

# eXilograph

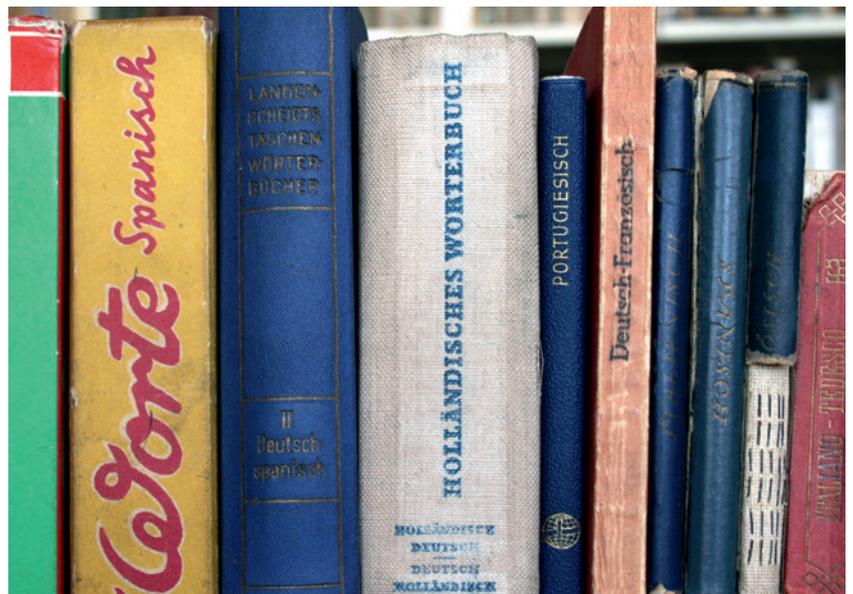
Walter A. Berendsohn Forschungsstelle  
für deutsche Exilliteratur

Newsletter Nr. 22, Sommer 2014

## Überleben in der Übersetzung oder *lost in translation*?

*Übersetzung im Exil – Exil als Übersetzung*

Walter A. Berendsohn, den man als Begründer der deutschsprachigen Exilliteraturforschung bezeichnen darf, ist einer der Ersten, der Bedeutung und Reichweite der Literatur des Exils aus NS-Deutschland ausdrücklich im Bezug auf ihre Übersetzungen bestimmt. Dafür bezieht er sich auf den *Index Translationum*, eine 1932 auf Initiative des Völkerbundes gegründete Datenbank, die heute der UNESCO untersteht und übersetzte Bücher in der ganzen Welt verzeichnet. Der *Index Translationum* zeigt eindrücklich, dass die Literatur der aus Deutschland exilierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller bereits vor 1939 in erstaunlichem Umfang übersetzt wurde. Im ersten Teil seiner noch im Exil verfassten programmatischen Schrift *Die Humanistische Front* argumentiert Berendsohn daher, nicht die gleichgeschaltete Literatur des Dritten Reichs, sondern die deutschsprachige „Emigrant-Literatur“ repräsentiere Deutschland in der „Weltliteratur“.<sup>1</sup> Als Voraussetzung eines internationalen Literaturausstausches über Landes- und Sprachgrenzen hinaus bestimmt Berendsohn Übersetzung damit zum zentralen Indikator von Weltliteratur, wie sie später Erich Auerbach im Sinne einer Überwindung nationaler Festschrei-



Wörterbücher aus dem P. Walter Jacob Bestand,  
Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur

© Sandra Narloch

bungen umfassender konzipiert (vgl. zum Begriff ‚Weltliteratur‘ den Artikel von Sandra Narloch, S. 12).

### Inhaltsverzeichnis:

„In jeden Autor lebte ich mich genau wie als Schauspieler  
in die seelische Situation meiner Rolle ein.“

Rudolf Frank als einer der aktivsten Übersetzer im Exil .....	4
Stefan Zweig als Übersetzer und Kulturvermittler .....	5
Georges-Arthur Goldschmidts Selbstübersetzung als interkultureller Vermittlungstext .....	7
Die Englisch-Lektionen Carl Heinz Jaffés .....	8
Die <i>Antigone</i> des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht. Rückkehr, Übersetzung, Zäsur .....	10
Übersetzen von Gesten. Bertolt Brechts amerikanischer <i>Galileo</i> .....	11

Weltliteratur gestern und heute.

Zur gegenwärtigen Wiederaufnahme eines tradierten Begriffs unter transnationalen Vorzeichen .....	12
Der Translational Turn. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften als Impulsgeber für die Exilforschung .....	13
„Ein Übersetzer muss gut tanzen können“. Emine Sevgi Özdamar im Gespräch mit Anne Benteler .....	15
„Überleben als sprachliches Wesen“. Eine Lektüre von Irena Brežnás <i>Die undankbare Fremde</i> .....	17
Übersetzung als Lebensweise: <i>Daniel Stein</i> von Ljudmila Ulitzkaja .....	18
Veranstaltungen der Forschungsstelle .....	20
Impressum .....	20

1 Vgl. Walter A. Berendsohn: *Die Humanistische Front. Einführung in die deutsche Emigrant-Literatur. Erster Teil: Von 1933 bis zum Kriegsausbruch 1939*, Zürich 1946, 153-182.

2 Vgl. Na'ama Sheffi: *Vom Deutschen ins Hebräische. Übersetzungen aus dem Deutschen im jüdischen Palästina 1882-1948*, Göttingen 2011, 157.

3 Arnold Zweig: „Danksagung“, in: A. Z.: *Das Beil von Wandsbek* (1947), Berlin, Weimar 1986.

4 Vgl. dazu Sylvia Schlenstedt: „Kommentar zur kritischen Werkausgabe des Aufbau-Verlags“, in: Anna Seghers: *Transit*, Berlin 2001, 311-364, hier: 341.

5 Hilde Domin: „Unter Akrobaten und Vögeln. Fast ein Lebenslauf“ (1962), in: H. D.: *Gesammelte autobiographische Schriften*, München 1992, 21-31, hier: 25.

6 Hilde Domin: „Leben als Sprachodyssee“ (1979), in: H. D.: *Gesammelte autobiographische Schriften*, München 1992, 32-40, hier: 39.

7 Ebd.

Der vorliegende *exilograph* will einige Schlaglichter auf das noch weitgehend unerforschte Feld „Exil und Übersetzung“ werfen. Der Zusammenhang von Exilliteratur und Übersetzung ist grundsätzlich bedingt durch die Frage nach der (Schreib-)Sprache. Aus dem deutschen Sprachraum vertrieben und aus der ‚deutschen‘ Nationalliteratur ausgeschlossen, halten einige Schriftstellerinnen und Schriftsteller an der deutschen Muttersprache fest, während andere die Sprache wechseln oder von nun an sogar in mehreren Sprachen schreiben. Diese Entscheidung kann programmatische Gründe haben, ist oft aber auch ganz pragmatisch dadurch bedingt, ob und wie gut die Sprache des Exillandes beherrscht wurde. In der Konfrontation mit der Fremdsprache im Sprachexil ist Übersetzung unumgänglich. Sie wird zu einer permanenten Herausforderung in der konkreten Exilsituation sowie für die Produktion literarischer Texte. Das betrifft zunächst die notwendige Übersetzung zahlreicher Exilwerke. Angesichts eines mangelnden Publikums und schwieriger Publikationsmöglichkeiten für deutschsprachige Texte existieren sie häufig zunächst nur in der Übersetzung und erscheinen, wenn überhaupt, erst viel später auf Deutsch. Arnold Zweigs Roman *Das Beil von Wandsbek* zum Beispiel wurde 1943 direkt aus dem Manuskript ins Hebräische übersetzt publiziert.<sup>2</sup> Aufgrund von Hindernissen der Kriegszeit und Gesundheitsproblemen Zweigs, der nicht mehr in der Lage war, eine lesbare Abschrift des deutschen Textes herzustellen, gelang es daraufhin nur mithilfe der befreundeten Schriftsteller Robert Neumann, Lion Feuchtwanger und Bertolt Brecht „ein gutes, zur Übersetzung taugendes Manuskript“<sup>3</sup> für die vier Jahre später publizierte deutschsprachige Fassung herzustellen. Auch der Fall von Anna Seghers Roman *Transit* ist durchaus kein seltener: Der Text erschien erstmalig 1944 in englischsprachiger Übersetzung, daraufhin auf Spanisch und Französisch. Das deutschsprachige Original-Typskript ging in der Zwischenzeit verloren, sodass für die Edition einer kritischen Werkausgabe auch die vorausgegangenen Übersetzungen zu Rate gezogen wurden und teilweise ins Deutsche rückübersetzt werden mussten.<sup>4</sup> Unter häufig prekären Lebensbedingungen betätigen sich viele der exilierten Schriftstellerinnen und Schriftsteller, sofern sie eine Fremdsprache ausreichend beherrschen, auch selbst als Übersetzer. Teilweise sind sie dabei, wie zum Beispiel Rudolf Frank, einer der aktivsten Übersetzer im Exil, wegen Arbeitsverbots gezwungen, unter Pseudonymen zu arbeiten (vgl. den Artikel, S. 4). Stefan Zweig hingegen verstand sich bereits lange vor seiner Exilierung nicht nur als Schriftsteller, sondern ganz zentral auch als Übersetzer und Kulturvermittler (siehe dazu einen Beitrag von Sandra Narloch, S. 5). „[I]ch jonglierte Texte aus vielen Sprachen in viele Sprachen“<sup>5</sup>, heißt es bei Hilde Domin. In ihrem autobiografischen Essay „Leben als Sprachodyssee“

beschreibt sie „die ‚permanente Flucht‘ als Sprachherausforderung“ und das Übersetzen als erste Annäherung an die Sprachen ihrer Zufluchtsländer. Rückblickend stellt sie fest: „Ich glaube, nicht übertrieben zu haben, wenn ich von mir gesagt habe, daß ich Texte gewendet habe, wie andere Kleider wenden.“<sup>6</sup> Mit dieser Verbildlichung von Texten in ihrer quasi stofflichen Materialität verweist Domin auf das Existenzielle des Umgangs mit Sprache und Übersetzungen für das Überleben im Exil.



Hilde Domin

© Mathias Michaelis /DLA-Marbach

Die Auseinandersetzung mit Übersetzung kann, nach langer Zeit im Exil, auch zur Wiederannäherung an die deutsche Sprache führen, wie bei Bertolt Brecht (vgl. dazu den Artikel von Lydia J. White, S. 10) oder wie im Fall von Georges-Arthur Goldschmidt, der erst parallel zu seinen Übersetzungen deutschsprachiger Literatur ins Französische eigene Texte auch auf Deutsch zu verfassen beginnt, nachdem er zunächst in der Sprache des Exillandes Frankreich zu schreiben begonnen hatte. Werden Exilantinnen und Exilanten zu Übersetzern ihrer eigenen Texte, gar zu Selbstübersetzern ihrer eigenen Autobiografie, wie Goldschmidt oder Klaus Mann, lassen sich die traditionellen Übersetzungskategorien der Treue und Freiheit gegenüber dem Original und die Grenzen zwischen ‚übersetzen‘ und ‚neu schreiben‘ in besonderer Weise hinterfragen (vgl. dazu den Text von Philipp Wulf, S. 7). (Selbst-)Übersetzung scheint stets auch mit einem Perspektivenwechsel verbunden zu sein, der Distanz bringen kann. „Kaum waren die Gedichte entstanden, so übersetzte ich sie ins Spanische, um zu sehen, was sie als Texte aushielten. Um Abstand zu bekommen“<sup>7</sup>, heißt es etwa bei Domin, die im Exil in der Dominikanischen Republik, umgeben vom Spanischen, das sie gut beherrscht, zu schreiben beginnt. Sie entscheidet sich bewusst für die deutsche Sprache als Schreibsprache, aber deutet hier auf eine Frage hin, die insbesondere relevant wird, wenn Autorinnen und Autoren im Exil die Sprache wechseln oder in mehreren Sprachen schreiben: Lassen sich traumatische Erfahrungen womöglich besser in der Übersetzung ausdrücken, durch die Übertragung in eine andere Sprache, in der man sie nicht erlebt hat?

Die große Nähe, in der das Thema der Übersetzung zu Phänomenen wie Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit im Exil steht, zeigte sich auch bei der diesjährigen interdisziplinären Tagung *Sprache(n) im Exil*, die zur Vorbereitung des *Jahrbuchs für Exilforschung* 32 an der Universität Hamburg stattfand (siehe den Tagungsbericht auf S. 20).

„Seltsam ist es, zu erfahren, wie die Wirkung unserer Werke nicht ausgeht von der Fassung, in welcher wir sie schreiben, sondern von einer Übersetzung“, formuliert Lion Feuchtwanger 1943 im amerikanischen Exil. „Der Wiederhall, den wir hören, ist nicht der Wiederhall des eigenen Worts. Denn auch die beste Übersetzung bleibt ein Fremdes. Da haben wir etwa um einen Satz, um ein Wort gerungen, und nach langem Suchen haben wir den Satz, das Wort gefunden, die glückliche Wendung, die sich unserm Gedanken und Gefühl bis ins Letzte anschmiegt. Und nun ist da das übersetzte Wort, der übersetzte Satz. Er stimmt, es ist alles richtig, aber der Duft, das Leben ist fort.“<sup>8</sup> Sind Exilschriftstellerinnen und -schriftsteller also ‚lost in translation‘?

Die Übersetzungsnotwendigkeit, die das Exil gezwungenermaßen mit sich bringt, hat auch eine produktive Seite, wie Feuchtwanger selbst einräumt: „Der im fremden Sprachkreis lebende Autor kontrolliert beinahe automatisch das eigene Wort ständig am fremden. Häufig sieht er, daß die fremde Sprache ein treffenderes Wort hat für das, was er ausdrücken will. Er gibt sich dann nicht zufrieden mit dem, was ihm die eigene Sprache darbietet, sondern er schärft, feilt und poliert an dem Vorhandenen so lange, bis es ein Neues geworden ist, bis er der eigenen Sprache das neue, schärfere Wort abgerungen hat. Jeder von uns hat glückliche Wendungen der fremden Sprache seiner eigenen eingepaßt.“<sup>9</sup> Das (Über-)Leben in der Übersetzung befördert somit nicht nur ein anderes Sprachbewusstsein, sondern erscheint auch als Bereicherung der eigenen Sprache. Walter Benjamin hat bereits 1923 in seinem sprachtheoretischen Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“<sup>10</sup> Übersetzung als dynamischen Prozess dargestellt, der eine transformative Erweiterung und Verflechtungen zwischen den Sprachen auslöst. „Die Übersetzung ist die Überführung der einen Sprache in die andere durch ein Kontinuum von Verwandlungen.“<sup>11</sup> Benjamins Übersetzungstheorie, die maßgeblich etwa poststrukturalistisches Denken beeinflusst hat, löst sich damit von der traditionellen Vorstellung, Übersetzung habe zum Ziel, ein Original möglichst genau abzubilden. Das Exil bringt zahlreiche innovative literarische Texte hervor, die verschiedene Formen der Übersetzung auch ästhetisch umsetzen. Einige Autorinnen und Autoren machen Übersetzung gar zum literarischen Verfahren, zu den Bekannteren gehört zum Beispiel Mascha Kaléko mit ihren mehrsprachigen Gedichten. Bisher noch kaum erschlossen ist das Werk von Werner Lansburgh, dem nach 40-jährigem Exil erst der Erfolg seines Übersetzungs- und Sprach-

lernromans *Dear Doosie*<sup>12</sup> die Rückkehr nach Deutschland ermöglicht. Auch der exilierte Hamburger Schauspieler Carl Heinz Jaffé verfasst amüsante Englisch-Lehrbücher voller Übersetzungs-Sprachspiele und arbeitet für die BBC in London (vgl. den Beitrag von Andreas Marquet, S. 8). Nicht zuletzt für das Exiltheater spielt Übersetzung eine wichtige Rolle, wie Brechts Arbeit an der englischsprachigen Fassung seines *Galileo*, die er im amerikanischen Exil gemeinsam mit dem Schauspieler Charles Laughton entwickelte, veranschaulicht (siehe den Artikel von Rachel Rau, S. 11).

Im Zuge des sogenannten *translational turn* in den Kulturwissenschaften wird das Thema der Übersetzung bereits seit einiger Zeit und aus einem erweiterten Blickwinkel betrachtet (siehe dazu den Beitrag von Sarah Steidl, S. 13). Mit einem sich zunehmend etablierenden Begriff der „kulturellen Übersetzung“ beeinflusst dies aktuelle literaturwissenschaftliche Debatten um Transkulturalität und Transnationalität. Von der Forschung zunächst vornehmlich im Bereich der sogenannten Migrationsliteratur fruchtbar gemacht, bietet ein derartiges Übersetzungsdenken ebenfalls wichtige Anschlusspunkte für Exilliteratur, wie etwa die Beiträge des *Jahrbuchs für Exilforschung* 25 („Übersetzung als transkultureller Prozess“) demonstrieren.



Schwedisches Wörterbuch einer jüdischen Berliner (\*1921), die 1939 nach Schweden flüchtete und seit 1950 in Jerusalem lebt.

© Sebastian Schirrmeyer

Es bietet sich insofern auch an, das historische Exil 1933–45 mit Texten der Gegenwartsliteratur in Verbindung zu bringen, die eine Art translatorische Schreibweise herausbilden, indem sie Exil- und Migrationserfahrungen verhandeln. Emine Sevgi Özdamar beispielsweise thematisiert in ihren Texten den schmerzhaften Verlust der Muttersprache und inszeniert sprachliche, räumliche sowie transkulturelle Übersetzungen (ein Interview mit der Autorin in diesem Heft auf S. 15). Insbesondere die Gestaltung von Übersetzerfiguren ist ein Phänomen, das sich in Exiltexten der Gegenwart auffällig ausgeprägt beobachten lässt (vgl. dazu in dieser Ausgabe Sonja Dickows Lektüre von Irena Brežnás *Die undankbare Fremde*, S. 17, und Kristina Omelchenkos Lektüre von Ljudmila Ulitzkajas *Daniel Stein*, S. 18).

8 Vgl. Lion Feuchtwanger: „Arbeitsprobleme des Schriftstellers im Exil“ (1943), in: L. F.: *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt a. M., 533-538, hier: 536.

9 Vgl. Ebd., 537f.

10 Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“ (1923), in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, Frankfurt a. M. 1972, 9-21.

11 Walter Benjamin: „Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“ (1916), in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1977, 140-157, hier: 151.

12 Werner Lansburgh: *„Dear Doosie“. Eine Liebesgeschichte in Briefen. Auch eine Möglichkeit, sein Englisch spielend aufzufrischen*, München 1977. Vgl. dazu auch den Beitrag von Sebastian Schirrmeyer: „Sprach- und Briefwechsel“, in: *exilograph* Nr. 18, Sommer 2012, 8-9.

13 Salman Rushdie:  
*Imaginary Homelands. Essays and criticism, 1981-1991*, London, New York 1991, 17.

Anne Benteler hat Germanistik und Soziologie in Münster und Bordeaux studiert und den Masterstudiengang Deutschsprachige Literaturen mit einer Masterarbeit über „Transkulturelle Übersetzungen bei Emine Sevgi Özdamar“ an der Universität Hamburg abgeschlossen. Derzeit arbeitet sie an einer Dissertation zum Thema Mehrsprachigkeit und Übersetzung in der Exilliteratur.

Begreift man schließlich das Exil selbst auch als räumliche Über-Setzung, so erinnert dies an Salman Rushdies Bild des „translated man“: „The word ‚translation‘ comes, etymologically, from the Latin for ‚bearing across‘. Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling,

obstinately, to the notion that something can also be gained.“<sup>13</sup> Für die Exilforschung stellt sich die Frage, inwiefern dieses ‚Übersetzt-sein‘ die spezielle Situation des Exils widerspiegelt und ob der Autor als Exilant, der permanent mit dem Bedingtsein von Sprache(n) und Kulture(n) konfrontiert ist, eine besondere Funktion als Übersetzer übernimmt.

Anne Benteler

#### Zum Weiterlesen:

Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke (Hgg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 25: Übersetzung als transkultureller Prozess*, München 2007.

Michaela Enderle-Ristori (Hg.): *Traduire l'exil. Das Exil übersetzen. Textes identités et histoire dans l'espace franco-allemand (1933-1945)*, Tours cedex 2012.

Bernard Banoun, Michaela Enderle-Ristori, Sylvie Le Moël (Hgg.): *Migration, exil et traduction. Migration, Exil und Übersetzung. Espaces francophone et germanophone XVIIIe-XXe siècles*, Tours cedex 2011.

## „In jeden Autor lebte ich mich genau wie als Schauspieler in die seelische Situation meiner Rolle ein“<sup>1</sup>

*Rudolf Frank als einer der aktivsten Übersetzer im Exil*

1 Rudolf Frank: *Spielzeit meines Lebens*, Heidelberg 1960, 379.

2 Wilfried Weinke: „Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚...ein sehr lebhaftes Vielerlei‘. Der Theatermann und Schriftsteller Rudolf Frank“, Berlin 2013, unter: [http://www.rudolf-frank.net/images/stories/ausstellung/pdf/rede\\_berlin\\_weinke.pdf](http://www.rudolf-frank.net/images/stories/ausstellung/pdf/rede_berlin_weinke.pdf) [Abruf am 31.08.2014].

3 Arnold Busch: „Rudolf Frank in den Jahren 1933 bis 1945“, in: *Exil und Rückkehr. Emigration und Heimkehr. Ludwig Berger, Rudolf Frank, Anna Seghers und Carl Zuckmayer*, hg. von Anton Maria Keim, Mainz 1986, 55-69, hier: 56.

4 R. Frank: *Spielzeit meines Lebens*, 369.

5 Ebd.

6 Vincent C. Frank: „Rudolf Frank – Dr. jur., Theatermann, Schriftsteller. Versuch einer kleinen Biographie“, in: *Spielzeit eines Lebens. Studien über den Mainzer Autor und Theatermann Rudolf Frank (1886-1979)*, hg. von Erwin Rotermund, Mainz 2002, 1-17, hier: 11.

Der 1886 in Mainz geborene Rudolf Frank war Schauspieler, Theaterregisseur und Autor. Sein wohl bekanntestes Werk als Schriftsteller ist der Anti-Kriegsroman *Der Schädel des Negerhäuptlings Makaua* (1931), der 1933 durch die Nationalsozialisten verboten und verbrannt wurde. 1982 wurde er unter dem Titel *Der Junge, der seinen Geburtstag vergaß* neu aufgelegt und in mehrere Sprachen übersetzt.



Rudolf Frank

© Vincent C. Frank, Basel

Im Schweizer Exil hat Rudolf Frank darüber hinaus seine umfassende Arbeit als Literaturübersetzer begonnen, welche er nach 1945 bis in die 1960er Jahre fortsetzte. Insgesamt hat er rund 60 Übersetzungen von Romanen, Theaterstücken und einigen Sachbüchern, überwiegend aus dem Englischen ins Deutsche, angefertigt und war damit einer der aktiv-

sten Übersetzer im Exil. Unter den von ihm übersetzten Schriftstellern befinden sich Namen wie John Steinbeck, James Aldrige, Nevil Shute, Pearl S. Buck, Sinclair Lewis, Elizabeth Goudge und Erich Fromm. Rudolf Franks Übersetzungen machten viele englischsprachige Romane zu Bestsellern im deutschsprachigen Bereich – „[e]in gar nicht hoch genug zu würdiger Beitrag der Literaturvermittlung wie der grenzüberschreitenden Völkerverständigung.“<sup>2</sup>

Als jüdischer und „politisch engagierter, kritischer Schriftsteller“<sup>3</sup> wurde das Leben und Arbeiten für Frank nach 1933 in Deutschland immer schwieriger und schließlich unmöglich. Publizieren konnte er seine Texte fast nur noch unter Pseudonymen, sodass er sich 1936 dazu entschied, das Land zu verlassen. Er emigrierte zunächst nach Wien und floh 1938 nach dem Anschluss Österreichs über Meran weiter in die Schweiz. In Zürich litt er sehr unter dem Arbeitsverbot, das ihm wie allen anderen Emigrantinnen und Emigranten in der Schweiz auferlegt war. „Dieses Verbot, seinen Beruf auszuüben, war für uns unerträglich, nicht nur weil wir unsern Unterhalt selber verdienen und keiner Flüchtlingshilfe zur Last fallen wollten, nein, wir alle waren an die uns gemäße Arbeit, wie ans Atmen gewöhnt! [...] Arbeits-Verbot verstößt gegen die guten Sitten, es vergewaltigt die menschliche Natur.“<sup>4</sup> Zum Lebensunterhalt und vom gewohnten Arbeitsdrang angegriffen, begann er neben einigen weiteren illegalen Beschäftigungen als Übersetzer literarischer Texte zu arbeiten.

„Aber der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht“<sup>5</sup>, schreibt Frank rückblickend, denn 1943 wurden die Schweizer Behörden auf seine unerlaubten Arbeiten, insbesondere auf seine Übersetzer-tätigkeit, aufmerksam. Die Missachtung des Arbeitsverbotes brachte Frank „in diverse schweizerische Flüchtlingslager, die seinem Freiheitsdrang kaum entsprachen“<sup>6</sup>, und hatte für ihn eine dauerhafte Landesverweisung zur Folge, welche „mangels legaler Weiterwanderungsmöglichkeit“<sup>7</sup> aber nicht durchgesetzt werden konnte. Der Kanton Baselland bewilligte ihm daraufhin Wohnrecht und nach Kriegsende gewährte ihm die Schweiz ab 1948 Dauer asyl.<sup>8</sup> Bis zu seinem Lebensende, im Alter von 93 Jahren, lebte Rudolf Frank in Basel.

Der größte thematische Schwerpunkt seiner Übersetzungen liegt auf Texten gesellschaftskritischer amerikanischer Autoren der 1930er und 1940er Jahre, zum Beispiel Thomas Wolfe, Sinclair Lewis oder John Steinbeck. Hier lassen sich nicht nur Verbindungen zu seinem eigenen Werk als Schriftsteller erkennen, auch die Exilthematik spielt eine Rolle, wie zum Beispiel in Thomas Wolfes *Es führt kein Weg zurück*, das 1942 eine der ersten Übersetzungen Franks im Schweizer Exil war. Wolfe greift darin Themen wie Heimat und Fremde auf, er setzt sich mit der Position des Exilierten und den Entwicklungen in Deutschland unter dem NS-Regime auseinander. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Rudolf Frank 1945 die Schrift *Furcht vor der Freiheit* des in die USA emigrierten deutschen Psychologen und Sozialwissenschaftlers Erich Fromm aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt hat. Fromms sozialkritische Analyse richtet sich unter anderem auf die Entstehung des Faschismus in Deutschland.

Insgesamt ist knapp ein Drittel von Franks Übersetzungen unter wechselnden Pseudonymen erschienen und viele weitere ohne Namensnennung. Er hat

allein für seine Übersetzungen acht verschiedene Pseudonyme verwendet, zunächst vor allem Namen seiner Schweizer Freunde. Als ihnen dies jedoch zu riskant wurde, tarnte er sich als Hilde Rosbaud und William G. Frank, seine in London und den USA lebenden Geschwister.<sup>9</sup>

Dass Frank nach Österreich und in die Schweiz emigrierte, lag auch daran, dass er „sich ans deutsche Sprachgebiet beruflich gebunden [fühlte].“<sup>10</sup> Vor dem Hintergrund, dass er später als Übersetzer im Exil beruflich äußerst ausgeprägt mit Fremdsprachen, insbesondere dem Englischen, in Kontakt war, ist das durchaus bemerkenswert. Angesichts seines enormen Arbeitspensums und der sprachlichen Qualität seiner Übersetzungen, die ihm immer wieder von Fachleuten bescheinigt wurde, ist es aber ganz besonders verblüffend, dass Rudolf Frank Englisch weder in der Schule gelernt hat, noch jemals in einem englischsprachigen Land war. Er erarbeitete sich seine Übersetzungen mit dem Wörterbuch und man kann sagen, dass er „Englisch also wie eine tote Sprache erlernte.“<sup>11</sup> Eine Vorstellung, die für die Mehrheit von Übersetzerinnen und Übersetzern nahezu unmöglich erscheinen dürfte, lernt man doch gerade durch das mündliche Sprechen und den Aufenthalt in einem Sprachgebiet die Varietäten einer Sprache kennen. Auf diesen Umstand angesprochen, habe Frank stets geantwortet: „Andere Übersetzer übersetzen aus dem Englischen in eine ihnen ebenfalls unbekannte Sprache.“<sup>12</sup> Er verglich seine Art zu übersetzen mit dem Rollenspiel auf der Bühne: „In jeden Autor lebte ich mich genau wie als Schauspieler in die seelische Situation meiner Rolle ein.“<sup>13</sup>

Teile des Nachlasses von Rudolf Frank befinden sich heute im Stadtarchiv Mainz. Dort kann man unter anderem anhand von Notizen und Vokabeln in einigen erhaltenen Arbeitsexemplaren, die Frank zur Übersetzung verwendet hat, die Arbeit des Übersetzers nachvollziehen.

Anne Benteler

7 R. Frank: *Spielzeit meines Lebens*, 376.

8 V. C. Frank: „Rudolf Frank – Dr. jur., Theatermann, Schriftsteller“, 11.

9 Ebd.

10 Ebd., 9.

11 Ebd., 10.

12 Vincent C. Frank: „Rede zur Eröffnung der Ausstellung ‚...ein sehr lebhaftes Vielerlei‘. Der Theatermann und Schriftsteller Rudolf Frank“, Basel 2011, unter: [http://www.rudolf-frank.net/images/stories/ausstellung/pdf/rede\\_basel\\_frank.pdf](http://www.rudolf-frank.net/images/stories/ausstellung/pdf/rede_basel_frank.pdf) [Abruf am 31.08.2014].

13 R. Frank: *Spielzeit meines Lebens*, 379.

Zum Weiterlesen erscheint in Kürze folgender Sammelband:

Lutz Winckler (Hg.): *Rudolf Frank: Geschichten erzählen als Lebenshilfe. Beiträge zum literarischen und künstlerischen Werk* (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz), Berlin 2014.

## Stefan Zweig als Übersetzer und Kulturvermittler

Mit Fragen der Übersetzung beginnt sich Stefan Zweig nicht erst während seiner Zeit im Exil zu befassen. Entscheidende Bedeutung kommt ihnen vielmehr bereits zu Beginn seiner literarischen Karriere zu. Als Zweig nach der Veröffentlichung seiner ersten Gedicht- und Novellenbände *Silberne Saiten* (1901) und *Die Liebe der Erika Ewald* (1904) eine ernste Schaffenskrise befällt – das Publierte erscheint ihm inzwischen „unreif“ und „in totaler Unkenntnis der Realitäten geschrieben“<sup>1</sup> – wendet er sich verstärkt der Übersetzung zu, die ihm schließlich neue kreative Zugänge auch zur eigenen Sprache eröffnet. „Dem [...] Rate

Richard Dehmels folgend, nützte ich meine Zeit, um aus fremden Sprachen zu übersetzen, was ich noch heute für die beste Möglichkeit für einen jungen Dichter halte, den Geist der eigenen Sprache tiefer und schöpferischer zu begreifen.“<sup>2</sup> Doch eine Verbesserung der eigenen schriftstellerischen Fähigkeiten war längst nicht alles, was sich Zweig von seinen Übersetzungen versprach. Vielmehr ist sein Selbstverständnis als Übersetzer von Anfang an auch an ein höheres Ziel gebunden: An den Wunsch, zwischen Kulturen und Nationen zu vermitteln und so dauerhaft zu ihrem friedlichen Miteinander beizutragen.

1 Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers* (1944), Frankfurt a. M. 1970, 94.

2 Ebd.

3 Zweig an Ludwig Jacobowski am 14. Juni 1900, in: S.Z.: *Briefe*, Bd. 1: 1897-1914, hg. v. Knut Beck, Frankfurt a. M. 1995, 18.

4 Ebd.

5 Susanne Buchinger: *Stefan Zweig – Schriftsteller und literarischer Agent. Die Beziehung zu seinen deutschsprachigen Verlegern (1901-1942)*, Frankfurt a. M. 1998, 71.

6 Zweig an M. Verhaeren am 13.10.1910, in: S. Z.: *Briefe*, Bd. 1: 1897-1914, 461.

7 Zweig an Emile Verhaeren am 4.5.1911, in: S. Z.: *Briefe*, Bd. 1: 1897-1914, 480-481.

8 Buchinger: *Stefan Zweig*, 7.

9 Zweig: *Die Welt von Gestern*, 11.

10 Zweig an Richard Friedenthal vermutlich im Januar 1942, in: S. Z.: *Briefe an Freunde*, hg. v. Richard Friedenthal, Frankfurt a. M. 1978, 340.

11 Zweig an Felix Braun vermutlich im März 1940, in: S. Z.: *Briefe an Freunde*, 10-311; hier: 311.

12 Zweig an Friderike Zweig am 27.10.1941, in: S. Z.: *Briefe an Freunde*, 333.

13 Vgl. Zweig an R. Friedenthal vermutlich im Januar 1942, in: S. Z.: *Briefe an Freunde*, 340.

14 Zweig an R. Friedenthal am 19.09.1941, in: S. Z.: *Briefe an Freunde*, 331-333, hier: 333.

15 Zweig: *Die Welt von Gestern*, 9.

Sandra Narloch, M.A. ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik und Mitglied des Teams der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur. Zurzeit arbeitet sie an einem Promotionsprojekt zum Thema Exil und Kosmopolitismus.

Bereits im Juni 1900 regt Zweig bei Ludwig Jacobowski an, eine Sammlung von übersetzten Volksliedern aus aller Welt auf den Markt zu bringen. „Ich glaube nicht, daß dies ein Verstoß gegen das Nationalgefühl wäre, dem Volke Lieder zu geben, die nicht seinem Blute entsprossen sind, denn die großen Dichter und das Volkslied, beide sind sie doch [...] Cosmopolitan.“<sup>3</sup> Ausdrücklich plädiert der junge Zweig dafür, den Blick über den eigenen literarischen Teller hinaus zu richten und betont: „Ich halte eine Übersetzung sogar für Nothwendigkeit, weil man auch dem Volke neue, fremde Anregungen bringen muß.“<sup>4</sup>



Stefan Zweig

Ein Autor, den Zweig der deutschsprachigen Leserschaft in dieser Hinsicht besonders ans Herz zu legen sucht, ist der belgische Lyriker Émil Verhaeren. Schon während der Schulzeit beginnt Zweig erste Gedichte Verhaerens ins Deutsche zu übertragen, bis er sich schließlich nach seinem Universitätsexamen im Jahr 1904 gänzlich „seiner selbstgewählten Übersetzer- und Vermittlertätigkeit für den Belgier“<sup>5</sup> zu widmen beginnt. Tatsächlich kann Verhaeren dank Zweigs Übersetzungen bald auch in Deutschland und Österreich beachtliche Erfolge feiern.

Aus der besonderen Bedeutung, der er den Übertragungen innerhalb seines eigenen Schaffens zumisst, macht Zweig dabei keinen Hehl. „Bei meinen persönlichen Werken habe ich nicht immer, wenn ich sie veröffentliche, das Empfinden etwas Notwendiges zu tun: Ich kenne nicht das Gefühl des Dienstes an der Nation. Hingegen fühlte ich mich, während ich Verhaeren übersetzte und für ihn warb, für eine ganze Nation, ja eine ganze Epoche nützlich.“<sup>6</sup> Indem Zweig immer wieder ausdrücklich den ‚übernationalen‘ Charakter der Dichtung Verhaerens betont, stellt er im Kontext seiner Übersetzertätigkeit auch die Vorstellung klar voneinander abgrenzbarer Nationalliteraturen infrage. So teilt er Verhaeren selbst in einem Brief aus dem Frühjahr 1911 mit:

„Ihre Bücher hätte ich in jeder mir verständlichen und ergründbaren Sprache geliebt. Die großen Werke sind nicht grundsätzlich national, die besten von ihnen gehören uns allen: und ihr Werk begeistert mich, weil es europäisch ist und nicht etwa weil es die belgische Literatur begründet hat.“<sup>7</sup> Als Übersetzer verstand sich Zweig damit in erster Linie auch „als Mittler und Förderer der neueren europäischen Literatur“<sup>8</sup>, deren verbindenden Wirkungen er über nationale Grenzen hinaus zu stärken suchte. In den 1920er und 30er Jahren entwickelt sich Zweigs Vision eines geeinten Europas jedoch immer mehr zur Utopie. Entsetzt muss Zweig mit ansehen, wie die „Erzpest“ des Nationalismus die „Blüte unserer europäischen Kultur vergiftet“.<sup>9</sup> Im März 1933 fallen Zweigs Werke der Bücherverbrennung zum Opfer. Ein Jahr später flieht der Autor vor den Nationalsozialisten nach England, 1941 siedelt er nach Brasilien über. In seinen Briefen und Tagebüchern dieser Zeit betont Zweig wiederholt, wie sehr er darunter leidet, aus der deutschen Sprachgemeinschaft ausgestoßen zu sein. In seiner Arbeit fühlt er sich zusehends „behindert durch das unbewusste Gefühl, daß ich kein richtiges Publikum mehr besitze.“<sup>10</sup> Doch obwohl Zweig mehrere Sprachen fließend beherrscht, schließt er einen Sprachwechsel zeitlebens kategorisch aus. Seine literarischen Texte schreibt er weiterhin auf Deutsch, ihre Übersetzung ins Französische oder Englische überlässt er anderen. „Ich kann und will nicht umlernen in eine andere Sprache, wir sind unserem Verhängnis gebunden, in derjenigen zu schreiben, die uns verschweigt.“<sup>11</sup> Als Übersetzer tritt Zweig jetzt kaum noch in Erscheinung, stattdessen ringt er mit der Rolle des Übersetzten, in die ihn das Exil zwingt. „Ich fühle mich gehemmt in meinem Wirken in jedem Sinne – in dem Original werden [meine] Bücher vermutlich kaum mehr erscheinen.“<sup>12</sup> Die fehlende „Erwartung der Leserschaft“ beeinträchtigt Zweig nachhaltig, in der fremdsprachigen Umgebung schreibt er, wie er selbst bemerkt, ohne Elan und Spannung.<sup>13</sup> Zwar arbeitet er unermüdlich weiter, „aber ohne das alte Vergnügen am Werk“. Er gesteht: „Zuweilen werde ich etwas nachlässig, weil ich doch nur für den Übersetzer schreibe.“<sup>14</sup> Im Exil ist die Übersetzung für Zweig so nicht länger Ausdruck einer lebhaften Kommunikation, sondern wird vielmehr zum Sinnbild seiner eigenen Entwurzelung und Isolation. Dass seine Texte übersetzt und weiterhin in vielen Sprachen gelesen werden, kann den Bruch, den die Vertreibung in seinem Leben und Schreiben markiert, nicht aufheben. „Mein literarisches Werk ist in der Sprache, in der ich es geschrieben, zu Asche gebrannt worden, in eben demselben Lande, wo meine Bücher Millionen Leser sich zu Freunden gemacht. So gehöre ich nirgends mehr hin, überall Fremder und bestenfalls Gast.“<sup>15</sup>

Sandra Narloch

## Georges-Arthur Goldschmidts Selbstübersetzung als interkultureller Vermittlungstext

„Es geht darum, daß es derselbe Text bleibt. Es geht auch darum, daß der Text nicht von der anderen Sprache umgestaltet wird. [...] Und doch, durch den anderen Sprachklang, durch die anderen Sprachvorstellungen ist es ein anderer Text geworden.“<sup>1</sup> Mit dieser widersprüchlichen Formulierung im Vorwort zur deutschsprachigen Ausgabe seiner von ihm selbst übersetzten Autobiografie *Über die Flüsse* (im Französischen: *La traversée des fleuves*) umreißt Georges-Arthur Goldschmidt das Grundproblem seines Übersetzungsverständnisses: In der Übersetzung verwandelt sich ein Text auch dann, wenn eine möglichst große Treue zum Ausgangstext gewahrt werden soll. Für Goldschmidt ist dies jedoch kein Anlass, vom selbst auferlegten Treuegebot abzurücken. Das Paradox aus theoretischer Aufrechterhaltung und praktischer Missachtung des Gebots kann viel eher als eine Konsequenz aus der den Texten eingeschriebenen Bilingualität gelesen werden, die auf Goldschmidts Exil- und Gewalterfahrung verweist.

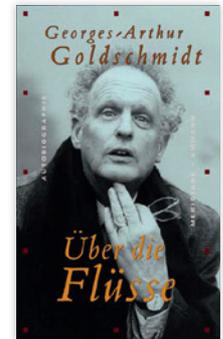
Georges-Arthur Goldschmidt ist 1928 in Reinbek bei Hamburg geboren. Als er zehn Jahre alt ist, muss seine Familie aufgrund der jüdischen Abstammung vor der nationalsozialistischen Verfolgung fliehen. Nach einem Aufenthalt in Italien besucht er ein Internat in den französischen Alpen, wo er äußerst gewaltsame Züchtigungen erfährt, wo aber zugleich das Französische immer mehr zu seiner Lebens- und Hauptsprache wird. Nach Kriegsende wird er französischer Staatsbürger und arbeitet später als Gymnasiallehrer für das Fach Deutsch. Er beginnt zudem deutsche Literatur ins Französische zu übersetzen, etwa Texte von Nietzsche, Benjamin, Kafka, Goethe und Handke, aber auch eigene literarische und essayistische Texte zu verfassen.<sup>2</sup> Goldschmidts Zweisprachigkeit, die hier von ihrer produktiven Seite aus betrachtet wird, kann also nicht von ihrer gewaltsamen und traumatischen Herkunft getrennt werden. In der Regel etablieren sich Autoren, die zugleich auch als Übersetzer tätig sind, erst als Autoren, bevor sie daran gehen, die Texte anderer zu übersetzen. Goldschmidt stellt hier einen Ausnahmefall dar: Erst mit der Übersetzung eines Textes von Peter Handke ins Französische verfasst er seine ersten beiden eigenen Erzählungen. Nach eigener Aussage habe es der Begegnung mit der Schreibart Handkes im Zwischen zweier Sprachen bedurft, um zu einer eigenen Schreibweise zu gelangen: Die Übersetzungsarbeit wird somit zur Voraussetzung für das eigene literarische Schreiben.<sup>3</sup>

Als Übersetzer von Fremdtexten verfolgt Goldschmidt ein dokumentarisches Selbstverständnis, fordert also eine größtmögliche Treue zum Original: „[B]eim Übersetzen darf weder interpretiert noch

verschönert werden“<sup>4</sup>, schreibt Goldschmidt im Nachwort zu seiner Erzählung *Ein Garten in Deutschland*. Wohl auch deswegen schließt Goldschmidt an gleicher Stelle die Übersetzung eines eigenen Textes noch grundsätzlich aus. „[M]an würde nur sich selber nachäffen.“<sup>5</sup> Demgegenüber begreift der Exilant Klaus Mann seine Selbstübersetzungen aus dem Amerikanischen als ganz neue Bücher, die also den Ausgangstext nur noch als lose Vorlage verwenden.<sup>6</sup> Mit der Selbstübersetzung seiner Autobiografie, erstmals erschienen im Jahr 2001, zeigt auch Goldschmidt, dass ein Nachäffen kaum möglich ist.

Selbst in der Translatologie bildet eine Theorie der Selbstübersetzung ein Desiderat.<sup>7</sup> Für den Vergleich von Ausgangs- und Zieltext ist die Personalunion von Autor und Übersetzer womöglich nicht ausschlaggebend. Im Falle Goldschmidts zeigt sich, dass auch die Selbstübersetzung von dem Streben nach einer möglichst wörtlichen Übersetzung des französischen Texts gekennzeichnet ist. Das führt dazu, dass sein Deutsch stark vom Französischen durchdrungen ist. Die Erfahrung von Fremdheit in und mit der deutschen Sprache ermöglicht Goldschmidt etwa dadurch, dass er die französische Syntax zum Teil strikt beibehält. Der französische Satz „Grand fumeur de pipe, il voyageait en seconde“<sup>8</sup> wird von Goldschmidt zum Beispiel übersetzt mit: „Pfeifenraucher, fuhr er zweiter Klasse“.<sup>9</sup> Als Umkehrung des Eingangszitats könnte dies auf die Formel gebracht werden: Nicht die Sprache gestaltet den Text um, der Text gestaltet die Sprache um. Die deutsche Fassung stellt somit starre Sprachgrenzen infrage und etabliert, obwohl keine französischen Wörter übernommen wurden, ein Konzept von Bilingualität, das einen freien künstlerischen Umgang mit Sprachen befürwortet.

Trotz des Bemühens um möglichst große sprachliche Nähe zum Ausgangstext weicht der deutsche Text aber auf kompositorischer Ebene stark ab und verursacht somit eben kein „Nachäffen“: Goldschmidt stellt Absätze um, lässt sie wegfallen oder fügt welche hinzu. Die wohl wichtigste Änderung bildet jedoch das Hinzufügen von Fußnoten, die gewissermaßen als zusätzlicher Paratext den Charakter des Texts dahingehend ändern, dass sie diesen permanent als Übersetzung markieren und Kommentare zu Übersetzungsproblemen sowie Änderungen in der neuen Fassung liefern. Die Fußnoten stellen damit einen Kunstgriff dar: Wo ein Fremdübersetzer durch Unübersetzbarkeiten herausgefordert wird, kann der Selbstübersetzer, der vor Eingriffen in seinen Text nicht zurückschreckt, diese einfach kenntlich machen. Goldschmidts Selbstübersetzung ist derart durch eine ganz eigene Polarität aus sprachlich-formaler Nähe zum Ausgangstext und großer Freiheit in inhaltlich-kompositorischer Hinsicht gekennzeichnet,



1 Georges-Arthur Goldschmidt: *Über die Flüsse. Autobiographie*, aus dem Französischen übers. v. Verfasser (2001), Frankfurt a. M. 2003, 7.

2 Vgl. Stefan Willer: „Being Translated. Exile, Childhood, and Multilingualism in G.-A. Goldschmidt and W. G. Sebald“, in: *German Memory Contests. The Quest for Identity in Literature, Film, and Discourse since 1990*, hg. von Anne Fuchs, Mary Cosgrove u.a., Rochester 2006, 87-105, hier: 89.

3 Vgl. Rainer Guldin: „Das sonderbare Francodeutsch‘. Georges-Arthur Goldschmidt: Übersetzer und Selbstübersetzer“, in: *Text+Kritik* 181/1 (2009): *Georges-Arthur Goldschmidt*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, 59-70, hier: 60.

4 Georges-Arthur Goldschmidt: „Seine eigenen Texte übersetzen?“ Deutsches Nachwort des Verfassers, in: G.-A. G.: *Ein Garten in Deutschland. Eine Erzählung*, aus dem Französischen übers. v. Eugen Helmlé, Zürich 1988, 183-187, hier: 184.

5 Ebd., 183.

6 Vgl. Susanne Utsch: „Übersetzungsmodi. Zur Komplementarität von Sprachverhalten und transatlantischem Kulturtransfer bei Klaus Mann“, in: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 25 (2007): *Übersetzung als transkultureller Prozess*, hg. von Claus-Dieter Krohn u. a., 134-152, hier: 146.

7 Diesem widmet sich die von Stefan Willer geplante Tagung „Selbstübersetzung als Wissensstransfer“ im November dieses Jahres, in der im Speziellen die Selbstübersetzung in der Wissenschaft(ssprache) im Mittelpunkt steht.

8 Georges-Arthur Goldschmidt: *La traversée des fleuves. Auto-biographie*, Paris 1999, 35.

9 Goldschmidt: *Über die Flüsse*, 39.

10 Ebd., 119.

11 Vgl. Gisela Thome: „Ein Grenzgang der besonderen Art. Zur Selbstübersetzung von Georges-Arthur Goldschmidts Autobiografie ‚La traversée des fleuves‘“, in: *Lebende Sprachen* 53/1 (2008), 7-19, hier: 7.

12 Vgl. Rainer Guldin: „Verschiedene Wege zum selben Ziel. Zur Bilingualität im Werk Georges-Arthur Goldschmidts“, in: *Kultur und Gespenster* 5 (2007), 102-119, hier: 109.

13 Willer: „Being Translated“, 89.

14 Ebd., 94.

Philipp Wulf ist Student des Masterstudienganges Deutschsprachige Literaturen an der Universität Hamburg. Zuvor hat er seinen Bachelor und einen Master of Education an der Universität Münster in den Fächern Geschichte und Germanistik absolviert.

die dem von Goldschmidt programmatisch formulierten dokumentarischen Übersetzungsverständnis zuwiderläuft. Sein selbst formulierter Anspruch an den übersetzten Text wird also nur in gewisser Hinsicht eingehalten. Damit sind beide Fassungen des Textes von einer deutlichen Rezipientenorientierung geprägt. Zwar mag sein vom Französischen beeinflusster Gebrauch des Deutschen für die deutsche Leserschaft fremdartig erscheinen, auf inhaltlicher Ebene dagegen findet eine Annäherung an die Leser statt, indem Redundanzen vermieden und wichtige Sachverhalte hinzugefügt werden: Ausgehend von einer Vorstellung von relativ geschlossenen nationalen Wissensbeständen werden an einigen Stellen Informationen herausgenommen oder hinzugefügt, die dem Autor und Übersetzer für den Leser der jeweiligen Nationalität notwendig erscheinen. Diese Motivation benennt Goldschmidt explizit im Zusammenhang mit den Hamburger Fleeten in einer Fußnote auf Seite 119 der deutschen Fassung: „Es werden absichtlich die Erklärungen vermieden, wie hier über die Flotte, die für den französischen Leser unentbehrlich sind, überflüssig aber für den deutschen.“<sup>10</sup> Die Fremdartigkeit des ungewöhnlichen Sprachgebrauchs wird den Lesern inhaltlich wiederum nicht zugemutet: Hier soll ein interkulturelles Verstehen ermöglicht werden.

Goldschmidts Selbstübersetzung strebt also nicht an, die zwischen den beiden Sprach- und Kultur-

bewältigen, wie dies Gisela Thome von einer Übersetzung einfordert und deswegen Goldschmidts Selbstübersetzung als stark defizitär bewertet;<sup>11</sup> die Übersetzung versucht vielmehr, diese Unterschiede sichtbar zu machen. Der gravierende Unterschied zwischen Goldschmidts Selbstübersetzung und anderen Fremdübersetzungen besteht also vor allem darin, dass *Über die Flüsse* das Wesen der (Selbst-) Übersetzung permanent ins Gedächtnis ruft, indem die Fußnoten einen nicht abbrechenden Bezug zum Ersttext herstellen, wohingegen Fremdübersetzungen in der Regel bemüht sind, einen neuen ‚reinen‘ Text herzustellen, der in sich funktioniert wie ein Original – und damit auch die Vorstellung eines Originals insgesamt problematisiert.<sup>12</sup>

Dieser über die gesamte Textlänge präsente Übersetzungscharakter lässt sich abschließend mit Goldschmidts Biografie in Verbindung bringen, die aufgrund der erzwungenen Erfahrung des Sprachwechsels immer an Übersetzungsarbeit gekoppelt war. Stefan Willer bringt dies auf den Ausdruck „translation as life experience“<sup>13</sup> und verweist auf den Versuch der Bewältigung, der Goldschmidts Schreiben zugrunde liegt: „Goldschmidt’s reiteration and re-translation of his own story could in itself be regarded as another reflection of that [language] compulsion and thus, above all, as a document of traumatic experience. [...] And it is in bilingualism that he finds the way to liberate himself from trauma and constraint.“<sup>14</sup>

Philipp Wulf

## Die Englisch-Lektionen Carl Heinz Jaffés

Unterhaltsam und unangestrengt sind die Texte, die Carl Heinz Jaffé für seine BBC-Sendung „Lernt Englisch im Londoner Rundfunk“, die von 1945 bis 1972 gesendet wurde, wie auch für seine Englisch-

Lehrbücher geschrieben hat. In seiner ersten Englischstunde in der BBC begann er mit Elementarem und verfasste einen Dialog zwischen den sich kennennlernenden Adam und Eva.<sup>1</sup> In der von Jaffé häufig verwandten Versform machte er auch im nebenstehenden Beispiel<sup>2</sup> zunächst auf Deutsch auf sprachliche Besonderheiten der englischen Sprache aufmerksam. Dabei führte er im Kreuzreim zum Thema hin, den sogenannten „falschen Freunden“. Der folgende Absatz und, mehr noch, die Gestaltung der sich anschließenden Beispiele weisen auf den Wert der optisch eingängigen Gliederung hin, den Jaffé seinen Lektionen beimaß.

„Falsche Freunde“ wie stool-Stuhl rückte Jaffé mittig übereinander und damit ins Zentrum. Die korrekte Übersetzung der beiden Vokabeln scheinen bewusst am Zeilenanfang respektive -ende zu stehen, um zu verdeutlichen, dass das Naheliegende – der „falsche Freund“ – nicht das Richtige sein muss. Den Platz ausnutzen und nicht in der Enge des scheinbar Zusammengehörigen verharren – dieses Motiv, das Carl Heinz Jaffé der Gestaltung seiner Englisch-



PWJA/CHJ/11/3, mit diesem Koffer flüchtete Carl Heinz Jaffé 1936 nach Großbritannien

© Ildikó Felbinger

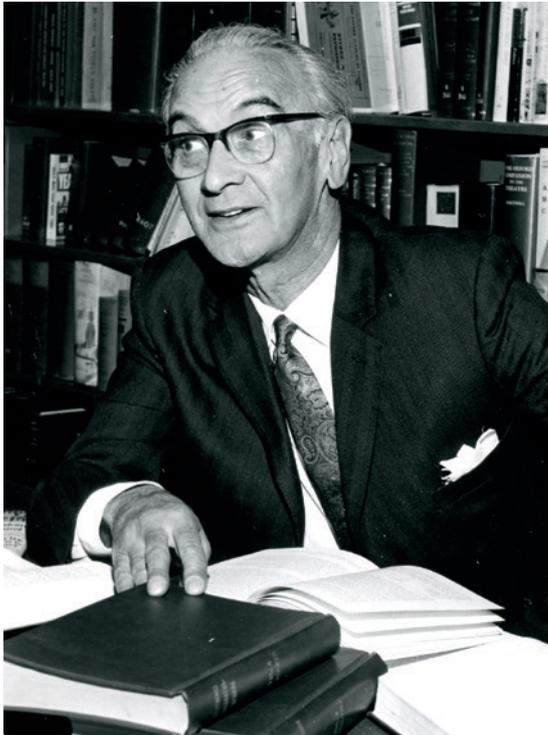
Lektionen zugrunde gelegt hat, lässt sich auch auf seine Lebensgeschichte beziehen. Flucht und Emigration zeugen immer auch davon, dass der Konsens des nationalsozialistischen Gemeinschaftsentwurfs, dessen Homogenisierungswahn völkischer Prägung erst ausgrenzte und dann beispiellos massenmordete, unter der von Terror und Gewalt be-

herrschten Oberfläche brüchig war. Murder-Mörder steht als ein weiteres Begriffspaar für einen „falschen Freund“, bei dem Jaffé Übersetzungsfehler und Missverständnisse der deutschen Bevölkerung vermieden wissen wollte.

Andreas Marquet

1 Vgl. PWJA/CHJ/1/3, Typoskript „No 1 English Lessons to Germany (including spelling)“.

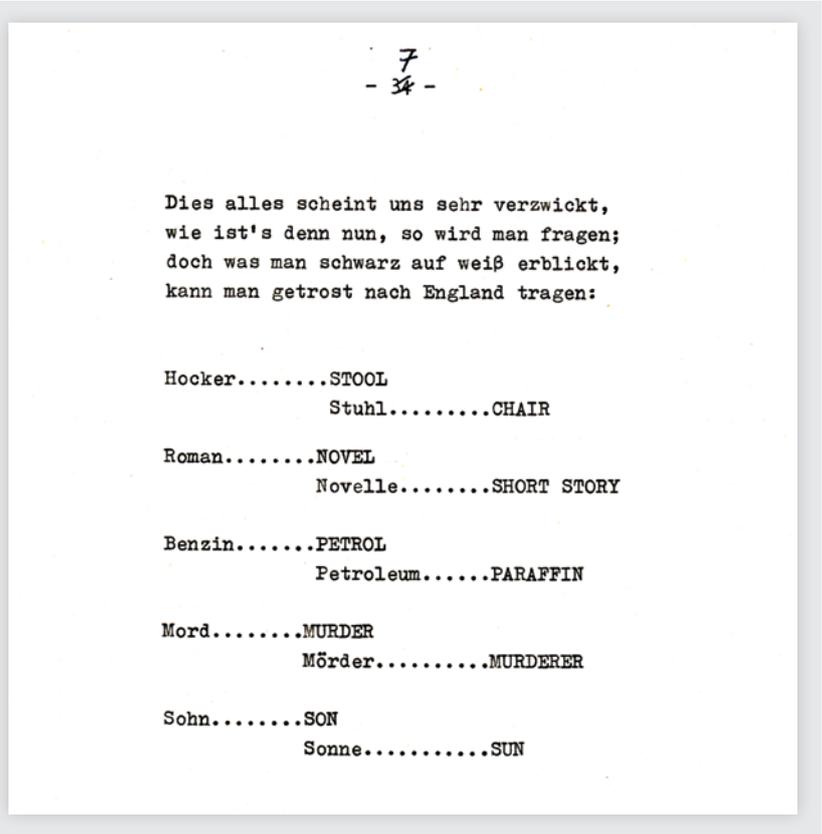
2 PWJA/CHJ/1/1, Typoskript „Dieses Englisch! Zusammengereimt von Carl Heinz Jaffé“, S. 7.



© BBC, Bush House London;  
verwahrnde Institution: IGdJ, Hamburg

### Über Carl Heinz Jaffé:

Am 21. März 1902 in Hamburg geboren, machte Carl Heinz Jaffé schon als Kind im großbürgerlichen und kunstinteressierten Elternhaus erste Erfahrungen mit der Schauspielerei. Nach dem Abitur 1920 erhielt er Engagements in Wiesbaden, Mainz, Frankfurt, Zwickau, Hamburg, Berlin und Kassel. Erstmals 1930 wirkte er in Inszenierungen von Max Reinhardt am Deutschen Theater in Berlin mit. In der NS-Terminologie als sogenannter „Halbjude“ von öffentlichen Bühnen verbannt, kehrte Jaffé 1935 nach Hamburg zurück, wo er im Jüdischen Kulturbund Betätigung fand. 1936 emigrierte er nach Großbritannien. In London begann Jaffé 1944 für die BBC eine Sendung zu erarbeiten, die den deutschsprachigen Hörern beim Englischlernen helfen sollte. Zwar nahm Jaffé weiterhin kleinere Engagements als Schauspieler in Kinofilmen an, doch der Rundfunk wurde sein eigentliches Arbeitsgebiet. Bis 1972 gestaltete er 3.000 Sendungen, die er anfangs ohne Unterstützung schrieb. Die BBC-Sendungen sowie weitere Englisch-Lehrbücher erschienen seit 1947 auf dem deutschen Buchmarkt, für den er weiterhin aus London schrieb. Hier starb Carl Heinz Jaffé am 6. April 1974.



### Zum Weiterlesen:

Barbara Müller-Wesemann, „Von einer Heimat zur anderen“. Über den Schauspieler Carl Heinz Jaffé (1902 - 1974), in: *Exil* 16 (1996), H. 1, S. 80–95.

### Zum Weiterforschen:

Der Nachlass von Carl Heinz Jaffé wird als Schenkung des aufgelösten Zentrums für Theaterforschung der Universität Hamburg/ Frau Dr. Müller-Wesemann im P. Walter Jacob Archiv verwahrt. Er ist erschlossen (siehe auch die Bestandsübersicht auf der Website der Forschungsstelle) und steht für die Forschung zur Verfügung. Das Institut für die Geschichte der deutschen Juden verwahrt eine Sammlung zum Jüdischen Kulturbund in Hamburg, die ebenfalls Material über und von Carl Heinz Jaffé beinhaltet.

Andreas Marquet ist Historiker und Archivar an der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur. Er hat eine Dissertation über den Politiker und Exilanten Friedrich Wilhelm Wagner abgeschlossen.

## Die *Antigone* des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht

*Rückkehr, Übersetzung, Zäsur*

1 Bertolt Brecht: „Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Bertolt Brecht. Stücktext und Theatermodell“, in: *Brechts Antigone des Sophokles*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1988, 57-164, hier: 86. Fast direkt zitiert nach Friedrich Hölderlin: „Antigona“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, hg. von D. E. Sattler, Basel, Frankfurt a. M. 1988, 261-407, hier: 299.

2 Brecht: Journaleintrag vom 25.12.1947, in: *Arbeitsjournal: Zweiter Band, 1942 bis 1955*, hg. von Werner Hecht, Frankfurt a. M. 1973, 802.

3 Vgl. Brecht: „Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen“, in: *Versuche* 19/27/29/31-32/37, Frankfurt a. M. 1977, 141-162.

4 Brecht: Journaleintrag vom 16.12.1947, in: *Arbeitsjournal: Zweiter Band*, 795.

5 Ebd.

6 Benjamin führt ein Zitat vom Schriftsteller und Philosophen Rudolf Pannwitz an, der für das „verdeutschten“, „verindischen“, „vergriechischen“ und „verengliichen“ vom Deutschen bei der Übersetzung plädiert. Walter Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1972, 9-21, hier: 20.

7 Vgl. Benjamin: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. v. Schweppenhäuser und Tiedemann, Frankfurt a. M. 1972, 140-157.

8 Vgl. Benjamin: „Die Aufgabe des Übersetzers“, 18.

9 Hölderlin: „Antigona“, 265.

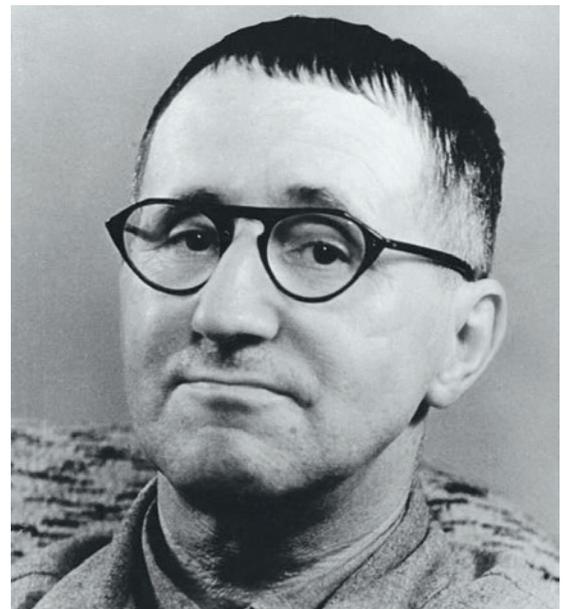
10 Hölderlin: „Anmerkungen zum Ödipus“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 16, 249-258, hier: 250.

11 Brecht: Journaleintrag vom 25.7.1945, in: *Arbeitsjournal: Zweiter Band*, 746.

Ungeheuer ist viel. Doch nichts  
Ungeheurer als der Mensch.  
Denn der, über die Nacht  
Des Meers, wenn gegen den Winter wehet  
Der Südwind, fährt er aus  
In geflügelten sausenden Häusern.<sup>1</sup>

Im Jahre 1947 wird Bertolt Brecht damit beauftragt, ein Stück für das Stadttheater in Chur (Schweiz) zu schreiben. Brecht greift für sein letztes Theaterstück im Exil zu Hölderlins Übersetzung von Sophokles' *Antigone* und ist begeistert: „HÖLDERLINS antigonesprache verdiente tieferes studium, als ich ihr diesmal widmen konnte. sie ist von erstaunlicher radikalität.“<sup>2</sup> Brechts *Antigone* besteht zum Teil aus als solchen nicht gekennzeichneten wortwörtlichen Zitaten aus der Hölderlinschen Übersetzung, zum größten Teil aber aus Zeilen, die er in einem ähnlichen Gestus wie dem Hölderlinschen weiterschreibt. Seine Ausführungen zu „reimlose[r] Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen“<sup>3</sup> bedenkend ist es kein Wunder, dass Brecht von dieser Sprache angezogen wird; viel rätselhafter ist, dass es diese Hölderlinsche Sprache ist – zu „dunkel“<sup>4</sup> für die Bühnen Deutschlands –, die Brecht den Einstieg ins Deutsche wieder ermöglicht: „ich finde schwäbische tonfälle und gymnasiale lateinkonstruktionen und fühle mich daheim. auch hegelisches ist da herum. vermutlich ist es die rückkehr in den deutschen sprachbereich, was mich in das unternehmen treibt.“<sup>5</sup> Rätselhaft ist diese Wahl, denn Hölderlins Übersetzung der griechischen Tragödie kommt dem, was Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ beschreibt, sehr nah: Es ist eine ‚Vergriechischung‘ des Deutschen,<sup>6</sup> die noch emphatischer die „Cäsur“-haftigkeit von Hölderlins Sprache unterstreicht. Für Benjamin sind die einzelnen menschlichen Sprachen Teile einer größeren Sprache überhaupt,<sup>7</sup> und wie die Scherben eines gebrochenen Gefäßes, zeigen diese Teile in ihrer Annäherung während der Übersetzung von einer Sprache in eine andere auf diese Sprache überhaupt, die nie ganz sein wird.<sup>8</sup> Hölderlins Übersetzung versucht nicht, das Benjaminsche Sprach-Gefäß wieder zusammenzufügen; vielmehr ist diese Sprache eine, die durch das Einmischen des griechischen Rhythmus und griechisch-deutscher Neologismen (z.B. „Gemeinschwesterliches“<sup>9</sup>) anerkennt, dass die Voraussetzung der Sprache ihr Immer-schon-gebrochen-Sein und Bruchstückhaftigkeit ist – dass das Gefäß von Anfang an nicht als Ganzes zusammenzufügen war. Die Sprache, das Medium der Darstellung, tritt als solches hervor<sup>10</sup> und aus dem Zusammenprallen des Deutschen und Griechischen wird eine Differenz

zwischen diesen zwei Sprachen erkennbar. Es ist also paradox, dass *diese* Sprache diejenige ist, in der sich Brecht fast am Ende eines insgesamt 16-jährigen Exils „daheim“ fühlt – in dieser unheimlichen, unzugänglichen Sprache. Fetzen des Vertrauten erscheinen – die „schwäbische[n] Tonfälle und gymnasiale[n] Lateinkonstruktionen“ –, die aber in der Übersetzung zusammen-zerfetzt werden.



Bertolt Brecht

© Jörg Kolbe/Bundesarchiv

Diese Sprache ist für Brecht im Jahr 1947 vielleicht die einzige Sprache, die in der Lage ist, einer zerbrochenen deutschen Kultur nach der Hitlerzeit Rechnung zu tragen. Am 25.07.45 schreibt Brecht in seinem Arbeitsjournal: „meinungen, die ich eher nicht teile: [...] daß so etwas wie eine deutsche literatur die hitlerzeit überlebt hat“<sup>11</sup> und bezieht sich dabei auf Diskussionen über die Aufgaben deutscher Exilantinnen und Exilanten bezüglich der Aufbewahrung oder Verteidigung einer für Brecht immer schon fragwürdigen und umso fragwürdiger gewordenen deutschen Kultur. Der Stückeschreiber, der bereits die Macht einer disziplinierenden und tyrannisierenden Kunst mit der Redewendung „so etwas wie“ infrage stellt, erkennt also zwei Monate nach dem Ende des Krieges eine Zäsur an, die die Weitergabe einer vor den Ereignissen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts abgeschirmten deutschen Kultur in Zweifel zieht.

In seiner *Antigone*-Bearbeitung übersetzt Brecht die Fabel des Sophokles in das 20. Jahrhundert hinein, indem er sein Stück in den *Antigone*-, Hauptteil' und ein Vorspiel zweiteilt. Das Vorspiel erzählt die Geschichte von zwei Schwestern am Ende des

zweiten Weltkrieges, aber in diametraler Opposition zum Hauptteil ist die Sprache hier von einer märchenhaften, ‚klassischen‘ Qualität:

DIE ZWEITE: Schwester, warum steht unsere Türe offen?

DIE ERSTE: Der Feuerwind hat sie von drauß getroffen.

DIE ZWEITE: Schwester, woher kommt da im Staub die Spur?

DIE ERSTE: Von einem, der hinauslief, ist es nur. Eine sowohl strukturelle als auch zeitliche Zäsur wird gesetzt zwischen den beiden Teilen des Textes – zwischen vorkommentierendem „Vorspiel“ und ‚Hauptdokument‘ der Bearbeitung. Und trifft im ‚Hauptdokument‘ antiker Schauplatz auf moderne Sprache, wird im Vorspiel die heile, ‚schöne‘ Sprache der deutschen Klassik durch den modernen Schauplatz, „Berlin, April 1945, / Tagesanbruch“ kontaminiert; implizit wird sie der Komplizenschaft mit allem, was sich bis zu diesem Moment ereignet hat, bezichtigt, erinnernd an Paul Celans 1947 entstandenes Gedicht, „Nähe der Gräber“: „Und duldest du, Mutter,

wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?“<sup>12</sup>

„[N]ach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“<sup>13</sup>, schreibt Theodor W. Adorno 1949 und markiert somit (noch) eine Zäsur, die eine vermeintlich heile Kulturwelt des schönen Scheins mit ihrem endgültigen Versagen konfrontiert. Zu schreiben, ‚Kultur‘ zu betreiben als könnte man weiterhin nach Auschwitz eine kulturelle Kontinuität behaupten, ein kulturelles Vermächtnis verteidigen, wäre nun ein Verbrechen, „weil es so viel Gesagtes / mit einschließt.“<sup>14</sup> Für Adorno sind „[d]ie authentischen Künstler der Gegenwart [...]“ nur noch „die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“<sup>15</sup> Der Rückkehrende findet sein Zuhause an der Zäsur. Brechts *Antigone*-Bearbeitung, seine Entscheidung für die Radikalität der Hölderlinschen Sprache und die Übersetzung der Fabel in die Gegenwart kann als ‚Nachzittern‘ dieses „äußerste[n] Grauen[s]“ gelesen werden.

Lydia J. White

12 Paul Celan: „Nähe der Gräber“, in: *Die Gedichte, kommentierte Ausgabe*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2003, 333.

13 Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hg. von Petra Kiedaisch, Stuttgart 2001, 27-49, hier: 49.

14 Celan: „Ein Blatt, baumlos“, in: *Die Gedichte*, 333.

15 Adorno: „Jene zwanziger Jahre“, in: *Lyrik nach Auschwitz?*, 49-53, hier: 53.

Lydia J. White ist Promovierende an der Johann Wolfgang von Goethe-Universität, Frankfurt am Main, und schreibt an einer Dissertation zum Verhältnis zwischen Theater und Theorie in Bertolt Brechts Fragment „Der Messingkauf“, die durch ein Stipendium der Heinrich Böll-Stiftung unterstützt wird.

## Übersetzen von Gesten

Bertolt Brechts amerikanischer Galileo

Bertolt Brechts erste Fassung des epischen Stücks *Leben des Galilei* entstand im dänischen Exil und wurde 1943 in Zürich uraufgeführt. Wenige Jahre später erarbeitete Brecht im amerikanischen Exil zwischen 1945 und 1947 gemeinsam mit dem Schauspieler Charles Laughton (1899–1962) eine englische Fassung. Inhaltlich legte Brecht nun – beeinflusst vom Zeitgeschehen, insbesondere von den Atombombenabwürfen auf Hiroshima und Nagasaki – den Fokus stärker auf die Frage nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Gesellschaft. Die amerikanische Fassung ist zudem durch die nicht unkomplizierte gemeinsame Übersetzertätigkeit Brechts und Laughtons geprägt, mit der die Konditionen des Exils gewissermaßen zu Parametern der Brechtschen Theaterarbeit werden. Gleichzeitig erweist sich in dieser Zusammenarbeit das Theater-spielen als Übersetzungsmethode.

Laut Brecht gestaltete sich die Arbeit mit dem von ihm sehr geschätzten Laughton teilweise schwierig, „da er kein Wort Deutsch sprach und wir uns über den Gestus von Repliken in der Weise einigen mußten, daß ich alles in schlechtem Englisch oder sogar in Deutsch vorspielte, und er es sodann auf immer verschiedene Art in richtigem Englisch nachspielte, bis ich sagen konnte: Das ist es. Das Resultat schrieb er Satz für Satz handschriftlich nieder. Einige Sätze, viele, trug er tagelang mit sich herum, sie immerfort ändernd.“<sup>1</sup> Der Umstand also, dass der eine Übersetzer kein Deutsch und der andere nur wenig Englisch

sprach, habe von Anfang an ein Theaterspielen als Methode der Übersetzung erfordert. Weiter schreibt Brecht: „Wir waren gezwungen, zu machen, was sprachlich bewanderte Übersetzer ja ebenfalls machen sollten: Gesten übersetzen. Die Sprache ist nämlich da theatralisch, wo sie vornehmlich das Verhalten der Sprechenden zueinander ausdrückt.“<sup>2</sup> Der Gestus bezeichnet bei Brecht die Beziehungen der Menschen zueinander, die gesellschaftlichen Haltungen, die sich u.a. im körperlichen Ausdruck manifestieren. Die Gesten wurden in der Arbeit mit Laughton „plastisch etabliert durch die Vorführung“.<sup>3</sup> Hierdurch entstand eine Differenz von Text und Gestus und damit eine autonome ästhetische Qualität, die abhebt vom Geschriebenen und doch den Text als Grundlage nutzt.<sup>4</sup>

Anstatt im Theater illusionäre Identität zu schaffen und psychologische Einfühlung in die Figuren zu ermöglichen, ging es Brecht darum, soziale Gefüge offenzulegen und menschliche Beziehungen in ihrer ganzen politischen Tragweite darzustellen. So heißt es in Brechts Schrift „Kleines Organon für das Theater“ (1948), in der sich u.a. die Arbeit mit Laughton reflektiert findet, der Zuschauer müsse „jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der große Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete.“<sup>5</sup> „Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar“<sup>6</sup>, schreibt Brecht. In seinem Theaterkonzept geht es hingegen darum, vermeintlich Festgefühtes in Zweifel zu ziehen, um es damit

1 Bertolt Brecht: „Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei“, in: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [BFA]*, Bd. 25: Schriften 5: Theatermotive. „Katzgraben“-Notate 1953, hg. v. Werner Hecht u.a., Frankfurt a. M. 1994, 7-96, hier 11.

2 Brecht: „Aufbau einer Rolle“, 12. Zum Begriff des ‚Übersetzens von Gesten‘ ausführlich: Monika Meister: „Von der (Un-)Möglichkeit des Theaters im Exil: Bertolt Brecht und der amerikanische ‚Galileo‘“, in: *Feuchtwanger und Exil. Glaube und Kultur 1933-1945. „Der Tag wird kommen“*, Bd. 2., hg. v. Frank Stern, Oxford u.a. 2011, 407-425.

3 Brecht: „Aufbau einer Rolle“, 11.

4 Vgl. Meister: „Von der (Un-)Möglichkeit des Theaters im Exil“, 420.

5 Brecht: „Kleines Organon für das Theater“, in: *BFA*, Bd. 23: Schriften 3. Schriften 1924-1956, Frankfurt a. M. 1993, 82.

6 Ebd.

7 Brecht: „Kleines Orgaonon“, 83.

8 Vgl. Meister: „Von der (Un-)Möglichkeit des Theaters im Exil“, 421.

9 Brecht: „Aufbau einer Rolle“, 11.

10 Vgl. Meister: „Von der (Un-)Möglichkeit des Theaters im Exil“, 422.

Rachel Rau ist studentische Hilfskraft an der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur und in der dazugehörigen Bibliothek. Sie hat Deutsche Sprache und Literatur an der Universität Hamburg studiert und ihre Bachelor-Arbeit über Exil und Transnationalität bei Heinrich Heine geschrieben.

als Veränderbares zu kennzeichnen. Um Befremden und Distanz zu erzeugen, sei es erforderlich, „daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei.“<sup>7</sup> So entsteht der Gestus aus einer Differenz von Figur und Schauspieler; sie sind nicht identisch, sondern bilden eine produktive Ambivalenz. Der Zerlegung und Unterbrechung des Kontinuums zum Zwecke der Erkenntnis kommt damit eine große Bedeutung zu.<sup>8</sup> In Bezug auf seine Zusammenarbeit mit Laughton schreibt Brecht: „Die Methode des Vor- und Nachspielens hatte einen unschätzbaren Vorzug darin, daß psychologische Diskussionen nahezu gänzlich vermieden wurden.“<sup>9</sup> Die amerikanische Fassung des *Galileo* entsteht in einem Spielraum von geschriebenem Original und Übersetzung in gesprochene Sprache und Körperausdruck, zusätzlich ist sie verfremdet durch die fremde Sprache.<sup>10</sup> Somit erscheint die schwierige Übersetzungsarbeit mit Laughton durchaus frucht-

bar für Brechts seit den 1920er Jahren entwickelten Begriff des epischen Theaters. Die Methode des „Übersetzens von Gesten“ entspricht der inhaltlichen Kategorie des Zweifels als Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Entdeckungen des Astronomen Galileo Galilei. Auch korreliert sie mit der Erkenntnis der gesellschaftlichen Dimension, die mit Galileis Enthüllungen sowie seinem Widerruf des kopernikanischen Weltbilds einhergeht.

So korrespondieren die Bedingungen des Exils, nämlich der schmerzhaft Bruch mit dem Vertrauten und scheinbar Selbstverständlichen sowie die Schwierigkeit, mit den Schauspielern nicht in der eigenen Muttersprache arbeiten zu können, mit den Zielen von Brechts antipsychologischer Schauspielkunst. Die exilische Bedingtheit des amerikanischen *Galileo* erweist sich also als produktiv für die Entwicklung einer Theorie des epischen Theaters. Das Exil als schmerzhaft Zäsur und Verlufterfahrung wird damit auch zum Ausgangspunkt möglicher Erkenntnis sozialer Verhältnisse im Theater.

Rachel Rau

## Weltliteratur gestern und heute

*Zur gegenwärtigen Wiederaufnahme eines tradierten Begriffs unter transnationalen Vorzeichen*

1 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. v. Regine Otto, Berlin, Weimar 1987, 198.

2 Anne Bohnenkamp: „Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer Weltliteratur im Kontext seiner Zeitschrift ‚Ueber Kunst und Altertum‘“, in: *Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe Rezeption in Europa*. Hg. v. Bernhard Beutler und Anke Bosse, Köln, Weimar, Wien 2000, 187-207, hier: 203.

3 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*, Abt. I, Bd. 41.2, München 1987, Nachdruck d. Ausg. Weimar 1887-1919, S. 348-350, hier: 348.

4 Goethe: *Werke*, Abt. IV, Bd. 42, 270.

5 Ebd.

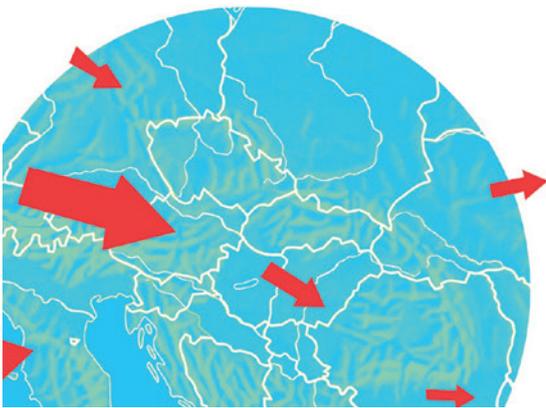
6 Erich Auerbach: „Philologie der Weltliteratur“, in: E. A.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hg. v. Gustav Konrad, Bern 1967, 301-310, hier: 310.

7 Ebd.

Globale Mobilität und weltweite Prozesse transnationaler Vernetzung haben in den letzten Jahren neue Literaturformen hervorgebracht, die sich kaum noch eindeutig in nationalkulturellen Kontexten verorten lassen. Immer häufiger ist vor diesem Hintergrund vom Aufkommen einer ‚Neuen Weltliteratur‘ die Rede. Vorläufer gegenwärtiger Weltliteraturkonzepte lassen sich dabei zurückverfolgen bis ins 19. Jahrhundert. So ist etwa Johann Wolfgang von Goethe bereits 1827 überzeugt: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen; die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit“.<sup>1</sup> Schon in seiner Frühphase zeigt sich der Begriff eng verknüpft mit den beginnenden Globalisierungsprozessen. Weltliteratur im goetheschen Sinne bezeichnet so weniger eine spezifische Auswahl von Texten als vielmehr einen Prozess „internationaler Kommunikation und gegenseitiger Rezeption“.<sup>2</sup> Über den steten literarischen Austausch sollen die Nationen „einander gewahr werden, [...] und wenn sie sich wechselseitig nicht lieben mögen, sich einander wenigstens dulden lernen“.<sup>3</sup> Einen zentralen Stellenwert räumt Goethe in diesem Zusammenhang auch den Übersetzern ein, die als „Vermittler dieses allgemein-geistigen Handels“<sup>4</sup> den Dialog der Literaturen und Kulturen erst ermöglichen und damit eines der „wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr“<sup>5</sup> ausüben.

Zu einer Wiederaufnahme des Weltliteraturbegriffs kommt es unter veränderten historischen Vorzei-

chen zu Beginn der 1950er Jahre durch Erich Auerbach. In seinen Überlegungen zu einer *Philologie der Weltliteratur* plädiert der Literaturwissenschaftler, der 1935 vor den Nationalsozialisten ins Istanbul Exil floh, ausdrücklich für eine Überwindung nationaler Kategorien: „unsere philologische Heimat ist die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein.“<sup>6</sup> Nach den Erfahrungen von Weltkrieg, Vertreibung und Exil erscheint es Auerbach zwingend nötig, wieder zu der Erkenntnis zurückzukehren, „daß der Geist nicht national ist.“<sup>7</sup> Auf dieser Überzeugung fußen mehrheitlich auch die Ansätze, die sich im 21. Jahrhundert um eine Neubestimmung des Weltliteraturbegriffs bemühen. Sie gehen davon aus, dass die lange vorherrschende Vorstellung von einer Einheit von Kultur, Territorium und Sprache – wie sie auch das als Interaktion zwischen Nationalliteraturen konzipierte Konzept bei Goethe voraussetzt – heute kaum noch zeitgemäß ist. Ansätze einer ‚Neuen Weltliteratur‘ legen so nicht länger einen Dialog zwischen den Kulturen, sondern vielmehr ihre Vernetzung und Verflechtung zugrunde. Aus heutiger Perspektive besteht die Hauptaufgabe der Weltliteratur so nicht mehr vorrangig in der Vermittlung und Verbreitung nationaler Traditionen. Vielmehr wird der Begriff zunehmend verwendet, „um die transnationale und plurikulturelle Ästhetik von Exil und Migration zu erfassen“<sup>8</sup>. Im postnationalen Kontext der Gegenwart präsentiert sich Weltliteratur als „eine dynamische, rasant wachsende,



postethnische und transnationale Literatur, [...] geschrieben von Migranten, Pendlern zwischen den Kulturen, Transitreisenden in einer Welt in Bewegung“.<sup>9</sup> Die in diesen Zusammenhängen entstehenden Texte eröffnen dabei auch neue Zugänge zum Thema der Übersetzung. Über die rein sprachliche Ebene hinaus rücken nun zunehmend auch Formen der kulturellen Übersetzung<sup>10</sup> in den Blick. Auseinandersetzungen mit Differenz und Andersartigkeit werden von der ‚Neuen Weltliteratur‘ ebenso verhandelt wie Phänomene der Grenzüberschreitung, Hybridität und Mehrsprachigkeit. Dass viele Auto-

rinnen und Autoren für „die große Erzählung ihrer Weltwanderung“<sup>11</sup> ins Englische, Französische oder Deutsche wechseln oder übersetzt werden, wird dabei jedoch nicht durchweg als Ausdruck einer neuen literarischen Vielfalt bewertet. So sieht etwa Emily Apter auch die Gefahr einer sprachlichen Homogenisierung von Literaturen und plädiert daher in ihrer Untersuchung *Against World Literature*<sup>12</sup> ausdrücklich dafür, Unvergleichbares und Unübersetzbares als eigenständige Kategorien anzuerkennen und auch dem Phänomen der Unübersetzbarkeit einen festen Platz innerhalb der ‚Neuen Weltliteratur‘ einzuräumen.

Zusammengefasst lässt sich der Gegenstand aktueller Weltliteraturkonzepte grundsätzlich auf zweierlei Weise bestimmen. So kann der Begriff einerseits eine „bestimmte Haltung und eine spezifische Art des Schreibens“ implizieren, die nach „poetologischen Kriterien [...] zu beschreiben wären“.<sup>13</sup> Darüber hinaus lässt sich Weltliteratur jedoch auch als strukturelle Kategorie verstehen, die darauf abzielt, „nationalphilologische Ordnungskategorien [zu überwinden], um den methodischen Zugang zu all jenen Literaturen zu ermöglichen, deren Entstehungskontext und Produktionsbedingungen keine eindeutige nationale Zuordnung erlauben.“<sup>14</sup>

Sandra Narloch

8 Myriam Geiser: „Migration und ‚Neue Weltliteratur‘? Vergleichende Studie zur Rezeption postnationaler Gegenwartsliteraturen in Deutschland und Frankreich“, in: *Kosmopolitische ‚Germanophonie‘. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, hg. v. Christine Meyer, Würzburg 2012, 173-186, hier: 175.

9 Sigrid Löffler: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*, München 2014, 17.

10 Vgl. dazu auch Sarah Steidls Artikel zum „Translational Turn“ in diesem Heft.

11 Löffler: *Die neue Weltliteratur*, 15.

12 Emily Apter: *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London, New York 2013.

13 Geiser: „Migration und ‚Neue Weltliteratur‘“, 176.

14 Ebd.

## Der Translational Turn

### *Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften als Impulsgeber für die Exilforschung*

In vielen, gerade neueren Exilromanen werden, wie die Beiträge dieses Hefts zeigen, Entortungserfahrungen auf verschiedene Weise mit Phänomenen der Übersetzung verknüpft. Die durch die Exilierung in eine andere Sprachumgebung notwendig gewordene sprachliche Übersetzung im engeren Sinne wird dabei vielfach mit Formen räumlicher und kultureller Übersetzung parallelisiert. Wie die Lektüren im Einzelnen demonstrieren, entfalten die Texte so literarische Entwürfe von Transnationalität und Transkulturalität, für die die Kategorie der Übersetzung zentral ist. Zugleich regen sie eine Abwendung von dem bzw. eine Erweiterung des klassischen Übersetzungsverständnisses an. Wo mit dem Begriff „Übersetzen“ traditionell ein Vorgang bezeichnet wird, bei dem es primär um sprachliche Prozesse bzw. das Verhältnis zwischen zwei Sprachen geht und textzentrierte Kategorien wie Original, Äquivalenz oder Treue im Vordergrund stehen, verhandeln literarische Texte vielfach vor allem Übertragungen von Werten, Denkmustern und kulturellen Praktiken. Im Zuge einer kulturwissenschaftlichen Neuorientierung der Übersetzungsforschung seit den 1980er Jahren bleibt der Begriff nicht mehr nur auf die Übertragung von Sprachen

und Texten beschränkt, „sondern öffnete sich immer stärker für Fragen kultureller Übersetzung und sogar für die Analyse der vielschichtigen und spannungsreichen kulturellen Lebenswelten selbst“<sup>1</sup>. Diesen vor allem durch Literatur vorangetriebenen neuen Zugang zum Übersetzungsbegriff benennt die Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick in einer 2006 publizierten Studie als *translational turn*.

Ihre viel rezipierte Studie *Cultural Turns* verhandelt insgesamt „Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften“. Bachmann-Medick demonstriert hier, wie bedeutsam kulturwissenschaftlich geprägte Analyseansätze für die Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahren bereits gewesen sind und weiterhin sein werden. Sie legt dar, wie verschiedene kulturwissenschaftliche Paradigmen – etwa das der Performativität, des Postkolonialismus oder der (Wieder-)Entdeckung des Raums als Leitperspektive – die traditionellen Geisteswissenschaften quer zu den Disziplinen auf nachhaltige Weise verändert haben. Im Horizont des *translational turn* wird Übersetzung als kultur- und sozialwissenschaftlicher Grundbegriff verstanden; methodisch ermöglicht die translatorische Wende im Übersetzungsver-



1 Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2009, 239.

2 Ebd., 246.  
 3 Ebd., 248.  
 4 Ebd., 238, 248.  
 5 Ebd., 250.  
 6 Ebd., 254.  
 7 Ebd., 270.

ständnis die Erschließung von Zwischenräumen, die sich „jenseits binärer Erkenntniseinstellungen und dichotomischer Grenzziehungen“<sup>2</sup> abzeichnen. Das Übersetzungskonzept wird dabei mehr und mehr zur Leitperspektive für jegliche Form kulturellen Kontakts. Übersetzung wird nicht mehr bloß als ein Vehikel der treuen Vermittlung zwischen polar definierten, originären Kulturen angesehen, sondern als wechselseitiger Prozess zwischen Kulturen, die immer bereits aus vielfältigen Übersetzungen entstanden sind. Gegen Vorstellungen kultureller Wesenhaftigkeit und Originalität liegt der Akzent, im Anschluss an den postkolonialen Theoretiker Homi K. Bhabha, folglich auf dem „Immer-schon-Übersetztsein“<sup>3</sup> der Kulturen. In diesem dynamischen Kulturverständnis, in dem Konzepte wie Kultur, Identität, Tradition oder auch Religion als immer schon vom Fremden durchzogen akzeptiert werden, ließe sich Kultur als Praxis des Aushandelns kultureller Differenzen definieren. Im Sinne einer Übersetzungspragmatik wird die Übersetzung als soziale und kulturelle Praxis angesehen, die ein territoriales Kulturverständnis mehr und mehr überwindet – oder es zumindest subversiv unterwandert.

Ein solches erweitertes Übersetzungsverständnis etabliert sich zunehmend in den Kulturwissenschaften, wird aber auch von der Übersetzungsforschung selbst zunehmend zum Dreh- und Angelpunkt eines neuen Forschungsverständnisses. In der Komparatistik könne, Bachmann-Medick zufolge, der *translational turn* vor einer eurozentrischen Beschränkung auf bestimmte, vermeintlich abgrenzbare Kulturräume bewahren. Auch eine transnational ausgerichtete Geschichtswissenschaft könne historische Prozesse als Übersetzungsprozesse verstehen und so neue Blicke auf Kolonialismus und Dekolonisierung ermöglichen. In der Religionswissenschaft wäre die missionarische Verbreitung von Religion als Übersetzungsprozess anzusehen; in den Sozialwissenschaften könne die Metapher der Übersetzung als gesellschaftstheoretischer Begriff fungieren.

Auch wenn Bachmann-Medick zu bedenken gibt, dass eine derartige Ausweitung im Verständnis und in der transdisziplinären Inanspruchnahme der Übersetzungskategorie zu einem allzu inflationären Gebrauch führen könnte, liegt der Akzent dieser und anderer ihrer Studien zur Übersetzung deutlich auf dem produktiven Potential des *translational turn* für die verschiedenen Disziplinen.

In ihren Ausführungen zu diesem *turn* argumentiert Bachmann-Medick, dass aufgrund von transnationaler Migration und Exil die „Notwendigkeit kultureller Übersetzungsprozesse und ihrer Analyse“ nicht mehr abzustreiten und „die Vorstellung von Kultur als einer geschlossenen traditions- und identitätssichernden Instanz“ fragwürdig geworden sei.<sup>4</sup> Sie arbeitet demnach mit einem geweiteten Begriff von Übersetzung, der sich gerade auch für die Analyse von Exiltexten als fruchtbar erweist. Denn mit dem *translational turn* lassen sich kulturelle Zwischenräume als ‚Übersetzungsräume‘ begreifen; Identität, Migration und Exil werden so zu zentralen Themen der Untersuchung von ‚Kultur als Übersetzung‘. Diese Vorstellung richtet sich ausdrücklich gegen jene homogenisierenden und ausgrenzenden ethnonationalen Sprach- und Kulturkonzepte, die Exilierungen so oft initiieren oder begleiten. In Texten mit Figuren, die von einer „Zerrissenheit zwischen antagonistischen kulturellen Zugehörigkeiten“<sup>5</sup> geprägt sind, kann Übersetzung als kulturelle Handlungsform funktionieren. Sie stellt eine Bewältigungsstrategie für die komplexen Situationen von Exilanten und Migranten dar, ermöglicht ein „Hin- und-her-Übersetzen zwischen den verschiedenen kulturellen Schichtungen und Zugehörigkeiten“<sup>6</sup>. Im Kontext der Exilliteraturforschung wäre also im Einzelnen genauer zu bestimmen, welche Dimensionen der Übersetzung die untersuchten Texte gestalten und inwiefern Exilautor/inn/en sich selbst als „Übersetzte von einer Kultur in die andere“ verstehen und „Handlungsformen des Sich-selbst-Übersetzens“ entwickeln.<sup>7</sup>

Sarah Steidl

Sarah Steidl ist studentische Hilfskraft an der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur und Studentin des Masterstudiengangs Deutschsprachige Literaturen an der Universität Hamburg. Ab Oktober wird sie ihre von der Karl H. Ditze-Stiftung unterstützte Masterarbeit schreiben. Ihren Bachelor hat sie im Studiengang Lehramt für Gymnasien (Deutsch und Philosophie) mit einer Abschlussarbeit zu Irmgard Keuns *Kind aller Länder* absolviert.

#### Zum Weiterlesen:

Boris Buden: Kulturelle Übersetzung: Warum sie wichtig ist, und womit anzufangen ist (2006), in: *eipcp. european institute for progressive cultural policies*. 14.08.2010. Unter: <http://eipep.net/transversal/0606/buden.de> [Abruf am 05.06.2014].

Ders. u.a.: (Hg.): *Borders, Nations, Translations. Übersetzung in einer globalisierten Welt*, Wien 2008.  
 Ders.: *Der Schacht von Babel. Ist Kultur übersetzbar?* Berlin 2005.

Emily Apter: *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Oxford 2006.

Susan Bassnett: „The Translation Turn in Cultural Studies“, in: *Translation, History and Culture*, hg. von S. B. und André Lefevere, London 1990, 123-140.

Michaela Wolf: „Übersetzen als textuelle Repräsentation. Dialogischer Diskurs und Polyphonie im Übersetzen zwischen den Kulturen“, in: *Texte – Kultur – Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe*, hg. von M. W. und Nadja Grbić, Tübingen 1997, 137-151.

## „Ein Übersetzer muss gut tanzen können“

*Emine Sevgi Özdamar im Gespräch mit Anne Benteler*

**Anne Benteler:** Mit dem Bild der gedrehten Zunge wird in Ihren Texten der Sprachwechsel vom Türkischen ins Deutsche beschrieben. Es heißt, etwa in Ihrem jüngsten Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde*, die türkischen Wörter seien angesichts von politischer Verfolgung und Gewalt in der Türkei „krank“ geworden. Geht der Zungendrehung also ein Verlust voraus und kann man Ihre Wahl der deutschen Sprache als Schreibsprache daher als sprachliches Exil verstehen?

**Emine Sevgi Özdamar:** In der Türkei in den 70er und 80er Jahren war Militärputsch. Man sagt, dass man in der Fremde seine Muttersprache verliert, aber man kann sie auch im eigenen Sprachraum verlieren. Wenn die Wörter ganz schlimme Erfahrungen machen. Wenn deine Freunde schuldlos getötet werden, erhängt werden oder die türkische Elite, Gewerkschaftler und Intellektuelle mit Bomben in die Luft gejagt werden. Wenn der Faschismus die eigenen Menschen in der Türkei als Kriegsgefangene behandelt, hinrichtet. Das bestimmt die Wörter. Zuvor haben wir in den 60er Jahren eine Renaissance erlebt. Wir wollten uns durch das Lernen neuer Wörter, neuer Formulierungen, neuer Beschreibungen verändern, uns reicher machen. Diese Arbeit haben wir gemacht, im gesamten Land wurde das gemacht – das waren Schritte zur Emanzipation. Plötzlich kam dieser faschistische Putsch. Das große Töten ging los. Und das tötet nicht nur die Menschen, sondern auch die Wörter.

**Anne Benteler:** Was hat die deutsche Sprache in dieser Zeit für Sie bedeutet?

**Emine Sevgi Özdamar:** In der Zeit haben mir die Wörter von Brecht, Hölderlin, Kleist oder Büchner sehr geholfen. Büchner hat so geniale Stücke geschrieben, er ist sehr jung gestorben und er hatte ganz andere Ideen als die, die in Deutschland an der Macht waren. Da dachte ich mir: Das ist deine Sprache. Wenn du diese Menschen liebst, kommst du dir nicht wie emigriert vor. Das heißt, du emigrierst, du nimmst deine kranken türkischen Wörter und emigrierst in den Text eines sprachmächtigen Autors, also Brecht oder Büchner oder Hölderlin. Du wohnst nicht in Deutschland, sondern du wohnst in denen. Und dann wohnst du auch in deren Sprache.

Jeden Morgen habe ich Heinrich Heine laut gelesen – das ist das mit dem Zungedrehen: Indem du deine Zunge ins Deutsche drehst, erlebst du plötzlich einen Reichtum. Du kommst von deinem Reichtum, du liebst deine Dichter und du bist diesen verschiedenen Kulturen schon in der Türkei begegnet. Dann musst du eben von deinem Land wegrennen, drehst deine Zunge und merkst plötzlich, dass du Büchner, Kafka, Heine oder Brecht im Original lesen kannst oder ich habe auch Brecht gespielt.



Emine Sevgi Özdamar

© Helga Kneidl

**Anne Benteler:** Ist das wie das Muschelsanatorium, das Sie im Roman *Seltsame Sterne starren zur Erde* beschreiben? Kranke Muscheln werden von anderen Orten an eine Stelle am Ägäischen Meer gebracht, wo das Wasser aus drei Strömen zusammenkommt und die Muscheln in ein paar Monaten heilt.

**Emine Sevgi Özdamar:** Ja, das ist das Muschelsanatorium. Und da werden auch die türkischen Wörter wieder gesund, weil du Freude in der neuen Sprache und in diesen Menschen erlebst, mit diesen Menschen, mit deren Geschichte. Sie werden deine Freunde, diese Toten. Die Toten mischen sich in das Geschehen der Welt von heute. Und dann fühlst du dich niemals allein. Du kannst dir so ein Bild vorstellen: Du lebst noch, Brecht ist tot oder Büchner ist tot, aber du gehst Arm in Arm mit ihnen auf der Straße. Das ist dein Land, das ist der persönliche Deutschlandplan, das sind diese Menschen.

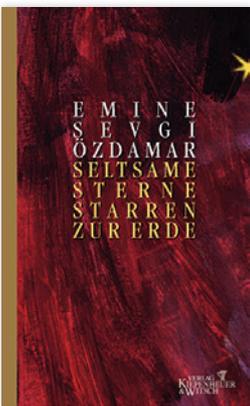
**Anne Benteler:** Man trifft in Ihren Texten immer wieder auf Figuren, die übersetzen und dolmetschen. Im Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn* wird die Protagonistin und Ich-Erzählerin selbst zur Dolmetscherin in einer Berliner Fabrik und dem dazugehörigen Wohnheim. Dort übersetzt sie zwischen der Fabrikleitung und den türkischen GastarbeiterInnen, aber auch zwischen Türken, zum Beispiel Ehepaaren. Welche Rolle spielt ein Übersetzer?

**Emine Sevgi Özdamar:** Übersetzer sein ist eine gefährliche Sache. Er ist ein Bote, der die Wörter von einem zum anderen bringt und das ist sehr gefährlich. Zum Beispiel in griechischen Tragödien werden

Über Emine Sevgi Özdamar:

*Emine Sevgi Özdamar, geb. in Malatya (Türkei), ist Schriftstellerin, Schauspielerin und Theaterregisseurin und lebt heute in Berlin. 1965 kam sie erstmals, zunächst als Gastarbeiterin, nach Deutschland und arbeitete in den 1970er Jahren als Regieassistentin an der Ostberliner Volksbühne. Özdamars Prosawerk besteht aus den Erzählbänden Mutterzunge (1990) und Der Hof im Spiegel (2001) sowie den Romanen Das Leben ist eine Karawanserei (1992), Die Brücke vom Goldenen Horn (1998) und*

*Seltsame Sterne starren zur Erde (2003), die auch unter dem Titel Sonne auf halbem Weg (2006) als Trilogie erschienen sind. Für ihre Texte hat die Autorin zahlreiche Preise erhalten, darunter den Ingeborg-Bachmann-Preis, den Adelbert-von-Chamisso-Preis und die Carl-Zuckmayer-Medaille. Im Sommersemester 2014 war Emine Sevgi Özdamar als Gastprofessorin für Interkulturelle Poetik (Konzeption und Leitung: Prof. Dr. Ortrud Gutjahr) an der Universität Hamburg.*



die Boten immer getötet. Der Übersetzer muss gut aufpassen, was er übersetzt. Deswegen muss die Übersetzerin in meinem Buch da natürlich auch gut kontern können. Wenn zum Beispiel ein Ehepaar Krach hat und sie zwischen beiden sozusagen übersetzt (*lacht*), da muss sie schon sehr aufpassen. Ein Übersetzer muss gut tanzen können.

**Anne Benteler:** Ihre Bücher sind aus dem Deutschen bereits in viele andere Sprachen übersetzt worden. Kennen Sie Ihre Übersetzer? Haben Sie teil an Ihren Übersetzungen?

**Emine Sevgi Özdamar:** Ja, ich kenne alle meine Übersetzer, bis auf den norwegischen, und bin mit ihnen sehr gut befreundet. In Berlin sitzt zum Beispiel mein türkischer Übersetzer, der kocht immer oder wir telefonieren, wir mögen uns sehr. Einer von meinen Lieblingsübersetzern ist der kastilische Übersetzer, Miguel Sáenz. Er ist auch Mitglied in der Akademie für Dichtung und Sprache in Darmstadt. Das ist herrlich, denn das heißt, dass wir uns jedes Jahr wenigstens zweimal sehen. In Berlin haben wir im Instituto Cervantes einmal zusammen einen Abend gemacht, der hieß: „Der Schriftsteller und sein Übersetzer“. Und da habe ich gesagt: „Ein Übersetzer ist auch Ko-Autor“. Ich denke immer, dass auch jeder Leser ein Ko-Autor ist, aber der Übersetzer ist natürlich richtiger Ko-Autor. Er hört eine Musik und musiziert danach und dann spielen Autor und Übersetzer zusammen.

**Anne Benteler:** Lesen Sie die verschiedenen Übersetzungen?

**Emine Sevgi Özdamar:** Meine Bücher existieren jetzt in 17 Sprachen und es kommen noch drei dazu, unter anderem in Ungarn und Bulgarien. Ich finde es wunderbar, dass das mehr und mehr wird. Ich kann natürlich das Russische nicht lesen, das Arabische und Griechische auch nicht, das ist ja eine andere Schrift. Sonst würde ich die Übersetzungen so lesen, auch wenn ich sie nicht verstehe. Das Holländische zum Beispiel ist sehr leicht zu verstehen, weil es dem Deutschen so ähnlich ist.

Ich finde sehr schön, dass mein Mann Karl Kneidl, immer wenn ein Buch von mir herausgekommen

ist, es für mich ins Bayerische, Fränkische und Schwyzerdütsch übersetzt hat. Das war so lustig. Ich habe das so geliebt. Ab und zu, zum Beispiel, wenn wir auf lange Reise gehen, frage ich ihn im Auto: „Karl, kannst du mir, was du im Kopf behalten hast von meinen Büchern, in Fränkisch aufsagen?“ Im Grunde kann man das auch machen, die Bücher in Dialekte übersetzen: „Da bin i im Bauch meiner Muddi gestanden...“ (*lacht*).

**Anne Benteler:** Ich habe mich Ihren Texten genähert, indem ich den Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* von Walter Benjamin gelesen habe...

**Emine Sevgi Özdamar:** Das freut mich sehr. Ich liebe ihn.

**Anne Benteler:** Seinen Aufsatz finde ich so spannend, weil Benjamin darin Übersetzung nicht mehr als etwas Sekundäres zum Original versteht. Übersetzung ist bei ihm keine einfache Übertragung von einer Sprache in eine andere. Der Übersetzungsprozess ist viel dynamischer, er steht im Wandel der Sprachen. Eine Sprache oder Kultur ist demnach nie „rein“ oder eine feste Einheit, weil sie immer schon von anderen Sprachen und Kulturen durchzogen ist und ständig aktualisiert wird. Trifft das auch auf die türkische „Mutterzunge“ zu?

**Emine Sevgi Özdamar:** Wir haben in der türkischen Sprache sehr viele französische, persische und arabische Wörter, aber es gibt einen Türkisierungsprozess. Zum Beispiel ist es für unsere Generation so, dass diese alten Wörter in unserem Körper eine Erfahrung hinterlassen haben. Wenn uns Wörter, die zu unserer alten Zivilisation gehört haben, etwas bedeutet haben, dann haben sie ein Gefühl hinterlassen und sind in unseren Körpern drin. Also jeder menschliche Körper ist ja eine alte Zivilisation. Es ist für mich schwer, wenn ich zum Beispiel türkische Übersetzungen lese, die zu modern sind, also zu sehr türkische Wörter statt dieser mit Persisch und so weiter gefärbten Wörter. Dann sage ich manchmal: „Nein, sag nicht ‚özlem‘ [Sehnsucht], sag ‚hasret‘ [Sehnsucht] oder ‚hüzün‘ [Traurigkeit].“ Denn die Wörter haben uns ja auch gemacht und es ist sehr schwer, das später austauschbar zu machen. Wörter

sind auch Freunde, auch Liebesgeschichten. Das ist eben nicht nur Sprache, also das Französische oder das Persische im Türkischen, es ist auch Gefühl. Die Wörter haben uns gemacht, sie haben unsere Gefühle beeinflusst, beeindruckt, entwickelt. Also wenn man sich verliebt hat, beschreibt man diese Liebe eher mit den gleichen Wörtern, die man schon als Kind als Sprache bekommen hat. Aber die, die jetzt die neue Generation sind, kennen ja nur diese ganz modernen Wörter und sie machen mit diesen Wörtern eine Erfahrung, verlieben sich in diesen Wörtern. Sie beschreiben ihren Liebesschmerz oder Erotik oder was sie so an großen Gefühlen haben mit diesen Wörtern. Es geht eben anders weiter.

**Anne Benteler:** Bei Benjamin gibt es eine sehr schöne Metapher: Sowohl Übersetzung als auch Original seien wie Scherben eines zerbrochenen Gefäßes. Das

zerbrochene Gefäß ist nicht das Original, was durch die Übersetzung wieder rekonstruiert werden kann, sondern beide sind Bruchstücke. Sie stehen nebeneinander auf einer Ebene, ohne sich zu gleichen fügen sie sich an. Was denken Sie über das Verhältnis von Original und Übersetzung?

**Emine Sevgi Özdamar:** Mein kastilischer Übersetzer Miguel Sáenz erzählte mir, dass er eine Theorie gehört oder selber daran gedacht hat, genau weiß ich das nicht mehr, dass das Original im Grunde ein Buch ist, das allein ist, das einsam ist. Indem dieses Buch aber in mehrere Sprachen übersetzt wird, dann wird es ein ganzes Buch. Das hat mir so gut gefallen. Das finde ich so schön ... wie die Scherben bei Walter Benjamin, wunderbar, was er gesagt hat, da kommt man so zusammen, herrlich.

## „Überleben als sprachliches Wesen“

Eine Lektüre von Irena Brežná: Die undankbare Fremde

In Irena Brežná's 2012 erschienenem Roman *Die undankbare Fremde*<sup>1</sup> flieht die namenlose Ich-Erzählerin aus ihrer diktatorischen Heimat in ein wohlhabendes, westeuropäisches Land. Sie durchlebt als Dolmetscherin verschiedene Phasen des Fremdseins im Exil. Der Roman beschreibt ihre kreativen, spielerischen Strategien, mit der ihr zugeschriebenen sprachlichen und kulturellen ‚Andersartigkeit‘ umzugehen. Dabei wird das Thema ‚Übersetzung‘ sowohl über diese Dolmetscherfigur als auch über den weiteren Komplex der ‚Kulturübersetzung‘ aufgerufen, bei der kulturelle Codes, Gesten oder Redewendungen des Exillandes in ihren oftmals ambivalenten und widerstreitenden Bedeutungen von der Erzählerin gedeutet werden.

Die Ankunft in der neuen Sprache wird mit einem gewaltsamen Moment der Namensverstümmelung eingeleitet. Nachdem ihm nämlich seine für die Muttersprache der Erzählerin charakteristischen Laute und Akzente genommen, die „Flügel und Dächlein“ (5) über den Buchstaben entfernt wurden, ist der Name nicht mehr wieder zu erkennen: „Er [der Beamte] strich auch meine runde, weibliche Endung, gab mir den Familiennamen des Vaters und des Bruders. Diese [...] ließen meine Verstümmelung geschehen. Was sollte ich mit dem kahlen, männlichen Namen anfangen? Ich fro.“ (6) Es dauert lange, bis ein Gericht ihr den weiblichen Namen zurückgibt. *Die undankbare Fremde* webt zwei Handlungsstränge ineinander, die über das Moment der Sprache miteinander verbunden sind: zum einen das Exilschicksal der Protagonistin, zum anderen ihre Tätigkeit als Dolmetscherin. Die Romanpassagen, die diese Arbeit schildern, sind typografisch durch ein kursives Schriftbild markiert, sie scheinen optisch und inhaltlich autonom.

Brežná's Dolmetscherin ist eine subversive Figur, die den Prozess des Dolmetschens zwischen Geflohenen, körperlich oder psychisch Kranken sowie Verurteilten einerseits und den Institutionen des Landes andererseits als einen kreativen Prozess nutzt. „Als sprachlicher Notfalldienst kurve ich in Sprachen wie in verwinkelten Gassen herum.“ (95) Immer wieder begehrt sie dabei gegen die Vorschrift auf, ein „Dolmetscherautomat“ (38) zu sein, der weder Nähe noch Emotionalität zulassen darf, um die vermeintliche Objektivität nicht zu gefährden. Dass sie die Sprache als Vehikel zur Begegnung zwischen Menschen und zur Vermittlung von deren Schicksalen nicht als Komplizin für Abschiebungen instrumentalisieren möchte, führt zu Konflikten:

„Vor jedem Einsatz bläue ich mir ein: Pass auf dich auf, lass die Ufer Ufer sein, biete dich nicht als Brücke an, die stets zu Diensten steht, sonst trampelt man auf dir herum und bringt dich zum Einsturz. Sei eine Sprachfähre. Führe die Passagiere hinüber, lege ab und lösche ihre Gesichter aus dem Gedächtnis. Etwas von beiden Ufern bleibt trotzdem an der Fährfrau kleben.“ (8) Diese beiden Ufer bilden im Roman zwei Welten mit je spezifischen Kommunikationsformen.

In den kursiven Passagen reflektiert die Ich-Erzählerin über Sprache und unterstreicht deren Lebendigkeit und Eigenständigkeit: „Sie [die Sprachen] leben unter uns, lungern herum oder tänzeln, rattern, stocken, säuseln. Wir nähren und kleiden die Sprache ein [...]“ (9)

Die Protagonistin widersetzt sich der Aufforderung, dass das „Wesen des Dolmetscherberufes [...] in der Tilgung der eigenen Persönlichkeit [liegt]“ (85) und wehrt sich gegen diese Arbeit am „Sprachfließband“ (85). Vergleichbar mit dem Gewinnen edler Metalle filtert sie die Sätze aus einem Gemisch von Sprach-



1 Irena Brežná: *Die undankbare Fremde*, Berlin 2012. Im Folgenden werden die Zitate aus dieser Ausgabe mit zugehöriger Seitenzahl im Text nachgewiesen.

stoffen: „Das Dolmetschen ist ein Fegefeuer, alles verbrennt, nur Gold bleibt übrig. [...] Ich bin Recyclerin, die aus dem Wortmüll nur die nützlichen Stücke rettet.“ (74) Das Gold des Dolmetschens ist jedoch auch der einfühlsame Blick auf die Schicksale der Flüchtlinge, der die Bedeutung von Sprache als Überlebensstrategie unterstreicht.

Ironie und Wortspiele des Textes entlarven auf kreative Weise die Ausschlussmechanismen einer Sprachgemeinschaft und reflektieren über die Bedeutung von Literatur als Stimme von Menschen am Rand dieser Gemeinschaft. Da man nur „graduell einheimisch“ (104) werden kann, beschreibt sich die Erzählerin als personifizierte Fremde: „Ich heiße Emigrazia. Meine Heimat ist Ausländerin. Von hier lasse ich mich nicht mehr emigrieren.“ (104) Die „Zwangsehe“ (122) zwischen ihr und dem Exilland ist jedoch vorbei, als die Protagonistin eine neue Gemeinschaft für sich entdeckt:

„Als ich es aufgab, mich dazu zu zwingen, hier um jeden Preis landen zu müssen, blieb ich im wohligen Schwebezustand. [...] Die vertraute Ganzheit hatte ich unwiederbringlich verloren [...]. Ein neues Kleid würde ich mir zusammenschneiden, ein nie da gewesenes. Noch wusste ich nicht, [...] dass Kulturen

farbige Stoffe sind, verhandelbar, dass ich auch Händlerin werden würde [...]. Dort, irgendwo zwischen den Welten, ist ein Platz für mich. Er wurde nicht für mich reserviert, ich habe ihn mir errungen.“ (130-131)

Der Roman verhandelt die Herausforderung des Exils, trotz des Verlustes von Heimat und Muttersprache neue Formen der Zugehörigkeit zu entwickeln. Über seine Dolmetscher-Protagonistin entwickelt der Text ein Kulturkonzept, das durch Kontaktzonen, Offenheit und Vernetzung gekennzeichnet ist. Auf der poetologischen Ebene wird das Prinzip des Gewebes auch als Textgewebe lesbar. Analog zu den kursiven und nichtkursiven Passagen des Textbildes, die sich trotz ihrer Eigenständigkeit und ihrer Brüche miteinander verweben lassen, erscheint das neue Patchwork-Kleid, das der Erzählerin als Bild ihrer Kulturauffassung dient. Nicht nur Kulturen erweisen sich als bunte Stoffe, sondern auch der Erzählstoff, das textuelle Gewebe, die Literatur. *Die undankbare Fremde* reflektiert auf diese Weise inhaltlich und durch das literarische Verfahren des Romans „die feinen und festen Fäden“ (135), mit denen im Exil Gemeinschaften gesponnen werden.

Sonja Dickow

Sonja Dickow ist Stipendiatin des Ernst Ludwig Ehrlich Studienwerks und arbeitet an einer Promotion über das Motiv des Hauses in Texten jüdischer Gegenwartsliteratur. Nach ihrem Masterstudium der Deutschsprachigen Literaturen an der Universität Hamburg ist sie als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am dortigen Institut für Germanistik tätig gewesen.

## Übersetzung als Lebensweise

Daniel Stein von Ljudmila Ulitzkaja



Ljudmila Ulitzkaja

© Chworostow/rufu

Ulitzkaja sollte Mitte der 1990er Jahre ein Sachbuch über den polnischen Juden Oswald Rufeisen, der als historische Vorlage für die Figur Steins diente, ins Russische übersetzen.<sup>1</sup> Da sie ihre eigenen Vorstellungen und Gedanken über diese Geschichte zum Ausdruck bringen wollte, hatte sie die Autorin gebeten, Vermerke zur Übersetzung machen zu dürfen. Daraufhin erhielt sie die Antwort: Wenn ihr das Buch nicht gefalle, solle sie ihr eigenes schreiben.

Tatsächlich scheint die Geschichte Oswald Rufeisens wie für einen Roman ausgedacht. Während des Zweiten Weltkriegs wurde er dank seiner herausragenden Sprachkenntnisse Dolmetscher bei der SS und zum Vermittler zwischen dem jüdischen Ghetto und den Partisanen. Diese Position bot ihm die Gelegenheit, eine Flucht aus dem Ghetto zu organisieren und damit hunderte Leben zu retten. Später wurde er auch vom NKWD (Volkskommissariat der inneren Angelegenheiten in der UdSSR, v.a. als Geheimpolizei bekannt) als Dolmetscher und Übersetzer angestellt, wo er wiederum versuchte, seine Vermittlerrolle für die Hilfe anderer einzusetzen. Nach Kriegsende migrierte der inzwischen zum Katholizismus konvertierte Rufeisen nach Israel, arbeitete dort als Priester und versuchte, eine Brücke zwischen Judentum und Christentum zu schlagen, indem er eine jüdisch-christliche Gemeinde gründete.

In seiner Originalsprache – Russisch – trägt der Roman von Ljudmila Ulitzkaja den Titel *Daniel Stein, Perevodschik* (Daniel Stein, Übersetzer), was von Anfang an die Rolle der Figur Steins hervorhebt, nicht nur seinen Beruf während des Krieges, sondern auch seine Berufung fürs Leben. Selbst seine Entstehung hat der Roman einer Übersetzung zu verdanken.

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch die Rezension von Thomas Hummitzsch in *Glanz & Elend*, unter <http://www.glanzundelend.de/Artikel/danielstein.htm> [Abruf am 12.08.2014].

In der literarischen Bearbeitung von Ulitzkaja wird die bemerkenswerte Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit von Übersetzungsprozessen, die die Lebensgeschichte von Oswald Rufeisen prägt, besonders akzentuiert und ausgestaltet. Das Verb „übersetzen“ kann man in Bezug auf die Tätigkeit von Daniel Stein auf verschiedene Weise verstehen. Nicht nur arbeitete er bei der Gestapo als Dolmetscher, also als Übersetzer im engeren Sinne, sondern er übersetzte auch als Priester den katholischen Gottesdienst ins Hebräische. Die vom Bruder Daniel gegründete jüdisch-christliche Gemeinde bestand überwiegend aus neuen Einwanderern aus verschiedenen Ländern. Hebräisch war die einzige gemeinsame Sprache und Kirche diente oft als einziges „Zuhause“ für diese Heimatlosen, Flüchtlinge, oft traumatisierte und entwurzelte Menschen, die ihre Schicksalswege nach Israel geführt hatten.

Auch die zweite, eher raummetaphorische Bedeutung des Wortes „übersetzen“ als „hinüberfahren“, „überqueren“ wird in der literarischen Lebensbeschreibung Daniel Steins immer wieder evoziert. So wird er von den geretteten Ghetto-Bewohnern mit Moses verglichen, weil er sie über die Grenzen des Ghettos „(hin-)übersetzt“ hat, wie einst der alttestamentarische Prophet die Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft.<sup>2</sup> Der raummetaphorische Aspekt spielt insgesamt eine zentrale Rolle im Roman. Fast alle handelnden Personen werden auf eine oder andere Weise aus ihrer Heimat vertrieben und an andere Orte und Länder „hinübersetzt“. Daniel selbst flieht mit seiner Familie vor dem Krieg, andere migrieren nach Israel auf der Suche nach einer verlorenen Heimat, jemand versucht die Erinnerungen an die Katastrophe zu vertreiben, manche suchen nach Versöhnung. Und alle diese entorteten Menschen benötigen Verständigung, mit anderen Worten – Übersetzung im direkten und übertragenen Sinne. Deutet man das Wort „übersetzen“ noch freier, lässt sich auch die Konversion Daniels vom Judentum zum Christentum als eine Art Übersetzung verstehen, die wiederum allgemein einen „radikalen persönlichen Wandel“ impliziert.<sup>3</sup> So wird Stein durch seine Konversion erneut selbst zu einem Übersetzer, zu einer Brücke zwischen zwei Religionen, indem er sich um Dialog und Verständigung bemüht. Im Roman wird der Text einer Pfingstpredigt von Daniel Stein angeführt, in der er aus der Bibel über die Entsendung des Heiligen Geistes an die Apostel vorliest: „Und es erschienen Zungen, die sich zerteilten, wie von Feuer, und setzten sich auf einen jeglichen unter ihnen. Und sie wurden alle vom heiligen Geist erfüllt und fingen an in andern Zungen zu reden, wie der Geist es ihnen auszusprechen gab.“<sup>4</sup> Hier wird die Idee hervorgehoben, dass Sprachkenntnisse und das Vermögen, in verschiedenen Sprachen zu reden, zu bedeutenden Gottesgaben gehören.

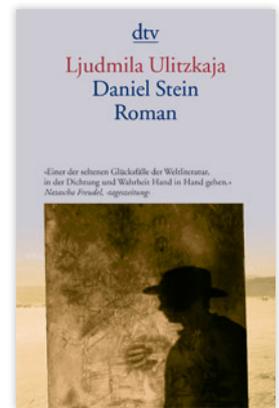
Im Fall von Daniel Stein geht es sogar um eine doppelte Gabe. Als Übersetzer, Träger dieser „Feuer-

zunge“, „Gefäß“ fürs „göttliche Feuer“, kann er nicht nur die Leben der anderen retten, sondern auch sein eigenes Leben wird gerettet. Obwohl dies im Text nur mit seiner beruflichen Tätigkeit als Übersetzer in Verbindung steht, versteht Stein selbst es auch im weiteren Sinne und predigt sein Leben lang, dass nur Verständigung und Versöhnung einen Weg zur Rettung darstellen.

Einen weiteren Aspekt der Übersetzung stellt die Erzählstruktur dar. Der Roman sieht wie ein Mosaik aus verschiedensten Textsorten und literarischen Formen aus: Auszüge aus privaten Briefen, Tagebucheinträge, Dokumente, Protokolle, Tonbandaufzeichnungen und viele andere. Gegliedert wird der Text durch Autorenvermerke – Briefe von Ulitzkaja an ihre Agentin, in denen sie unter anderem über die Arbeit am Roman berichtet. In einem dieser Briefe schreibt die Autorin: „Ich bin keine richtige Schriftstellerin, und dieses Buch ist kein Roman, sondern eine Collage.“<sup>5</sup> In einem anderen heißt es: „Alle wollen zu Wort kommen, und ich muss entscheiden, wen ich reden lasse, wer noch etwas warten kann und wen ich bitten muss zu schweigen.“<sup>6</sup> Diese Vermerke und die außerordentliche Polyphonie der Stimmen verweisen auf ein besonderes Verständnis von Autorschaft: Ulitzkaja sei keine „richtige Schriftstellerin“, sondern eine Vermittlerin. Als Autorin muss sie keine Geschichten ausdenken, sondern den Stimmen der Figuren zuhören und in ihre literarische Sprache übersetzen.

In russischsprachigen Rezensionen wurde der Roman heftig kritisiert. Der wichtigste Anlass dazu ist die Figur von Daniel Stein, welcher angeblich wie ein Heiliger dargestellt sei. Im Roman erwähnt die Autorin selbst eine biblische Legende von 36 Gerechten, die den Weltuntergang verhindern und zählt auch den Bruder Daniel zu diesen Gerechten. So kontrovers die (reale oder literarisierte) Figur auch sein mag, deutlich wird doch, dass der Übersetzer im Text keineswegs eine institutionell anerkannte und mächtige Figur ist, der es gelingt, religiöse, politische oder kulturelle Differenzen zu schlichten und Gegensätze zu vereinen. Vielmehr wird er als singuläre Erscheinung beschrieben, die zwischen den Bekenntnissen und institutionellen Machtsphären stehend deren vermeintliche Geschlossenheit und Glaubensgewissheit infrage stellt. Inwiefern die paradigmatische Übersetzerfigur Daniel Stein eine (andere) Gemeinschaft zu begründen vermag, wird im Text angedeutet – in der Wirklichkeit bleibt die Frage nach einem Leben in der Übersetzung in manchem ungelöst und offen. Dank der zahlreichen Übersetzungen, die *Daniel Stein* erfahren hat, gibt der Roman jedoch Leserinnen und Lesern in verschiedensten Ländern einen Anlass, sich mit ihnen auseinandersetzen.

Kristina Omelchenko



2 Ljudmila Ulitzkaja: *Daniel Stein* (2006), aus dem Russischen übersetzt v. Ganna-Maria Braungardt, München 2012, 397.

3 Anja Tippner: „Konversion(en): Translation und Identität in Ljudmila Ulitzkajas Roman *Daniel Stein*“, in: *Übersetzen und jüdische Kulturen*, hg. von Petra Ernst u.a., Innsbruck 2012, 217-233, hier: 226.

4 Tippner: „Konversion(en)“, 210. Vgl. dazu auch: *Die Bibel*, Apostelgeschichten 2, 3-4.

5 Ulitzkaja: *Daniel Stein*, 438.

6 Ebd., 225.

Kristina Omelchenko ist Studentin des Masterstudiengangs Deutschsprachige Literaturen an der Universität Hamburg. Ihr Erststudium hat sie an der Moskauer Staatlichen Lomonossow-Universität mit einer Diplomarbeit zum Thema Interkulturalität in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur absolviert. Seit April 2014 arbeitet sie in der Exil-Bibliothek der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur.

## Veranstaltungen der Forschungsstelle

### Workshop „Sprache(n) im Exil“ zur Vorbereitung des Jahrbuchs Exilforschung 32 (2014)

19./20.02.2014,  
Senatssaal der Universität Hamburg  
VeranstalterInnen:  
Prof. Dr. Doerte Bischoff,  
Prof. Dr. Christoph Gabriel,  
Prof. Dr. Esther Kilchmann



Exilerfahrungen sind wesentlich durch Prozesse von Sprachverlust und Spracherwerb geprägt, sie lösen Reflexionen über die Einzigartigkeit der Muttersprache oder die Austauschbarkeit von Sprachen aus und bringen nicht selten Phänomene wie Mehrsprachigkeit, Sprachwechsel und Sprachmischungen hervor. Die vielfältigen Dimensionen der „Sprache(n) im Exil“ aus literaturwissenschaftlicher und linguistischer Perspektive zu untersuchen, hatte sich der gleichnamige Workshop zur Aufgabe gemacht, um mit dem Hauptfokus auf das Exil 1933–45 (bzw. seinem Nachleben) Phänomene von Sprachwechsel und Mehrsprachigkeit zu diskutieren. Ausdrückliches Ziel der Veranstaltung war es, die Forschungsinteressen und Fragestellungen von Sprach- und Literaturwissenschaften miteinander zu verknüpfen und zu ergänzen.

Das thematische Spektrum der Vorträge umfasste unter anderem Untersuchungen zum Sprachverhalten von ExilantInnen zwischen Muttersprache und Kontaktsprache des Exils, theoretische Auseinandersetzungen mit Muttersprachkonzepten und Wissenschaftssprache(n) im Exil sowie Analysen literarischer Texte, die etwa Mehrsprachigkeit ästhetisch umsetzen oder das Sprachexil verhandeln. Der Ertrag dieser interdisziplinären Veranstaltung zeigte sich unter anderem darin, dass mithilfe linguistischer Differenzierungen (z.B. von Erst- und Zweitsprache) und Ergebnissen auch prominente Topoi und Phänomene der Exilliteratur, beispielsweise die Vorstellung von Sprachverlust als existenzielle Dimension der Sprachberaubung oder ein programmatisches Festhalten an der Muttersprache,

als solche erneut reflektiert und teilweise anders kontextualisiert werden können. Die sprachwissenschaftlichen Analysen zum Verhältnis von Muttersprache, language attrition und Mehrsprachigkeit bei Sprechern in der Exilsituation eröffnen neue Perspektiven auch auf im Exilzusammenhang entstandene literarische Texte und darin entwickelte Sprachkonzepte.

Mit Beiträgen von Doerte Bischoff (Einführung), Eva Duran Eppler, Birgit Erdle, Susann Fischer/Christoph Gabriel/Elena Kireva, Mark Gelber, Elisabeth Güde, Simona Leonardi, Monika Schmid/Cornelia Lahmann/Rasmus Steinkrauss, Susanne Utsch, Daniel Weidner, Jenny Willner. Die Mehrzahl der Beiträge, ergänzt um weitere Artikel von Reinhard Andress, Primus-Heinz Kucher, Utz Maas und Ilse Stangen/Tanja Kupisch, erscheinen im Herbst 2014 im *Jahrbuch Exilforschung 32*.

Anne Benteler

### Walter A. Berendsohn – 80 Jahre später



Doerte Bischoff: „Die jüdische Emigration und der Beginn einer (trans-)nationalen Exilforschung: Walter A. Berendsohn“, in: *Auch an der Universität - Über den Beginn von Entrechtung und Vertreibung vor 80 Jahren* (Hamburger Universitätsreden Neue Folge 19), Hamburg 2014, 53-76.

Es ist eine unrühmliche Geschichte, die den Namensgeber der Forschungsstelle und die Universität Hamburg verbindet. Im Rahmen der zentralen Gedenkveranstaltung Auch an der Universität – Über den Beginn von Entrechtung und Vertreibung vor 80 Jahren am 8.4.2013 hat Doerte Bischoff den Werdegang des 1933 entlassenen jüdischen Wissenschaftlers, dessen Rückkehr an die Universität nach dem Krieg verhindert wurde, im Kontext der von ihm begründeten Exilliteraturforschung aus heutiger Perspektive erörtert. Berendsohns im Exil entwickelte Ansichten zu Literatur, Nationalismus und Übersetzung erweisen sich dabei als überaus anschlussfähig für gegenwärtige Fragestellungen.

Gemeinsam mit den übrigen Beiträgen der Veranstaltung ist der Beitrag von Doerte Bischoff nun in der Reihe „Hamburger Universitätsreden“ erschienen.

#### Impressum

Herausgeber:  
Prof. Dr. Doerte Bischoff  
Redaktion: Anne Benteler  
Gestaltungsvorlage:  
Booth Design Unit  
Layout: Sandra Narloch

Walter-A.-Berendsohn-  
Forschungsstelle für  
deutsche Exilliteratur  
Von-Melle-Park 3  
20146 Hamburg  
Tel.: (040) 42838-2540/2049  
Fax: (040) 42838-3352  
E-Mail:  
buero.exil@uni-hamburg.de  
Internet:  
www.exilforschung.uni-  
hamburg.de

### Neuer Webauftritt: [www.exilforschung.uni-hamburg.de](http://www.exilforschung.uni-hamburg.de)

Kurz, prägnant und im Corporate Design der Uni Hamburg – die Webseite der Forschungsstelle mit den bekannten Inhalten finden Sie in Zukunft unter der neuen Adresse [www.exilforschung.uni-hamburg.de](http://www.exilforschung.uni-hamburg.de)