

WAS ÜBERSETZBAR IST UND WAS NICHT

ANDRÁS KAPPANYOS

Institut für Literaturwissenschaft, UAW, Budapest
Ungarn

Im Aufsatz werden die Fragen der Übersetzbarkeit im Zusammenhang mit dem *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész behandelt. Das allgemeingültige Thema mit der sprachlichen und stilistischen Transparenz zusammen machen den Roman gut übersetzbar. Es gibt aber – anderen Klassikern ähnlich – Details und Ebenen, die sich diesem universalen Verständnis entziehen, wie zum Beispiel die ironische Verwendung der Struktur vom jüdischen Witz. Das Held in Kertész' Roman, Gyuri Kőves, wird dadurch mit so großen Antihelden wie Sancho Panza, Švejk oder Leopold Bloom verwandt.

Schlüsselwörter: Übersetzbarkeit, transparente Sprache, Ironie, Humor, Pester Witz

Wie jeder Mensch über eine gewisse Körpergröße, so verfügt auch jeder literarische Text – in unterschiedlichem Maße – über die Eigenschaft der Übersetzbarkeit. Die Übersetzbarkeit – so wie ich sie hier verstanden haben will – ist das Potential des Textes, das sich teils aus immanenten, teils aus relativen Komponenten zusammensetzt und das den Wirkungsgrad der Rekonstruierbarkeit seiner Struktur, seiner Schichten und Formen in dem Medium einer anderen Sprache bestimmt. Die Frage, inwieweit die Übersetzungen eines bestimmten Textes erfolgreich sind, stellt sich deshalb bei einer Untersuchung der Übersetzbarkeit nicht unbedingt, da auch solche Texte über die Eigenschaft der Übersetzbarkeit verfügen, von denen noch keine einzige konkrete Übersetzung angefertigt worden ist. Aus dieser Perspektive scheint es evident, daß die schlechten Übersetzungen nicht immer auf die schlechte Übersetzbarkeit des Textes hinweisen (da natürlich noch bessere Übersetzungen angefertigt werden können), gleichzeitig setzen jedoch die angefertigten guten Übersetzungen voraus, daß auch das Original sehr gut übersetzbar ist.

Wahrscheinlich würde die intuitive Feststellung, daß Kertész zu jenen ungarischen Schriftstellern zählt, die am besten zu übersetzen sind, auf keinen großen Widerstand stoßen. Allein schon die bloße Tatsache, daß ihm nach der höchsten

heimischen staatlichen Auszeichnung auch die höchste internationale Anerkennung zugesprochen wurde, beweist bei einer ersten Annäherung, daß die ästhetische Qualität der Texte von Kertész mit Hilfe von Übersetzungen vermittelt werden kann, in andere Sprachen „hinübergelangt“, während dies beispielsweise bei den – in Ungarn (zumindest bis zum 10. Oktober 2002) zu einem viel höheren Kurs gehandelten – Texten von Sándor Weöres nicht der Fall ist. Ich möchte mich hier nicht mit der evidenten Tatsache beschäftigen, daß der Ausschuß unter den Autoren, die einen gewissen Grad an ästhetischer Vollkommenheit erreicht haben, nicht auf Grund ästhetischer, sondern moralischer, d. h. von der Poetik aus gesehen, letzten Endes thematischer Fakten wählt (um von den völlig externen politischen Gesichtspunkten ganz zu schweigen) – das läßt sich auch aus der Begründung der jetzigen Entscheidung entnehmen. Was jedoch zum Nachdenken durchaus Anlaß gibt, ist der Umstand, daß die Auszeichnung der ästhetischen Vollkommenheit nicht durch die „Konvertierung“ der ungarischen, sondern der deutschen Rezeption gelang. Mithin ist die Frage, ob die Deutschen den *Roman eines Schicksallosen* aus demselben Grund für ausgezeichnet halten, wie wir Ungarn, eine überaus wesentliche. In diesem Zusammenhang bekommt die Übersetzbarkeit als Aspekt der Analyse großes Gewicht.

Es muß wahrscheinlich gar nicht erwähnt werden, daß Kertész im Besitz jeder dazu notwendigen Kenntnis ist, gut übersetzbare Texte zu schreiben. Einerseits kann er als Übersetzer auf ein sehr bedeutsames und anerkanntes Œuvre zurückblicken, andererseits ist es der deutsche Sprachraum, der im Mittelpunkt seiner weltliterarischen-kulturellen Orientierung steht. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, ihn mit Esterházy zu vergleichen, der der deutschen Sprache ebenfalls mächtig und im deutschen Sprachraum erfolgreich ist. Esterházy hat eine ironische, vielmehr skeptische Einstellung zur Praxis der literarischen Übersetzung. Abgesehen davon, daß er seine Texte mit sprachlich-poetischen sowie kulturell-thematischen unübersetzbaren Stellen spickt (denken wir hier nur an die Titel wie *Produktionsroman* [*Termelési regény*], *Indirekt* [*Függő*] oder *Fuhrleute* [*Fu-harosok*]), versieht er sie manchmal auch noch mit Sätzen, die auf die Unübersetzbarkeit reflektieren und die Übersetzer verdrießen („Das übersetzen Sie mal“ [„Ezt tessék lefordítani“]). So bringt er eine neue Variante der Erscheinung Unübersetzbarkeit zustande: Eine solche Anrede des Übersetzers wird in der Übersetzung offenkundig zu einem Unsinn, wenn es gelingt, die Stelle zu übersetzen, dann deshalb, wenn nicht, dann eben deshalb.

Die oben erwähnten Titel weisen ebenfalls die verschiedenen Varianten der Unübersetzbarkeit auf. Die Schöpfung des Wortes *Produktionsroman* ist in allen Sprachen möglich, doch gesellt sich nicht in jeder Sprache ein fertiges Denotat hinzu: In diesen Sprachen muß es schlicht und einfach erklärt werden. Das ungarische Wort *Függő* hat übermäßig viele Bedeutungen: englisch könnte es z. B. mit *Pending*, *Hanging*, *Conditional*, *Indirect* oder *Dependent* wiedergegeben werden,

Argumente gäbe es für jeden Ausdruck, aber jede Lösung würde die Konnotation der anderen missen. Das Wort *Fuhasok* gibt es wiederum selbst im Ungarischen nicht, es ist ein Neologismus, ein Hapaxlegomenon, eine Art lexikalischer Irrtum, den der Übersetzer unvermeidlich verbessert, so wird aus dieser Überschrift im Deutschen *Fuhrleute*, im Englischen *Transporters*. Diese wenigen Beispiele verdeutlichen, daß der bewußte Sprachgebrauch von Esterházy, wenn auch nicht bewußt, doch zweifelsohne in Richtung Unübersetzbarkeit wirkt. Das offensichtlichste Dokument seiner Skepsis ist jedoch seine einzige eigene Übersetzung, *A Házy nyúl* [Esterházy. *Eine Hasengeschichte* ist der dt. Originaltitel – Anm. d. Übersetzerin], die eine bewußte Subversion, sozusagen Dekonstruktion der literarischen Übersetzung als Illusion der Äquivalenz ist. Hier muß noch festgestellt werden, daß der Titel eines Buches von Kertész, *Jegyzőkönyv*, auf ähnliche Weise wie *Függő* zwischen seinen Bedeutungen („Notizbuch“ oder „Protokoll“) oszilliert. Zudem bezeichnet der Titel in dem einen Fall sich selbst, quasi als Gattungsdefinition, im anderen Fall seinen Gegenstand als thematische Referenz.

Die Problematik und Gefahr des Übersetzens, wie Hjelmslev sehr treffend festgestellt hat, besteht darin, daß bei einer Übersetzung lediglich die denotative Bedeutung übrigbleibt, die Konnotationen hingegen verlorengehen, beziehungsweise beginnen in der Zielsprache neue, unberechenbare Konnotata zu wirken. Es ist selbstverständlich, daß der Ortsname Buchenwald sogar für einen außereuropäischen Leser Gültigkeit hat, während die ungarische Konnotation des Ortsnamens Recsk selbst für einen europäischen, beispielsweise für einen deutschen Leser verborgen bleibt. Das ist jedoch nur der eine, der naheliegendste Aspekt der Universalität – d. h. der guten Übersetzbarkeit – von Kertész: die universale Thematik.

Kertész ist aber auch aus einem anderen Gesichtspunkt universell, und da können wir erneut die nicht sehr nuancierte, aber in gewisser Weise doch sehr treffende Begründung des Stockholmer Ausschusses heranziehen. Denn der Preis gilt selbstverständlich auch der Holocaust-Darstellung (bzw. der Thematik) selbst, und zumindest im selben Maße auch dem, daß dies „ohne Moralisierung“ vor sich geht – das Buch von Kertész ragt erst anhand dieser Eigenschaft unter den anderen Holocaust-Darstellungen hervor. Natürlich kann auch in jenen Fällen der Teufel der Unübersetzbarkeit am Werk sein. Aber für ungarische Ohren bedeutet moralisieren, mit moralischen Relationen auf nicht adäquate oder authentische, gegebenenfalls auf heuchlerische oder kriecherische Weise an solchen Orten oder in solchen Zusammenhängen herauszurücken, wo diese fehl am Platz sind. Demgemäß könnte es eigenartig wirken, daß die Moral aus der Sicht des Ausschusses bei der Darstellung des Holocaust-Themas eliminierbar ist, und noch eigenartiger ist es, daß Kertész dies auch tatsächlich verwirklicht. Den Ausdruck „ohne Moralisierung“ könnte man deshalb so modifizieren: ohne jegliches moralische Maß, ohne

jegliche Wertordnung oder ohne den expliziten Gebrauch der Gefühle bzw. ohne die Berufung darauf.

György Köves fehlt nicht nur die Neigung zur Urteilsbildung, sondern auch ein moralischer Maßstab, denn ohne jeglichen Widerstand nimmt er Wertordnungen an und läßt sie dann wieder fahren. Er läßt sich weder von Liebe noch von Haß leiten. Seine Beziehung zur Außenwelt wird durch das Beobachten und das Annehmen (Empathie) bestimmt, aber er hat keinen Maßstab, um das Beobachtete und das Angenommene zu vergleichen. Diese moralfreie Grundhaltung ist nicht erst etwa die Folge, sondern mit gewisser Übertreibung die Bedingung für das Er- und Überleben des Holocaust. Dies ist indessen keine Frage des Entschlusses, sondern eine Begabung (natürlich nicht in genetischem, sondern in poetischem Sinne), das sich schon am Beginn offenbart. Als György zu weinen beginnt, wo er sich von seinem Vater verabschiedet, der ins Arbeitslager muß, führt er gleichzeitig mit klarem Kopf eine Selbstanalyse durch, bei der er nicht entscheiden kann, ob dies aus Müdigkeit oder der Erwartungen wegen geschehen ist. Seine Beobachtungsgabe kooperiert ständig mit seiner Empathie: „Aber wenigstens [...] konnten wir den Armen mit der Erinnerung an einen schönen Tag ins Arbeitslager ziehen lassen.“

Ein wichtiger Bestandteil seiner Unvoreingenommenheit ist, daß er zwar der Erzähler ist, in ihn sickert dennoch nie auktoriales Wissen durch, er weiß niemals, was auf ihn zukommt. Das Ereignis, das zur Deportation führt, die Festnahme an der Stadtgrenze, leitet er folgendermaßen ein: „Am nächsten Tag passierte mir eine kuriose Geschichte.“ Dieser Gestus untergräbt unsere Vorstellungen über die Erzählzeiten: Der Erzähler kann nicht nach den gesamten Geschehnissen stehen, denn dann würde er ja wissen, daß dieser Tag für immer und auf brutale Weise sein Leben verändert hat. Diese eigenartige, naive Understatement-Technik ist für jede Beurteilung des Erzählers charakteristisch. Über die Tage, die er im Viehwaggon ohne Wasser verbracht hat, sagt er lediglich: „das war doch recht unangenehm“. Später, als er am Bahnhof in Auschwitz ankommt, erschreckt ihn der Anblick, der ihn dort empfängt: „Sträflinge, im gestreiften Anzug, mit dem kahlgeschorenen Kopf, der runden Mütze der Straftäter.“ „[...] ich hätte gerne ihr Vergehen gekannt“, sagt er, doch kommen ihm selbst im Augenblick, als er dieselbe Bekleidung bekommt, im Bewußtsein der eigenen Unschuld, keine Einwände in den Sinn. Später ist er selbst dann nicht verwundert, als er die Herkunft des aus den Kaminen sich verbreitenden Geruchs erfährt, obwohl all das, wie er sagt, „hat [...] mir einigermaßen zu denken gegeben“ und noch „[...] das sah ich ein – war das Ganze, von der anderen Seite gesehen, natürlich nicht nur Schabernack“.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß diese Gabe eine Frage auktorialen Entschlusses ist, also es ist nicht nur keine genetische und moralische Frage, es ist eine poetische Frage. Deshalb stattet Kertész György Köves mit einer derartigen Sprache aus, als ob er vor dem Schreiben nicht den Code civil, sondern gerichtli-

che Zeugenaussagen gelesen hätte. Zu der vollkommen transparenten moralischen Gestalt gehört eine vollkommen transparente Sprache. Eine Sprache, die sich quasi im Verlauf der Geschichte erschafft, sie weiß von nichts außer von dem, was sie schon gesagt hat, sie reflektiert, verweist auf nichts, nur auf das, was durch sie geschehen ist, deshalb kommen in ihr auch im allgemeinen selten sprachliche Figuren, insbesondere die auf externes, vorhergehendes Wissen aufbauenden Metalogemata vor. So entschlägt er sich scheinbar vieler grundsätzlicher Mittel, die als das eigenste Eigen der postmodernen Prosa in Evidenz gehalten werden: Allusionen, Hyperbeln, Palimpseste, metasprachlicher Redewendungen und Registerwechsel, aber vor allem der Ironie.

Diese transparente Sprache ist der Traum jedes Übersetzers. So können im Deutschen nicht nur das Thema, sondern auch die Sätze nahezu dasselbe bedeuten, wie im Ungarischen. Aber Kertész löst gerade damit manchmal ungerechte Anfeindungen aus. Wenn seine Sprache so universell ist, so sachlich, und so gar kein moralisches Urteil fällt, dann könnte der Text sogar einem eingefleischten Antisemiten oder einem SS-Offizier recht sein. Man könnte herauslesen, daß die Juden sich auch in einer so extremen Situation den antisemitischen Stereotypen gemäß benehmen, und die Stimmen der bedingungslosen Achtung vor dem deutschen Genius vernehmen, selbst wenn sie im Zusammenhang mit seinem kaum ruhmwürdigen Werk erklingen. Demgemäß wurde das Werk von Kertész früher auch schon als antisemitisch bewertet und wird in letzter Zeit, im Zusammenhang mit dem Erfolg in Deutschland und dem Preis apologetisch genannt. Aber Kertész hat gerade dadurch etwas Bleibendes geschaffen – und jetzt kann man schon ruhig hinzufügen, etwas Weltberühmtes –, daß er bei der Darstellung der schwersten Sünde, die von Menschen gegen Menschen begangen wurde, nicht sagt, wer gut und was richtig ist. Wer leidet und unterlegen ist, erhält nicht automatisch positive Attribute, wie auch der Aggressor nicht automatisch ein Schandmal aufgedrückt bekommt. Der *Roman eines Schicksallosen* wird eben dadurch zu einem kathartischen Text, daß der Leser, um ein Urteil fällen zu können, seine eigene moralische Kraft erst aus den Tiefen seines Selbst zu Tage fördern muß.

Und wenn das jemandem gelingt, dann kann sich gerade aus György Köves' Naivität und moralischer Transparenz, und quasi seiner Absicht entgegen (aber wohl sehr im Sinne des Autors) im Verlauf des Lesens die Ironie aufbauen. György Köves steht mit unbewegtem Gesicht inmitten der Katastrophe so da, wie Buster Keaton in der Tür des zusammengestürzten Hauses. Betrachten wir z. B. diese kurze Passage: „Einer kommt dann auf die Idee mit dem Gas: ein anderer dann gleich auf die Idee mit dem Bad, ein dritter auf die mit der Seife, ein vierter wiederum fügt die Blumen hinzu, und so weiter. Ein paar Ideen hatten sie vielleicht etwas länger diskutiert, länger daran herumgefeilt, andere dagegen gleich freudig aufgenommen, waren von ihren Sitzen hochgeschnellt (ich weiß nicht, warum mir das wichtig war, aber sie schnellten hoch) und hatten sich an den Hän-

den gefaßt – all das ließ sich lebhaft vorstellen, zumindest was mich angeht. Die Ideen der Befehlshaber werden dann mittels vieler emsiger Hände, eifriger Betriebsamkeit verwirklicht, und am Erfolg der Darbietung, das sah ich wohl, konnte nicht der geringste Zweifel bestehen.“ Diesen Abschnitt (wie fast das ganze Buch) kann man sowohl durchaus ironisch wie auch völlig frei von jeder Ironie lesen. Und wir kommen dabei, je nachdem, zu ganz anderen Ergebnissen, ob wir uns György Köves oder Imre Kertész im Fokus der Position des Erzählers vorstellen. In dieser Hinsicht unterscheidet sich wahrscheinlich die Lektüre der ungarischen und der deutschen Kertész-Leser, vor allem deshalb, weil die letzteren sich wohl kaum ein Bild darüber machen können, wie Imre Kertész mit den hinter ihm liegenden Jahrzehnten, d. h. wie ein Budapester Intellektueller, der von der Literatur lebt, ist und lebt. Folglich verlassen sie sich auf György Köves, weshalb sie aller Wahrscheinlichkeit nach weniger Möglichkeiten haben, eine ironische Lektüre zu finden.

Auf diese Weise bleibt die Ironie von Kertész – nachdem ja letztendlich nur der Leser dafür kann – frei von jeder Frivolität, und Kertész kann nach wie vor ein klassischer Autor bleiben. Ein klassischer und universeller Autor – wenn wir die Bedeutung der beiden Attribute richtig entflechten, können wir ihn damit zu einer sehr vornehmen Reihe von Namen hinzufügen. Der betagte T. S. Eliot – auch er hatte den Nobelpreis bereits hinter sich – sann über die Bedeutung dieser Wörter viel nach. Bei einer letzten Prüfung fand er in der europäischen Kultur nach der Antike drei universelle Klassiker: Dante, Shakespeare und Goethe, drei charakteristische und gut übersetzbare Autoren. Goethe bemerkt auch irgendwo, daß in der Literatur das wichtig sei, was bei einer Übersetzung hinübergelange. Jemand anderer könnte auch das Gegenteil davon behaupten, doch auch Eliot sagt nicht, daß diese drei die besten Autoren seien (Hölderlin beispielsweise empfindet er auch als intensiver denn Goethe), sondern, daß sie die universellen Klassiker sind. Natürlich ist auch offensichtlich, daß das Lebenswerk von allen dreien ein Segment, eine Bedeutung besitzt, die bei einer Übersetzung nicht hinübergelange, die immer nur den Italienern, den Engländern, den Deutschen vorbehalten bleibt. Bei Kertész gehört wahrscheinlich das oben dargelegte Ironie-Potential in den Bereich der Unübersetzbarkeit. Daß Kertész bei der Darstellung des Holocaust auf die Struktur der Pester Witze, der Judenwitze anspielt.

Eine Eigenheit der Pester Judenwitze im Gegensatz zu den Zigeunerwitzen ist, daß ihr Rassismus selten aggressiv ist – obwohl sie in gewisser Weise rassistisch sind, insofern die Benennung der Rassen und die Thematisierung der stereotypen Eigenschaften als Rassismus gelten –, antisemitisch jedoch können sie im seltensten Fall genannt werden. Die natürliche Ursache dafür liegt darin, daß diese urbane Folklore zu einem gewissen Maß Teil der spezifischen kulturellen Selbstrepräsentation des Judentums ist. Die in den Witzen demaskierten stereotypen Eigenschaften fallen im großen und ganzen eher unter eine positive als eine negative ge-

sellschaftliche Bewertung: durchtriebene Denkweise, starke Gruppensolidarität, gute Adaptationsfähigkeit. Um zu verdeutlichen, was ich meine, erzähle ich einen Witz, der dieselbe gedankliche Struktur aufweist, wie das oben erwähnte Zitat.

Während des Krieges betrachten zwei, aus Deutschland geflüchtete Juden in London eine Parade. Der eine sagt zu seinem Gefährten: „Das ist für die ein Paradeschritt? Die sollten unsere zu Hause sehen!“

Es ist ganz eindeutig, daß die oben zitierte Stelle in Kenntnis dieses Witzes und der in seinem Hintergrund verborgenen eigenartigen Identitätskrise auch anders gelesen werden kann. Um diesen Hintergrund zu illustrieren, sei mir gestattet, noch einen Witz zu erzählen, der sich im 20. Jahrhundert zu jeder Zeit zugetragen haben könnte, außer gerade in der ersten Hälfte der vierziger Jahre.

Kohn (die stereotype Figur des „kleinen Juden“ in den Pester Witzen – Hg.) emigriert nach Belgien und meldet sich zum Heer. Der Feldwebel läßt die Rekruten in Reih und Glied aufstellen und teilt sie auf: „Nach rechts die Wallonen, nach links die Flamen!“ Kohn meldet sich: „Und sagen Sie bitte, wohin sollen sich die Belgier stellen?“

Auch dort läßt sich eine Witzstruktur erahnen – obwohl der Textteil auch ohne diese eine kohärente Lektüre erlaubt –, als sie an die Grenze gelangen und der ungarische Gendarm den Deportierten im Tausch für Trinkwasser die Wertsachen wegnehmen will, da wie er sagt: „Schließlich seid auch ihr ja eigentlich Ungarn!“ Als der Tausch dann nicht gelingt, quasi als Pointe des Witzes sagt er: „Ihr Saujuden, ihr würdet noch aus den heiligsten Dingen ein Geschäft machen!“

Wahrscheinlich ist diese Lektüre-Variante das, was von Kertész lediglich den Ungarn vorbehalten ist, was unübersetzbar ist. Als Eliot seine Triade der universellen Klassiker aufgestellt hat, grübelte er lange darüber nach, ob er Cervantes auch zu ihnen zählen solle. Diese Autoren haben ja in ihren Werken eine Generation, eine Periode, eine Wertordnung universell dargestellt, nicht zuletzt durch die von ihnen erschaffenen universellen Protagonisten (Hamlet, Faust). (Bei Dante realisiert sich das etwas anders.) Obwohl genau dasselbe auch für Cervantes und seinen Protagonisten gilt, hat Eliot davon trotzdem Abstand genommen und nicht nur aus zahlenmystischen Gründen. Dante, Shakespeare und Goethe stellen ihre eigene Wertordnung im Glanz des Goldenen Zeitalters (auch wenn mit Szenen ihres tragischen Niederganges) dar, während Cervantes die seine durch ihren Verfall, ihre Vernichtung und ihr Lächerlich-Werden präsentiert. D. h. Eliot hat im großen und ganzen aus denselben Gründen Cervantes und seinen Protagonisten aus der Klasse der universellen Klassiker ausgeschlossen, aus denen Pater Jorje, der Bibliothekar des Romans *Der Name der Rose* schlußendlich den zweiten Band der *Poetik* von Aristoteles verspeist.

Das 20. Jahrhundert bot aber eher solche Figuren wie z. B. Švejk oder Leopold Bloom, die nicht mal so sehr Don Quijote als eher Sancho Pansa gleichen. Auch sie könnten eine Triade bilden. György Köves oszilliert zwischen den beiden

Gruppen, den affirmativen Protagonisten und den subversiven Antihelden: Die deutschen Intellektuellen und die Schwedische Akademie sehen ihn wahrscheinlich in der Gesellschaft von Hamlet, Faust und Dante, der ebenfalls in die Hölle hinabgestiegen ist, und wir Ungarn können ihn uns, wenn wir wollen, auch in der anderen Gruppe vorstellen. Dieser Teil von ihm ist uns vorbehalten, auch dann, wenn dafür kein Preis vergeben wird und wahrscheinlich auch Aristoteles keine Zeile darüber geschrieben hat.

Übertragen von Christine Rác