: a) „aus Haut und Knochen bestehen“ und b) für die „Zeit“ in der Parallele zum volkstümlichen „Sauregurkenzeit“, einer Wendung die der Übersetzerin vielleicht unbekannt ist. Hier wäre sicherlich die Verwendung des spanisch üblichen „quedarse en los huesos“ oder des aus dem Alten Testament entnommenen Ausdrucks „el tiempo de las vacas flacas“ treffender. Auch ein Spiel mit Normalität ist der Ausdruck *Weil jeder nichts dafür konnte, konnte keiner was dafür* (230), der im Spanischen durch *Como nadie tuvo la culpa, nadie pudo evitarlo* (207) nur im ersten Teil umgangssprachlich ist. Durch ein stärkeres Gespür für das Alltägliche hätte ohne große Mühe *Como nadie tuvo la culpa, la culpa no era de nadie* als Pendant gebildet werden können. Dieser Übersetzungsvorschlag erhält sogar die chiasmatische Stellung aufrecht.

Die vorliegende Frage nach kreativen Leistungsstufen lässt sich methodisch zusätzlich mittels Rückübersetzung bewusster machen, wie man dem folgenden Beispiel entnehmen kann. Auf S. 184 lautet die veröffentlichte Übersetzung:

- (11) *En lugar de entretenerme con estas ocurrencias, podría leer algo. Pero hace tiempo que vendí como papel de fumar, para calmar un poco el hambre, el terrible Zaratustra, el grueso Fausto y el Weinheber impreso en papel biblia.*

Folgende stilistische Einzelheiten lassen sich in dieser spanischen Fassung erkennen:

1. „leer“ ist als Rhema in Endstellung fokussiert
2. „tiempo“ ist durch Spaltsatz und Satzbeginn stark fokussiert: „hace tiempo que“
3. Die Tauschware („papel de fumar“) und der Zweck des Bücherverkaufs („para calmar un poco el hambre₂) erscheinen in Mittelstellung und als Einschub wie eine Erklärung
4. Die als Zigarettenpapier verloren gegangenen Bücher sind zusammen mit der Art des Papiers ihrer Ausgaben („Papel biblia“) in Endposition rhematisch

Wenn man den spanischen Text unter Beachtung dieser Charakteristika (die durch Fettdruck und Nummerierung markiert werden) zurück ins Deutsche übersetzt, lässt sich folgendes Translat erstellen:

- (11b) *Statt mich bei diesen Gedanken aufzuhalten, könnte ich etwas **lesen** (1). Aber es ist schon eine Weile her, dass (2) ich als Zigarettenpapier, um den Hunger etwas zu stillen (3), den schrecklichen Zarathustra, den dicken Faust und den auf dünnem Papier gedruckten Weinheber (4) verkauft habe.*

Im Gegensatz dazu lautet das Original von Herta Müller:

- (11c) *Statt auf solche Gedanken zu kommen, könnte ich etwas lesen. Aber den schrecklichen Zarathustra, den dicken Faust und den dünnegedruckten Weinheber habe ich für ein bisschen Hungerstille längst als Zigarettenpapier verkauft (205).*

Die stilistischen Einzelheiten des deutschen Originals stimmen mit der spanischen Übersetzung in drei Charakteristiken überein:

1. „lesen“ ist als Rhema in Endstellung fokussiert
2. „längst“ ist durch die Position nach „für ein bisschen Hungerstille“ hervorgehoben
3. „für ein bisschen Hungerstille“ ist ebenfalls durch Voranstellung keine wichtige Information, sondern eine Erklärung

Anders als im Spanischen und informationsstrukturell kunstvoll erarbeitet, erweist sich die vorangestellte thematische Position der verlorenen Bücher mit der rhematischen Information des aus der Entfernung gesehen ungewöhnlichen Tausches der Bücherseiten als „Zigarettenpapier“, um den Hunger etwas zu stillen: Die jeweils mit einem charakterisierenden Adjektiv versehenen Büchertitel tragen den determinierenden Akkusativ, da sie bereits bekannt sind (vgl. Kap. 1, S. 13, wo man erfährt, welche Bücher der Protagonist auf den Kofferboden gelegt hat). Ihre Anfangsposition ist darüber hinaus nachvollziehbar als *context boundnis* mit „lesen“. Die rhematisch fokussierende Endstellung von „als Zigarettenpapier“ ist informationsstrukturell und stilistisch relevant, denn dadurch wird die Härte und Absurdität mancher Prozesse im Arbeitslager subtil, aber sehr wirksam, vermittelt.

Auf die Frage, ob diese Nuancen übersetzt werden könnten, lässt sich eine erneute Übersetzung, diesmal von mir, anführen, in der versucht wird, vor allem diesen Unterschied der Textkomposition auszugleichen:

(11d) *En lugar de entretenerme con estas ocurrencias, podría leer algo.
Pero el terrible Zaratustra, el grueso Fausto y el Weinheber impreso
en papel biblia hace ya tiempo que, para calmar un poco el hambre,
los vendí como papel de fumar.*

Ohne große Kraftakte erlaubt es die spanische Sprache die informatorischen Gewichtungen des Originals nachzuahmen. Da allerdings viele exzellente Übersetzungsleistungen in diesem Roman festzustellen sind, kann man davon ausgehen, dass es sich nicht um Kompetenzmangel der Übersetzerin, sondern eher um eine translatorische Akzentsetzung handelt, die sich vor allem auf die Lösung der schwierigeren Probleme ausrichtet.

5 Fazit und Perspektiven

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die im Grunde akkurate Übersetzung von Rosa Pilar Blanco nicht primär bezweckt, ein eigenes literarisches Werk zu sein, sondern sich darauf beschränkt, die offensichtlichen originellen und kreativen sprachlichen Leistungen Herta Müllers im Spanischen nachzubilden. Ihre Identität ist also eher die eines Problemlöseverfahrens als die eines poetischen Gegenstücks zu *Atemschaukel*. Theoretisch kann daher festgehalten werden, dass die Identität einer Übersetzung vor allem in der Auseinandersetzung mit den Fragen entstehen kann, die das Lexikalisierte, kulturell fest Etablierte und informationsstrukturell Subtile aufwerfen. Und hier stoßen wir auf weiterführende Fragen, in denen meine

Seelenverwandtschaft mit dem Jubilar deutlicher zum Tragen kommt: In wie fern kann man bei Übersetzungen von einem eigenen Genre sprechen? Perspektivisch ausgedrückt: Die klassische Betrachtung eines Translats unter der dichotomischen Perspektive einbürgernd – verfremdend bedarf der Erweiterung. Es gibt so etwas wie ein Kontinuum unterschiedlicher Kreativitätsgrade bzw. unterschiedlicher rhetorischer Schwerpunkte einer Übersetzung, die in ihrer eigenen Vielfalt Gegenstand translatorischer Fragestellungen sein können. Ein klassisches Beispiel hierfür ist die Notwendigkeit einer neuen Optik bei der Beurteilung der translatorischen Leistung Rainer Maria Rilkes aus dem Französischen, dem seit dem bekannten Vortrag Hugo Friedrichs vor der Heidelberger Akademie der Wissenschaften aus dem Jahre 1965 (Friedrich 1965) wegen seiner eigenen poetischen Umformung der Status eines Übersetzers abgesprochen wird. Gibt es hier etwa nicht wie in der Musik die Möglichkeit von verschiedenen Interpretationen desselben Stücks zu reden? Wo liegen die Grenzen dieses Vergleichs? Aber das ist eine andere Arbeit, die sich z. Zt. im *statu nascendi* befindet und sich schöner begleitender Diskussionen mit dem Jubilar erfreuen wird.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Müller, Herta. 2009. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser.
 Müller, Herta. 2011. *Todo lo que tengo lo llevo conmigo*. Traducción: Rosa Pilar Blanco. Madrid: Santillana.

Sekundärliteratur

- Bozzi, Paola. 2005. *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
 Braun, Michael. 2011. „Die Erfindung der Erinnerung: Herta Müllers *Atemschaukel*“. In *Gegenwartsliteratur. Schwerpunkt: Herta Müller*. Herausgegeben von Paul Michael Lützel und Erin McGlothlin, 33 – 53. Tübingen: Stauffenburg.
 Friedrich, Hugo. 1965. „Zur Frage der Übersetzungskunst“. In *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*. Jahrgang 1965. 3. Abhandlung. Heidelberg: Carl Winter.

- Müller, Herta. 1991. „Wie Erfundenes sich im Rückblick wahrnimmt“, aus *Gedanken zum Schreiben*, Vorträge an der Universität Paderborn (Dez. 1989 – Febr. 1990). In: Müller, Herta, *Der Teufel sitzt im Spiegel. Wie Wahrnehmung sich erfindet*. Berlin: Rotbuch Verlag, 33 – 55.
- Müller, Herta. 2009. „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“, Nobelvorlesung, 7. Dezember 2009 (www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2009/muller-lecture_ty.html, Zugriff: 12.10.2011).
- Predoiu, Graziella. 2001. *Faszination und Provokation bei Herta Müller. Eine thematische und motivische Auseinandersetzung*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Steinecke, Hartmut. 2011. „Herta Müller: *Atemschaukel*. Ein Roman vom ‚Nullpunkt der Existenz‘“. In: *Gegenwartsliteratur. Schwerpunkt: Herta Müller*. Herausgegeben von Paul Michael Lützel und Erin McGlothlin, 14 – 32. Tübingen: Stauffenburg.

Caught in the Middle – Language Use and Translation

A Festschrift for Erich Steiner
on the Occasion of his 60th Birthday

Edited by

Kerstin Kunz

Elke Teich

Silvia Hansen-Schirra

Stella Neumann

Peggy Daut



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

Kerstin Kunz, Elke Teich, Silvia Hansen-Schirra,
Stella Neumann, Peggy Daut (eds.)

Caught in the Middle – Language Use and Translation

A Festschrift for Erich Steiner
on the Occasion of his 60th Birthday



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2014 *universaar*
Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-144-7 gedruckte Ausgabe
ISBN 978-3-86223-145-4 Online-Ausgabe
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1225

Projektbetreuung *universaar*: Susanne Alt, Matthias Müller

Satz: Waldemar Kasdorf

Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.