

Sudetenland

Europäische Kulturzeitschrift

Vierteljahresschrift
für Literatur und Kunst
59. Jahrgang
Heft 3 | 2017

Europäische Kulturzeitschrift Sudetenland
 Vierteljahresschrift für Literatur und Kunst

Gegründet 1958

von Viktor Aschenbrenner,
 fortgeführt 1984 bis 2013 von Franz Peter Künzel

Herausgegeben

von Franz Adam, Peter Becher, Hansjürgen Gartner und Ursula Haas
 im Auftrag des Adalbert Stifter Vereins

Redaktion

Susanne Habel
 Mitarbeit: Florian Eichberger
 Franziska Mayer
 Hochstraße 8, 81669 München, +49 89 622716-30, habel@stifterverein.de

Gestaltung

Umschlaggestaltung: Konturwerk, Herbert Woyke
 Layout: Tomislav Helebrant, München

Verlag und Druck

Helmut Preußler Verlag, Dagmarstraße 8, 90482 Nürnberg,
 +49 911 95478-0, preussler-verlag@t-online.de

Für unverlangt zugeschickte Manuskripte, Bilder,
 Dokumente, Daten wird keine Gewähr übernommen

Jahresabonnement

29,00 € inklusive Versandkosten in Deutschland
 (Ausland zusätzlich 6,00 €, bei Luftpost 12,00 €)

Einzelheft

9,00 € zuzüglich Versandkosten

Gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur
 und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestags
 sowie der Sudetendeutschen Stiftung

© 2017 Adalbert Stifter Verein, München, ISSN 0562-5173

Inhalt 3 | 2017

Editorial

Peter Becher: Unverwechselbare Figuren 261

Feuilleton

Wolfgang Sréter: An der Grenze, die keine mehr ist 263

Richard Wall: Zu Gast bei Baronin Sidonie Nádherný 268

Porträt: Josef Schwejk

Peter Kosta: Über das Übersetzen von Spandrels 273

Jaroslav Hašek: Schwejk zieht in den Krieg 279

Jaroslav Šonka: Gesellschaftskritik, Gesöff, Geschäft, Geschichte 282

Klaus Völker: Vom Roman zum epischen Theater 286

Hans Dieter Zimmermann: Zwischen Vorbild und Klischee 293

Wiedergelesen

Gerti Brabetz: Nachrichten vom verlorenen Sohn 298

Kunst und Kontext

Hansjürgen Gartner: Gegenstand:Widerstand 302

Thema: Johann Wenzel Stamitz

Alexander Pointner: Ein Böhme in Mannheim 307

Stephan Hörner: Eine Armee von Generälen 316

Dietmar Gräf: Böhmisches-deutsche Kulturbrücke 324

Prosa

Wolfgang Spielvogel: Sudetenbitter 327

Lyrik

Gabriele Stolz: Nacherfundenes 330

Richard Wall: Was sein wird 334

Forum der Übersetzer

Natálie Paterová: Durchdringende Stimme 335

Orte der Vermittlung

- Ivan Slavík: Kultur und Geschichte im Welterbe.
Das Regionální muzeum v Českém Krumlově 340

Aus den Kaffeehäusern Mitteleuropas

- Anton Kuh: Café de l'Europe 345
Milan Augustin: Karlsbader Elefant 347

Karikaturkolumne

- Jozo Džambo: Otto der Vielfältige 355

Würdigungen

- Susanne Habel: Ein literarisches Leben.
Gerhard Riedel zum 85. Geburtstag 363
Ingeborg Fiala-Fürst: Einer von uns.
In memoriam Peter Härtling (1933–2017) 365
Peter Becher: Hüter der Stimme und des Staunens.
Nachruf auf Josef Hrubý (1932–2017) 369

- Rezensionen** 371

- Autorenverzeichnis, Bildnachweis** 383

Peter Kosta

Über das Übersetzen von Spandrels

Švejk-Übersetzungen im Vergleich

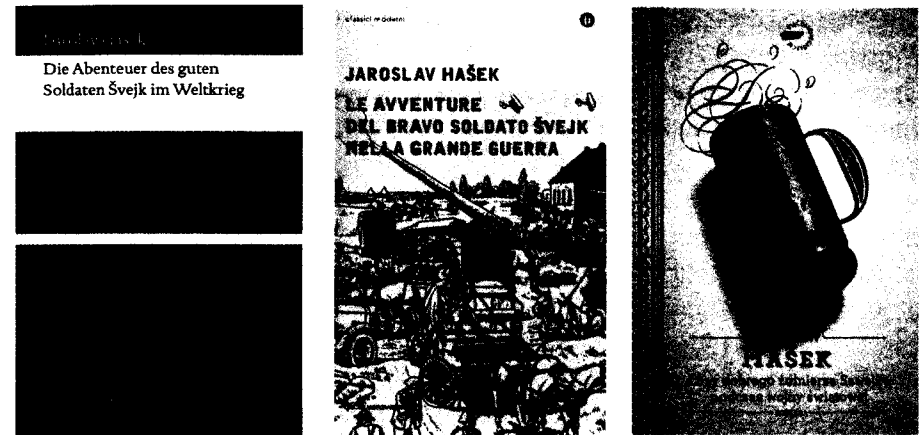
Der Anlass dieses Beitrags ist einerseits ein äußerer: die Entscheidung der Zeitschrift, eine Nummer dem großen tschechischen Schriftsteller und Verfasser des *Braven Soldaten Schwejk*, Jaroslav Hašek (1883–1923), zu widmen. Andererseits ist der Anlass aber vor allem ein inneres Anliegen meiner aktuellen Forschung, mich treibt nämlich schon länger das Thema Musik und Sprache aus neurolinguistischer Sicht um. Hier geht es mir um eine Darstellung der Thematik Sprache, Komposition, Architektur und Musik aus der Sicht der Wahrnehmungsästhetik. Betrachtet man eine Übersetzung als den Versuch, die Komposition und Architektur des Originals zu dekodieren, um es sodann im Zielsprachentext (in der Übersetzung) zu rekonstruieren, mit meist anderen formalen, aber funktional äquivalenten Mitteln der Zielsprachengrammatik, so ist es die Aufgabe der Übersetzer, die besonderen Eigenschaften der Vorlage zu erkennen, zu interpretieren und zu transkodieren.

Sprache und Musik sind domänenspezifische Bereiche der Kognition, sie teilen Syntax und Komposition über das Verfahren der Verknüpfung (Merge) und Hierarchisierung und bedienen sich endlicher Mittel, um potenziell unendliche Ketten von Symbolen zu erzeugen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Tönen und Phonemen besteht also nicht in der Verknüpfung und in der Komposition, sondern in der Bedeutung. Zwar verfügt Musik über eine Art Semantik, aber Töne lassen sich nicht als eine Verbindung von Form und Inhalt einem bestimmten Referenten zuordnen, Sprache dagegen besteht aus dem Verhältnis zwischen Form (signifiant), Inhalt (signifié) und Referenz, kann aber über diese reine Darstellungsfunktion der Sprache im Sinne von Karl Bühlers Organon-Modell der Sprache auch weitere Funktionen erfüllen, zum Beispiel die appellative, die expressive, die ästhetisch-poetische, die phatische und die metasprachliche Funktion im Sinne von Jakobsons Erweiterung des Organon-Modells. Musikalität wird

◁ Der Schauspieler und Komiker Max Pallenberg (1877–1934) als Schwejk in der Inszenierung der Piscator-Bühne Berlin

in einigen neurolinguistischen Arbeiten heute als ein Nebenprodukt der Evolution von Sprachfähigkeit angesehen und mit den „spandrels“ (Bogenzwickeln) einer Kathedrale verglichen, die nicht funktional zentral für die Statik des Gebäudes sind, aber automatisch entstehen (ein Spandrel bzw. eine Spandrinne ist der fast dreieckige Raum zwischen einer Seite der äußeren Kurve eines Bogens, einer Wand und der Decke oder des Rahmens, in der Biologie ist damit ein „Nebenprodukt“ der evolutionären Adaptation gemeint). Darwin hat in seiner Evolutionstheorie *The Descent of Man* (1871) die sogenannte „Caruso-Theorie“ für die Evolution von Sprache entworfen: Danach wurden Männer/Männchen, die besser singen konnten, von Frauen/Weibchen sexuell bevorzugt und ausgewählt, und dies wiederum führte zur Perfektion des Gesangsapparates. Bessere Gesangscompetenz „ging Hand in Hand mit einer allgemeinen Zunahme der Gehirngröße, die wiederum zur Sprache führte – einer Sprache, die für interne mentale Gedanken verwendet wurde“ (Berwick, Chomsky 2016).

In meiner Betrachtung von drei neueren *Švejk*-Übersetzungen wird deutlich, dass Übersetzer eines literarischen Texts (im Gegensatz zu eindeutigen Texten der Fachsprachen) eigentlich nie eine Eins-zu-eins-Translation (also Substitution) zwischen Vorlage (Ausgangssprachentext) und Übersetzung (Zielsprachentext) vornehmen, sondern ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, die Gesamtanlage, den Sinn und die einzelnen Elemente entlang der sinnstiftenden Kompetenz und Äquivalenz der Gesamtkomposition eines literarischen Werkes zu rekonstruieren. In meiner Dissertation (1986) verwendete ich dafür das Modell der „[i]nterlingual translation or translation proper“ als „interpretation of verbal signs by means of some other language“ (Jakobson 1959), aber die Gedanken von Edmund Husserl und die Reflexion von Roman Jakobson über das Wesen von Teil und Ganzem ließen mich meine damaligen Ideen noch einmal Revue passieren. Ich bin von der naiven Vorstellung, dass bei der Translation nur der Textsinn relevant sei und dass dem Gesamttext die Einzelsegmente untergeordnet seien, abgerückt, und finde dies durch Evidenz aus der Sprachpathologie bestätigt, wo verschiedene Bereiche des Gehirns in Bezug auf die „division of labour“ einzelnen Segmenten der Sprache, den Merkmalen und den größeren Einheiten des Textes in einer strikten Abfolge und Hierarchie zugeordnet sind. Wenn wir ein literarisches Kunstwerk so sehen, dass die Spandrels des Texts diesen erst zu einem sinnstiftenden Ganzen kompositionell und ästhetisch optimal verbinden, dann ist dies sozusagen auch die Aufgabe des Übersetzers: diese Spandrels (die ästhetischen Freiräume), die scheinbar unscheinbaren, aber doch automatisch erzeugten sinnstiftenden



ästhetischen Funktionen, die zahlreichen Implikaturen und Präsuppositionen, die Wortspiele der Vorlage zu erkennen und sie mit den nach Möglichkeit funktional ähnlichen oder sogar äquivalenten Ausdrücken und Mitteln der Zielsprache in der Übersetzung nachzuahmen.

Wenn diese subtilen Komponenten auch nur in einem Bereich der Übersetzung nicht nur nicht erkannt, sondern sogar ad absurdum geführt und ins Gegenteil verkehrt werden, dann kann man eine solche Übersetzung nicht empfehlen, weil sie die Spandrels – die vielleicht nicht notwendigen, aber zur Atmosphäre gerade dieses Picaro-Romans beitragenden Formen – vernachlässigt. Ein solches negatives Beispiel, das sich bereits im absolut inadäquaten Titel zeigt, ist die neue deutsche Übersetzung von Antonín Brousek *Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg* (erschienen 2014 in Leipzig bei Reclam, in einer äußerlich sehr ansprechenden Ausgabe mit einem Kommentar und Nachwort des Übersetzers). Das Attribut „gut“ hat zwar viele axiologische Facetten (wie ich in meiner Antrittsvorlesung anhand des Romans von Kundera *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* zeigen konnte), aber im Kontext des Titels hat es nicht die ironische Komponente, die das Wort „brav“ in der Übersetzung von Grete Reiner hat.

Ein weiteres gut geeignetes Gebiet, bei dem man sofort erkennt, ob der Übersetzer funktional äquivalent gearbeitet hat, stellen die zahlreichen, teilweise sehr expliziten, manchmal aber auch versteckt eingebauten Wortspiele im *Švejk* dar, die der Autor in Form von tautophonischen oder anaphonischen Wortspielen bei formaler Identität oder Ähnlichkeit auf der Ebene des signifiants und inhaltlicher Variation (Mehrdeutigkeit oder Ambiguität) auf der Ebene des signifiés geschickt einbaut. Während Grete Reiners

Übersetzung diese Wortspiele zu 95 Prozent adäquat wiedergibt, bleiben die Wortspiele dieses Typs bei Brousek auf der Strecke, also unerkant. Nur ein Beispiel von vielen sei hier angeführt: Im folgenden anaphonischen Polysemie-Wortspiel lässt sich das Verhältnis zwischen Basis und Resultante gut erkennen:

„A nemíváte někdy občas nějaké záchvaty?“ „To prosím nemám, jen jednou málem byl by mne zachvátil nějaký automobil na Karlově náměstí, ale to už je řada let.“

Die Basis des Wortspiels bildet die idiomatische Redewendung „mít záchvat“ („einen Anfall haben“), die Resultante in praesentia ist „zachvátil někoho“ („jemanden (mit dem Auto) erfassen, überfahren“). Grete Reiner überträgt hier beinahe kongenial so: „Und werden Sie nicht von Zeit zu Zeit von Anfällen gepackt?“ „Nein, bitte sehr, nur einmal hätte mich fast ein Automobil aufm Karlsplatz gepackt“. Brousek hat anscheinend das Wortspiel gar nicht erst erkannt und übersetzt wie folgt: „Und haben Sie nicht manchmal irgendwelche Anfälle?“ „Das, bitte, habe ich nicht, nur einmal hätte mich beinahe am Karlsplatz irgendein Auto überfahren, aber das ist schon einige Jahre her.“

Auch anaphonische Wortspiele sind manchmal schwer zu übersetzen, daher, weil das sprachliche Zeichen in der Ausgangssprache in der Zielsprache nicht gleiche Assonanzen und Endreime erlaubt. Stellvertretend für ein solches Klangspiel mit ironischen Effekten sei das Folgende:

„[...] a tam byl nějaký obrst Fliedler von Bumerang nebo tak nějak.“
Nadporučík Lukáš se mimoděk usmál tomu „nějank“ a Švejek dál vyprávěl[.]

Wenn selbst in der sonst als kongenial geltenden deutschen Übersetzung von Grete Reiner ein solcher Ad-hoc-Gleichklang mit Endreim nicht erkannt wird, obwohl er als Neuschöpfung auch im Deutschen durchaus möglich wäre („und dort gab's einen gewissen Oberst Fliedler von Bumerang vom höchsten Rang oder was'n Klang“), so zeigen sich die Probleme, die die individuelle Freiheit des Übersetzers betreffen: Müssen Übersetzer jedes noch so banale Wortspiel der Vorlage mitmachen, oder dürfen sie manchmal auch Überflüssiges nachkorrigieren und nicht wiedergeben?

Um wenigstens den Eindruck einer solchen Entscheidung nachzuzeichnen, betrachten wir die beiden anderen Übersetzungen, die italienische von

Annalisa Cosentino und die polnische von Antoni Kroh. Das erste Wortspiel wird in der italienischen Übersetzung erkannt, korrekt interpretiert und auch mit adäquaten Mitteln der italienischen Zielsprache reproduziert: Zwischen Basis („mít záchvat“) und Resultanten („zachvátil“) entsteht somit dieselbe Spannung wie im Original, und der Lacheffekt lässt nicht auf sich warten:

„E non ha per caso ogni tanto degli attacchi?“ „Assolutamente no, soltanto una volta per poco non ho subito l'attacco di un'automobile in piazza Carlo, ma sono passati ormai parecchi anni.“

Im Italienischen kann man eine Attacke nur mit belebten Referenten (Menschen oder Tieren) in Verbindung mit dem Prädikat haben, der Überraschungseffekt stellt sich also ein durch die Wahl semantischer Inkompatibilität der Prädikatstruktur und der semantischen (thematischen) Rollen der Aktanten. Ein Auto ist unbelebt und kann daher den erwünschten Lacheffekt durch die Verbindung mit einem Prädikat erzielen, welches nur belebte Aktanten subkategorisiert. Auch die polnische Übersetzung von Antoni Kroh gibt diese Stelle funktional äquivalent wieder:

„A nie miewa pan czasem jakichś ataków?“ – „Znaczą się nie mam, tylko pewnego razu o mały włos zaatakowałyby mnie automobil na Karlovym náměstí, ale to już wiele lat temu.“

Bereits diese wenigen Eindrücke lassen die Tendenzen von Übersetzern erkennen und auf die Gesamtleistung als neues Kunstwerk schließen. Die neue deutsche Übersetzung ist eine Adaptation an neuere Zeit und an den Zielsprachenleser gerichtet, eine Art Modernisierung mit Elementen aus der Berliner Umgangssprache, unterdrückt aber strikt die im Original bewusst eingesetzte Variabilität von Stilschichten: Standardtschechisch als Sprache der böhmischen Offiziere in Abwechslung mit Deutsch, die salopp-derbe Form der tschechischen Umgangssprache als Interdialekt des Gemeintschechischen (obecná čeština) und Vernacular der mittelböhmischen und Prager Bevölkerung sowie der mit zahlreichen Germanismen durchspickte tschechische Soldatenslang als Sprache der böhmischen Soldaten der k. u. k. Armee. Dagegen bemüht sich die polnische Übersetzung um eine exotisierende Wirkung, bei der die böhmische Kulisse und Atmosphäre des Originals und der Ausgangssprachenleser der k. u. k. Zeit vor dem Sturz der Monarchie und zu Beginn des Ersten Weltkriegs in die Zielsprachenleser-

schaft importiert werden. Diese Exotisierung oder Böhmisierung wird von Antoni Kroh besonders unterstrichen, der übrigens auch ein Spezialist für polnisch-tschechische diachrone Stereotypenforschung ist: Selbst lokale Besonderheiten wie der Karlsplatz erscheinen in der polnischen Übersetzung halb tschechisch („na Karlovym náměstí“ – die polnische Übersetzung wäre sonst „Na placu Karola“), und auch andere Exotismen aus der böhmischen österreichisch-ungarischen Atmosphäre der k. u. k. Zeit werden sowohl lokal als auch diachron in der polnischen Übersetzung markiert. Die italienische Übersetzung von Annalisa Cosentino, einer Bohemistikprofessorin an der Universität La Sapienza in Rom verhält sich in dieser Hinsicht eher neutral und stellt für mich die beste der drei leider nur an wenigen Beispielen besprochenen neueren Übersetzungen dar. Aus der Sicht der Ästhetik werden die architektonischen und musikalischen Anteile, also die Spandrels, am besten in dieser hervorragenden italienischen Übersetzung kodiert.

Jaroslav Hašek: Die Abenteuer des guten Soldaten Švejk im Weltkrieg. Übersetzung aus dem Tschechischen, Kommentar und Nachwort von Antonín Brousek. Leipzig: Reclam 2014.

Jaroslav Hašek: Le avventure del bravo soldato Švejk nella Grande Guerra. [Übersetzt von] Annalisa Cosentino. Milano: Mondadori 2016 [2014].

Jaroslav Hašek: Losy dobrego żołnierza Szwejka czasu wojny światowej. [Übersetzt von] Antoni Kroh. Kraków: Wydawnictwo Znak 2015 [2009].