



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2010

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Übersetzen als Liebesersatz, Therapie und Beziehungskunst Die
Darstellung der fiktiven Übersetzerin Analyse von sieben Fallbeispielen

Siouda, Anja

How to cite

SIOUDA, Anja. Übersetzen als Liebesersatz, Therapie und Beziehungskunst Die Darstellung der fiktiven Übersetzerin Analyse von sieben Fallbeispielen. Master, 2010.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:12743>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

ANJA SIOUDA

**ÜBERSETZEN ALS LIEBESERSATZ, THERAPIE UND
BEZIEHUNGSKUNST**

**Die Darstellung der fiktiven Übersetzerin
Analyse von sieben Fallbeispielen**

Mémoire présenté à l'Ecole de traduction et d'interprétation
pour l'obtention du master en traductologie

Directrice de mémoire:
Prof. Dr. Hannelore Lee-Jahnke

Jurée:
Prof. Dr. Irene Weber Henking

Université de Genève
Juin 2010

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	2
1. Kapitel: Zum Stand der Forschung.....	4
1.1 Ein junges Thema	4
1.2 Übersetzung als beliebtes Motiv und Metapher.....	7
1.3 Fiktion und Wirklichkeit.....	11
1.4 Image von TranslatorInnen in der Literatur nach Kaindl	15
2. Kapitel: Literarische Analyse der sieben Fallbeispiele.....	18
2.1 Übersichtstabelle zu den analysierten Texten.....	18
2.2 Kurzbeschreibung der AutorInnen und Zusammenfassung der analysierten Texte	20
2.2.1 Jacques Poulin <i>La traduction est une histoire d'amour (TA)</i>	20
2.2.2 H�el�ene Rioux <i>Traductrice de sentiments (TS)</i>	20
2.2.3 Christine Wolter <i>A.S. (AS)</i>	21
2.2.4 Sarah Dunant <i>Transgressions (TG)</i>	22
2.2.5 Patricia Reznikov <i>Juste à la porte du jardin d'Eden (JPE)</i>	23
2.2.6 Barbara Frischmuth <i>Die Ferienfamilie (FF)</i>	24
2.2.7 Leila Aboulela <i>The Translator (TT)</i>	24
2.3 Die Übersetzerin und ihre Beziehung zum Autor.....	25
2.3.1 Der Autor als Idol und sein AT als sublimierte erotische Erfahrung ..	25
2.3.2 Der Autor als Monstrum und sein AT als Therapie.....	35
2.3.3 Zwischen Abscheu und Faszination.....	47
2.3.3.1 Abneigung, Verschmelzung, Befreiung.....	47
2.3.3.2 Abscheu und AT-Missbrauch als Lockmittel	60
2.3.3.3 Idealisierung des Autors und des Ausgangstexts.....	71
2.4 Die Übersetzerin als Metapher und Beziehungsk�nstlerin.....	79
2.4.1 Die über-Setzerin in der Familie.....	79
2.4.2 Die über-Setzerin zwischen islamischer und christlicher Kultur.....	85
Rückblick und Ausblick.....	93
Bibliographie.....	98
Anhang.....	103

Vorwort

Die Idee zur vorliegenden Arbeit kam mir nach der Lektüre des Romans des Kanadiers Jacques Poulin *La traduction est une histoire d'amour*, der mir von meiner Freundin, der Übersetzerin Franziska Daepf, vor einigen Jahren geschenkt wurde. Insbesondere der Titel sprach mich persönlich sofort an, denn als Übersetzerin hege ich natürlich eine Liebe zu Sprachen, vor allem zum Französischen. Dass aber das Übersetzen geradezu eine Liebesgeschichte darstellen sollte, das schien mir etwas weit gegriffen, bzw. idealistisch verbrämt und ausgesprochen unrealistisch.

Es war der erste Roman, den ich überhaupt las, in welchem eine Übersetzerin die Hauptrolle spielt. Auch die berühmte Erzählung *Simultan* von Ingrid Bachmann war mir bekannt, wobei die Protagonistin in dieser Geschichte Dolmetscherin ist. Ich machte mich nun auf die Suche nach weiteren Romanen, in denen ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen eine wichtige Rolle innehaben und stellte mit Erstaunen und dank dem Nachforschen in jüngerer Forschungsliteratur fest, dass es unzählige Romane gibt, in denen dieser Berufsstand mit seinen „Freuden und Leiden“ sehr konkret behandelt wird. Aus diesem Grunde werde ich zuerst auf bereits vorhandene, allgemeine Forschungen und Fragestellungen zum Thema des fiktiven Übersetzers¹ eingehen und danach mein Thema auf den Aspekt der Darstellung der *Übersetzerin* in der Literatur begrenzen und mehrere Romane und eine Erzählung im Hinblick darauf analysieren. Natürlich möchte ich damit einen Beitrag zur feministischen Übersetzungswissenschaft leisten und werde deshalb insbesondere untersuchen, ob die Darstellung der Übersetzerin mit der mehrheitlich negativen Darstellung des Übersetzers vergleichbar ist und ob die fiktive Übersetzerin zusätzlich durch sexistische Klischees charakterisiert wird. Ausserdem werde ich bei einigen Texten auch prüfen, ob die Protagonistinnen ein gewisses Verhalten und translatorische Reflexionen an den Tag legen, die mit der Biographie der entsprechenden AutorInnen und TranslatorInnen in Zusammenhang stehen. In der Tat sind fünf der sieben AutorInnen auch selber ÜbersetzerInnen.

¹ Vgl. dazu Jean Delisle, „Le traducteur fictif“, eine Studie zur Darstellung des Übersetzers in der kanadischen Literatur, die in 3 – 4 Jahren abgeschlossen sein wird.

Es ist auch noch zu erwähnen, dass das Übersetzen und die Darstellung der Übersetzerin nicht in jedem der untersuchten Romane und der Erzählung gleich gewichtet und thematisiert wird. In den Romanen von Poulin und Rioux spielt das Übersetzen bzw. die Übersetzerin eindeutig die Hauptrolle, deshalb wird es bereits im Titel erwähnt: *La traduction est une histoire d'amour* und *Traductrice de sentiments*. In beiden Romanen werden grundlegende Reflexionen zum Übersetzen gemacht, wobei sie extrem stark kontrastieren. Auch die kurze Erzählung A.S. von Wolter beschäftigt sich im Detail mit der Arbeit der Übersetzerin und ihrer Auseinandersetzung damit.

Anzumerken ist auch, dass bei Rioux, Dunant und Reznikov teilweise sehr direkte „Auszüge“ oder Zusammenfassungen des von der Übersetzerin zu übersetzenden oder bereits übersetzten „AT“ in die Geschichte hineinverwoben werden (allerdings in ein und derselben Sprache) und der Leser somit gezwungen ist, sozusagen zwei Geschichten parallel zu lesen, bzw. sich mit den Augen der Protagonistin durch die zu übersetzende Trash-Literatur (Rioux, Dunant) oder, wie bei Reznikov, die langatmige Biographie des verehrten AT-Autors hindurchzukämpfen. Bei Dunant wird der Prozess der Translation somit als spannendes Handlungselement für einen Thriller instrumentalisiert, während er bei Reznikov eine viel geringere Rolle spielt und keinesfalls zur Spannung beiträgt.

Ganz anders wird das Thema der Translation bei Frischmuth und Aboulela behandelt. In diesen beiden Romanen wird das Übersetzen als Broterwerb der Heldinnen zwar nur am Rande erwähnt, doch die Protagonistinnen können durchaus als Über-Setzerinnen im metaphorischen Sinne interpretiert werden.

Die Suche nach Sekundärliteratur zu den betreffenden Texten war nicht überall gleich erfolgreich. Insbesondere zur kurzen aber dichten Erzählung A.S. habe ich keine Interpretation gefunden. Umso spannender war dafür der Challenge, anhand feministischer Übersetzungstheorien eine ganz eigene Analyse zu erarbeiten.

Die Auswahl der sechs Romane und einer Erzählung ist gezwungenermassen subjektiv und selektiv. Eine viel grössere Anzahl müsste untersucht werden, um zu erforschen, inwiefern die Tendenzen, die ich bei meiner Auswahl

herauskristallisieren werde, allgemeine Gültigkeit haben oder nicht, aber ein noch grösserer Korpus würde den Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit sprengen.

1. Kapitel: Zum Stand der Forschung

1.1 Ein junges Thema

Die Forschung zur Darstellung der Translatoren in der Literatur ist erst in den letzten Jahren auf Interesse gestossen.² Insbesondere Kaindl hat sich in *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer* (2005) zum ersten Mal systematisch damit befasst und ein Sammelwerk herausgegeben, in dem verschiedene, von ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen verfasste Artikel zum Thema aufgeführt sind.

Die literarische Verarbeitung translatorischer Tätigkeiten ist [...] nicht nur für (literarisch interessierte) PraktikerInnen interessant, sondern kann auch für die Wissenschaft eine Erkenntnisquelle darstellen, um Vorstellungen über das Übersetzen und Dolmetschen [...] näher zu bestimmen. Dies wurde bislang allerdings nicht systematisch getan, und bis heute existiert keine umfassende Studie zu dieser Thematik. Stattdessen werden neben einigen wenigen Aufsätzen zu einzelnen Werken (z.B. Kurz 1987, Kingscott 1989, Bowen 1990, McMillan 1990, Kurz et al. 1997, Bardeleben 1997, Strümper-Krobb 2003) Beispiele aus der Literatur zumeist lediglich zu illustrativen Zwecken herangezogen. (Kaindl 2005 : 9)

Dieser erste Sammelband beschäftigt sich also vor allem mit „[...] ÜbersetzerInnen und DolmetscherInnen als literarische[n], fiktionale[n] Figuren und ihr[em] Bezug zur tatsächlichen translatorischen Praxis.“ (Kaindl 2008 : 9)

Obwohl bereits 26 Romane aus verschiedenen Sprachräumen darin untersucht werden, konnte Kaindl kaum drei Jahre später einen weiteren Sammelband mit Beiträgen zu 22 anderen Romanen herausgeben, diesmal mit dem Titel *Helfer, Verräter, Gaukler* (2008). Darin wird das Hauptgewicht auf die Rollenbilder der

² Es gab allerdings vereinzelte Studien zum Thema, wie z.B. der von Judith Klein erwähnte Artikel von „H.-M. Gauger (*Rüdiger Schildknapp - Portrait eines Übersetzers*, in: W. Pöckl, *Literarische Übersetzung*, Bonn 1990) [der] die Figur des Übersetzers in Thomas Manns Doktor Faustus untersucht. Sein Interesse gilt der Kongruenz von Fiktion und Realität, nicht aber dem ästhetischen Stellenwert oder der metaphorischen Bedeutung des Übersetzungsthemas.“ (Klein 1996 : 113). Auch von Carrie Asman liegt ein Aufsatz vor: „Der Satz ist die Mauer“. Zur Figur des Übersetzers bei Benjamin und Goethe: Werther, Faust, Wilhelm Meister. In: *Goethe Jahrbuch*, 111, (1994-1995), S. 61 – 79.

TranslatorInnen und die Analyse gelegt, warum sie und ihre Tätigkeit überhaupt einen Reiz auf SchriftstellerInnen ausüben. In Bezug auf die Rolle wird dabei untersucht, welche Funktion der Translator oder die Translatorin und ihre Arbeit für die Narration erfüllt und welches professionelle, soziale Selbst- und Fremdverständnis sie in den jeweiligen Kulturräumen besitzen. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass die fiktive translatorische Tätigkeit meist mit bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen physiologischer, psychologischer und emotionaler Art in Verbindung gebracht wird.³

In seinem Beitrag „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität“, der in der Artikelsammlung *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*⁴ aufgeführt ist, nimmt Kaindl 2008 die in den zwei erwähnten Sammelbänden von verschiedenen TranslatorInnen thematisierten Aspekte erneut auf und synthetisiert sie.

Im gleichen Jahr erschien auch die umfangreiche Habilitationsschrift von Dörte Andres (Andres 2008) zum Thema *Dolmetscher als literarische Figuren: von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat*. Sie untersucht das Rollenbild der Dolmetscher in geschichtlichen Dokumenten, sowie Werken von zwölf verschiedenen Schriftstellern und vergleicht es mit translatorwissenschaftlichen Betrachtungen. Dabei dokumentiert sie unter anderem, dass zwischen der geschichtlichen und literarischen Darstellung „[...] eine Korrelation besteht, d.h. dass die Literatur bereits vorhandene Vorstellungen vom Dolmetscher aufgreift.“ (Andres 2008 : 492). Der Zuwachs an literarischen Texten, in denen Dolmetscher eine Rolle spielen, lässt Andres vermuten,

[...]dass die Literatur den Dolmetscher für sich als Figur ‚entdeckt‘ hat, an der Themen, die den Menschen am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts beschäftigen, anschaulich dargestellt werden können: das Aufeinanderprallen von Kulturen, die Globalisierung und ihre Folgen für Kulturen und Sprachen, hybride Kulturen, die Zugehörigkeits- und Identitätsproblematik [...]. (Andres 2008 : 496)

Auch Andres stellt in ihrer Schrift fest, dass das Bild des Dolmetschers verzerrt ist und mit der Realität nur wenig gemein hat, hingegen den von den Autoren

³ Vgl. Kaindl (2008^a : 9).

⁴ (Hrsg.) Schippel, Larissa (2008).

erwünschten Zweck erfüllt. Problematisch ist dabei, dass das Lesepublikum den fiktiven Dolmetscher als reale Figur betrachten könnte, was dem Image des Dolmetscherberufs keinen guten Dienst tut.⁵

„Opportunismus, Eigenmächtigkeit und Machtstreben [...], Persönlichkeits- und Identitätsverlust[...] [spielen] eine wesentliche Rolle“ (Andres 2008 : 493) in der fiktiven Darstellung.

Eine weitere Forschungsarbeit jüngsten Datums, die bisher leider noch nicht öffentlich zugänglich war, ist die Dissertation von Christine Wilhelm *Grenzgänger zwischen Vermittlung und Verrat. Eine Betrachtung literarischer Übersetzer- und Dolmetscherfiguren*. Sie untersucht darin Texte von Jorge Luis Borges, Italo Calvino und Terézia Mora. In ihrer Arbeit geht es Wilhelm

[...] weniger um eine konkrete Schilderung des Übersetzerberufs und Übersetzungsaktes, sondern, so [ihre] These, [darum dass] der Übersetzer Träger eines ästhetischen Potentials [ist], das für die Erörterung literatur- und kommunikationstheoretischer Fragen fruchtbar gemacht wird.⁶

Zu erwähnen ist auch eine Veranstaltung am Peter Szondi-Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Freien Universität Berlin, welche im Sommersemester 2007 eine Veranstaltung von Jenny Willner anbot, die sich mit *der Figur des Übersetzers* beschäftigte und die Fragestellung folgendermassen resümierte:

Übersetzerfiguren geistern als Schatten und unsichtbare Vermittler durch die Texte. Andere Romanfiguren verwenden die fremde Sprache als Abgrenzung gegen eine als katastrophal empfundene Wirklichkeit. Wiederum andere stellen die Leiden unter der Last des unerfüllten Übersetzerauftrages zur Schau. Hier steht das Versagen an der Sprache im Zentrum – unter Druck dreht der Dolmetscher durch. [...] Anhand von Texten aus verschiedenen Epochen wird der Frage nachgegangen, wie sich das Verhältnis zwischen Übersetzer-Romanfigur einerseits, und philosophische Figur der Übersetzung andererseits formulieren lässt.⁷

Das Thema erfreute sich also in den letzten Jahren eines ständig wachsenden Interesses und wird auch in der nahen Zukunft Gegenstand bedeutender Forschungsarbeiten sein. So wird in etwa 3 – 4 Jahren das von Jean Delisle

⁵ Vgl. dazu Andres (2008 : 496).

⁶ www.promotion-kb.uni-bayreuth.de/html/deutsch/personen/Wilhelm.html (02.02.2009)

⁷ www.complit.fu-berlin.de/archiv/kvv/lv-sose07/16408.html (15.09.2008)

initiierte und inzwischen von Patricia Godbout geleitete Forschungsprojekt *Les traducteurs fictifs dans les oeuvres littéraires québécoises de 1960 à aujourd'hui* erscheinen⁸, welches das Ziel verfolgt, ein Portrait des fiktiven Übersetzers aufzustellen, es mit dem Bild des realen Übersetzers zu vergleichen und insbesondere herauszufinden, warum die Figur des Übersetzers zu einer zentralen Figur in der zeitgenössischen Literatur wird.⁹

Ging es Kaindl, der mit seiner Artikelsammlung von 2005 den ersten grösseren Anstoss zu diesem Forschungsthema gab, also vor allem darum, in der Literatur den Bezug zur translatorischen Praxis zu untersuchen, tendiert die jüngste Forschung nun dazu, dem Rollenbild des Übersetzers und der eigentlichen Ursache, warum der Übersetzer als Figur so beliebt ist, auf den Grund zu gehen.

1.2 Übersetzung als beliebtes Motiv und Metapher

Warum wird der Prozess des Übersetzens und der Translator/die Translatorin selber also zu einem beliebten Motiv? Eine definitive Antwort darauf zu finden, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit, aber ein paar Ansätze können erwähnt werden. Erstens ist hervorzuheben, dass auch die realen TranslatorInnen, insbesondere durch Berman in den vergangenen 15 Jahren, vermehrt in den Blickpunkt gerückt wurden¹⁰. Von Flotow fasst diese Focussierung folgendermassen zusammen:

One of the most interesting recent contextual developments in translation, and in translation studies, is the focus on the translator as a subject. A champion of the personal aspects of translation, Antoine Berman (1995) has sought to develop a flexible method with which to understand and criticize literary translations. This puts considerable emphasis on studying the translator as an important actor in the work of translation. The focus is on that person's literacy and cultural background, on their 'position traductive', and finally on their 'pulsion à traduire', the force that drives them to translate. In this, Berman is clearly referring to personal context, and to a confluence of factors: personal taste and connections, cultural traditions, trends and fashions, education, financial concerns, and so on. (von Flotow 2005 : 47)

⁸ Persönliche Auskunft von Jean Delisle per Mail (20.08.09), siehe Anhang.

⁹ Vgl. dazu www.fqrsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/resume_PGodbout.pdf (19.08.09)

¹⁰ Hierbei ist noch anzumerken, dass sich Jiří Levý bereits 1967 mit dieser Thematik befasste. Vgl. dazu Levý Jiří „Translation as a Decision Process“, in: *To Honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, Den Haag, Paris, Mouton 1967, vol. 2, p. 1171-1182.

Da die Mehrheit der Autoren und Autorinnen, die TranslatorInnen zu Hauptfiguren ihrer Romane machen, selber mit der Übersetzungsarbeit vertraut sind, erstaunt es nicht, dass sie aufgrund des jüngsten Interesses der Translationswissenschaft am Translator/an der Translatorin auch in der Fiktion ein Interesse für diesen Aspekt entwickeln.

Zweitens überrascht es nicht, dass in einer Welt, die je länger je globaler wird, Erfahrungen in Bezug auf Sprache und Kultur immer häufiger in der Literatur thematisiert werden.¹¹ Sehr oft geht es dabei um eine Destabilisierung von Identität, die literarisch, insbesondere autobiographisch dargestellt wird.¹² Bei welcher anderen Figur als dem Übersetzer/der Übersetzerin und dem Dolmetscher/der Dolmetscherin lässt sich dieser Identitätskonflikt besser darstellen?

Strümper-Krobb erwähnt den Roman *Lost in Translation*, der 1989 erschien und in welchem „[...] schon der Titel auf ein Motiv verweist, das [...] in literarischen Texten der späten Moderne in besonderer Weise nutzbar gemacht wird: das Motiv der Sprache und der Übersetzung.“ (Strümper-Krobb 2007 : 154)

Judith Klein stellt sogar die Behauptung auf: „In beinahe jedem modernen literarischen Werk ist Übersetzung auf die eine oder andere Weise präsent: intertextuell, ästhetisch, metaphorisch.“ (Klein 1996 : 113) Das scheint nun etwas sehr verallgemeinernd, denn Klein wird in dieser Hinsicht nicht die gesamte Weltliteratur systematisch untersucht haben können. Interessant ist aber ihr Ansatz, dass das Motiv der Übersetzung gemäss ihren Analysen von mehreren Erzählungen als Metapher fürs Sterben verwendet wird, wofür sie auch eine mögliche Begründung liefert:

Warum aber scheint das Übersetzen so geeignet und so reizvoll als Metapher für die Verweigerung des Geschäfts des Lebens und fürs nahe Sterben? Diese Bestimmung ergibt sich vielleicht aus der [...] modernen Übersetzungstheorie, die im Übersetzen Verlust – Tod – von Bedeutung beklagt. [...] Übersetzen, das meint auch Verzicht auf das Bedürfnis, eigenen Sinn und sich selbst durch Sinn als Subjekt zu konstituieren. [...] Übersetzen versagt dem Individuum, eigene Triumphe zu feiern,

¹¹ Insbesondere in der *Migrantenliteratur* werden Sprache, Kultur, Identität und die daraus entstehenden Konflikte thematisiert.

¹² Vgl. dazu Strümper-Krobb (2007 : 153).

[...] vom Objekt Besitz zu ergreifen und es als sein eigenes Produkt zu erkennen. (Klein 1996 : 119)

Klein erläutert an anderer Stelle, wie die moderne Übersetzungstheorie die Übertragung von einer Sprache in die andere sieht:

Die Sprache selbst (und nicht mehr die unterschiedliche Kultur) erscheint der modernen Übersetzungstheorie nun als Hürde – als unüberwindbare Hürde. Es könnte von einem Paradigmenwechsel der Übersetzungstheorie die Rede sein. Signifikant und Signifikat werden als so verwoben, so untrennbar gesehen, dass Übersetzen praktisch nur noch als Transformation beider gedacht werden kann, und nicht als Transfer eines unangetastet bleibenden Sinns. [...] Als Folge der Sprachauffassung der Moderne erscheint Übersetzen als eine Tätigkeit, die Signifikant und Signifikat verändert oder gar zerstört und das Verstehen behindert; Übersetzen wird so zur geeigneten Metapher für andere Prozesse der Un-Über-Setzbarkeit, des Sinnverlusts, der Sinnzerstörung, des Sterbens oder Gestorbenseins... (Klein 1996 : 115)

Anders sieht das allerdings Hans-Jost Frey, für den es bei der Übersetzung eines Texts „darum [geht], ihn in einer anderen Sprache wiederherzustellen, aber nicht nur seinen semantischen Gehalt mit anderen Worten mitzuteilen, sondern ihn als das, was er ist, neu aufleben zu lassen.“ (Frey 2004 : 4) Für Frey ist die Übersetzung also etwas Neues, eine Fortschritt des Originals und somit keinesfalls etwas Gestorbenes. Bereits mehr als 80 Jahre vorher sah auch Benjamin in seinem berühmten Vorwort zu seiner Baudelaire-Übersetzung *Die Aufgabe des Übersetzers* die Übersetzung bereits im Zusammenhang mit dem Fortleben:

Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens [...] [In den Übersetzungen] erreicht das Leben des Originals seine stets erneute späteste und umfassendste Entfaltung. (Benjamin 1972 : 10f)

Das Verständnis von der Übersetzung als Verlust und Tod von Bedeutung ist in modernen Zeiten *auch* problematisch, weil die Übersetzungswissenschaft zunehmend betont, dass die Übersetzung ein kreativer Akt ist und als solcher anerkannt werden muss. So zögert z.B. der Übersetzer Jaume Pérez Muntaner, der Poesie und Prosa hauptsächlich aus dem Englischen ins Katalonische übersetzt, nicht, seine Übersetzungen, insbesondere diejenigen im Bereich der Poesie, seine eigenen *Kreaturen* zu nennen:

En vérité, c'est cette sensation que je ressens personnellement en présence d'une grande partie de mes traductions poétiques. Elles sont simplement mes créatures [...]. Je peux dire en toute tranquillité que ce sont mes poèmes, bien que ces poèmes proviennent directement de l'œuvre d'autres poètes, ou en nuançant, pour être moins radical, que je me sens coauteur et cocréateur de ces poèmes. (Muntaner 1993 : 640)

Dass Muntaner seine Übersetzungen hier *Kreaturen* und nicht, was man eher erwarten würde, *Kreationen* nennt, betont natürlich noch, dass eine Übersetzung keinesfalls etwas Passives oder Totes ist, sondern dass sie ein Eigenleben hat, ja geradezu eine Eigendynamik entwickelt und somit die Literatur der Zielsprache bereichert.¹³

Immerhin räumt auch Klein an anderer Stelle ein:

Gegen die Todesmetaphorik lässt sich aber auch folgendes sagen: Wie Denken und Leben der Toten weitergeführt werden unter anderen Bedingungen, so überlebt der Text in gewisser Weise in der Übersetzung: und so ist es kein Wunder, dass das Übersetzen in der Literatur auch in ganz anderen Zusammenhängen vorkommt und noch für anderes steht, als bisher beschrieben. (Klein 1996 : 120)

Unbestreitbar aber ist, dass das Übersetzen trotz des positiven Aspekts der Kreation, der meiner Meinung nach auch Begeisterung und *Leidenschaft* für die Ausgangs- und die Zielsprache voraussetzt, auch mit dem *Leiden* an der Sprache in Verbindung gebracht wird. Muntaner zitiert dazu Josep Cramer, der 1944 schrieb: „Traduire une oeuvre est la meilleure manière de la lire. C'est aimer et souffrir, c'est la servir et la dominer.“¹⁴

Muntaner erläutert das Thema des Leidens ein paar Zeilen weiter in seinen eigenen Worten:

¹³ Einen feministischen Ansatz zur Übersetzung als *Kreation* aber auch als *Einverleibung* erwähnt Milano Appel: „The idea of translation as giving birth is an obvious metaphor. There is a certain nurturing quality to the act: the female principle is at work as a new work is born. We recognize the life force in the accomplishment of recreation, and experience the entire range of the maternal process, including gestation, birth, and even a post-partum sense of emptiness and loss when a translation is finally completed and turned over to an editor. But there is also the idea of devouring, consuming, as the original work is swallowed up by the translator and absorbed into the translation. [...] These two aspects are not necessarily antithetical. Rather, they are more like two sides of the same coin: the translator as both ‚mother‘ and ‚devourer‘, ‚creator‘ and ‚destroyer‘.“ (Milano Appel 2003 : 31)

¹⁴ Josep Cramer zitiert von Muntaner (1993 : 640).

[...] la traduction n'est jamais facile et suppose une dose considérable de stupeur et de souffrance; stupeur et souffrance devant l'impossibilité de surmonter l'incompréhension partielle d'une phrase ou d'une situation, ou devant l'immense difficulté qu'il y a à trouver des équivalences les mieux adaptées, rarement exactes dans la langue du traducteur. (Muntaner 1993 : 640)

Es ist meiner Meinung nach auch diese Mischung aus *Leiden* und *Leidenschaft*, diese Ambivalenz, die die konkrete Tätigkeit des Übersetzers zu einem beliebten Motiv in der Literatur macht. Schon Goethe hat dieses Motiv in seinem Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* mit dem literarisch dargestellten Leiden seines jungen Helden eingeführt.¹⁵

Zudem darf man wohl verallgemeinernd sagen, dass unter dem Deckmantel von spannender Erzählfiktion dargestellte und vom Autor vielleicht teilweise selbst erlebte psychische oder physische Qualen beim Lesepublikum seit jeher mehr Interesse geweckt haben als Geschichten bar jedes dramatischen Hintergrunds. Oder um es noch etwas krasser zu sagen: Über das Unglück anderer zu lesen fasziniert mehr als über das Glück, und es ist auch leichter, aus Unglück eine spannende Erzählung zu kreieren als aus dem Glück.

Das Leiden während des Übersetzungsprozesses scheint also etwas Reales oder eine subjektiv reale Erfahrung vieler ÜbersetzerInnen zu sein, deshalb ist es naheliegend, dass sie, wenn sie nicht nur TranslatorInnen sondern auch AutorInnen sind, dieses Leiden gerne darstellen, und dies erklärt auch die teilweise sehr negative Charakterisierung der übersetzenden Protagonisten.

1.3 Fiktion und Wirklichkeit

Darf Fiktion überhaupt mit Wirklichkeit gleichgesetzt werden?

Kaindl geht davon aus, dass es kein Zufall ist, wenn Übersetzer in literarischen Werken mit gewissen Eigenschaften und Merkmalen versehen werden. Die berufliche, politische und religiöse Situierung sei immer gezielt und sie stelle auch für die Wissenschaft eine Erkenntnisquelle dar, weil Mythen, Klischees

¹⁵ Obwohl das Thema der Übersetzung nicht vordergründig ist, spielt es doch eine Rolle, da Werther den *Ossian* übersetzt.

Vorurteile usw. bezüglich der Translation dadurch näher bestimmt würden.¹⁶ Allerdings müsse vorerst einmal das „komplexe[...] und komplizierte[...] Verhältnis von Literatur, Realität und Wissenschaft“ (Kaindl 2008^c : 309) determiniert werden:

Die Beziehungsdefinitionen zwischen Literatur und sozialer Realität reichen von Hausers (1988) mimetischer Kunstauffassung, wonach Literatur, Wissenschaft und Alltagspraxis das gleiche Ziel verfolgen, nämlich ‚herauszufinden, wie die Welt, mit der wir es zu tun haben, beschaffen ist‘ (1988: 5), über die Ablehnung eines realismuszentrierten Kunstverständnisses, wie es etwa Zima vertritt, für den Literatur nicht ‚auf ihre denotative, dokumentarische Funktion zu reduzieren‘ ist (Zima 1995: 73), bis hin zur Autonomie der Kunst gegenüber der Gesellschaft, wie sie etwa Adorno beschreibt (1981: 335). Letzteren Standpunkt vertritt auch Nabokov, der aus der Perspektive des Literaten wie folgt formuliert: ‚Literature is invention. Fiction is fiction. To call a story a true story is an insult to both art and truth.‘ (1982: 5) (Kaindl 2008^c : 309)

Keine dieser gegensätzlichen Auffassungen wird der Beziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit gerecht, denn laut Kaindl lässt sich

[...] Literatur [natürlich] nicht auf die Beziehung zwischen fiktionaler Darstellung und persönlicher Realitätserfahrung reduzieren, und die ‚Verwendung von Realitätsvokabeln gibt [...] noch lange nicht die Gewähr, dass die Welt so geschildert wird, wie sie ist‘ (Broch 1976 : 105). Gleichzeitig wird allerdings in der Literatursoziologie immer wieder auf die Verbindung von literarischer und ausserliterarischer Welt hingewiesen: ‚[...] fiction can give us two types of information about society: first in a descriptive way, facts about the state of technology, laws, customs, social structure and institutions. Second more subtle and less easily obtained information about values and attitudes.‘ (Rockwell 1974 : 4) (Kaindl 2008^c : 309)

Etwas Ähnliches sagt auch Delisle, „Le sujet traduisant, tout comme l’écrivain, est porteur des représentations symboliques de sa société“ (Delisle 2002 : 2), wobei es ihm hier um AutorInnen und TranslatorInnen geht, die nicht etwa ihre eigenen Texte übersetzen. Auch bei den von mir untersuchten Texten handelt es sich nicht um eigene Texte, die die TranslatorInnen/AutorInnen übersetzen. Trotzdem aber „übersetzen“ sie die Berufsrealität in eine für den Leser verständliche Fiktion.

¹⁶ Vgl. dazu Kaindl (2008^c : 308).

Es ist also davon auszugehen, dass insbesondere die Informationen über Wertvorstellungen und Haltungen umso realistischer sind, je vertrauter der Autor mit der Welt ist, die er beschreibt – und auch je mehr er emotional involviert ist. Schreibt daher ein professioneller Übersetzer und Autor selber über einen Protagonisten, der Übersetzer ist, wird er bewusst oder unbewusst einiges aus der eigenen Berufsrealität in die Fiktion einfließen lassen.¹⁷ Auch Delisle weist (in Bezug auf die fiktiven Übersetzer in der Literatur des Québec) darauf hin:

On peut sûrement affirmer que les personnages-traducteurs trahissent bel et bien les préoccupations des écrivains qui leur prêtent vie. Il suffit d'ailleurs de lire les biographies ou autobiographies de ces auteurs pour se rendre compte de la concordance entre la vie romanesque et la vie réelle. [...] Les traducteurs sous lesquels se cachent les écrivains sont, dans une large mesure, les doubles de leurs créateurs qui se projettent dans leurs oeuvres. Ce dédoublement s'effectue à la croisée de la fiction et de la réalité. C'est souvent dans les premiers romans, qui déguisent mal l'autobiographie, que l'on rencontre les traducteurs fictifs. (Delisle 2003^d : 18)

Der autobiographische Bezug zur eigenen Berufsrealität kann aber auch als Bereicherung, ja geradezu als Vorbedingung fürs literarische Schaffen verstanden werden, wobei vor allem der subjektive Bezug zur Realität ein Werk charakterisiert:

Si l'écrivain doit avoir une seconde profession, ce n'est pas tant pour éviter de mourir de faim, que pour être à même de produire des oeuvres littéraires. Et cette seconde profession, il ne doit pas l'oublier, mais au contraire travailler avec elle; il faut qu'il soit forgeron ou médecin ou bien astronome. Cette profession, il ne faut pas l'oublier dans le vestibule, comme on oublie ses caoutchoucs, au moment où l'on entre dans la littérature. [...] pour être poète, il faut faire entrer son métier dans ce qu'on écrit, parce qu'une oeuvre d'art procède avant tout d'un rapport personnel aux choses. (Chlovski 1997 : 11f)

Sehr treffend drückt es Delisle aus: „La fiction, au fond, ce n'est pas le mensonge, c'est mentir pour dire vrai.“ (Delisle 2003^d : 19)¹⁸ An anderer Stelle betont er auch:

¹⁷ Im vorliegenden Korpus trifft dies vor allem für Wolter und ihre Erzählung *A.S.* zu, auf die ich im Hauptteil im Detail eingehen werde.

¹⁸ Obwohl der Satz von Delisle hier treffend ist, kann er nicht auf jede Art von Fiktion angewandt werden.

[...] les traducteurs de papier ne manquent pas de nous livrer leurs sentiments sur leur métier. Et il n'est pas défendu de croire que ces sentiments sont partagés par les auteurs eux-mêmes. Pour certains, la traduction est un havre de paix et une oasis de tranquillité [...]. D'autres personnages, en revanche sont agacés d'être obligés de traduire, soit qu'ils ne se sentent pas à la hauteur de la tâche, soit que cette activité nuise à leurs aspirations d'écrivain. (Delisle 2003^c : 30)

Delisle stellt allerdings auch fest, dass es gewichtige Unterschiede zwischen Fiktion und Wirklichkeit gibt. So ist die Mehrheit der Übersetzer in der Realität weiblichen Geschlechts, während in der Literatur Quebecs zwei Drittel der Übersetzerprotagonisten Männer sind. Ein weiterer bedeutender Unterschied besteht darin, dass sich die fiktiven ÜbersetzerInnen bei der Ausübung ihres Berufs sehr unglücklich fühlen, während die realen ÜbersetzerInnen sich gemäss einer Meinungsumfrage von 1982 zu mehr als 86% mit „zufrieden“ bezeichnen.¹⁹ Auch in Bezug auf die realen Arbeitsbedingungen gibt es teilweise enorme Diskrepanzen zwischen Realität und Fiktion. Manchmal arbeiten die fiktiven ÜbersetzerInnen auch im 21. Jahrhundert, in einem Zeitalter wo die Benutzung von Computer, digitalen Wörterbüchern und CAT-Tools bei den Übersetzern selbstverständlich ist, immer noch mit Wörterbuch, Block und Kugelschreiber.²⁰ Kaindl wiederum kommt schliesslich bei der Frage, „inwieweit die literarische Darstellung translatorischer Handlungen und Personen ‚realistisch‘ ist“, mit dem Zitat von Kuzmics / Mozetic zum Schluss, dass

[...] damit nicht ein mimetischer Wirklichkeitsbezug gemeint [...] ist. Vielmehr geht es darum, zu beurteilen, ob sich übersetzungs- und dolmetschbezogene Handlungssequenzen in einem ‚Möglichkeitsraum‘ befinden, ‚d.h. innerhalb einer Bandbreite von Varianten, die wir für realistisch halten, auch wenn sie real noch keineswegs alle eingetreten sein müssen.‘ (Kuzmics / Mozetic 2003: 113)²¹

Auch die verschiedenen Rollen, die Translatorinnen in der Fiktion zugeteilt werden, sind keine Abbilder der Wirklichkeit. Unleugbare Tatsache aber ist hingegen, dass den TranslatorInnen in der Fiktion überhaupt gewisse Rollen zugeteilt werden und dass diese meist gehäuft vorkommen.

¹⁹ Vgl. dazu Delisle (2003^d : 18).

²⁰ Wobei zu bemerken ist, dass z.B. sogar der Schriftsteller und Übersetzer Poulin dieses archaische Bild der mit Wörterbuch, Notizheft und Kugelschreiber arbeitenden Übersetzerin in seinem im Jahre 2006 erschienen Roman *La traduction est une histoire d'amour* noch aufrecht erhält.

²¹ Kaindl (2008^e : 310).

1.4 Image von TranslatorInnen in der Literatur nach Kaindl

Wie sieht nun aber das in der Fiktion verbreitete Image der TranslatorInnen ganz konkret aus?

Eine besonders umfangreiche und anschauliche, aber trotzdem kaum erschöpfende Übersicht zu diesem Image bietet Kaindl in seinem Sammelwerk von 2005 mit seiner langen Liste von

[...] immer wiederkehrenden Themen/Vorstellungen/Klischees [...]: Entwurzelung, Heimatlosigkeit, Entfremdung, Isolation, Herumirren zwischen zwei Welten, Wanderer zwischen Sprachen und Kulturen, Fremder in der Fremde, Marginalität, Verlust der Muttersprache, Leiden an und durch Sprache, Unübersetzbarkeit, Loyalität, Diskretion, Verschwiegenheit, Vertrauen, Zuverlässigkeit, Abhängigkeit, DolmetscherInnen als ‚Mädchen für alles‘, als wertneutrale, unsichtbare, gedankenlose Sprachcomputer und sprachverarbeitende Maschine, als Papagei, Habitus und Selbstverständnis der TranslatorInnen, Gatekeeper-Funktion, Berufsethos, Verschwiegenheitspflicht, manipulatives Potential, Macht und Machtmissbrauch, Filtern von Informationen, absichtliches Falsch-Übersetzen, Stereotypen wie sprachbesessene Naturtalente, Dolmetschen durch Nichtprofessionelle, Dolmetscher und Übersetzer als Geheimnisträger, Unsichtbarkeit und Selbstaufgabe der TranslatorInnen, bedingungslose Treue zu Autor und Original, Identitätsverlust, Entfremdung, Isolation, [sic] Scheitern an der Sprache. (Kaindl 2005 : 12f)

Es fällt sofort auf, dass diese Liste von Vorstellungen und Themen von TranslatorInnen mehrheitlich negativ ist. Dass Kaindl wohl unbeabsichtigt zweimal Entfremdung und Isolation aufführt, weist daraufhin, dass es sich hierbei vielleicht nicht nur um eine banale Vertippung handelt, sondern dass diese zwei Thematiken in der Tat ganz besonders häufig auftreten. Auch die Analyse der Fallbeispiele wird zeigen, ob fiktive Übersetzerinnen genau wie fiktive Übersetzer insbesondere an sozialer Einsamkeit, Aussenseitertum und dem Gefühl der Fremdheit leiden.

Es ist auch daran zu erinnern, dass Kaindls Liste aufgrund der Analyse von 26 verschiedenen literarischen Werken entstand und dass die Mehrheit dieser Werke, nämlich 16, zwischen 1990 und 2005 herausgegeben wurden und somit „durchaus in Beziehung zur aktuellen sozialen Realität gesetzt werden [können]“ (Kaindl 2008^c: 309)

Kaindl geht auch an anderer Stelle auf allgemeine Vorstellungen vom Übersetzer ein und untersucht sie insbesondere im Hinblick auf das Habitus-Konzept von Bourdieu:

In dem Begriff Habitus stecken eine Reihe von Bedeutungen: Gewohnheit, Lebensweise, Erscheinungsbild, Haltung, Anlage. In seiner soziologischen Verwendung verbindet der Habitus gewissermassen den einzelnen Menschen mit der Gesellschaft. Er stellt die Verinnerlichung objektiver externer Strukturen dar, das heisst, er umfasst all das, was man im Laufe der Sozialisation in Form dauerhafter Dispositionen erworben hat, und manifestiert sich in bestimmten Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata (vgl. Bourdieu 1980). Dies hilft dem Einzelnen, sozial adäquat zu handeln und zu entscheiden, was sinnvoll und notwendig ist. Das Habitus-Konzept ist dabei jedoch nicht deterministisch zu verstehen, vielmehr geht es um die Art und Weise, wie bestimmte Praktiken vollzogen werden. Mit der Habitus-theorie versucht Bourdieu zu erklären, wie soziale Praxis entsteht bzw. wie eine bestimmte soziale Praxis wahrgenommen wird. Der Habitus prägt somit sowohl unsere Wahrnehmung der sozialen Welt, unser Denken auf ethischer und ästhetischer Ebene als unsere Praktiken. Ein Habitus entsteht dabei durch die Sozialisation des Individuums, er ist historisch bedingt und damit veränderlich. (Kaindl 2008^e : 311)

Auch Prunč geht in „Entwicklungslinien der Translationswissenschaft“ kurz auf das Habitus-Konzept von Bourdieu ein. Zusammenfassend schreibt er am Ende seines kurzen Kapitels zu diesem Thema:

Der Habitus ist sozusagen internalisierte Tradition. Er sichert die Kompatibilität eigenen Handelns mit den Handlungen der übrigen Mitbewerber im sozialen Feld. Dadurch wird die Intentionalität des einzelnen Handelnden relativiert und einem sozial kontrollierten System von Normen und Konventionen unterstellt. (Prunč 2007 : 313)

Will man das Image der TranslatorInnen in der Fiktion nun im Detail untersuchen, lassen sich dank dem Habitus-Konzept drei Dimensionen feststellen:

- die physische Dimension, die das äussere Erscheinungsbild sowie die körperliche Verfassung der Figuren umfasst.
- die psychische Dimension, die den emotionalen und geistigen Zustand der Charaktere beschreibt.

- die kognitive Dimension, die die Art und Weise betrifft, wie die literarischen Protagonisten ihre übersetzerischen Handlungen durchführen bzw. reflektieren.²²

Anhand der Beispiele in der Literatur stellt Kaindl fest, dass

[...] das Erscheinungsbild von TranslatorInnen [...] in literarischen Werken häufig von körperlichen Defekten, Unzulänglichkeiten oder Krankheiten bestimmt [wird]. Die physische Disposition, die häufig von Krankheit und Schwäche gekennzeichnet ist, steht dabei in engem Zusammenhang mit der psychischen Verfasstheit der Figuren. Die häufigen psychischen Störungen, die die literarischen Figuren aufweisen, resultieren in der Regel aus einem Identitätskonflikt. Dieser hat einerseits seine Ursache in der aus der Mehrsprachigkeit resultierenden Entwurzelung, in dem Verlust von Heimat und in dem Leben im Niemandsland. [...] Andererseits ist es jedoch auch die Selbstaufgabe, die die Erwartung einer ‚treuen‘ Wiedergabe fremder Texte von TranslatorInnen verlangt, die zu Identitätskrisen führt. Die daraus resultierenden psychischen Dispositionen reichen von verschroben-schrulligem Eigenbrödlertum, [...] emotionaler Unstetigkeit[...] bis hin zu Nervenzusammenbrüchen und Trunksucht. Im harmlosesten Fall löst die verlangte Neutralität des Translators den Wunsch aus, keine Spuren zu hinterlassen [...].

Was nun die kognitive Dimension des Habitus betrifft, also, wie die Tätigkeit von TranslatorInnen wahrgenommen wird, so wird diese dominiert von der Auslöschung des translatorisch handelnden Subjekts. An seine Stelle tritt häufig die Metapher der Maschine, die wie geschmiert funktioniert und fremde Äusserungen und Texte unverändert in der Zielsprache reproduziert. (Kaindl 2008^c : 312f)

Kaindl betont in seiner Forschung auch, dass vor allem DolmetscherInnen mit neutralen Maschinen verglichen werden, während ÜbersetzerInnen meist ganz im Dienste des Originalautors lebende Wesen sind.²³

Ein solches, ganz im Dienste des Autors lebendes Geschöpf begegnet einem bei der nachfolgenden Analyse vor allem in der Figur der jungen Marine bei Poulin, die den Autor geradezu vergöttert. Anders verhalten sich die anfänglich als verrückt beschriebene Übersetzerin Elizabeth bei Dunant und die todessehnsüchtige Eléonore bei Rioux, bei denen man wie Kaindl bei seiner Analyse anderer Werke den Eindruck erhält, „dass Translation entweder eine Krankheit ist, die aus pathologischen Realitätszugängen und Identitätskonflikten resultiert. Oder aber, dass Translation krank macht.“ (Kaindl 2008^c : 315)

²² Vgl. dazu Kaindl (2008^c : 311).

²³ Vgl. dazu Kaindl (2008^c : 314).

An anderer Stelle weist Kaindl auch darauf hin, dass der Status, die soziale Stellung, die der Übersetzer in der Gesellschaft einnimmt, einem Dienstleister gleichgesetzt wird, weil er in Auftragsarbeit Abbilder des Originals herstellt und keine kreative Arbeit leistet. Dieser Status kontrastiert mit dem Ausbildungsniveau vieler Translatoren, die Akademiker sind. Die Diskrepanz zwischen der gesellschaftlichen Wahrnehmung und der Eigeneinschätzung der Übersetzer führt somit oft zu Frust und Unzufriedenheit, wie auch in der Fachliteratur bereits festgestellt wurde. Solche Gefühle scheinen auch für viele Übersetzerfiguren in der Belletristik typisch und diese emotionalen und psychischen Zustände scheinen Übersetzer als Romanfiguren besonders interessant zu machen.²⁴

2. Kapitel: Literarische Analyse der sieben Fallbeispiele

2.1 Übersichtstabelle zu den analysierten Texten

(Tabelle siehe folgende Seite)

²⁴ Vgl. dazu Kaindl (2008^b : 212).

Name der AutorInnen	Übersetzerin literarischer Texte	Übersetzerin nicht literarischer Texte	AT-Autor	Verhältnis zum AT-Autor	Verhältnis zum AT	Soziales Netz der Übersetzerin	Gemütszustand/ körperliche Verfassung der Übersetzerin
Poulin (Übersetzer)	Marine (Anfang 20)		Waterman (über 70)	Idol	Bewunderung	beziehungslos	einsam, schuldig, fremd, nackt
Rioux (Übersetzerin)	Eléonore (35)		Leonard	Monstrum	Abscheu/Faszination	beziehungslos, hat Kind verloren	einsam, schuldig, fremd, deprimiert, angsterfüllt
Wolter (Übersetzerin)	Ich-Erzählerin Möbius (42)		A.S. (=Alberto Savinio)	Monstrum/Idol	Wut/Bewunderung/ Verschmelzung/Befreiung	geschieden, lebt mit Kind und Freund	ironisch, emanzipiert, überarbeitet
Dunant	Elizabeth (über 30)		namenlos, ein Tscheche		Abscheu/Faszination/ Manipulation	beziehungslos	einsam, fremd, deprimiert, angsterfüllt, „verrückt“
Reznikov (Übersetzerin)	Colomba (32)		Ashburn (über 70)	Idol	Bewunderung/ Faszination	beziehungslos	einsam, fremd deprimiert, blutend
Frischmuth (Übersetzerin)		Nora (über 30)			Neutral/keines	geschieden, lebt mit Kind	einsam, initiativ, realistisch
Aboulela		Sammar (über 30)			Neutral/keines	Witwe mit Familie (Kind) im Ausland	einsam, deprimiert, krank

2.2 Kurzbeschreibung der AutorInnen und Zusammenfassung der analysierten Texte

2.2.1 Jacques Poulin *La traduction est une histoire d'amour (TA)*

Jacques Poulin wurde 1937 in Beauce (Québec) geboren. Nach seinem Literatur- und Psychologiestudium arbeitet er als *Übersetzer* von kommerziellen Texten und Berufsberater. Mit 30 Jahren publiziert er seinen ersten Roman *Mon cheval pour un royaume*. Ab 1969 widmet er sich ganz dem Schreiben. 1980 zieht er nach Frankreich und kehrt erst 15 Jahre später wieder nach Kanada zurück. Sein Gesamtwerk (11 Romane) wurde mit zahlreichen Preisen geehrt.

Marine, die Ich-Erzählerin, ist eine junge Übersetzerin, die unter anderem an der ETI studiert hat und in Quebec dem viel älteren Autor Waterman begegnet. Dort schlägt sie ihm vor, seinen Roman *La piste de l'Oregon* ins Englische zu übersetzen. Waterman ist einverstanden und lädt sie ein, sich in seinem Chalet auf der Ile d'Orléans der Übersetzung zu widmen. Waterman selbst schreibt in seinem Hochhaus mitten in Quebec, besucht aber Marine am Wochenende.

Es entsteht eine freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden während sie sich über das Thema des Übersetzens austauschen, und sie erleben ein Abenteuer mit einer selbstmordgefährdeten Jugendlichen, die sie vor dem Tod retten und am Ende der Geschichte gemeinsam „adoptieren“.

2.2.2 Hélène Rioux *Traductrice de sentiments (TS)*

Hélène Rioux wurde 1949 in Montréal geboren. Sie übersetzt als Autodidaktin zuerst Texte aus dem administrativen Bereich, später literarische Texte für Erwachsene und Kinder. Sie schreibt selber Poesie, Erzählungen, Novellen und mehrere Romane. Sowohl ihre eigenen Werke als auch ihre *Übersetzungen* wurden mit verschiedenen Preisen ausgezeichnet.²⁵

Eléonore, die Ich-Erzählerin, ist eine einsame, depressive 35-jährige Übersetzerin, die es satt hat, ständig kitschige und weltfremde Groschenromane der Serie „Sentiments“ zu übersetzen. Sie fühlt sich schuldig, ihren Leserinnen das verfälschte Bild von unrealistischen Liebesbeziehungen galanter Don Juans und

²⁵ Vgl. dazu Stephanie Nutting (2005 : 246 – 250).

Machos weiterzuvermitteln und entschliesst sich deshalb, nachdem sie sich bei einer Agentur für Übersetzungen beworben hat, die ihr vorgeschlagene Autobiographie von Leonard Ming, einem sadistischen Serial-Killer, zu übersetzen. Zu diesem Zwecke fliegt sie von Kanada nach Almunecar, einem kleinen Badeort in Spanien. Dort mietet sie eine Ferienwohnung und beginnt mit der Übersetzung des mit furchtbaren Szenen gespickten Textes. Sie hofft, durch diese Begegnung mit dem Tod und seiner Wahrheit, wie sie es immer wieder betont, eine Antwort auf den Tod ihrer eigenen Tochter zu finden, die sie als Jugendliche zur Adoption freigab und die mit drei Jahren aus ihr unbekanntem Gründen starb. Sie lernt während ihres Aufenthalts auch einen verheirateten Mann kennen, Lukas, der im Flugzeug hinter ihr gesessen hatte, mit dem sie eine flüchtige erotische Beziehung eingeht, adoptiert nach dessen Abreise nach Rom einen kleinen Hund, verfolgt dank der lokalen Medien das Verschwinden und Schänden von drei jungen Frauen und fungiert als geduldiges Ohr für die Sorgen eines frustrierten älteren Ex-Bankdirektors.

Sie übersetzt die Autobiographie zu Ende, verbringt noch eine Liebesnacht mit dem kurz zurückgekehrten Lukas, ist damit der von ihr gesuchten Wahrheit aber nicht näher gekommen.

Die fiktive Autobiographie wird auszugsweise mit direkter Rede wiedergegeben bzw. von der Übersetzerin resümiert.

2.2.3 Christine Wolter A.S. (AS)

Christine Wolter wurde 1939 in Königsberg (D) geboren. Sie studierte Romanistik und war von 1962 bis 1967 als Lektorin im Aufbau-Verlag tätig. Dort gab sie literarische Texte heraus und beschäftigte sich mit literarischen *Übersetzungen* aus dem Italienischen. Seit 1976 ist sie freie Schriftstellerin, aber sie publiziert bereits seit 1970 erzählende Werke mit den Hauptthemen weibliche Selbsterfahrung und Emanzipation.²⁶

Die Ich-Erzählerin ist eine Übersetzerin von literarischen Texten aus dem Italienischen und beschreibt ihre Empfindungen und Erfahrungen während ihrer

²⁶ Vgl. dazu http://wikipedia.org/wiki/Christine_Wolter eingesehen am 1.10.2009.

Übersetzungsarbeit in einem langen Brief an ihren Ex-Freund. A.S., der Autor des literarischen Werks, das sie übersetzt, ist schon längst verstorben, aber durch den Prozess des Übersetzens wird er „lebendig“ und mischt sich geradezu in ihr Leben ein. Sie teilt es mit ihrem Sohn Robert und ihrem Freund Roberto, der nicht der Vater des Kindes ist. Den ganzen widersprüchlichen Übersetzungsprozess, den die Ich-Erzählerin erlebt, stellt sie als anfängliche Abscheu dar, die sich allmählich zur Faszination, ja zur Verschmelzung mit dem Autor und zur Selbstaufgabe entwickelt. Erst nach Beendigung der Übersetzung bricht der Bann und die Protagonistin ist wieder frei.

Der zu übersetzende Text wird in wenigen Zitaten und Zusammenfassungen wiedergegeben.

2.2.4 Sarah Dunant *Transgressions* (TG)

Sarah Dunant wurde 1950 in London geboren. Sie studierte Geschichtswissenschaften und war lange Zeit als Presse-, Hörfunk- und Fernsehjournalistin tätig. Sie arbeitete auch als Redaktorin für Radio BBC, begann aber in den 80er Jahren als freie Schriftstellerin Thriller und historische Romane zu schreiben.²⁷

Die Übersetzerin Elizabeth Skvorecky wohnt mit ihrer Katze allein in einem Haus im Norden Londons und übersetzt dort billige Trash-Literatur vom Tschechischen ins Englische. Um den Bruch ihrer langjährigen Beziehung zu verkraften, stürzt sie sich in die Arbeit. Während sie sich auf diese Weise immer mehr isoliert, geschehen seltsame Dinge in ihrem Haus. Jemand, der ihre Lebensgewohnheiten zu kennen scheint, dringt in ihr Haus und verunsichert sie, bis sie an ihrem eigenen Verstand zweifelt. Eines Abends wird sie tatsächlich von einem Mann überfallen, der sie vergewaltigen will. Aus Angst davor, umgebracht zu werden, bringt sie es fertig, Lust am Sex mit dem ungeschickten Vergewaltiger zu empfinden, der sie deshalb nicht weiter bedroht.

Später will sie ihn aber doch bei der Polizei anzeigen und versucht ihn, zu diesem Zweck zu einem bestimmten Zeitpunkt in ihr Haus zu locken. Sie bedient sich

²⁷ Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Sarah_Dunant eingesehen am 11.12.2009.

dabei ihrer Übersetzungen, die sie nach ihrem Gutdünken abändert und die provisorischen Versionen davon in ihrer Mülltonne vor dem Haus entsorgt, weil sie weiss, dass der Vergewaltiger ihre Texte dort holt und liest. Der Vergewaltiger kommt aber nicht in der Nacht, in der die Polizei ihr Haus bewacht, sondern in einer anderen, wobei er sie beinahe umbringt, sie ihn aber in Notwehr tötet.

Die fiktive Trash-Literatur wird in ausführlichen Auszügen parallel zum Haupttext gesetzt.

2.2.5 Patricia Reznikov *Juste à la porte du jardin d'Eden* (JPE)

Patricia Reznikov wurde 1962 in Paris geboren. Sie besitzt die französisch-amerikanische Staatsbürgerschaft. Sie machte ihre Ausbildung in der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts in Paris und arbeitet seit 1987 als Illustratorin für die Presse, das Verlagswesen und die Werbung. Sie betätigt sich auch als Malerin und seit 1988 als Schriftstellerin. Ihre Erzählungen erscheinen seit 1988 in Zeitschriften. 1994 publiziert sie ihren ersten Roman.²⁸

Colomba ist eine Übersetzerin und Mochtegern-Schriftstellerin in den Dreissigern, die hauptsächlich Krimis übersetzt und ihr Leben mit einer Gruppe von Freunden im gleichen Alter teilt. Eine mysteriöse, aufreizende Fremde, Nadja, stösst zur Gruppe und zerstört das Gleichgewicht der Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Colomba bleibt unberührt davon, weil sie sich eingehend mit der Autobiographie *Nora*²⁹, dem einzigen Roman eines alten amerikanischen Dichters, Paul Ashburn, befasst, den sie vergöttert und dessen Text sie ins Französische übersetzen möchte. Sie geht eine epistolarische Beziehung mit ihm ein und findet Parallelen zwischen ihrem eigenen Leben und demjenigen von Ashburn. Sie leidet zwischendurch auch an unerklärlichen Blutungen. Ihren Plan von der Übersetzung kann sie nicht verwirklichen, weil ihr die Idee zum Projekt von einer Bekannten gestohlen wird, die die Übersetzung durchführen wird. Auch ihr Treffen mit Ashburn in den USA kann nicht stattfinden, weil er kurz vor ihrem Abflug stirbt.

²⁸ Vgl. dazu <http://mercuredefrance.fr/titres/eden.htm> eingesehen am 4.9.2009.

²⁹ Der Titel *Nora* der fiktiven Autobiographie in Reznikovs Roman *Juste à la porte du jardin d'Eden* ist nicht mit der Protagonistin *Nora* in Frischmuths Roman *Die Ferienfamilie* zu verwechseln.

Der fiktive „autobiographische Roman“ des vergötterten Ashburn wird in ausführlichen und langatmigen Auszügen parallel zum Haupttext gesetzt.

2.2.6 Barbara Frischmuth *Die Ferienfamilie (FF)*

Barbara Frischmuth wurde 1941 in Altaussee geboren. Sie ist ausgebildete *Übersetzerin*, die literarische Texte aus dem Türkischen und Englischen übersetzt. 1967 entscheidet sie sich für die Laufbahn als freie Schriftstellerin und Übersetzerin. Sie interessiert sich für den Islam, macht ein Orientalistikstudium, setzt sich intensiv mit dem Fremdkulturellen auseinander und engagiert sich für die Vermittlung zwischen den Kulturen.³⁰

Nora ist Übersetzerin und Mutter eines sechsjährigen Sohnes, Pu. Sie mietet ein Ferienhaus für den Sommer und nimmt Fenek, den Sohn ihres ersten Mannes sowie Laja, die Tochter ihrer Schwester, mit in die Ferien. Zusammen mit den Kindern verbringt sie unspektakuläre Sommerferien und arbeitet nebenbei an einer Übersetzung. Das Leben mit den quirligen Kindern und die verworrenen Familienverhältnisse meistert sie dank ihrer Dialog- und Kommunikationsbereitschaft. Trotz dem Argwohn der Kinder entsteht auch eine Ferienfreundschaft zwischen ihr und ihrem früheren Schulkollegen Lajosch, auf den sie unvermutet stößt. Die Ferien enden abrupt mit dem Unfall von Fenek, der danach im Spital auf den Besuch seiner aus Australien anreisenden Mutter wartet.

2.2.7 Leila Aboulela *The Translator (TT)*

Leila Aboulela wurde 1964 in Khartoum (Sudan) geboren. 1987 zieht sie nach London und studiert Statistik. Von 1990 bis 2000 lebt sie mit ihrer Familie in Aberdeen. Im Jahr 2000 wird ihre Erzählung *The Museum* mit dem Caine-Preis für afrikanische Literatur ausgezeichnet.³¹

Sammar ist eine junge muslimische Witwe, die im schottischen Aberdeen u.a. Texte von Terroristen aus dem Arabischen übersetzt und daneben an einer Universität arbeitet. Sie leidet am Verlust ihres bei einem Autounfall verunfallten Ehemannes Tarig und an der Trennung von ihrem Sohn, der in ihrer Heimat

³⁰ Vgl. dazu Resch (2005 : 214f).

³¹ Vgl. dazu Aboulela (2001 : Klappentext).

Khartoum bei der Schwiegermutter, die ihr den Tod ihres Sohnes vorwirft, aufwächst. Sie verliebt sich in den Islamwissenschaftler Rae und versucht ihn von ihrer eigenen Religion zu überzeugen. Es gelingt ihr nicht und so verlässt sie Schottland, um zu ihrem Sohn im heimatlichen Khartoum zurückzukehren. Nach langer Trennung von Rae erreicht sie schliesslich die Nachricht, dass er zum Islam übergetreten ist.

2.3 Die Übersetzerin und ihre Beziehung zum Autor

Zuerst muss betont werden, dass das Thema der *Beziehung eines Übersetzers zu einer Autorin* bei keiner der für diese Arbeit studierten literarischen Texte bzw. Beiträgen aus der Forschungsliteratur vorkommt. Beziehungen und das soziale Umfeld von fiktiven Übersetzern werden zwar behandelt, aber nicht in dem Sinne, dass ein Übersetzer eine positive oder negative Beziehung mit der Autorin seines Ausgangstextes eingehen würde.³²

Die *Übersetzerin* hingegen geht im Hinblick auf den vorliegenden Korpus sehr oft eine direkte oder indirekte Beziehung zu ihrem Text bzw. zu ihrem Autor ein, der diesen Text verkörpert.

Am ausgeprägtesten findet sich diese Beziehung zum Autor in meinem Korpus bei Poulin, bei Rioux und bei Wolter. Sie ist die *Hauptidee*, die diesen drei Texten zugrunde liegt. *Alles dreht sich um den AT-Autor und seinen Text, und eine eigentliche Handlung gibt es darin kaum.* Bei Reznikov hingegen durchzieht diese Idee auch den ganzen Text, bildet aber trotzdem nicht das Hauptthema wie bei den drei anderen.

2.3.1 Der Autor als Idol und sein AT als sublimierte erotische Erfahrung

Das Idolisieren des Autors bzw. die (platonische) Verschmelzung von Übersetzerin und Autor lässt sich in Poulins *La traduction est une histoire*

³² Immerhin geht in Annamarie Jagoses *In Translation* (erschienen 1994) eine Frau eine Liebesbeziehung mit einer berühmten Übersetzerin ein. Vgl. dazu Snell-Hornby (2005).

d'amour besonders gut feststellen. Die Übersetzerin und der Autor gehören allein vom Namen her schon zusammen: Marine und Waterman. Das Element des Wassers verbindet die beiden von Anfang an.

Ebenso ihre Liebe zu Katzen und zur Sprache. Schon im ersten Kapitel betont die Ich-Erzählerin, warum sie überhaupt eines der Bücher von Waterman übersetzen will:

De mon côté, j'avais entrepris de traduire un de ses livres, celui qui parlait de la Piste de l'Oregon. S'il existait un moyen de rejoindre quelqu'un dans la vie – ce dont je n'étais pas certaine –, la traduction allait peut-être me permettre d'y arriver. (TA S.12)

Im Laufe der Geschichte kommen sich Waterman und Marine tatsächlich immer näher, wobei Waterman die erfahrene Vaterfigur spielt, die zum Beschützer der jungen Übersetzerin wird. Das Vater-Tochter-Verhältnis (und damit das Autor-Übersetzerin-Gefälle) spiegelt sich auch darin, dass der Autor die Übersetzerin duzt, während sie ihn siezt. Lori Saint-Martin stellt sich ebenfalls die Frage, was für eine Beziehung der betagte Schriftsteller und die junge Übersetzerin haben:

Quelle est donc la nature du lien entre l'écrivain déjà âgé et sa jeune traductrice? Globalement positive, elle comporte néanmoins des éléments troublants dont le moindre n'est pas justement leur relation professionnelle: en effet, le rapport auteur/traducteur peut rappeler le rapport hiérarchique entre masculin et féminin. [...] Marine est seconde par rapport à celui dont l'oeuvre l'inspire.

Au plan onomastique, la relation des deux protagonistes est marquée par le même déséquilibre qu'entre auteur et traductrice: elle est Marine et lui M. Waterman, lui la tutoie et elle le vouvoie. Cette inégalité apparente s'explique sans doute par la différence d'âge entre les protagonistes et par l'admiration que voue la traductrice à l'auteur établi; d'elle à lui, pourtant, il n'y a pas de soumission, mais une belle amitié. (Saint-Martin 2007 : 42)

Dass Marine, die Übersetzerin, an zweiter und untergeordneter Stelle steht, so wie die Übersetzung dem Original untergeordnet ist, widerspiegelt das in der gängigen Meinung noch immer geltende Klischee von der Übersetzung als einer simplen Kopie und perpetuiert zusätzlich das Bild der vom Mann abhängigen Frau. Wenn man die Übersetzung auch im 21. Jahrhundert (Poulin's Roman erschien 2006) noch immer im traditionellen Sinne als eine Kopie oder etwas, das aus dem Original hervorgeht, betrachtet, widerspiegelt dies natürlich das biblische

(und auch koranische) Kurationsverständnis, wonach Eva aus der Rippe Adams geschaffen wurde. Besonders treffend formuliert dies auch Borek:

Das Verschwinden der Übersetzung hinter dem Original, das Zurücktreten des Übersetzers hinter dem Autor ist das verordnete Zurücktreten der Zweitschrift Frau hinter die Originalausgabe Mann. Dies ist die auf Aristoteles sich berufende Lesart der Genesis von Thomas von Aquin. (Borek 1996 : 32)

Dies aber kontrastiert mit der modernen Auffassung der Übersetzungswissenschaft, wonach die Übersetzung als Neukreation oder *genau wie das Original selber* auch als intertextuelle Textproduktion³³ verstanden wird. Poulin kann also nicht aus seiner männlichen Haut schlüpfen, selbst wenn er sich in die weibliche Ich-Figur versetzt. Könnte er es wirklich, und wollte er tatsächlich gegen Klischees ankämpfen, wäre die hochverehrte Autorin eine betagte Frau und der junge Übersetzer ein Mann, aus dessen Perspektive er erzählen würde!³⁴

Von „belle amitié“ kann auf der Oberfläche zwar die Rede sein, aber die Beziehung zwischen dem fiktiven Autor und der fiktiven Übersetzerin wirkt nicht nur ausgesprochen künstlich, sondern auch ebenso langweilig wie die inszenierte Intrige mit der selbstmordgefährdeten Jugendlichen und überzeugt deshalb überhaupt nicht. Die ganze Geschichte wirkt wie das Traumbild eines (echten) alternden Autors, der sich selber in Szene setzt.³⁵

Es fällt auch auf, dass Marine nur mit dieser Vaterfigur, mit einem kleinen Mädchen, mit den Tieren (Pferde, Katzen) mit den Pflanzen (Birken), mit sich selbst (es ist schliesslich eine Ich-Erzählung) und mit dem Leser kommuniziert, wobei sie dabei selber wie ein (unreifes) Kind wirkt.³⁶ Unterstrichen wird dieser Eindruck noch wenn ihr Waterman durch den Haarschopf fährt: „Il passa sa main

³³ Vgl. dazu Resch (1998 : 349).

³⁴ Dieser feministische Roman, der mit der patriarchalischen Metaphorik Schluss macht, muss vielleicht erst noch geschrieben werden, wenn es ihn denn nicht schon in irgendeiner Sprache gibt.

³⁵ Auch der Journalist Benny Vigneault schreibt im Vorwort zu einem Interview, das Poulin ihm 2006 gewährte: „Mais à qui ai-je vraiment affaire? A Jacques Poulin ou à Jack Waterman, son double en littérature? On se cache toujours un peu derrière un personnage. En cela, l'écrivain n'est pas si différent de 'l'ours moyen', malgré ce qu'on pourrait croire.“ (Vigneault 2006 : 1)

³⁶ Sehr oft wendet sich Marine direkt an den Leser mit „, si vous voulez le savoir“ (TA S.27, S. 37, S. 81, S. 100, S. 115, S.124) oder „Voulez-vous me dire [...]“ (TA S. 45), „c'est ce qu'il racontait, je le jure“ (TA S. 53). „[...] il était encore plus roux que moi, je le jure“ (TA S. 57). Dieses wiederholte aufmüpfige Ausrufen bzw. Beteuern erinnert an die Sprache eines Kindes.

dans ma tignasse rousse et me gratta le cuir chevelu, comme s'il voulait chasser mes idées noires.“ (TA S.81)

Mit Gleichaltrigen hat sie überhaupt keinen Kontakt. Der Umgang mit dem Autor und die Übersetzung seines Textes tut ihr hingegen gut.³⁷ Insbesondere weil sie zu Beginn ein sehr schlechtes Selbstbild hat „[...] je me sentais terriblement coupable. J'étais une maladroite, une moins que rien, la dernière des dernières“ (TA S. 40), und sich eigentlich an niemanden binden will „Je ne veux être la fidèle compagne de personne“ (TA S. 47). Überhaupt fühlt sie sich im Leben wie eine Fremde und identifiziert sich mit der Schriftstellerin und Reporterin Isabelle Eberhardt, deren Zitat sie während ihres Studiums in Genf entdeckt, und die ihr ein Vorbild ist:

En ce qui concerne l'indépendance, j'avais au moins deux modèles: ma mère et Isabelle Eberhardt. [...] Le premier texte d'elle que j'ai trouvé se lisait comme suit: ' [...] en sachant que personne, où que ce soit sur la Terre, ne se languit de moi, que nulle part l'on ne me regrette ou l'on ne m'attend. Savoir cela, c'est être libre et sans entraves, nomade dans le grand désert qu'est la vie où je ne serai jamais rien d'autre qu'une étrangère.' (TA S. 49)

Dieser Anspruch der Unabhängigkeit kontrastiert mit Marines Abhängigkeit von Waterman, in dessen Chalet sie wohnt (wobei sie eine symbolische Miete zahlt) und dessen Kleider sie gerne überzieht, weil sie sich auf diese Weise besser in sein Schreiben hineinversetzen, man darf wohl sagen *in seine Haut schlüpfen*, kann:

On fait un drôle de travail, nous les traducteurs. N'allez pas croire qu'il nous suffit de trouver les mots et les phrases qui correspondent au mieux au texte de départ. Il faut aller plus loin, se couler dans l'écriture de l'autre comme un chat se love dans un panier. On doit *épouser* [Poulin schreibt kursiv] le style de l'auteur. Les jours où je n'y arrive pas bien, j'emprunte les vêtements que monsieur Waterman laisse en permanence au chalet de manière à les avoir sous la main en fin de semaine. J'ai le choix entre ses sandales Birkenstock, sa chemise en jean ou son vieux bob en toile bleue. C'est une habitude un peu suave, mais elle me donne le sentiment d'être plus proche de lui et de son écriture. (TA S. 41f)³⁸

³⁷ „Monsieur Waterman prenait soin de moi et s'efforçait d'apaiser mes inquiétudes.“ (TA S. 85)

³⁸ Auch an anderer Stelle trägt Marine Kleider von Waterman : „En dépit de la pluie légère qui s'était mise à tomber, je sortis prendre l'air, coiffée du bob défraîchi de monsieur Waterman.“ (TA S. 70)

Die Verwendung des von Poulin schräg hervorgehobenen Worts *épouser* ist natürlich bewusst doppeldeutig. Sowohl die Bedeutung von *heiraten* wie auch diejenige von *sich zu eigen machen, sich anpassen, sich anschmiegen* sind hierin enthalten. Die mitgemeinte Bedeutung von *heiraten* weist auch darauf hin, dass diese Beziehung zwischen Marine und Waterman doch von einer gewissen unterschwelligem Erotik geprägt ist, obwohl Poulin Waterman auf der Oberfläche die ganze Zeit über den väterlichen, besorgten Freund spielen lässt. Dazu hebt auch Lori Saint-Martin hervor:

Le titre du roman, la présence métaphorique du chat emblème du désir, le mot „love“ dont le sens saute aux yeux dans un contexte bilingue, les épousailles, tout cela montre que l'amour dont il est question ici est décorporalisé, consommé uniquement dans les mots. (Saint-Martin 2007 : 43)

Auch an einer anderen Textstelle legt Poulin der Ich-Erzählerin völliges Desinteresse an konkretem Sex in den Mund, obwohl die Szene mit der Erdbeere natürlich ausgesprochen erotisch wirkt:

Au moment où j'allais répondre [...], il prit une fraise bien mûre et me la mit doucement dans la bouche. Comme il me regardait avec un air moqueur, je me rendis compte que j'avais la chevelure ébouriffée et que mon t-shirt était un peu court. Je retournais dans la chambre m'habiller. Les histoires de sexe, on ne s'en occupait pas, monsieur Waterman et moi. On n'en avait jamais discuté, mais la plupart du temps, il semblait ne pas s'intéresser à cet aspect de ma personne. Je peux dire que ça m'arrangeait. (TA S. 76)

Es scheint so, als ob beide Figuren sozusagen geschlechtslos wären, aber bereits der Incipit der ganzen Erzählung ist mit dermassen deutlichen erotischen Anspielungen durchsetzt, dass diese immer wieder hervorgehobene geschlechtliche Neutralität völlig unglaubhaft wirkt.

Nue comme une truite, je sortis de l'étang avec une poignée d'algues dans chaque main, lorsque tout à coup, je vis ma chatte se ruer tête baissée vers une petite chose noire qui descendait la côte menant au chalet. (TA S. 11)

Poulin hätte hier ohne weiteres *chat* statt *chatte* schreiben können, denn ob die Katze männlich oder weiblich ist, hat für den weiteren Verlauf der Geschichte keine Bedeutung. Die bewusste Verwendung der *chatte*, der vulgäre Ausdruck für das weibliche Geschlechtsteil, zusammen mit der spliternackt aus dem Teich

auftauchenden Übersetzerin ist unmissverständlich erotisch (und m.E. auch sexistisch). Lori Saint-Martin kommentiert diese Stelle folgendermassen:

Suivant le principe selon lequel le chat, chez Poulin, exprime „l’impasse du désir, des manifestations ambiguës, refoulées“ et la tentative incestueuse (Janet M. Paterson, loc. Cit., p. 190), il faudrait tout de même examiner la première scène du roman, où on voit Marine nue au bord de l’étang sous le regard de M. Waterman, scène d’autant plus troublante qu’il est aussi question de la „chatte“ de Marine. (Saint-Martin 2007 : 43)

Es ist auch hervorzuheben, dass Poulin ein paar Linien weiter auf dieser ersten Seite nochmals einen sehr doppeldeutigen Satz schreibt : „Pour me dire qu’il avait assisté à la poursuite, il mimait avec ses hanches le mouvement ondulatoire de la chatte obèse [...]“ (TA S. 11) Hier imitiert er zwar die dicke Katze, die einer jüngeren Katze nachrennt, aber die Wortwahl „mouvement ondulatoire de la chatte“ lässt keinen Zweifel offen, dass es sich hier um eine sexuelle Anspielung handelt.³⁹ Gegen Ende des Romans, als Marine vor einem Sprung ins Wasser auf einem feuchten Brett ausgleitet, einen Moment lang das Bewusstsein verliert und von Waterman ins Haus getragen wird, taucht das Motiv der Katze und damit der verhaltenen oder verdrängten Erotik erneut auf:

A son retour, il abaissa le drap jusqu’à ma taille et, quand il commença à me frictionner, la pièce fut envahie par l’odeur forte de l’antiphlogistine. Une bonne chaleur me pénétrait à mesure qu’il frottai mes épaules, mon dos, mes reins. J’aurais voulu que ça ne s’arrête jamais et, pour un peu, je me serais mise à ronronner. (TA S.115f)

Selbst das Verb *pénétrer* könnte auf den nicht stattfindenden sexuellen Akt hinweisen, insbesondere da Marine (grammatisch gesehen) das passive Objekt ist, in welches die Hitze *eindrängt*.

Dieses Thema der unterschwelligeren Erotik zwischen der Übersetzerin und dem Autor des Ausgangstextes bzw. dem Ausgangstext selbst wird auch an anderer Stelle (ohne Bezug auf Poulins Roman) erläutert. So erklärt Anne Milano Appel:

It is a common belief that the best way to learn a language is by having a love affair with a native speaker of that language. The act of translation goes beyond this, allowing the translator to have a love affair with the authors words. There is a certain connection between passion and language, between erotic experience and the physical manipulation of

³⁹ Die Wortwahl eines Schriftstellers ist nie Zufall.

words. Words appeal to the senses and have a voluptuous quality [...] translation is all about seduction and attraction: the translator finds herself drawn to the language and attracted to the text. In love with words and the intricate new words they create, she is seduced by the foreign language and this brings her pleasure. (Milano Appel 2003 : 29)

Diese „love affair with the authors words“, diese „connection between passion and language, between erotic experience and the physical manipulation of words“⁴⁰ könnte beim Paar Waterman/Marine demzufolge als Ersatz für richtigen Sex zwischen den beiden interpretiert werden. Dafür könnte man auch Marines eigene Worte anführen:

[Waterman] avait trouvé les *Lettres de Milena* de Franz Kafka. Un livre que je traînais avec moi depuis l'époque de mes études à Genève. Il m'avait été recommandé par un professeur très original dont le cours s'intitulait „La traduction est une histoire d'amour“. [...] [Il y avait] par exemple, cette phrase que j'avais notée pendant le cours dont je viens de parler: „Chaque jour, pour être fidèle à votre texte, mes mots épousent les courbes de votre écriture, à la manière d'une amante qui se blottit dans les bras de son amoureux.“ C'était Milena qui s'adressait ainsi à Kafka. Mais je ne me souvenais plus si la phrase appartenait vraiment à la traductrice tchèque ou si ce n'était pas plutôt mon professeur qui la lui avait mise dans la bouche afin d'illustrer sa thèse. (TA S.112f)

Auffallend ist an dieser Stelle die Tatsache, dass Poulin unter dem Deckmantel der Ich-Erzählerin bzw. hinter den Worten der Übersetzerin von Kafka oder, aus feministischer Sicht gesehen, mit grösserer Wahrscheinlichkeit hinter dem Diskurs des fiktiven „ETI-Professors“, neben dem Adjektiv „fidèle“ (treu) auch das Substantif „amante“, d.h. Liebende, aber auch Liebhaberin, verwendet, das auf die „belles Infidèles“, diesen sexistischen Vergleich einer schönen, aber untreuen Frau mit einer wohlklingenden, aber ungetreuen Übersetzung im 18. Jahrhundert anzuspielen scheint. Luise von Flotow expliziert diese nur allzu bekannte, sexistische Metapher „It implied that if translations (and women) are

⁴⁰ Dass offenbar auch eine gewisse imaginäre Erotik zwischen einer realen Übersetzerin und einer fiktiven Figur des AT entstehen kann, erwähnt Anne Milano Appel : Anecdotal reports from practicing translators confirm, that like their fictional counterparts, they have also experienced the sensual aspects related to translation. A colleague, for example, recounts that upon completing a translation of a novel, she found herself in love with the protagonist ! Not in the sense that she admired the way the character had been created and depicted in all of his many nuances. Instead, she had actually fallen in love with the man who had begun to live a life of his own independently from the pages of the book. (Milano Appel 2007 : 29)

Dass eine reale Übersetzerin sich während ihrer Arbeit aber nicht nur in die AT-Figur verlieben, sondern sich auch sehr stark mit ihr identifizieren kann, wird in Fussnote 57 der vorliegenden Arbeit erwähnt.

faithful, they were probably ugly, and if they were beautiful, they were likely to be unfaithful“ (Flotow 1997 : 41) und hebt hervor, dass das Selbstbewusstsein der feministischen Übersetzerinnen dazu geführt hat, dass solche Übersetzungsmetaphern revidiert wurden. Sie fasst dazu insbesondere Lori Chamberlains Recherchen zusammen:

Lori Chamberlain (1988/1992) explains how translational relations have regularly been expressed in terms of gender stereotypes and the power relations between the sexes. Her analysis focuses on the close link between women's oppression in language and culture and the devaluation of translation. According to Chamberlain, terms such as *les belles infidèles* express the traditional disparagement of both women and translation. [...] Chamberlain shows how traditional metaphors of translation accept and promulgate violence against women [...], how twentieth-century theorists such as George Steiner and Serge Gavronsky have exploited the language and mythology of male sexuality to describe translation in terms of ejaculation and the Oedipus complex, again both ignoring women's participation and contribution, and perpetuating a discourse of disdain or violence against them. (Flotow 1997 : 42)⁴¹

Trotzdem zitieren männliche Übersetzungswissenschaftler in universitären Übersetzungstheoriekursen auch heute, im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, noch immer mit Genuss sexistische Übersetzungsmetaphern.⁴²

Auch Resch weist in ihrem hochinteressanten Artikel *Oedipus und die Folgen: Die Metaphorik der Translationswissenschaft* auf die anhaltende Problematik des Treuebegriffs hin:

Ein Aspekt der Metaphernverwendung in der Übersetzungswissenschaft ist aber bisher unbeachtet geblieben, nämlich die häufige Verwendung

⁴¹ Auch Resch betont, dass in der Übersetzungswissenschaft „zur Beschreibung der Beziehung zwischen Übersetzenden und Muttersprache bzw. Übersetzenden und übersetztem Text [...] die Metapher des Geschlechtslebens herangezogen [wird]. Dabei werden sowohl der (Mutter-)Sprache wie auch der Übersetzung eine geschlechtliche Identität zugeordnet, nämlich die weibliche; das Übersetzen selbst wird mit einem Sexualakt verglichen. Besonders augenfällig ist die Gewaltmetaphorik, mit der manche Übersetzungswissenschaftler den Übersetzungsprozess beschreiben. Das führt zur Frage, ob die metaphorische Sexualisierung und die sehr aggressive Bildsprache, die extremen Formulierungen [...] auf ungelöste – oder noch schlimmer- unreflektierte ödipale Konflikte zurückzuführen sind. [...] In jedem Fall wird diese Metaphorik von den obsolet gewordenen Werthaltungen eines frauenverachtenden Patriarchats getragen und perpetuiert diese auch noch. (Resch 1998 : 342)

⁴² Hierbei handelt es sich um meinen subjektiven Eindruck an der ETI im Laufe meines Studiums 2007-2010, insbesondere um den von L. Truffaut (22. Oktober 1992) stammenden Vergleich, den M. Abdel Hadi auch am 29. Mai 2008 in seinem Vortrag „La traduction au service de la sécurité des Etats“ am Kolloquium „Traduction et veille stratégique multilingue“ an der Universität Genf noch für unschlagbar treffend hält. „La traduction partage avec une autre profession - moins intellectuelle – le privilège d’être l’un des métiers les plus vieux du monde.“

der Metapher der Treue und damit verbunden das Bild des Betrugs und des Verrats. Das Bezugsfeld zwischen Übersetzenden, ihren Arbeitssprachen und den Texten wird somit nicht mehr Gegenstand einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, sondern vielmehr Gegenstand einer moralischen Bewertung. (Resch 1998 : 340)

Und sie zeigt, dass diese Metaphorik alles andere als revidiert ist:

Bedauernd ist, dass [...] diese Metaphorik nicht nur in vorwissenschaftlichen Überlegungen zum Übersetzen in vergangenen Jahrhunderten herangezogen wird, sondern sich auch in aktuellen Studien grosser Beliebtheit erfreut: Das Konzept der „Treue“ und die Versuche, sie zu definieren, beeinflussen nach wie vor jedes Nachdenken über das Übersetzen. [...] Der Begriff der „Treue“ mit seinem gesamten sexualisierten und moralisierenden Begriffsfeld stellt somit eine Zentralmetapher auch der Übersetzungswissenschaft des ausgehenden 20. Jahrhunderts dar. (Resch 1998 : 344)

Wenn also Poulin im 21. Jahrhundert die „fidélité“ immer noch zum absolut erstrebenswerten Übersetzungsideal hochstilisiert, drückt er damit aus feministischer Sicht nichts Positives aus, im Gegenteil er perpetuiert die negative, sexistische Metaphorik, denn sein Text kann, wie jeder andere literarische Text auch, des Lesers Auffassung vom Übersetzen, egal ob er aus dem Berufsstand der TranslatorInnen stammt oder nicht, beeinflussen:

Das Verständnis vom Übersetzen als einer nur reproduzierenden Tätigkeit, in der man sich um Treue, Fidelität, Äquivalenz etc. bemüht und dabei entsprechend der Zentralmetapher *les belles infidèles* bestenfalls einen originalgetreuen, unschönen Text zuwege bringt, hat also nicht nur die Übersetzungswissenschaft nicht weiter gebracht, sondern unterminiert auch konsequent eine Wertschätzung für die übersetzerische Tätigkeit. Diese von der Übersetzungswissenschaft selbst propagierte Geringschätzung des Übersetzens wirkt sich auf die *gesellschaftliche Einschätzung des ganzen Berufsstandes aus und bestimmt auch das Selbstverständnis der Übersetzenden* [kursiv von mir]. Daran, dass darüber hinaus die für diese Denkweise charakteristischen Metaphern in ihrer Frauenverachtung auch gesellschaftspolitisch höchst fragwürdig sind, muss nicht noch einmal erinnert werden. Eine neue Betrachtungsweise vom Übersetzen, die sich aus der Klammer dieser Metapher gelöst hat, tut not. (Resch 1998 : 345f)

Die Verschmelzung der Übersetzerin mit dem Autor in *La traduction est une histoire d'amour* ist allerdings bei Poulin nicht unbedingt spezifisch für das Paar Autor/Übersetzerin, denn bei den Figuren seiner Romane findet sehr oft eine

Verwischung der Grenzen zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen statt:
„Les êtres pouliniens, grâce à leur combinaison d’éléments masculins et féminins, peuvent être qualifiés d’androgynes.“ (Charlot 2007 : 72)

Diese Androgynie kann bereits auf der Erzählebene festgestellt werden: Der Mann Poulin versetzt sich in ein weibliches Erzähler-Ich und spricht aus dieser Perspektive. Dies stellt meiner Ansicht nach ein gewagtes Experiment dar, das z.B. nicht vergleichbar ist mit einem seiner „Vorgänger“, D.H. Lawrence, der in seinem Roman „Woman In Love“ als einer der Ersten eine „weibliche Sprache“ verwendete, weil er die Gefühlswelt, das Unbewusste und Träume in Sprache fasste.⁴³ Allerdings tat er dies ohne in der ersten Person Singular zu schreiben.

Dieses Schreiben als weibliches Ich ist ausgesprochen problematisch, denn der Autor behauptet, sich in die Haut seiner Protagonistin zu versetzen, trägt aber wie bereits erwähnt nur dazu bei, Klischees und Vorurteile weiter zu verstärken.⁴⁴

Laut Lori Saint-Martin ist das Vorgehen der weiblichen Personalperspektive auch in Romanen des 19. Jahrhunderts anzutreffen und insbesondere die Ich-Erzählung aus weiblicher Sicht heutzutage bei Schriftstellern in Québec recht verbreitet:

Même si la pratique est loin d’être nouvelle [...] le roman réaliste du dix-neuvième siècle (Anna Karénine [1877], Madame Bovary [1857]) épouse souvent le point de vue d’une femme [...] [et] elle semble particulièrement répandue de nos jours. Il est facile de nommer une vingtaine de romanciers québécois ayant accordé aux femmes le privilège de la focalisation, voire celui de la narration.

[...] A quoi rime un tel phénomène? [...] Qu’arrive-t-il quand ce „je“ féminin est produit par un homme? [...] Le recours à une voix de femme implique-t-il plutôt un détournement de son discours, une tentative de renforcer les stéréotypes? En faisant parler les femmes, les romanciers s’ouvrent-ils réellement à elles ou s’intéressent-ils surtout à eux-mêmes?

⁴³ Vgl. dazu Kunz (2002 : 89).

⁴⁴ Es gab z.B. auch im 18. Jahrhundert bereits einen männlichen Autor, John Cleland, der sich anmasste, aus der Ich-Perspektive einer Frau über die weibliche Sexualität zu schreiben: „‘Memoirs of a Woman of Pleasure’ (1748-49) is the most famous erotic novel written in English : it is both a pornographic work and a philosophico-rhetorical exploration of sex and sexuality as a key discourse in eighteenth-century England.“ (Santaemilia 2005 : 117) Santaemilia hebt auch hervor, dass es sich bei dem Text bereits in der Ausgangssprache um eine Übersetzung handelt, eben um eine Übersetzung einer weiblichen Erfahrung durch einen männlichen Autor: „Cleland’s book is to a large extent already a translation of a woman’s experience. This complicates the picture but may give us an enormous wealth of perspectives: we are faced with the work of a male author about a female character who exposes her sexuality, which is translated [...]. The multiplicity of angles and, sometimes, contradictory insights offered by writer, character and translator(s) may be, if not an illuminating experience, at least a challenging and enriching cultural one.“ (Santaemilia 2005 : 122)

Renforcent-ils le système de sexe/genre ou le remettent-ils en cause?
(Saint-Martin 2007 : 34)

Meines Erachtens trifft Lori Saint-Martin den Nagel auf den Kopf mit ihrer Feststellung: „Ainsi, contrefaire une voix de femme, c’est s’arroger les pouvoirs tant du masculin que du féminin, tout en refusant les limites des deux positions.“ (Saint-Martin 2007 : 33) Aus diesem Grund wird dieser Roman bei einer auch nur ansatzweise feministisch veranlagten Leserin Unbehagen hervorrufen. Etwas überspitzt formuliert lässt sich nämlich sagen, dass Poulin in *La traduction est une histoire d’amour* gängige Klischees in Bezug auf Frauen perpetuiert: Frauen sind nackte, instinkthafte, kindliche und naive Wesen, suchen nur den Beschützer und Vertrauten, den sie über alle Massen bewundern können, interessieren sich, weil sie in ihrer Kindheit natürlich prompt von einem Onkel missbraucht wurden, hinten und vorne nicht für Sex, kämpfen mit Schuldgefühlen gegenüber einer Zwillingschwester, die Selbstmord begangen hat, kommunizieren am besten mit Tieren, Pflanzen und Kindern und träumen vom Naturparadies auf Erden.

2.3.2 Der Autor als Monstrum und sein AT als Therapie

Auch in Rioux’s Roman *Traductrice de sentiments* lässt sich auf der Ebene der Namen der Übersetzerin und des Autors eine gewisse Verschmelzung feststellen: Eléonore und Leonard. Der Name Leonard ist mit dem Namen Eléonore verwandt und dies ist ein Hinweis darauf, dass entweder ein Teil der Bestialität des Autors in der Übersetzerin selbst steckt oder dass sie sich zumindest sehr stark damit identifiziert.

La parenté des deux prénoms laisse entendre qu’entre elle et lui s’est établie une complicité qui est la raison même du récit. Eléonore vit les passions cruelles du meurtrier comme des fantasmes personnels, meurtrière et victime elle-même, comme si elle avait à exorciser une très ancienne tragédie dont les actes essentiels lui échappent.⁴⁵

Bevor die Übersetzerin Eléonore aber diese gewollte Verschmelzung mit dem AT bzw. seinem Autor eingeht, übersetzt sie geradezu maschinell billige

⁴⁵ Kommentar von XYZ éditeur <http://www.xyzedit.qc.ca/communique.php?lang=fr&id=169>
eingesehen am 23.08.2009

Groschenromane, die Kollektion „Sentiments“. „Je vivais dans les limbes, traduisant comme une machine d’insipides romans.“ (TS S. 24)⁴⁶

In ihrer Ich-Erzählung schildert sie darauf, dass diese kitschigen Geschichten überhaupt nicht mit ihrem eigenen Leben und der Realität übereinstimmen:

Le jour, je marchais de longues heures dans les rues, je m’engouffrais dans le métro, j’émergeais quelque part dans la ville et je marchais encore, me répétant que non, ça ne pouvait pas continuer ainsi, moi à traduire des romans roses quand la vie est si noire et que les enfants se font massacrer, moi proposant aux lectrices un idéal de macho au sourire sardonique pendant que les machos battent leurs femmes et les étranglent, les poignent, tirent sur elles à bout portant, abandonnent dans les sous-bois leurs cadavres suppliciés [...]. En proposant le macho, je m’en faisais la complice, c’était ainsi que j’étais responsable. (TS S. 27)

Diese Inkongruenz und dieses Gefühl der Mitschuld bzw. der Mitverantwortung bringt sie bereits zu Beginn der Erzählung an den Rand einer Depression.⁴⁷ So erzählt sie auf dem Flug nach Spanien, wo sie die Autobiographie des Serial-Killers übersetzen will, dass in ihr eigentlich alles gestorben ist und dass sie sich nach dem Tode sehnt.

Juste envie de tout fermer, les yeux, la tête, le coeur, hermétiquement. [...] Je n’écoute pas. Je ne veux pas être sauvée si on tombe à la mer, si on manque d’oxygène. Je ne veux pas être sauvée. (TS S. 12f)

Der ganze Roman ist von der krankhaften Todesthematik geprägt, insbesondere auch, weil jedem Kapitel Zitate von Nijinskis Cahiers⁴⁸ vorangestellt sind und die

⁴⁶ Auch in der Mitte der Erzählung kommt sie wiederholt auf ihre sinnentleerten Übersetzungen zurück, die sie wie ein „Automat“ ausführte: Il n’y avait que les mots, le mensonge des mots que j’alignais comme une automate, presque toujours les mêmes. Interchangeables. Même le plaisir de les trouver, de les choisir a fini par perdre son charme. Je n’avais plus aucun plaisir. C’était juste facile, une façon facile de gagner ma vie, un travail fastidieux [...] j’évoluais dans le mensonge et l’imposture. (TS S. 66) Auch eine Seite weiter nimmt sie das Bild des Automatismus nochmals auf: „J’aurais pu écrire l’histoire toute seule, les yeux fermés. Sur le pilote automatique.“ (TS S. 67)

⁴⁷ Dass das Übersetzen einer ganz bestimmten Art von Texten, nämlich frauenfeindlichen in Bezug auf die Sprache oder den Inhalt, zur Depression führen kann, erwähnt auch Lotbinière-Harwood: [...] while translating Francoeur I sank into a deep language-centred depression. After spending three years in this poet’s imaginaire, in such linguistic intimacy, is it any wonder I wound up lost in translation? Fortunately, I read my first feminist books during that time [...] and finally began to understand why I felt so insane. That was the last time I translated literary work by a male writer. (Lotbinière-Harwood 1991 : 97)

⁴⁸ Die englische Fassung von *Traductrice de sentiments* wurde mit *Reading Nijinski* betitelt. Dieser Titel führt m.E. den Leser in die Irre, denn das Aufführen von 13 kurzen Zitaten vor jedem Kapitel und die kurze Erwähnung des verrückt gewordenen Tänzers durch die Protagonistin stellt keinesfalls eine Analyse von Nijinskis Tagebüchern dar.

Protagonistin Nijinski ein paar wenige Male auch selber erwähnt. Eléonore ist auch eine sehr einsame Frau, die sich vor ihren eigenen Dämonen fürchtet:

Aussi nue que la mer. Aussi seule. Une multitude d'êtres remuent pourtant dans ses entrailles. En moi aussi, une multitude d'êtres et de pensées. Des monstres peuplent ses profondeurs; moi aussi, j'en abrite, ils grondent, griffent et dévastent. [...] Les monstres, seul un plongeur les aperçoit, s'il explore les abysses. [...] Les miens aussi se terrent, mais je les sens frémir quand je plonge en moi-même. (TS S. 31)

Eigentlich ist sie bereits halbtot: „J'aurais aussi bien pu me laisser mourir d'inanition. Ma vie se limitait à son ersatz, telle une ligne qui vibre à peine sur un écran à l'hôpital, dans la salle des soins intensifs. J'étais sans courage.“ (TS S. 33)

Die Protagonistin versucht zwar zwischendurch, sich aus ihrer Lethargie zu befreien, aber es gelingt ihr nur in ihrer Phantasie:

Je prenais des résolutions: sortir, m'installer à une terrasse et commander un bon repas, aller au cinéma, aller danser, me laisser courtiser par un homme beau et ténébreux, le ramener à mon hôtel. Dans ses bras, l'amour comme un feu d'artifice. Mais je finissais toujours par me coucher sans sortir. (TS S. 35)

So beginnt sie schliesslich mit der eingehenden Lektüre des Romans *Wolfman* von Leonard Ming, „le tueur le plus célèbre de la décennie“ (TS S. 39), nachdem sie einen ihrer Gründe für ihr Übersetzungsprojekt angegeben hat: „Moi, c'est pour traduire l'histoire de cet homme que je suis partie en voyage. J'ai mis une croix sur les sentiments, le mensonge des sentiments. J'ai décidé d'entrer dans la mort et sa vérité.“ (TS S. 38)

Trotz der Lektüre des ganzen Werks bleibt sie aber an der Oberfläche, solange sie noch nicht mit dem Übersetzen begonnen hat: „Je ne suis pas entrée dans la mort, pas encore. Je suis restée à la surface des mots à traduire, d'une langue à une autre. Je n'ai pas encore pénétré leur sens.“ (TS S. 39)

Es darf vermutet werden, dass die Autorin Héléne Rioux, die auch Übersetzerin ist, im Vorgehen der Übersetzerin Eléonore teilweise ihre eigene Arbeitsweise in Bezug auf den Übersetzungsprozess schildert. Die Heldin liest das ganze Werk durch, unterstreicht schwierige Passagen und schlägt im Wörterbuch nach.

Quand Rioux aborde un nouveau texte à traduire, sa première démarche consiste à faire une lecture méticuleuse du texte de départ, pour s'[en] imprégner' et à souligner, tous les termes obscurs, même quand [elle]

comprend le sens général'. Elle consulte ensuite ses dictionnaires et ceux de la bibliothèque. (Nutting 2005 : 251)

Zudem lässt sie die Protagonistin ganz konkret über problematische Wendungen reflektieren, die sie zu übersetzen hat.

No kill, no thrill était l'une de ses expressions favorites. Il avait écrit ces mots comme une boutade, un trait d'humour. J'ai souligné l'expression. Il me faudra trouver un équivalent en français. 'Quand on ne tue pas, on ne jouit pas', peut-être? Non, c'est trop long. En anglais, les sons percutent, giflent comme des coups de fouet. 'Tuer, c'est le pied'? Je n'aime pas ça non plus. Mais est-ce que j'aime *No kill, no thrill*? D'autres expressions semblables jalonnent le texte. *No gun, no fun. Mommy cries, Daddy dies, Baby cries*. Je les ai soulignées aussi. Je chercherai plus tard une traduction. (TS S. 40)

Auch Rioux selber legt besonderen Wert auf den Rhythmus und die den Sätzen inliegende Musik:

Pour Rioux, la traduction est un art; et comme art, elle a des affinités avec le théâtre et la musique. D'où l'importance fondamentale qu'elle accorde non seulement à la structure et au sens des phrases, mais aussi à la respiration et à la cadence des phrases. (Nutting 2005 : 253)

Nutting hebt auch hervor, dass Rioux in ihren eigenen Werken ausführlich auf die Verbindung zwischen Übersetzung und Kreation eingeht. Rioux selbst schreibt gemäss ihren Angaben ihre eigenen Romane und Novellen von Hand, während sie ihre Übersetzungen am Computer verfasst.⁴⁹ In dieser Hinsicht würde Rioux also den traditionellen Gegensatz zwischen der Übersetzung, die gegenüber dem Original als sekundär gesehen wird und dem eigenen Schreiben, das als individuelles und künstlerisches Schaffen gilt, wiedergeben. In *Traductrice des sentiments* kann sich aber die Heldin Eléonore das Übersetzen am Bildschirm auch nicht vorstellen. Sie schreibt ihre Übersetzung in ein Schulheft „cahier à

⁴⁹ Rioux selbst übersetzt zuhause in Montréal, fliegt aber für ihr kreatives Schreiben jeweils nach Spanien ans Meer : „Chose frappante, c'est en Espagne, espace que Rioux réserve à la création, qu'elle amène sa protagoniste traductrice, comme si, en fin de compte, l'auteure elle-même commençait à relier son espace de traduction à son lieu d'écriture et sa réalité de Montréalaise à son pays de rêve.“ (Nutting 2005 : 260)

spirale“ (TS S. 74), lässt sie später abtippen und hebt die Übersetzung somit auf eine höhere Stufe als von Hand geschaffene Eigenkreation.⁵⁰

Überhaupt scheint Eleonore in Bezug auf ihr Übersetzen, bzw. den kreativen Charakter ihrer Arbeit, manchmal recht selbstbewusst. Schon im Flugzeug nach Spanien begegnet sie einer *ihrer Leserinnen* „Savez-vous que c’est la première fois que j’ai l’occasion de parler avec une de mes lectrices?“ (TS S. 19) und sehr oft bezeichnet sie ihre Arbeit als Schreiben und nicht als Übersetzen: „J’écris la nuit“ (TS S. 114).⁵¹

Auch Nutting betont, dass Rioux die traditionelle Grenzlinie zwischen dem Schreiben und der Translation verwischt, weil sie auch das Übersetzen als konkreten, positiven Schreibakt sieht:

Par cette exploration fictive des enjeux de la traduction, Rioux semble être parvenue à atténuer la démarcation entre ses propres activités de traductrice et d’écrivaine, pour les rapprocher autour d’une vision matérielle de l’écriture où la traduction se trouve valorisée, réinvestie, comme acte d’écrire. (Nutting 2005 : 260)

Rioux benutzt das literarische Schaffen auch in anderen Romanen⁵² dafür, die Beziehungen zwischen der Übersetzerin und dem zu übersetzenden Text zu thematisieren:

Même si Rioux n’a jamais traduit de roman Harlequin de sa vie, son personnage, Eléonore, est une traductrice chevronnée des récits d’amour. Au fur et à mesure qu’elle avance dans ses traductions, Eléonore est amenée à constater l’écart, passablement béant, entre le contenu romantique de ces textes à l’eau de rose et le vide amoureux de sa propre vie. Transposée sur le plan fictif, cette disjonction est l’expression éloquente d’un défi réel que doit affronter tout traducteur, toute traductrice.[...] Ce fossé entre l’expérience personnelle et l’univers fictif à traduire serait ainsi l’image concrète de la notion d’étrangeté inhérente à tout acte de traduction. [...] Rioux met souvent son personnage de traductrice dans des situations extrêmes pour sonder les dimensions éthiques de l’acte de traduire. (Nutting 2005 : 259)

Diese Problematik reflektiert Eléonore an mehreren Stellen des Romans im Detail. Insbesondere das Schreiben in der ersten Person Singular bereitet ihr grosse Mühe:

⁵⁰ Vgl. dazu Nutting (2005 : 257f).

⁵¹ Sie könnte als Übersetzerin auch das neutrale „Je travaille“ verwenden, wenn sie nicht betonen wollte, dass es ihr um das kreative Schreiben geht.

⁵² Die Protagonistin Eléonore taucht auch im Roman *Chambre avec baignoire* von Hélène Rioux (1992) bereits auf.

Le plus difficile, c'est d'écrire au ‚je‘. Utiliser la première personne, prêter ma voix à Leonard Ming, trouver les mots dans ma langue pour traduire les siens, cela équivaut à prendre sur mes épaules une partie de ses actes. Sa pensée, je me retrouve forcée de l'épouser. Je ne peux plus rester à la surface. J'entre en lui, nos identités se mêlent. Il se crée entre lui mort et moi vivante une terrifiante intimité.

Je dis que j'entre en lui, mais n'est-ce pas plutôt lui qui s'insinue en moi et qui, peu à peu, sournoisement, en vient à occuper toute la place? Car même mort il conserve sa puissance horrible, et mort, il vit encore par ses mots, ce sont les miens qui lui insufflent la vie. (TS S. 114)

Interessanterweise stösst man an dieser Stelle wieder auf das Verb „épouser“, das auch Poulin in *La traduction est une histoire d'amour* verwendet hat. Auch hier geht es um das Verschmelzen mit dem Autor und seinen Gedanken, wobei es im Gegensatz zu Poulins Text ungewollt und erschreckend ist. Die Übersetzerin scheint einerseits ihre eigene Identität zu verlieren, nimmt aber gleichzeitig zwei andere an: diejenige des Killers und diejenige des Opfers:

Quand je traduisais pour la collection ‚Sentiments‘, le ‚je‘ n'existait pas. C'était toujours ‚la jeune fille‘, ou ‚elle ouvrit ses grands yeux d'azur‘. C'était toujours ‚il la prit dans ses bras‘. Traductrice, moi, je me situais en dehors, témoin ironique. Dans l'autobiographie du tueur, je décris à la première personne comment il piège une de ses victimes. J'écris : ‚Nancy. Boulotte. Blonde. Teinte, sans doute, mais tout compte fait, plutôt mignonne. Pour les vidéos, c'est préférable quand c'est une belle fille, bien pulpeuse. (TS S. 122)

J'écris le ‚je‘ de Leonard Ming, mais c'est à Nancy que je m'identifie. J'ai la voix de l'assassin, mais je suis la victime, [...]. (TS S. 124)

Hier stellt sich nun die Frage, bis zu welchem Grade TranslatorInnen sich mit dem zu übersetzenden Text identifizieren können oder müssen.⁵³ Genau damit war beispielsweise auch Marie-Cécile Brasseur, die ein sozio-anthropologisches Werk über Motorradfahrer übersetzte, in Wirklichkeit konfrontiert. Michel Buttiens reflektiert folgendermassen darüber:

L'avocat doit adopter une attitude professionnelle et défendre son client – fut-il Marc Dutroux [...] parce que ce dernier, en toute justice, a droit à une défense, qui doit être orchestrée de la façon la plus honnête et la plus professionnelle possible. Pour une traductrice, cela signifie choisir les mots les plus justes, éviter d'arrondir les coins parce que ce qu'elle écrit – à la première personne du singulier, parfois, à ce ‚je‘ qui fait si mal – représente les valeurs ou l'expérience de quelqu'un d'autre. Il faut

⁵³ Vgl. dazu Nutting (2005 : 259).

donc ériger ce que j'appelle la barrière de professionnalisme, se réfugier derrière l'acte professionnel. (Buttiens 1998 : 15)

Auch Marie-Cécile Brasseur hatte das Werk als Ganzes gelesen, konnte aber dann beim Kapitel, welches kollektive Vergewaltigungen schildert, vorerst nicht weiter übersetzen: „Mais arrivée à ce point, elle n'en peut plus, elle se sent agressée dans ce qu'elle a de plus sensible en elle, sa qualité de femme, et elle se voit obligée d'interrompre son travail pendant une quinzaine de jours.“ (Buttiens 1998 : 15)

Auch Rioux' Eléonore möchte nun plötzlich doch wieder übersetzen wie sie es schon bei der Kollektion Sentiments (S. 24) machte: wie eine gefühllose Maschine, die einfach Wörter aneinanderreihet:

J'écoute la voix exécrationnelle de Leonard Ming et celle de la mer. Je voudrais traduire comme si de rien n'était, comme si ce n'était qu'un travail banal, aligner les mots sans me préoccuper de leur charge émotive. Non pas traductrice de sentiments, mais de mots, comme une machine. (TS S. 149)

Eléonore bringt die Übersetzung des Romans aber zu Ende, genau wie Marie-Cécile Brasseur das problematische Werk zu Ende übersetzt:

Ainsi, Marie-Cécile Brasseur a vu son nom associé à celui de son auteur et à tout ce que le livre contient. Elle a d'ailleurs hésité à signer cette traduction – elle aurait aussi pu user d'un pseudonyme – mais en finissant par accepter de voir son nom en couverture de cet ouvrage, elle est allée au bout de son travail professionnel.

L'acte de traduire a ceci d'exceptionnel qu'il nous confronte avec une personnalité autre que la nôtre, qu'il nous y entraîne irrémédiablement et qu'il nous bouleverse parfois intimement. (Buttiens 1998 : 15)

Sie hätte zwar auch darauf verzichten können, aber es ist davon auszugehen, dass auch in der Wirklichkeit die meisten ÜbersetzerInnen ihre Übersetzungsaufträge nicht nach ihren persönlichen Vorlieben auswählen können, weil sie sonst finanziell nicht über die Runden kommen.

Ein sehr anschauliches Beispiel für diesen in der Übersetzertätigkeit notwendigen Pragmatismus erwähnt Delisle, der den Begriff „traduction alimentaire“ erwähnt: „Le regretté Michel Beaulieu (1943-1985) m'a confié, par exemple, qu'il traduisait de la poésie pour son plaisir et, sous couvert d'anonymat, des romans pornographiques pour mettre du beurre dans les épinards.“ (Delisle 2003^a : 21)

Die Realität der Mehrzahl der ÜbersetzerInnen beinhaltet wahrscheinlich keinen so starken Kontrast wie derjenige zwischen Porno und Poesie, aber solange TranslatorInnen sich keinen Namen gemacht haben, werden sie bei der Annahme von Übersetzungsaufträgen kaum auf eigene Ideale oder Ideologien Rücksicht nehmen können, es sei denn, sie verfügen über ein übersetzungsunabhängiges finanzielles Polster, womit sie ihren Lebensunterhalt bestreiten.

Auch die Protagonistin Eléonore reflektiert über den Verzicht ihres Übersetzungsauftrags und sieht die Übersetzung der Poesie im Gegensatz zu derjenigen der sadistischen Autobiographie nicht ohne Ironie als etwas, was niemand lesen würde (und womit folglich kein Geld zu verdienen wäre), das dafür aber einen umso grösseren ästhetischen Wert hätte.

Je pourrais arrêter de traduire ce livre, sortir de l'engrenage. Ne plus traduire que de la poésie que personne ne lirait, mais qu'importe puisque, en la traduisant, je lui donnerais vie à nouveau? Ajouter à la beauté du monde plutôt qu'à sa laideur. (TS S. 150)

Mit diesem Gedanken könnte sich die Schriftstellerin und Übersetzerin Rioux selber identifizieren, denn sie wählt die Texte, die sie übersetzt, je länger je mehr selber aus. Zudem wertet sie damit auch hier die Übersetzung wieder als kreativen Schreibakt auf.⁵⁴

Die „Übersetzungsrealität“ der Protagonistin aber sieht anders aus:

Leonard Ming avait raison : son livre est devenu un best-seller. On en a déjà vendu plus d'un million d'exemplaires. Quatorze pays ont demandé et obtenu les droits de traduction. On parle de tourner un film à Hollywood. Le nom d'une vedette prestigieuse à qui l'on confierait le premier rôle est murmuré.

Et moi, traductrice de sentiments, payée dix-sept cents le mot par un éditeur pour traduire cette histoire, je m'offre un voyage en Espagne. En fin de compte, suis-je tellement différente de Leonard Ming, de ses clients? Il y a toujours du sang, toujours l'argent au bout de sang. Je fais partie du même système. (TS S. 161)

Eléonore fühlt sich am Ende der Übersetzung geradezu mitschuldig, weil sie sich fast wie ein Kunde von Leonard Ming vorkommt, der gegen Bezahlung irgendeinen sadistischen Pornofilm mit echten Opfern in Auftrag gegeben hat. Mit der Übersetzung verdient sich Eléonore nicht nur ihren Lebensunterhalt,

⁵⁴ Vgl. dazu Nutting (2005 : 260).

sondern sie hilft, die schreckliche Autobiographie noch weiter zu verbreiten und Mings Sadismus mit ihren eigenen Worten Ausdruck zu geben.

Trotzdem überwindet sie dieses Dilemma im letzten und nur eine Seite beinhaltenden Kapitel des Romans plötzlich erstaunlich schnell:

Et moi, à présent que la traduction est terminée, je me fixe des échéances. Je sais qu'il me faudra rentrer et remettre la traduction à l'éditeur. Je pourrais la jeter à la mer, la brûler sur le rivage, annuler cette histoire. Cela ne l'empêcherait pas d'avoir existé. [...] Et j'aurais beau traduire tous les romans d'amour du monde, des tueurs viendront pour écrire leur histoire avec le sang des enfants. Mais malgré le sang versé, malgré les rumeurs de la guerre, des enfants naîtront qui seront aimés, des hommes et des femmes s'éteindront devant la mer, comme des fleurs poussent sur un charnier. (TS S. 172)

Barbara Godard sieht dieses Ende des Romans sehr positiv:

Une habituée des mots usés, elle essaie de s'en détacher par la violence pour en faire quelque chose de neuf. Entre le sentimental des romans d'amour banals qu'elle a l'habitude de traduire et l'abominable de ce récit d'un tueur en série qu'elle commence à traduire, elle se trouve entre la non-identité de l'éternel féminin idéalisé et du corps féminin meurtri. Apprenant à accepter l'ambiguïté, que traduire c'est comme vivre, souffrir et jouir tout à la fois, Eléonore termine sa traduction et commence une nouvelle vie, revenue au jour, aux plaisirs du quotidien tout comme aux plaisirs du corps. (Godard 2002 : 89)

Eine wirkliche Lösung oder gar ein feministisches Aufbegehren bzw. eine Übersetzungsverweigerung gibt es aber nicht. Das Leben geht weiter wie bisher, es wird immer Übersetzerinnen geben, die Groschenromane übersetzen und solche, die Killer-Autobiographien übernehmen werden. Beide Arten von Texten sind frauenverachtend und frau fragt sich, warum Rioux eigentlich soviel daran liegt, geradezu eine anti-feministische Übersetzungsfiktion zu reproduzieren.

Meiner Meinung nach hat sich Eléonore am Ende der Erzählung persönlich nicht weiterentwickelt, beharrt sie doch noch nach dem letzten Liebesakt mit Lukas auf ihren morbiden Gedanken:

Dans ses bras, je pressens son absence et, dans ses bras, heureux, mon corps souffre, présentant son absence. Dans ses bras, comblée, j'ai un avant-goût du vide et heureuse, je ne peux m'empêcher de souffrir. Je dis que j'ai trouvé la vie et j'ai envie de mourir. (TS S. 171)

In meinen Augen schildert Rioux in *Traductrice de sentiments* den Übersetzungsprozess wenigstens auf viel realistischere und glaubhaftere Weise

als Poulin in *La traduction est une histoire d'amour*. Der Identitätskonflikt, den die Übersetzerin Eléonore durchlebt, widerspiegelt Situationen, mit denen eine Translatorin, wie z.B. Marie-Cécile Brasseur in Wirklichkeit, konfrontiert sein könnte.

Problematisch aber scheint mir das Bild, das auch Rioux von Anfang an von der Übersetzerin zeichnet: Sie hat keine feste Beziehung, ist einsam, total depressiv und angst erfüllt. Zudem leidet sie am Verlust ihrer zur Adoption freigegebenen, als Kind bereits verstorbenen Tochter und hat einen starken Hang zum Pessimismus:

[...] j'avais quatorze ans quand ma fille est née, on ne m'a pas permis de la garder, elle a été adoptée. Je ne l'ai pas connue. Plus tard, j'ai voulu la retrouver, j'ai entrepris des recherches et j'ai appris qu'elle était morte à trois ans. Je n'ai rien su d'autre, je n'ai pas su de quoi elle était morte, j'imagine le pire. (TS S. 69)

Zum Arbeiten kapselt sie sich völlig ab in ihrer winzigen Wohnung am Meer.

Dass sie selber den abrupten Wechsel der Übersetzung von Groschenromanen zur Übersetzung der Autobiographie eines sadistischen Killers anstrebt, um damit der Wahrheit des Todes näher zu kommen, ja geradezu den Tod ihrer zur Adoption freigegebenen Tochter verstehen zu können, bleibt aber unverständlich:

[...] rien ne permet de comprendre pourquoi la traductrice a senti la nécessité de s'infliger une telle épreuve, sous prétexte qu'elle a perdu sa fille, morte à trois ans (mais la narratrice n'a jamais connu sa fille, qui fut adoptée par des inconnus, et elle n'a su que beaucoup plus tard que l'enfant était morte). (Biron 1996 : 387)

In der Tat begründet Eléonore ihre Absicht mit dem unlogischen Satz: „Je traduis ce livre parce que c'est une autobiographie, parce que Leonard Ming a tué des enfants et que, moi, sa traductrice, j'ai perdu ma fille.“ (TS S. 69)

Sie zwingt sich selber, diese sadistische Autobiographie zu übersetzen, weil sie zu Beginn ihres Projekts im Übersetzungsprozess des furchtbaren Textes eine Art Therapie sehen will, die im Grunde aber nicht fruchtet, sondern ihre psychischen Probleme im Laufe der Erzählung noch verstärkt.

Auch in der Wirklichkeit kommt es offenbar vor, dass Übersetzerinnen in ihrer Arbeit geradezu eine Therapie sehen. Milano Appel betont dies:

„Indeed, at times translating a book can have a cathartic effect, provoking certain emotions and feelings that, while painful, may be therapeutic and liberating; a

little like a session with an analyst.“ (Milano Appel 2003 : 30) Auch Buttiens erwähnt ein konkretes Beispiel von Luise von Flotow:

[...] elle nous dit avoir commencé à traduire Anne Dandurand alors qu'elle connaissait une période difficile dans sa vie de couple. Coïncidence? Pas vraiment. On peut penser que c'est en cherchant une sorte de thérapie personnelle que Luise von Flotow s'est mise à traduire les textes tendres, sensuels, mais aussi parfois crus et lourds de colère d'Anne Dandurand. (Buttiens 1998 : 14)

Ob die Übersetzerin und Schriftstellerin Hélène Rioux im Laufe ihrer Karriere selber auch mit einer solchen Situation konfrontiert wurde oder ob sie sich mit ihrer fiktiven Eléonore nur ausmalt, wie sich eine Übersetzerin gegenüber einem solchen Text verhalten könnte, bleibt natürlich offen.

Die Lektüre des ganzen Romans, den Buttiens als „mi-noir mi-rose“ bezeichnet und „qui verse dans un catalogue de fantaisies morbides assorties de clichés sentimentaux“ ist keinesfalls ein Vergnügen für den Leser: „[il] suscite chez le lecteur un inconfort progressif, calculé“ (Buttiens 1998 : 387).

Das Unwohlsein des Lesers beruht aber auf der direkten Konfrontation mit den grausigen Szenen des Killers, die die Übersetzerin in ihren eigenen Worten wiedergibt. Es ist, wie wenn sie die Autobiographie in sich selber aufgesogen hätte wie ein Schwamm und sich ihre eigenen Gedanken mit denjenigen von Ming untrennbar vermischen: „Sa voix me trouble. A-t-il vraiment écrit ses mots, les ai-je vraiment traduits, ou suis-je en train de les inventer?“ (TS S. 112) Er verfolgt sie sogar im Traum:

Dans mon rêve, j'accompagne Leonard Ming dans sa fuite, terrée avec lui dans des fossées, des abris de fortune. Une chaleur diffuse m'envahit. Terrée avec lui, et nos corps se frôlent. Un désir inavouable, honteux me trouble. (TS S. 113)

Hier taucht nun unerwarteterweise doch noch die sexuelle Komponente zwischen Übersetzerin und AT-Autor auf, wobei die Übersetzerin sich für ihren erotischen Traum schämt. Auch im Wachzustand gibt sie aber gegenüber Lukas, ihrem Ferienliebhaber, unumwunden zu, was sie sich eigentlich nicht eingestehen wollte: „Je ne me l'avouais pas, mais il y avait quelque chose qui me fascinait chez lui. J'avais l'impression que le geste de tuer s'apparente peut-être à une recherche d'absolu.“ (TS S. 66)

Obwohl Poulin und Rioux's Übersetzerheldinnen in Bezug auf ihre Übersetzungsarbeit und ihre Beziehung zum AT sehr unterschiedlich sind, lässt sich zum Beispiel eine konkrete Ähnlichkeit in Bezug auf die verwendeten Metaphern feststellen. Die Metapher vom kleinen Prinzen, bzw. die Geschichte des zu zähmenden Fuchses, die in der Erzählung von Saint-Exupéry die Freundschaft symbolisiert, erwähnen sowohl Marine als auch Eléonore. Dies erstaunt allerdings nicht, da beide Übersetzerinnen beziehungslos, einsam und sozusagen Fremde auf der Welt sind. Immer wieder heben sie hervor, dass ihnen ihre Beziehungslosigkeit und ihr Alleinsein „gefällt“, dass sie keineswegs etwas anderes wünschen. So sagt Eléonore von sich selbst: „Je me répétais, voilà, c'est fait, me voilà seule au monde, absolument seule, c'est ce que j'ai voulu. Je pensais que j'aurais pu dire au Viking que moi non plus je n'appartenais à personne [...]“ (TS S. 148) und ein paar Sätze weiter: „Je n'obéis à personne, je n'ai aucun horaire. Je reste des jours entiers sans parler à personne.“ (TS S. 149) Trotzdem bleibt sie gegenüber dem kleinen Hund nicht kalt.

Un chien noir m'a adoptée. [...] [II] m'émeut [...] un enfant chien débordant de confiance. Je lui parle. [...] Ensemble, nous expérimentons cette histoire du Petit Prince et d'appivoisement, avec heures de sortie, attente et rapprochement graduel. Le petit chien est mon renard, mais on dirait que c'est lui qui est descendu d'une étoile. (TS S. 128f)

Es ist also Eléonore, die vom Hund adoptiert bzw. „gezähmt“ wird, nicht der Hund von Eléonore. Auch Marine hängt, bevor sie Waterman näher kennenlernt, vor allem an ihrer alten Katze und einem jungen, zugelaufenen Kätzchen, das sie gerne in ihren Armen wiegt und tröstet. Menschen gegenüber aber bleibt sie verschlossen (mit Ausnahme von Waterman). Nur mit dem kleinen Mädchen, von dem sie sich die Geschichte des Kleinen Prinzen resümieren lässt, geht sie eine Art Freundschaft ein, wobei es das kleine Mädchen ist, das ihr die Geschichte vom Fuchs erklärt und als Beispiel Marine selber als die zu zähmende Person nimmt: „Mettons que je veux t'appivoiser. Il faut que je vienne à la même heure tous les jours [...].“ (TA S. 61)

Es ist bestimmt ein Zufall, dass Poulin und Rioux beide die Geschichte vom Kleinen Prinzen erwähnen. Man kann daher natürlich nicht ableiten, dass sie auch in anderen Fiktionen mit Translatorinnen als Protagonisten vorkommt. Unbestreitbar aber ist, dass sowohl Poulin als auch Rioux ihre fiktiven

Übersetzerinnen als (lebens)scheue Wesen bezeichnen, die nur mit dem AT-Autor eine anhaltende „Beziehung“ eingehen.⁵⁵

2.3.3 Zwischen Abscheu und Faszination

2.3.3.1 Abneigung, Verschmelzung, Befreiung

In der etwas mehr als 30 Buchseiten umfassenden, im Vergleich zu den anderen Texten dieses Korpus sehr kurzen Erzählung *A.S.* von Christine Wolter macht die Übersetzerin Möbius, die Ich-Erzählerin, eine Entwicklung durch, die von der anfänglichen Abneigung und Wut über den AT-Autor bis zur totalen Verschmelzung mit ihm reicht, die sie am Ende ihrer Arbeit vorübergehend völlig von ihrer eigenen Familie isoliert. Erst nachdem sie den Text an den Verleger abgeschickt hat, findet sie wieder befreit zu sich selber zurück.

Hier ist auch noch anzumerken, dass die Verschmelzung mit dem Text, bzw. das völlige Abtauchen⁵⁶ in die Übersetzungsarbeit unabhängig vom Übersetzungsbereich ein Problem ist, mit dem sowohl Übersetzerinnen als Übersetzer im wirklichen Leben zu kämpfen haben. Insbesondere in jüngeren Jahren wurden deshalb sogar „Ratgeber“ in Form von Artikeln verfasst, die ÜbersetzerInnen (insbesondere selbständige) darauf aufmerksam machen, wie sie sich dem ungesunden Sog entziehen und wieder mehr Lebensqualität erreichen können.⁵⁷ Auch Sabine Messner und Michaela Wolf heben die reale soziale Isolation hervor:

Es ist aber nicht zuletzt die Isoliertheit, die von ÜbersetzerInnen immer wieder als Nachteil ihres Berufs genannt wird. Austausch mit Kolleginnen und Kollegen findet zwar vermehrt virtuell statt, doch fördert dies zusätzlich den Abbau sozialer Kontakte. Unter Termindruck verlassen ÜbersetzerInnen das Haus oft tagelang nicht. (Messner/Wolf 2000 : 45)

⁵⁵ Eléonore schläft zwar zweimal mit Lukas, denkt aber sonst nie über ihn nach, sondern nur über den Autor der Autobiographie und seinen Komplizen. Auch während sie mit Lukas im Bett ist, reflektiert sie noch über die sadistischen Szenen des Autors der Autobiographie und bittet Lukas darum, den Sadismus nachzuspielen.

⁵⁶ So beschreibt Josée Brisson nicht ohne Ironie, wie ihr CV in den ersten Jahren als Übersetzerin hätte lauten können: „Capacité de traduire en apnée pendant 20 heures d'affilée, 7 jours par semaine, 365 jours par année.“ (Brisson 2008 : 14)

⁵⁷ Vgl. dazu Mayer 2008 und Morin 2008.

Die in diesem Text von Christine Wolter mit humorvoller Selbstironie sozusagen stufenweise geschilderte Selbsterkenntnis trägt dazu bei, dass Frau ihn, im Gegensatz zum verklärten Text von Poulin und zum abstossenden Text von Rioux, mit sehr viel Vergnügen liest.

Der Text unterscheidet sich aber auch von den anderen, weil es im Grunde wirklich *nur um die sehr detaillierte Reflexion der Hauptfigur zum Übersetzungsprozess* und zur Beziehung zum AT-Autor geht. Es gibt eigentlich keine grosse Handlung, ausser die Beschreibung, wie sie mit ihrer Übersetzung dank intensiver Recherchen (in Bibliotheken) fortschreitet, nebenbei Sohn und Freund kulinarisch betreut, den Haushalt schmeisst, sich darum kümmert, dass ihr Sohn seine Hausaufgaben erledigt und an der Universität als Assistentin auch noch Deutschsprachkurse gibt.

Obwohl Wolter der Erzählung den geheimnisvollen Titel *A.S.* gibt, führt sie genügend Indizien auf, die darauf hinweisen, dass mit *A.S.* der Komponist, Maler und Schriftsteller Alberto Savinio (1891-1952) gemeint ist. Sie erwähnt, „[...]dass nämlich *A.S.* tot und nicht erst seit gestern begraben ist, dass, was er geschrieben zum Erbe der italienischen Literatur gehört, und dass, was er gemalt, in den besten Galerien hängt“ (AS S. 125) und an anderer Stelle schreibt sie, dass sein Werk in der „Ausgabe der *Biblioteca Adelphi* Band 70“ (AS S. 133) erschienen ist. Aufgrund der Angaben, die sie bzw. ihre Protagonistin zum Inhalt des Werks macht, lässt sich unschwer schliessen, dass es sich um die *Nuova Enciclopedia* handelt, die Christine Wolter mit dem Titel „Neue Enzyklopädie“ auf Deutsch übersetzt hat, die 1983 in erster Auflage publiziert wurde und die auch als „Anleitung zur Lebenskunst“⁵⁸ bezeichnet wurde.

Ob die Reflexionen ihrer Protagonistin zum grössten Teil Wolters eigene Überlegungen während der Übersetzung der Enzyklopädie darstellen, kann natürlich nur vermutet werden. Es scheint aber sehr nahe zu liegen, dass sie in dieser Erzählung auf sehr ironische Weise über ihr eigenes Verhalten bzw. ihren psychischen Zustand während des ganzen Übersetzungsprozesses reflektiert.⁵⁹

⁵⁸ <http://www.zeit.de/1992/11/Schwarze-Sonne> eingesehen am 04.01.2010

⁵⁹ Zum Thema der Identifikation ist auch auf Lee-Jahnke (2003) hinzuweisen, die in ihrem Artikel „Eleanor Marx, traductrice militante et miroir d’Emma Bovary“ u.a. analysiert, wie stark sich die hochbegabte Eleanor Marx, die Flauberts *Emma Bovary* übersetzte, mit der Protagonistin ihres AT identifizierte: „Eleanor était littéralement subjuguée par Emma Bovary à qui elle s’identifiait.“

Ihrer auf Feminismus und Emanzipation gründenden Entrüstung, die während der realen Übersetzung in ihr wachgerufen wurde, konnte sie in diesem eigenen Text zügellos Luft machen, während sie sich in der Übersetzung treu ans Original hielt. Den meisten realen Übersetzerinnen dürfte dieses Glücksventil jedoch nicht gegönnt sein.

Da die Ich-Erzählerin zudem die Mutter eines elfjährigen Robert ist und mit ihm und ihrem Freund Roberto, der mit Mauerproben, Restaurierungen und Wandmalereien zu tun hat, in Mailand lebt, können auch Parallelen zu Christine Wolter selbst gezogen werden, die 1978 einen Architekten aus Mailand heiratete und mit ihrem 1970 geborenen Sohn nach Italien zog, wo sie seither in Albavilla bei Mailand lebt.⁶⁰ Wolters eigener Sohn war also zurzeit, als sie Savinio übersetzte, etwa im gleichen Alter wie der Protagonist Robert. Die fiktive Übersetzerin erwähnt zudem einmal einen Literaturkalender vom Aufbau-Verlag Berlin und damit verweist Wolter natürlich auf ihre eigene, langjährige Tätigkeit als Lektorin beim Aufbau-Verlag in den Jahren 1962 – 1976. Auch das Geburtsjahr der Ich-Erzählerin fällt mit dem Geburtsjahr von Christine Wolter selber zusammen:

Nur ein Stück Geschichte war uns gemeinsam, aber wir wurden an anderen Orten und in ungleichen Lebensstadien von ihm betroffen: der zweite Weltkrieg, den er, ein reifer Mann, in Italien erlebte und als deutsche Okkupation erlitt; ich wurde zu Beginn desselben Krieges in Ostpreussen geboren und wuchs mit seinen Folgen auf. (AS S. 130)

Im Vergleich mit Poulins und Rioux's Protagonistinnen ist die Ich-Erzählerin Möbius zu Beginn der Erzählung zwar auch nicht gerade selbstbewusst, aber sie wirkt trotz ihrer saisonal bedingten, leichten Novembermelancholie weder depressiv noch vereinsamt, sondern wie eine Frau, die mit beiden Füßen im Leben steht und Mutterschaft, Partnerschaft und Übersetzertätigkeit einigermaßen harmonisch (und indem sie sich aber auch überarbeitet) unter einen Hut zu bekommen scheint. Speziell ist auch die Erzählform von A.S.: Zwar

Il se développa une complicité non pas entre une traductrice et un auteur, comme c'est généralement le cas, mais entre un personnage fictif et une traductrice qui ressentait les mêmes émotions, le même mal de vivre, la même insatisfaction que le personnage qu'elle réincarnait dans une autre langue par la traduction. [...] Les ressemblances entre Emma Bovary et la traductrice sont frappantes.“ (Lee-Jahnke 2003 : 338) Tatsächlich ahmt Eleanor Marx sogar das tragische Ende, Selbstmord mittels Gift, ihrer AT-Heldin nach. Vgl. dazu Lee-Jahnke (2003 : 348).

⁶⁰ Vgl. dazu http://de.wikipedia.org/wiki/Christine_Wolter eingesehen am 01.10.2009

handelt es sich um eine Ich-Erzählung wie bei Poulin und Rioux, aber diese ist eigentlich ein Brief, den sie an einen Ex-Freund schreibt (an dem sie immer noch zu hängen scheint) und in welchem sie zuerst einen erzählerischen Rahmen konstruiert, in welchem sie erzählt, dass das Buch fertig übersetzt vor ihr liegt und dass sie es zur gleichen Zeit auf die Post bringen wird wie den Brief an den Ex-Freund, in dem sie in chronologischer Folge die verschiedenen Etappen ihres Verhältnisses zum AT-Autor resümiert. Dass es ihr im ganzen Text nur um dieses Verhältnis zwischen ihr selbst und dem Autor des AT geht, steht bereits im ersten Satz und Abschnitt:

Seine Zunge über meine Zunge – dies ist vielleicht die treffendste Formel für mein Verhältnis zu A.S. [...] Heute, da sein Buch fertig vor mir liegt, empfinde ich stärker als früher die Innigkeit unserer Zungen-Nähe. Ja mehr, unsere Nacktheit voreinander. Denn meine Beziehung zu A.S., die ich für ein kurzfristiges Arbeitsverhältnis gehalten hatte, wurde im Lauf einer nicht enden wollenden Überanstrengung zu etwas schwer beschreibbarem anderen, entblösste uns, enthüllte uns, unterwarf uns dem andern, riss auf, machte weich und hinterliess Abdrücke, die schwer und nicht zu löschen sind. Eins durch den anderen geknetet, trennten wir uns. (AS S. 124)

Interessanterweise kommt auch hier, wie bei Poulin, das Thema der Nacktheit vor, mit dem bedeutenden Unterschied, dass sowohl die Übersetzerin als auch der Autor am Ende des Übersetzungsprozesses als enthüllt und nackt gesehen werden und dass die Blösse metaphorisch gemeint ist.⁶¹ Da Wolter aber gleich zu Beginn von *Zungen* spricht, ein Wortspiel mit der Doppeldeutigkeit des italienischen Wortes *lingua*, das Sprache und Zunge bedeutet, zeigt, wie stark sie den AT selber mit dem AT-Autor identifiziert. Der Text *ist* geradezu der Autor, der in Tat und Wahrheit im Moment, wo sie den Übersetzungsauftrag annimmt, schon längst verstorben ist. Im Laufe der Erzählung aber wird der Autor je länger je mehr durch den Text personifiziert. D.h. die Übersetzerin sieht ihn geradezu physisch präsent am Fenster stehen, während sie übersetzt, und mit dem leisen Trommeln seiner Finger an die Fensterscheibe diktiert er ihr beinahe den Tipp-Rhythmus.

⁶¹ Dieser Text wird ganz eindeutig aus der Sicht einer richtigen Übersetzerin, nämlich Christine Wolter geschrieben, die über ihre konkrete Übersetzertätigkeit reflektiert, obwohl sie selber auch Autorin ist. In diesem Text erscheint nichts gekünstelt und verbrämt wie bei Poulin. Er wirkt sehr echt, obwohl es zur Personifizierung des AT-Autors in Lebkuchenform einiges an Phantasie benötigt.

Allerdings erscheint er ihr als Figur nur zweidimensional, in der Art eines flachen Pfefferkuchens:

Erst allmählich wurde mir bewusst, warum ich ihn sofort als *Rückenportrait* empfunden hatte: er war zweidimensional, flach und bot mir keine Möglichkeit, etwas Seitlich-Perspektivisches zu entdecken. Allerdings war er nicht so platt wie ein Stück Papier, also keinem Ausschneidebogen oder Plakat entsprungen; seine Flachheit war eher die eines Pfefferkuchens. (AS S. 131)

Dass aber Autor und Übersetzerin voneinander beeinflusst werden, weist darauf hin, dass sowohl das Original als auch die Übersetzung einander bedingen und ergänzen. Ohne Original gäbe es keine Übersetzung und ohne Übersetzung könnte man auch nicht von einem Original sprechen.⁶²

Wörtlich genommen verweist *Seine Zunge über meine Zunge* natürlich auch auf den Kuss und somit auf die geradezu physische Beziehung zwischen Übersetzerin und personifiziertem AT. Den AT verinnerlicht die Übersetzerin im Laufe der Zeit auch völlig, während der Autor selber ungreifbar bleibt, eben flach und glatt wie ein Pfefferkuchen.⁶³ Somit kommt auch in diesem Text das bereits unter Kapitel 2.3.1 (Seite 31) besprochene Thema von Anne Milano Appel, der „love affair with the authors words“, diese „connection between passion and language, between erotic experience and the physical manipulation of words“ wieder vor. Interessanterweise lässt Wolter die Ich-Erzählerin einen Artikel vom Corriere della Sera vom 17. April 1983 zitieren, in welchem *ein männlicher Übersetzer von seinem Liebesverhältnis zum AT-Autor Marcel Proust* spricht:

„Die Übertragung von Marcells Werk – ein Teil meines Lebens.“ Die Tatsache, dass R., der Übersetzer, auch Dichter und Schriftsteller ist, berechtigt ihn wahrscheinlich, Proust ‚Marcel‘ zu nennen, dachte ich und las weiter: ‚Warum ich angenommen habe? Ich glaube, aus einem Anfall von Liebeswahn heraus. Das Vorhaben war kühn, doch faszinierend ... Natürlich habe ich auch Alpträume und schlaflose Nächte gehabt. Da setzte ich mich dann an den Text, und das war, als sagte ich zu ihm: du und ich ... Ein wunderbarer Augenblick, man

⁶² Insbesondere Übersetzer, die Übersetzungsvergleiche machen, aber natürlich auch zweisprachige Leser erfahren durch die Lektüre des Originals und der Übersetzung oftmals eine Bereicherung. Denn jede Übersetzung ist auch eine Neuinterpretation und trägt somit auch zu einer neuen Lesart des Originals bei.

⁶³ Deshalb erstaunt es auch nicht, dass seine Zunge *über* ihre Zunge zu liegen kommt. Die Dominanz des AT gegenüber dem ZT ist nach wie vor da, sowie die Unterordnung der Übersetzerin gegenüber dem AT-Autor. Christine Wolter hätte auch *meine Zunge über seine Zunge* schreiben können, wenn sie der Übersetzung mehr Gewicht als dem Ausgangstext hätte geben wollen.

empfindet geradezu einen Rausch, denn man verleiht jemandem Stimme, den man liebt. Es gleicht ein wenig dem Rauschzustand des Schauspielers, der einer literarischen Gestalt zum Leben verhilft. Wenn das Bild nicht allzu gewagt ist, würde ich sagen, man vollzieht gleichsam eine Art magischen Kannibalismus: man bemächtigt sich eines anderen – auch leiblich' (Corriere della Sera, 17.4.1983) (AS S. 140)

Faszination, Verschmelzung und Liebeswahn können mit Bezug auf diesen Artikel daher als in der Realität absolut möglich erachtet werden, sogar zwischen einem Übersetzer und einem AT-Autoren, also zwischen Menschen gleichen Geschlechts, nicht nur zwischen einer weiblichen Übersetzerin und einem männlichen Autoren. Die Frage, ob sich dieses Liebesverhältnis zwischen Übersetzer und Autor⁶⁴ (im Gegensatz zum Verhältnis zwischen Übersetzerin und Autor) aber auch in der Literatur niedergeschlagen hat bzw. sich finden lässt, bleibt weiterhin offen. Mir persönlich sind im Laufe meiner Recherchen wie bereits im Kapitel 2.3 (Seite 25) erwähnt keine solchen Texte begegnet.

Wie stark die Protagonistin ihren Text verinnerlicht, zeigt sich auch daran, dass sie ihn nicht einmal vergisst, während sie sich wieder einmal dazu aufrafft, mit ihrem Freund zu schlafen. Auch dort mischt er sich ständig in ihre Gedanken ein und seine in der Enciclopedia enthaltenen Ausführungen über die Nützlichkeit von Druckfehlern liegen in der Luft:

[...] Hitze und Kühle rissen das bedeckende Laken beiseite, mischten sich unter den flimmernden Lichtstreifen, konnten einander nicht löschen. Aber jäh spürte ich, dass ein Dritter dabei war, ein Atem, ein Lufthauch. Luft ist Lust, flüsterte er, und Lust ist Luft. Vergesst nicht, dass in jeder Liebe der bittere Bodensatz des Egoismus enthalten ist. Und die Einsamkeit. Und die Vergänglichkeit. (AS S. 153)⁶⁵

Da der Text von einer weiblichen Autorin stammt, ist es interessant, hervorzuheben, dass sie der Ich-Erzählerin zwar mehrmals indirekte sexistische Aussagen in den Mund legt, die vom männlichen AT-Autor stammen, denen sie aber durch ihren ironischen Kommentar jede Schärfe nimmt. Die sexistischen Aussagen des AT-Autors werden sozusagen instrumentalisiert, um genau das Gegenteil auszusagen: „Wir wissen inzwischen, dass dieses Handwerk [das

⁶⁴ Man könnte sich natürlich auch ein Liebesverhältnis zwischen Übersetzerin und Autorin vorstellen.

⁶⁵ Auch bei Rioux mischt sich der AT-Autor direkt ins Liebesspiel zwischen Eléonore und Lukas. (TS S. 95ff)

Übersetzen] nicht jedermanns Sache ist, denn Treue ist nötig. Darum wird es vorzugsweise von Frauen ausgeübt.“ (AS S. 126) Dieser von der Ich-Erzählerin stammende Satz ist bereits ein Seitenhieb auf die später folgenden sexistischen Klischeesätze, die der AT-Autor zum Besten gibt und worauf die anfängliche Abneigung bzw. Genervtheit der Übersetzerin zurückzuführen ist.

Während ich dasass [sic], mich abquälte und seine Schlangensätze auf- und wieder zusammenrollte, damit nichts von dem beabsichtigten Glitzerspiel verloren ginge, sagte er obenhin und ganz nebenbei: *...ungenau, wie Frauen nun einmal sind...* Ich erstarrte vor Wut. [...] *Ungenau, wie Frauen nun einmal sind*, schrieb ich also getreu und genau in meiner Muttersprache nieder, stand auf und rannte in die Küche. (AS S. 130f)

Hier wird Wolters Ironie direkt spürbar. *Getreu und genau* gibt die Übersetzerin den Text also wieder, der von der *klischeehaften Untreue* der Frauen und von unmissverständlichem Sexismus spricht. Damit befindet sie sich in einer ähnlichen Situation wie Eléonore bei Rioux, die einen teilweise frauenverachtenden Text mit sehr problematischem Inhalt übersetzt, die aber für ihren Text keine Ironie zu Hilfe nehmen kann,

Die Übersetzerin muss sich also *nicht nur formal, d.h. sprachlich dem Text unterwerfen, sondern auch inhaltlich*. Es sei denn, sie kündige den Auftrag.

Immerhin erlaubt ihr der Verleger zu Beginn, den Text etwas zu kürzen, wobei er nur vage Angaben macht. „Ich hatte, was den Redestrom betraf, einen weiteren Trost: die etwas vage Erlaubnis des Verlegers, ich könne, *wo es mir nötig scheine*, Kürzungen vornehmen. (AS S. 130) Nach Monaten der Übersetzung kommt der Verleger aber plötzlich wieder davon ab: „Doch solle ich, anders als anfangs abgesprochen, den Text nun doch *ungekürzt* liefern. Dies sei ein nachträglicher, aber unumgänglicher Wunsch der Rechtsinhaber.“ (AS S. 150)

Die Arbeit der Übersetzerin wird also nicht nur durch das Sammelsurium von verschiedensten Artikeln erschwert, sondern zusätzlich durch den wankelmütigen Verleger, der nach Monaten auch noch die Übersetzungsbedingungen ändert. Kommt ein Translator, eine Translatorin nämlich im Laufe seiner/ihrer Karriere meist auch mit den verschiedensten Bereichen in Kontakt, so kondensiert sich diese Verschiedenartigkeit bei dem von der Ich-Erzählerin bzw. Christine Wolter beschriebenen Text in einem einzigen Auftrag.

Nun, fuhr A.S. fort, weiterhin ohne mich anzublicken, bei Frauen erkennt man viel deutlicher, von welchem Tier sie herkommen, denn *dieser Ursprung ist nicht wie beim Manne durch Willen, Bewusstsein und einen harten Lebenskampf verwischt worden.*

Ich schleuderte die Ausgabe der *Biblioteca Adelphi* Band 70 gegen das Fenster. (AS S. 132f)⁶⁶

Trotz der Wut der fiktiven Übersetzerin, die solche Texte kommentarlos zu übersetzen hat, geschieht ihr im Laufe der Erzählung genau das, was der reale Übersetzer R. im Zeitungsartikel in Bezug zu seinem Verhältnis zu Marcel Proust erlebt: Sie verfällt in einen Liebeswahn, saugt seine nicht sexistischen Ansichten nicht nur auf wie ein Schwamm, sondern verinnerlicht sie völlig und gibt sie an andere weiter, bis sie gegenüber ihrer Familie und ihren Freunden gar keine eigene Meinung sondern nur noch diejenige von A.S. vertritt. Wie aber kommt es dazu, dass sie seine sexistischen Aussagen plötzlich völlig vergisst? Es ist der Ruhm, das Stück Glanz, das plötzlich vom AT-Autor auf sie, die unbekanntere Übersetzerin fällt:

Wieso tauchte A.S. plötzlich in der Unterhaltung auf? Von Büchern war die Rede, von der intellektuell-elitären *Biblioteca Adelphi* [...].

Sie übersetzt ihn, hörte ich Roberto sagen und sah, dass er das Buch in der Hand hielt, das er von meinem Schreibtisch geholt haben musste.

A.S.? Wie interessant! Wie schön! Faszinierend und geistreich, nicht wahr? Wenn wir heute solche Autoren hätten ...

⁶⁶ Die reale Übersetzerin Wolter hat ihren AT vielleicht auch bei manch anderer Gelegenheit ans Fenster geworfen. So steht bei Alberto Salvinio unter dem Buchstaben *F* z.B.: „FRAU (ÜBERRAGENDE). Einige Frauen schaffen es, über das allgemeine und sehr niedrige Niveau des weiblichen Geisteslebens hinauszukommen; aber auch wenn sie dieses Niveau überwunden und das Recht auf den Titel der überragenden Frau erworben haben, verlieren sie dadurch nicht die natürliche „Schwäche“ der Frau, die sich vor allem darin zeigt, dass es der Frau unmöglich ist, *den rechten Weg zu finden*. [...] Die überragende Frau überschreitet daher wohl das Niveau der gewöhnlichen Weiblichkeit, aber einmal über dieses Niveau hinausgelangt, beschreitet sie einen Weg, der unausweichlich ein abwegiger, ein krummer, ein 'nicht rechter' Weg ist. Und das Werk dieser überragenden Frau in der Literatur oder in der Malerei mag interessant, anziehend, sogar faszinierend sein, es ist aber immer grundlos und nutzlos, da ausserhalb des Richtigen, Rechten. [...] Die überragenden Frauen, ob sie nun schreiben oder malen oder nur sprechen, haben etwas Angestregtes an sich, etwas Übertriebenes, Eigenartiges, eine Art, die Dinge verkehrt herum anzupacken, etwas Gezwungenes. Diese Anstrengung ist *nötig*. Sie ist nötig, um dem, was sich nicht von selbst rechtfertigt, was allein nicht 'standhält', Leben, Bewegung, Anziehungskraft zu verleihen. Sie ähnelt der Anstrengung, mit der man die Spitze einer Amphore in den Boden stösst, weil sie sonst nicht aufrecht stünde. Aber es ist ein Eintagsleben, isoliert in seiner Vorläufigkeit. Daher auch die *Notwendigkeit des Dämonismus* bei der überragenden Frau [...].“ (Salvinio 1983 : 102f) Natürlich ist bei diesem Text zu berücksichtigen, dass er Jahrzehnte vor der deutschen Übersetzung geschrieben wurde, aber Wolter musste sich immerhin Anfang der 80er Jahre damit befassen.

Ich schwieg. Er war also bekannt. Mehr noch, er wurde gerade entdeckt, wie es schien, wieder entdeckt oder neu entdeckt, jedenfalls war er im Schwange, Anna hatte gerade einen Artikel über ihn gelesen, Marco hatte die Neuausgabe gekauft, und wenn Italien damals mehr Einfluss gehabt hätte, wäre A.S. auch Nobelpreisträger geworden.

[...] Er war einer der Grossen unter den Zeitgenossen, wenn man die Italiener gefragt hätte, ein Weiser, der alles sagen durfte, ein Heiliger, dem man nichts mehr übel nahm. [...]

Mein A.S.: Redefluss. Teigige, verknotete Sätze. Langweilig, selbstgefällig, banal. Mein A.S. war mein A.S. Dennoch nahm ich es ihm nicht übel, dass von seinem Glanz etwas auf mich fiel, weil ich seine Zunge berührt hatte. Es tat wohl. (AS S. 142f)

Dieser Ruhm, diese Anerkennung, nach der nicht nur jeder Translator und jede TranslatorIn lechzt, sondern worum sich auch die moderne Übersetzungswissenschaft nach Kräften bemüht, führt dazu, dass die Übersetzerin mit ihrem AT-Autor eine fusionelle Beziehung eingeht, die sie völlig von ihrer Familie und einem normalen Alltag überhaupt abschottet. Es kommt sogar soweit, dass sie plötzlich selber abschätzige, sexistische Töne verlauten lässt: „Was A.S. betrifft, so fragte ich mich an diesem Punkt, ob meine Abneigung nicht eine Hilfskonstruktion war, eine Hemmung, eine angenommene Haltung oder eher der Ausdruck muffiger Hausfrauenratlosigkeit, provinzieller Unsicherheit.“ (AS S. 146) Die Ironie ist hier in Anbetracht dessen, was sie früher zu A.S. Enzyklopädie-Artikeln kommentiert hat, natürlich herauszuhören. Dieser Satz könnte direkt von A.S. selber stammen. *Seine Zunge* hat ihre eigene aufmüpfige, von gesunder feministischer Revolte geprägte Zunge hier zum Schweigen gebracht.

Der von einer weiblichen Ich-Erzählerin ausgesprochene Sexismus erinnert aber auch daran, dass Übersetzerinnen manchmal auch in der Realität selber dazu tendieren, machistische Positionen zu vertreten. Lotbinière-Harwood z.B. erzählt aus ihrer eigenen Erfahrung als Übersetzerin, dass sie zu Beginn ihrer Laufbahn, als sie noch keine Feministin war, den männlichen Standpunkt vertrat und die sexistische Poesie von Lucien Francoeur so treffend vom Französischen ins Englische übersetzte, dass man ihr das „Kompliment“ machte, ihre Übersetzungen seien besser als das Original:

Even so, during the three years' work on Francoeur, I became painfully aware that my translating voice was speaking from a male viewpoint.[...] No wonder people said my poems were better than Francoeur's: I was being more macho than him – a typical over-reaction of the colonized. (Lotbinière-Harwood 1991 : 97)

Wolters Protagonistin konzentriert sich anschliessend nur noch auf die Übersetzung, verliert deswegen die Aussicht auf eine interessante Forschungsstelle an der Universität, weil sie ihren zuständigen Professor Erminio vernachlässigt und kümmert sich nicht mehr um ihren Sohn und ihren Partner.

Zwischen meinem Schreibtisch und ihm lagerten die verschiedenen Stadien meiner Arbeit in Gestalt von Papiersäulen: ein Stoss ungelöster Stellen: ein Stoss Korrespondenz mit dem Verleger, obenauf eine weitere Bitte um Terminverschiebung; ein Stoss von Auszügen aus Nachschlagewerken; ein Packen Bücher zitierter Autoren in verschiedenen Sprachen, [...] die Rohfassung der Übersetzung; und schliesslich die Endfassung der Übersetzung. Dies war die kleinste Säule, eigentlich nur eine Basis.

Mein Arbeitszimmer war unbegebar geworden, abstossend für Besuch, genau wie die Miene, mit der ich die Tür zu dieser Region öffnete. (AS S. 146f)

Mit dem nötigen Rückblick und Abstand „[...] das Buch von A.S. liegt vor mir, er hat's geschrieben, ich hab's übersetzt, das ist alles [...]“ (AS S. 125), kommt sie also zur Erkenntnis, dass nicht nur ihr Arbeitszimmer unbetretbar geworden ist, sondern vor allem auch sie selbst „abstossend“ wirkt.

„Ich arbeitete, ohne von mir selbst noch Notiz zu nehmen, Rohfassung, Korrektur, Reinschrift, pausenlos.“ (AS S. 156)

Dieses pausenlose, sklavisches Arbeiten und die Befreiung vom Text, sobald dieser endlich abgeschlossen ist, beschreibt auch Morin in der realen Übersetzungswelt:

Une fois le texte livré, je reprends contact avec la réalité... et je ne me souviens plus à quelle heure j'ai bougé autre chose que les doigts pour la dernière fois! Puis je me rends compte que je maintiens ce rythme depuis trois semaines. J'ai très mal au cou, je me sens épuisée et même un peu déprimée. Tout ça ne peut être bon pour moi! Est-ce que le travail de traducteur serait dangereux pour la santé? (Morin 2008 : 11)

Wenn die Übersetzerin aber dermassen eins wird mit dem Text, vollzieht sie im Grunde nur das, was Auftraggeber, idealistische Übersetzungstheoretiker und Publikum von ihr erwarten: das Verschwinden, Unsichtbarwerden des

Übersetzers. „Yet, as working translators, most of the time, when we succeed best, we become invisible. The reader has no idea that there has been anything between him and the author.“ (Howell 2008 : 8)

Wohl macht auch die reale Übersetzerin Wolter dies in ihrem Text, übersetzt also die frauenverachtenden Passagen und Artikel ohne mit der übersetzerischen Wimper zu zucken, sie revanchiert sich dafür aber in und mit dieser Erzählung, die man deshalb vielleicht geradezu als eine Art verkappten „Metatext“ interpretieren könnte:

Feminist influence on translation and translation studies is most readily visible in the metatexts – the statements, theoretical writings, prefaces and footnotes that have been added to work published since the late 1970s. In these texts a noticeable trend is the developing sense of self exhibited by translators, increasingly aware that their identities as gendered rewriters enter into their work. Translators are introducing and commenting on their work, and offering explanations for it. [...] Other theoretical work is visible in criticisms of the conventional rhetoric of translation and the myths surrounding it. This is all part of a concerted move away from the classical ‚invisible‘ translator, the idea of the translator as some kind of transparent channel whose involvements do not affect the source or the translated texts. (von Flotow 1997 : 35)

Ein Vorwort oder z.B. Stellung nehmende Fussnoten, wie sie von Flotow als seit den späten 70er Jahren sichtbares Intervenieren der feministischen Übersetzerinnen sieht, gibt es von der Übersetzerin Wolter in der deutschen Ausgabe der Nuova Enciclopedia nicht, und es wurde wohl auch kein sexistischer Artikel unterschlagen oder aus radikal feministischer Sicht umgeschrieben. Erstens hatte der Verleger wie bereits erwähnt das Kürzungsangebot in letzter Minute wieder rückgängig gemacht, zweitens hatte die Ära der feministischen Übersetzungstheorien noch nicht richtig begonnen und drittens war Wolter wohl wie jede Arbeitnehmerin ganz einfach auf ihren Lohn angewiesen. Und natürlich ist es

[...] often considerably easier for a translator to proclaim political action in prefaces and other materials than to actually take action in the translation; this may explain the manifesto-like quality of the more combative statements, a quality that is not always reflected in the translated work. (von Flotow 1997 : 35)

Die radikal feministische Übersetzerin Lotbinière-Harwood z.B. hätte diesen Text vielleicht einfach nicht angenommen oder die sexistischen Stellen zensuriert, aber

nicht jede Übersetzerin fühlt sich der Übersetzung als politischem Akt verpflichtet:

De Lotbinière-Harwood does not mitigate her interventionist measures with explanations about her discomfort or dismay at patriarchal language: she assumes the right to change what she cannot approve of. Further, she categorically states her political position and defines translation as a political practice. (von Flotow 1997 : 29)

So sagt Lotbinière-Harwood auch selber:

Même si, comme traductrice, je n'ai pas de contrôle sur le contenu de texte que je traduis, je suis responsable de sa ré-écriture en langue d'arrivée. Une assise gynocentrique m'amène à mettre en valeur la voix, le signe grammatical (tout muet soit-il) et le(s) sens du féminin en ce qu'il représente les femmes. Est-il nécessaire d'ajouter que cette pratique ne va pas toujours sans entrer en conflit avec l'éthique de la traduction professionnelle et avec la survie matérielle? Car si ma position éthique m'entraîne à trop féminiser le texte („trop“ relativement au contexte traductif) ou à refuser tel autre texte pour cause de sexisme c'est, surtout pour une pigiste mettre en péril des contrats futurs. Mais la pratique de la traduction au féminin est orientée vers le changement social, ce qui ne se fait pas sans risque. Alors osons être re-belles et infidèles. (Lotbinière-Harwood 1991 : 74)

Re-bellisch wie Lotbinière-Harwood konnte Wolter vor 1983 im Übersetzungsbereich kaum sein, schliesslich hatte sie auch die Verantwortung für ihr Kind und ihre Partnerschaft. Zudem war längst nicht der ganze AT von Alberto Savinio sexistisch und man musste ihn auch aus dem geschichtlichen Kontext heraus verstehen und sehen.

Lotbinière-Harwoods Position scheint zwar m.E. berechtigt, tendiert aber ins allzu Radikale, Intolerante und Idealistische. Übersetzerinnen können wohl „en apnée“ übersetzen, brauchen aber trotzdem mehr als Luft zum Leben.⁶⁷

Eine Erzählung in der Art eines „literarischen Metatextes“ wie diejenige von Wolter jedoch verbindet die Möglichkeit des persönlichen Kommentars mit einer

⁶⁷ Mit etwas Abstand relativiert auch Lotbinière-Harwood ihre Position: I was once sharply criticized for feminizing the language in my translation of an article [...]. My own gender bias had resulted in what was judged a lack of professional ethics. Today, I would do things differently. I might, with my employers' approval, make a translator's note stating clearly that « the translation you are about to read employs every language strategy possible to make the feminine – i.e. women – visible in this text. » But that still might be going to far. Depending on context, I could be forced to translate the masculine generic the author used. Thereby cutting off my woman's voice. So gender can constitute an ethical problem for feminist translators. (Lotbinière-Harwood 1991 : 101)

kreativen Textproduktion, mit welcher sich ein Teil des Lebensunterhalts auf angenehme Weise bestreiten lässt.

Bei Wolter verschmilzt die Übersetzerin tatsächlich mit dem Text, nach Beendigung des Auftrags ist es jedoch ironischerweise nicht die Übersetzerin, die verschwunden ist, sondern der AT-Autor. War er vorher eine, wenn auch imaginierte, Pfefferkuchengestalt, so ist er am Ende ganz verschwunden, und sogar seine Essenz hat sich verflüchtigt. Das Hirschhornsalz, das die Ich-Erzählerin am Ende nämlich in ihrer Küche nicht mehr in den Tütchen vorfindet, nachdem sie die vernachlässigten Küchenschränke von Würmern, Puppen und Schaben befreit hat, und von welchem sie behauptet, dass sie nicht weiss, wozu es gebraucht wird, ist die chemische Substanz, das Backtriebmittel, welches die Pfefferkuchen bzw. Lebkuchen aufgehen lässt.

[...] kontrollierte die Gewürzdosen. Eine, fest verschlossen, enthielt zwei Tütchen mit der Aufschrift Hirschhornsalz. Ich weiss nicht, wozu man Hirschhornsalz braucht, und auch nicht, warum ich es aufbewahrte. Hing das mit einer Neigung zu Hirschen, Hörnern oder Salzen zusammen? Ich öffnete die Tütchen, die gut zugeklebt waren: sie waren leer. Ich sah nichts, genauer: Ich sah das weisse Innere der Tütchen und war sicher, dass dies eine Botschaft war. Eine zeitlose Eilsendung. Ein vielsagendes Nachwort. Ein unsichtbares Postscriptum.

Ich ging durch mein wieder aufgeräumtes, freies Zimmer, öffnete die Fenstertür und trat auf den Balkon.

Etwas ist angekommen, sagte ich. (AS S. 158f)

Da Hirschhornsalz⁶⁸, auch Triebmittel genannt, unter anderem Ammoniak enthält, kann es sich tatsächlich verflüchtigen. Es verschlägt einem übrigens wirklich den Atem, wenn man es einatmet. Ganz zu Beginn sagt die Ich-Erzählerin deshalb auch „A.S. hat mich vergiftet“ (AS S.125). Sie meint damit zwar im Rückblick im Erzählrahmen des Anfangs, d.h. als sie die Übersetzung bereits fertig hat, die Art seines Erzählens „Nichts respektieren, alles sagen“ (AS S. 125), aber natürlich geht es ihr m.E. auch um die sklavische Verschmelzung, der sie anheim gefallen ist. Die Übersetzerin fühlt sich somit, ohne einen Hauch von Hirschhornsalz und Lebkuchen, wieder ganz frei am Ende der Erzählung, wobei die Deutung des

⁶⁸ **Hirschhornsalz**, das : früher aus [Hirsch]horn gewonnenes, beim Backen von Lebkuchen o.Ä. verwendetes Triebmittel. (Duden 2007 : 833)

letzten Satzes rätselhaft bleibt. Vielleicht ist die Übersetzerin endlich und einfach wieder *bei sich selbst* angekommen.

Meiner Meinung nach handelt es sich bei A.S. um einen ganz besonders gelungenen Text, weil er der Übersetzungsrealität mit ihrer ganzen Widersprüchlichkeit – obwohl überspitzt und ironisch formuliert – sehr nahe kommt. Sowohl die Arbeitsbedingungen der Familienmutter als auch das totale Verschmelzen mit der Übersetzungsarbeit, das Abtauchen und Sich-Selber-Isolieren ist sehr real dargestellt und man kann es als Frau absolut nachempfinden, selbst wenn man keine literarischen Übersetzungen ausgeführt hat.

2.3.3.2 Abscheu und AT-Missbrauch als Lockmittel

Im Thriller *Transgressions* von Dunant wird die Übersetzerin Elizabeth Skvorecky von Anfang an als vereinsamt, beziehungslos, schlaflos und deprimiert geschildert. Sie hat gerade den Bruch einer siebenjährigen Beziehung hinter sich und dieser Umstand bringt sie in eine Identitätskrise: „Seven and a half years. Too long for an affair, too short for a lifetime. The question of who she was now remained unanswered.“ (TG S. 6) Sie vermisst ihren Ex-Freund, obwohl die Beziehung, auch im sexuellen Sinne, gegen Ende sehr schlecht gewesen war.⁶⁹

Im Laufe der Geschichte erfährt der Leser aber, dass das schlechte Lebensgefühl der Übersetzerin nicht nur auf den Bruch in der Beziehung zurückzuführen ist, sondern dass sie sich schon immer, auch als Kind schon, als ängstliche Randfigur und „Zaungast“⁷⁰ gefühlt hatte:

Is this me talking? she thought. Elizabeth Skvorecky, single white female in search of a future?

You know what your problem is? You should have more to lose, more sense of a vested interest in life. Then you wouldn't be so cocky about taking risks. But when she looked back on herself she realised she'd never had that. Even as a child she had grown up with a sense that the world had been designed for somebody else, someone more connected,

⁶⁹ Die sexuelle Thematik prägt den ganzen Roman. Nicht nur der AT, ein Porno, sondern auch das richtige Leben der Protagonistin dreht sich sehr stark um Sex. Der ganze Text von Dunant wirkt deshalb billig, roh und auf die Dauer (375 Seiten) abstoßend.

⁷⁰ Übersetzung von Susanne Hornfeck S. 267.

and she was simply a casual visitor who'd have to make do with the edges and the margins. (TG S. 285f).

Ausserdem hatte sie auch ihren Einzelkindstatus als problematisch empfunden, weil sie damit allein die Last der elterlichen Erwartungen tragen musste:

To be an only child born ten years into a marriage may have seemed like a miracle to them, but it was more of a burden on her. Would it have been different if they had had another? At least it would have taken the pressure of fulfilling the fantasies off her. (TG S. 218f)

Auch später hat sie Mühe mit ihrem Sozialleben. Sie fühlt sich dem nicht gewachsen und zieht die Gesellschaft von Wörtern vor, die keinen Dialog bedingen: „When a cab finally came she gave her address and sat back against the seat, exhausted. Too much social life after too little. She wasn't up to it. Give me written words any day. Nobody answers you back.“ (TG S. 48)

Dieses Abschotten vom sozialen Netz und das Abtauchen in die Arbeit beschreibt sie auch gegen Ende des Romans wieder:

It's to do with work and I can't seem to get out of it. It's a weird book, this... I mean that's why I haven't been in touch. It's sort of taken me over. All I do is write, sleep and write more. [...] I don't have to see anyone, or be nice to anyone, pretend anything any more. I can be anti-social as I like.“ (TG S. 313f)

Sie hat auch Mühe mit der Idee vom Muttersein und vom Gründen einer eigenen Familie. Sie behauptet, dass sie froh sei, von diesem familiären „Eden“ ausgeschlossen zu sein, gleichzeitig aber hat sie eine verachtende Sichtweise auf ihre eigene Arbeit, „achtzigtausend Wörter Schund auf ihrer Festplatte“⁷¹, nichts, worauf ihre eigene Mutter hätte stolz sein können:

There had been a while when it had seemed an almost attractive nightmare: playing house, creating the sense of a family that the death of her mother had taken away for ever. But it was all fantasy, the feeling that you needed to reclaim Eden even when in your soul you knew you were happy to have banished from it.

So what did she have instead? Eighty thousand words of English sleaze on a computer and semen stains on her robe from a rapist lover whom she had anonymously shopped to the police. Not exactly the kind of story to appeal to her mother. Maybe some people die at the right time, to shield themselves from life's unacceptable outcomes. (TG S. 246)

⁷¹ Übersetzung von Susanne Hornfeck S. 231.

Dass sie die Erwartungen ihrer eigenen Mutter enttäuscht hatte⁷², betont Elizabeth auch an früherer Stelle: „Sometimes she thought that her mother had died simply to get away from her sense of disappointment in her daughter.“ (TG S. 194) Genauso negativ klingt es auch, wie Milano Appel hervorhebt, wenn geschildert wird, dass Elizabeth nur Übersetzerin geworden ist, weil sie nichts Besseres mit ihrem Leben anzufangen weiss:

Is being a translator lowly work, then? [...] In *Transgressions* by Sarah Dunant, the translator Lizzie, trying to get her life together after the breakup of a long-term relationship, accepts the job of translating a long, hard-boiled thriller by a new Czech writer only because she feels she has nothing better to do with her life. (Milano Appel 2003 : 28)

„[...] though she had reservations about its originality she'd decided to take it on anyway, partly because they made her an offer she couldn't refuse and partly because living in another language would allow her to live less in herself, or at least the self she associated with Tom. [...] Its translation would take her the rest of the year and into the new one. Why not? She had nothing better to do with her life.“ (TG S. 9)

Der Beruf der Übersetzerin wird durch ihre eigenen Aussagen bzw. Gedanken in ein extrem negatives Licht gerückt. Kein Wunder ist das Selbstwertgefühl der Übersetzerin stark angeschlagen „Lizzie's own sense of selfworth has been badly damaged“ (Milano Appel 2003 : 28), und sie fühlt sich deshalb nur mit den Wörtern der anderen wohl, nicht aber mit ihren eigenen. Die Sprachbegabte ist also im Grunde fast sprachlos oder jedenfalls sehr ungeschickt, wenn sie etwas Eigenes ausdrücken will.

She herself had had nothing to say. Or nothing she thought anyone would be interested in. Now, as a translator she had the confidence to play with other people's words, but was still too often wrong-footed when it came to finding her own. (TG S. 14)

Übersetzen ist für sie eine Art Krücke, um sich im Leben zurechtzufinden, bzw. um vor dem Leben (in die Arbeit) zu flüchten. Nach dem Stress mit dem unerklärlichen CD-Turm in der Küche weicht sie deshalb auch in die Arbeit aus, obwohl sie sich auch dort nicht wohl fühlt:

⁷² Es fällt übrigens auch auf, dass in *Transgressions* nie von Elizabeth's Vater die Rede ist. Der Leser/die Leserin erfährt nicht, ob er noch lebt oder ob er auch „vor Enttäuschung“ gestorben ist.

In the search for somewhere where she felt in control she moved to fiction. Yet even there she found scant comfort. (TG S. 96)

Wie bei Poulin spielen Katzen auch in *Transgressions* eine besondere Rolle.⁷³

Auch die Übersetzerin Elizabeth lebt mit einer Katze, Millie, die sich ständig gegen einen aggressiven, aufdringlichen Kater verteidigen muss, der ihr bis ins Haus und durch die Katzenklappe nachstellt. Dies ist natürlich hier bei Dunant eine bewusste und nur allzu offensichtliche Parallele zu Elizabeth (und keine bloße Anspielung auf die sexuelle Komponente wie bei Poulin), die durch den Eindringling, der heimlich in ihr Haus dringt und sie total verunsichert, an ihrem eigenen Verstand zu zweifeln beginnt, bis er sie tatsächlich vergewaltigt. „Millie was her family. She was all she had [...]“. (TG S. 279)

Eine weitere Parallele lässt sich in Bezug auf Wolters A.S. feststellen. Auch die Übersetzerin Elizabeth verschmilzt mit dem Stil und der Welt des AT-Autors, und ähnlich wie die Lebkuchengestalt A.S. scheint ihr ein unsichtbarer Partner über die Schulter zu gucken und den Text ins Ohr zu flüstern:

She'd made good progress. But then she'd been at it solidly, not stopping for weekends, and working most evenings till about eight or nine o'clock. It was a tried and true method, a way of submerging herself in a writer's style, infiltrating herself into their world until gradually it became hers, her choice of words mirroring theirs. There was a quiet pleasure to be had in this, like working in unison with an invisible partner at your shoulder, watching over you, whispering in your ear. It could have its drawbacks, though. Like with this one, when getting into the words meant getting into the sensibilities, and the undertow of threat and sexual sadism. (TG S. 38)

Auch Elizabeth sieht sich mit dem problematischen, sexistischen Inhalt konfrontiert und fühlt sich beim Schreiben bzw. danach selber als Opfer, genau wie Eleonore bei Rioux, wobei Elizabeth die Mischung aus Macht, Kühnheit und Schmerz genießt:⁷⁴

To begin with, it hadn't troubled her. She had managed to keep the meaning of the images at a critical distance; dissecting syntax, looking for ways to reproduce linguistic rhythms. But in the last few days the violence seemed to have burrowed its way further under her skin. She would lie in her bed at night, rerunning certain scenes from the book,

⁷³ In der deutschen Übersetzung lautet der Titel von *Transgressions* *Nachts sind alle Kater grau*.

⁷⁴ Dieses widersprüchliche Empfinden von Macht, Schmerz und sexueller Anziehung fühlte aber auch Eleonore bei Rioux, als sie sich zusammen mit dem Serial-Killer Ming auf der Flucht vorstellte. (TS S. 114)

substituting herself for the women. As with today's scene; imagining herself sitting in that sparse cold room, crossing then uncrossing her legs, enjoying the insolence and the power, even down to the moment of pain. (TG S. 38f)

Die Übersetzerin wird von Beginn an als fragile, unsichere Person geschildert. Sie scheint den Beruf der Übersetzerin gewählt zu haben, weil er ihrer Persönlichkeit entspricht. Sie kann sich dadurch noch mehr von der Welt abschotten, auf der sie sich auch sprachlich linkisch fühlt. Es erstaunt deshalb nicht, dass sich ihr eigenes Leben im Laufe der Übersetzung mit dem AT vermischt, ja in einer Weise verschmilzt, dass die Übergänge vom AT zum richtigen Leben der Übersetzerin fließend werden. Damit dies verständlich wird, muss der Inhalt hier nochmals etwas in Erinnerung gerufen werden: Die Übersetzerin wird zu Beginn des Romans mit seltsamen Vorgängen in ihrem Haus konfrontiert: CDs verschwinden oder werden auf dem Küchentisch zu Türmen aufgebaut, der Tisch wird gedeckt, ihr Arbeitszimmer und ihr Computer wird mit Ketchup verschmiert, die übersetzten Seiten werden im Zimmer verstreut. Ein Schlosser bringt sie auf die Idee eines Poltergeists und eine Pastorin erklärt ihr, dass der Poltergeist wohl mit ihrem eigenen seelischen Befinden zu tun habe.

Elizabeth beginnt also an sich selber zu zweifeln und hält sich beinahe für verrückt, bis sie eines Nachts tatsächlich in ihrem Bett „vergewaltigt“ wird. Um ihr Leben zu retten, „spielt sie mit“ und bringt es fertig, bei dem erzwungenen Akt sexuell erregt zu werden und die Oberhand und Macht über den Vergewaltiger zu gewinnen. So rettet sie ihr Leben und der befriedigte Vergewaltiger weint sich zuerst in ihren Armen aus, bevor er verschwindet. Da sie sich niemandem anvertraut und zudem fürchtet, dass er wiederkommt, weil sozusagen *sie* die Siegerin beim Ganzen war und nicht er, kann sie mit dem Ereignis nicht fertigwerden. Sie weiss, dass der Vergewaltiger in der Nachbarschaft wohnt und ihre verschiedenen Fassungen des AT-Pornos aus der Mülltonne vor ihrem Haus gefischt hat, und will ihn deshalb mit ihren frei abgeänderten Übersetzungen, vor allem mit der Sado-Maso-Szene, die sie selber für das Protagonistenpaar Jake und Mirka erfindet, bewusst zurück ins Haus (und zur Polizei, die bei ihr lauert) locken und ihm so eine Falle stellen. Wegen den Nachrichten über andere

Gewaltverbrechen in den Medien „Hammer rapist strikes again“ (TG S. 223) ist sie inzwischen davon überzeugt, dass es sich bei dem Vergewaltiger nicht einfach um einen Gelegenheitsverbrecher, sondern um einen brutalen Serial-Killer, den „Hammer von Holloway“ handelt. In die vorbereitete Falle tritt ihr Vergewaltiger aber nicht, sondern taucht erst wieder bei ihr auf, nachdem die Polizei eine andere Spur verfolgt, versucht sie diesmal ohne Umschweife mit roher Gewalt zu vergewaltigen, aber die Übersetzerin kann sich retten, indem sie ihm eine Schere in den Bauch rammt, bevor er sein Ziel erreicht, während die per Zufall eingetroffene Pastorin vor der Glastür draussen um Hilfe schreit. Wegen eines Details wird Elizabeth kurz vor seinem Tod noch klar, dass er tatsächlich nur ein „stalker“ und kein Serial-Killer war. Dieser wird später von der Polizei gefasst.

Im Grunde weist der Thriller-Porno, den die Übersetzerin übersetzt, enorm viele Parallelen zu ihrem eigenen Leben auf. Er ist extrem frauenverachtend, roh und brutal und weil es darin praktisch nur um Sex geht, eignet er sich dazu, als originelles Lockmittel abgeändert bzw. missbraucht zu werden. Elizabeth schreibt ganze Passagen um oder erfindet sie frei, wobei ihre feministische Sichtweise durchsickert, denn die im AT-Porno gequälte Frau bleibt in ihrer eigenen Version nicht passiv, sondern entkommt ihren Peinigern, insbesondere, in dem sie einen von ihnen sexuell erregt und ihn dabei mit einem Messer in den Bauch umbringt. Die Frau ist diejenige, die durch sexuelle Verführung die Macht innehat.

Bei Dunant wird der AT daher sehr bewusst instrumentalisiert (manipuliert), um einen Wiederholungstäter in die Falle zu locken, allerdings wirkt die ganze Fiktion von *Transgressions* dadurch alles andere als glaubwürdig.

Die Tatsache, dass die vergewaltigte Übersetzerin zudem während dem Akt von Gewalt sexuell erregt wird, hat zu heftigen Diskussionen und empörter feministischer Kritik geführt, zumal Dunant als Feministin gilt.

So zitiert Horeck die Zeitung *Observer* vom 1. Juni 1997: „Dunant, a self-identified feminist, had written a novel including one of the oldest pornographic scenarios in the book: a rape scene in which a woman ends up enjoying the experience.“ (Horeck 2000 : 262)

In der Tat erstaunt es, dass gerade eine weibliche Autorin einen solchen Thriller schreibt, in dem die Heldin im Haupttext sowie diejenige im Nebentext vergewaltigt und auch sonst gequält wird. Auch die Übersetzerin Elizabeth, der

die Autorin Dunant die Worte in den Mund legt, macht sich Gedanken über die Frauenfeindlichkeit des Ausgangstextes:

As a story the whole thing was shot through with a careless misogyny. All acceptable within the genre, but none the less distasteful for that. How will I feel, she had thought when she decided to take it on, sitting at night in an empty house translating scenes of women being threatened and abused by men who enjoy their pain rather than their sexuality? Rape, fear, torture – it was so common nowadays that it was almost a form of punctuation for a certain kind of novel. (TG S. 28)

Die ganzen 375 Seiten handeln sehr oft von rohem Sex, manchmal sind es auch nur die Gedanken von Elizabeth darüber, und auf Dauer wirkt das Thema abgedroschen, wie auch Horeck betont:

Though the purpose of including the thriller [den fiktiven AT] is to show how a woman writer can fight fantasy with fantasy, *Transgressions* ends up seeming to much of the same. One is left wondering whether the novel is not it's own opponent. (Horeck 2000 : 271)

In der Tat scheint der Roman ständig genau das darzustellen, was er eigentlich (laut der Autorin Dunant) kritisieren möchte, brutale sexuelle Gewalt gegenüber Frauen, und es scheint deshalb sehr weit her geholt, gerade in diesem Text ein „Manifest“ weiblicher Macht und Nicht-Unterwerfung zu sehen, obwohl das die Autorin Dunant in einem von Horeck zitierten Interview beteuert:

In an interview with the Guardian, Dunant dismissed the charge of pornography as outrageous: ‚It genuinely never occurred to me that anyone would call me exploitative. I was so clear that this was a major fictional attempt to take exploitation by the scruff of the neck and shake it.‘ For Dunant, reviewers were reading something into her novel that simply was not there. Nowhere, she insisted, she depicted a woman who enjoys getting raped. ‚For a second when she is seducing the man,‘ Dunant explains, ‚she recognises that she has actually got control and she experiences a *frisson* of power. We know there is a connection between power and arousal, and I think that's the point, rather than that she actually gets turned on.‘ (Horeck 2000 : 263)

Man könnte dabei auch auf den Gedanken kommen, dass für Dunants Roman ganz einfach das zutrifft, was die Protagonistin über den Binnenthiller, bzw. den zu übersetzenden AT denkt:

The same theme echoed through the book; sassy women finding themselves punished rather than rewarded for their daring. Yet, it seemed to be the kind of thing people wanted to read, already translated into half a dozen languages [...]. (TG S. 37)

Auch Dunants Thriller beinhaltet das, was von der Masse gewünscht und gekauft wird: Sex, Verbrechen und Gewalt.

Der Zweck der vorliegenden Analyse besteht natürlich nicht darin, die ganze Diskussion zur Vergewaltigungsszene breitzuschlagen, sondern festzustellen, inwiefern sie mit der Tätigkeit und der Darstellung der Übersetzerin zu tun hat. Erst nach der „Vergewaltigung“ wird die Übersetzerin nämlich ausgesprochen kühn in ihrer Arbeit, wie Milano Appel betont:

A similar sexual chemistry is even more explicitly at work with Lizzie in Transgressions. Having seduced and raped her would-be rapist, she becomes emboldened. While earlier she lacked the confidence to fashion with her own words the magic and wonder she was able to create with other people's words, she soon finds her own voice, to the extent that she begins altering the original text and creating her own scenes! For Lizzie, it is a disturbingly erotic experience. (Milano Appel 2003 : 29)

Diese „erotische Erfahrung“ der eigenen Textkreation drückt sie mit folgendem Satz aus: „The words flowed like genital juices.“ (TG S. 242) Dieser Vergleich ist natürlich Geschmacksache.

Zur Änderung des Textes ist hierbei noch anzumerken, dass die Übersetzerin, schon bevor sie durch die Vergewaltigung ein Gefühl der Macht entwickelt und den Text ganz bewusst für ihre Zwecke manipuliert, kleine, unmerkliche Änderungen vornimmt, wenn ihr die Darstellung der Frau aufstößt:

She scrolled up further to the first description of the woman. Would anyone notice that the word ‚still‘ was missing? In the original text the woman was described as ‚in her late thirties, attractive still‘. She had left out the qualifier. Hardly a subversive omission [...] but it gave her a sense of pleasure. The quiet hand of the translator. (TG S. 37)

Dass die Übersetzerin das abwertende „still“ einfach weglässt, somit formal und inhaltlich in den Text eingreift, liegt vielleicht im Sinne Lotbinière-Harwoods, obwohl es sich weder um eine Feminisierung noch um die Verweigerung einer Übersetzung handelt. Die Auslassung eines abwertenden Wortes ist sozusagen der Beginn ihrer subversiven Übersetzertätigkeit. Auch an einer anderen Stelle erwägt sie die textuelle Änderung fürs Erste in ihrer Phantasie, als sie sich ausmalt, wie die Szenen im AT umgeschrieben werden könnten, damit aus der gequälten, wehrlosen Frau ein Racheengel wird.

She had worked fast, letting the word count mean more than the words. She read it back for typos then put it through the spell check. [...] Women chained up as dogs; they were a dime a dozen these days. What else should any modern selfrespecting psychopath do with a kidnap victim? Sadistic chic. Maybe that was what angered her so much about the scene; its fashionable conformity, its predictability, right down to the abused turning into the mad.

If before she had been afraid of her cynicism, worried that it might somehow undermine the text, now she felt emboldened by it. How much more challenging if the writer had seen fit to give the caged girl a different future: six months of therapy which blew away her fear and turned her into a lawyer or a painter with a husband and children of her own [...].

The least he could have done was to fight fantasy with fantasy.’ Jake later heard that Mary Louise Brown had joined the police force, where she became known as a kind of avenging angel for women in trouble, swooping down on violent men and snapping their bodies between her dog-like teeth until they screamed for mercy, then leaving them for dead, taking their young women victims home and tending their wounds both mental and physical till they were strong enough to go back out on the streets and break a few balls of their own.’

Maybe she should just stick it in. One paragraph in 500 pages. They probably wouldn’t even notice. Charles was a notoriously sloppy reader, and with the deadline snapping at his heels he wouldn’t bother that much. Just her own small notation: like the Renaissance biblical copyists leaving their individual mark on the page. (TG S. 116f)

Beim Text in Anführungszeichen handelt es sich also tatsächlich um ihren selber erfundenen und getippten Text, der ihre eigene Spur, ihr individuelles Kennzeichen wie jenes der Bibelkopisten der Renaissance darstellen könnte.

Dass eine Übersetzerin sich selber aber mit den „Kopisten“ vergleicht, ist problematisch, vermittelt sie doch dadurch das klischeehafte Bild der Übersetzung als reine Kopie und nicht als Neuschöpfung, als welche sie in der modernen Übersetzungswissenschaft verstanden wird.

Auch Horeck knüpft an das Thema an, gibt aber zuerst eine Definition von Übersetzung:

I want to consider another definition of ‚translation’: to renovate, make new from old. The question of how to rework or renovate the story of female victimization and male violence, ‚our ultimate gender story’, is one of the most important challenges facing feminist writers (Clover 1992:227) [...] But does *Transgressions* succeed in making new from old? (Horeck 2000 : 270)

Dass die Übersetzung etwas Neues darstellt, ist in der heutigen Übersetzungswissenschaft nicht mehr umstritten, aber „make new from old“ erinnert an Recycling, was in Bezug auf einen Text alles andere als schmeichelhaft ist. Zudem wirkt die Story in der Version der Übersetzerin, die die Frau aus ihrer passiven Opferrolle herausholen möchte, nun auch absurd und lächerlich, etwas, was sie selber dem Original-AT bereits im ersten Textviertel ankreidete:

She took a swig of her coffee. The cappuccino froth was cold in the bottom of the cup. Not so much a translator gripped by her story as one tired of trying to make it less *absurd*. On first reading she hadn't given it much thought, but now, playing with each word, she found Biderman's behaviour *ridiculous*.⁷⁵ (TG S. 73)

Im Grunde ist es auch unverständlich, warum die Übersetzerin mit ihren abgeänderten Texten, in denen die Frau sich eben richtig und effizient zur Wehr setzt, dem Vergewaltiger eins auswischen kann. Zuerst liest er die per Zufall in der Mülltonne gefundenen, ersten Fassungen der Übersetzungen, in denen sie sich noch an das Original hält, später aber, nach der „Vergewaltigung“, legt sie die feministisch abgeänderte Fassung der Endszene, bei der die Heldin Mirka ihrem Folterknecht entwischt, indem sie ihn während dessen Orgasmus umbringt und danach mit Jake Sado-Maso-Sex betreibt, extra in die Mülltonne und sogar direkt in den Briefkasten des Übeltäters, damit er sie findet und sich an ihnen aufgeilt. Was ihn daran interessieren sollte, sind die brutalen Sexszenen und bestimmt nicht die Tatsache, dass sich die Heldin Mirka richtig zu wehren weiss, aber auch die Logik der Geschichte ist nicht Gegenstand dieser vorliegenden Analyse.

Wenn man von dem bei Kaindl erwähnten „Möglichkeitsraum“ von Kuzmics/Mozetics ausgeht, den ich im Kapitel 1.3 Fiktion und Wirklichkeit angesprochen habe, dann scheint dieser Roman sich aber bestimmt am äussersten Rand dieses „Möglichkeitsraums“ zu befinden. Sicher hängt dies auch mit dem Genre Thriller zusammen, reiner Unterhaltungsliteratur ohne literarischen Anspruch. Spannung, Sex und Gewalt sind hier gefragt, ohne Rücksicht auf Realitätsbezug. Dass gerade eine weibliche Autorin ihre Protagonistin in ein derart negatives Licht rückt, weil sie ihr von Anfang an jedes Selbstwertgefühl

⁷⁵ Die kursive Schreibweise stammt von mir.

abspricht und alle ihre Gedanken um Sex und Gewalt drehen lässt⁷⁶, scheint problematisch.⁷⁷ Obwohl sie durch die Oberhand, die sie im Vergewaltigungsakt gewinnt, waghalsiger wird in Bezug auf die Übersetzung bzw. die eigenen Fassungen, fühlt sie sich im realen Leben je länger je verrückter (und wird auch von ihren wenigen Freunden und Bekannten so gesehen)⁷⁸ sowie verängstigter und unsicherer. Dass sie am Ende bei der rohen Vergewaltigung nicht doch noch ums Leben kommt, verdankt sie dem Zufall (und nicht etwa ihrer neugewonnenen „Macht“), dass die Pastorin draussen an die Glasscheibe ihrer Veranda donnert, den Vergewaltiger eine Sekunde ablenkt und Elizabeth die Möglichkeit gibt, ihm die Ofentür, an die er sie gefesselt hat, über die Stirn zu dreschen, sich dann aus den Fesseln zu befreien und zur tödlichen Schere zu greifen.

Mit der Rolle eines Übersetzers statt einer Übersetzerin wäre diese Geschichte unvorstellbar, da sie hauptsächlich männliche Gewalt und weibliches Opferverhalten darstellt.

Die Manipulation des Textes durch die Übersetzerin erfolgt, abgesehen von dem Abschnitt, wo sie das abwertende Wörtchen „still“ auslässt,

⁷⁶ Sie spielt auch darauf an, dass der Mangel an Sex bei der Protagonistin schuld am Auftauchen des „Poltergeists“ bzw. ihrer rebellischen Energien ist: „The house was quiet around them. So, was this it ? she thought. Have my unconscious rebellious energies really been tamed by sexual release ?” (TG S. 148)

⁷⁷ Vor allem könnte man sich hier im Rahmen des Möglichkeitsraums auch vorstellen, dass eine reale Übersetzerin die Übersetzung eines solchen Textes ablehnen würde und zwar ohne unbedingt eine Anhängerin von Lotbinière-Harwood zu sein, aber aufgrund der Individualethik, wie sie Prunč ausführt: „Die erste ethisch-moralische Entscheidung, die Translatoren noch vor Inangriffnahme eines Translationsauftrages zu treffen haben, und für die sie im Sinne einer Individualethik der Translation in vollem Masse verantwortlich sind, ist die Entscheidung, ob Translation überhaupt stattfindet oder nicht. [...] Eine Translationsverweigerung liegt dann vor, wenn der Translator eine Translation aus ethischen, moralischen, ideologischen oder professionellen Gründen ablehnt. [...] Beispiele dafür wären die Übersetzungen sexistischer, rassistischer und [...] auch strafrechtlich mit Sanktionen belegter hardcore-pornographischer, zur Gewalt anstiftender und neonazistischer Texte.“ (Prunč 2007 : 334)

⁷⁸ So sagt ihre Freundin Sally zu ihr: „You know, I don’t think you have any idea how much you’ve been scaring people these past few months. I’ve been thinking that maybe you were losing it.“ (TG S. 315)

nur für persönliche Zwecke, nicht etwa aus einem feministischen Selbstbewusstsein heraus⁷⁹ und es scheint so, als ob sie den Text nach dem Tod des Vergewaltigers nochmals frisch zu Ende übersetzen muss „Go to bed, Lizzie, she thought. You have a book to finish and in the real world the night is for sleeping“ (TG S. 375), obwohl sie die Fassung „*Jake and Mirka. Last scene, first draft*“ (TG S. 307) schon längst geschrieben und im 23. Kapitel an den Vergewaltiger geschickt hat.

2.3.3.3 Idealisierung des Autors und des Ausgangstexts

Reznikovs Roman unterscheidet sich von den bisher untersuchten, weil die zweiunddreissigjährige Protagonistin Colomba zwar Übersetzerin ist, der Roman sich aber nicht wirklich ums Übersetzen dreht, obwohl die Translation als Broterwerb schon thematisiert wird, sondern um das Verhältnis einer Gruppe von Freunden, welches durch eine mysteriöse Unbekannte dermassen aus dem Gleichgewicht gerät, dass sie sich am Ende völlig auflöst. Reflexionen zur Translation sind daher eher selten, aber das Thema der Kreation wird mehrmals behandelt. Besonders wichtig ist aber auch hier die Beziehung der Übersetzerin zum AT-Autor.

Die Darstellung der Protagonistin, ihre psychische Verfassung und ihre Auffassung vom eigenen Beruf fällt auch in diesem Roman von Beginn an negativ aus: Bei der Übersetzerin Colomba kann man schon auf den ersten Seiten ein schlechtes Lebensgefühl, einen Mangel an Selbstbewusstsein und überhaupt grosse Angst feststellen „Il est vrai que je passe auprès de mes amis pour une spécialiste de l'angoisse“ (JPE S. 21). Sie wird von ihrer Freundin als „écrivain débutante [...] sans enfant“ vorgestellt bzw. abgestempelt, beschreibt sich selbst

⁷⁹ Natürlich geht es dieser fiktiven Übersetzerin, die den AT als Mittel zum Zweck missbraucht, auch nicht etwa um eine Frage der Humanität oder der Ideologie, auf die Prunč in seiner Translationsethik hinweist: „Die Relation zwischen AT und ZT kann also offensichtlich nicht zum alleinigen Massstab der ethischen Beurteilung translatorischen Handelns gemacht werden. Vielmehr muss die Translationsethik jenseits von treu zu übermittelnden Botschaften sowie jenseits von Textoberflächen im gesamten gesellschaftspolitischen und ideologischen Kontext angesiedelt [...] werden. In diesem Rahmen muss noch ausreichend Platz für die Freiheit translatorischer Entscheidungen bleiben, durch die allein translatorisches Handeln zum verantwortbaren und verantworteten ethischen Handeln werden kann.“ (Prunč 2007 : 330)

als „Trente ans et des poussières, toujours pas de descendance“ (JPE S. 19) und verachtet ihre eigene Arbeit:

Depuis plusieurs années déjà [...] j'avais commencé de traduire quelques romans américains, pour améliorer mes difficiles revenus de jeune auteur. Rien de bien glorieux: des polars et un best-seller romantique de deuxième catégorie. J'avais failli traduire les poèmes érotiques d'Erica Jong, mais mon essai n'avait pas été retenu par l'éditeur et c'est un autre traducteur qui avait hérité du contrat. La poésie d'Ashburn était magnifique et déjà traduite, en partie et par fragments, dans des petites maisons parisiennes. Je pouvais essayer d'en proposer des volumes non encore traduits. Mais le roman? Est-ce que ce ne serait pas extraordinaire de traduire le roman?

Peu de temps après, une commande de traduction de cinq romans policiers m'avait occupée plus d'une année. Par la suite j'avais passé quelque temps à Madrid [...]. De retour à Paris, j'avais écrit un roman sur une curieuse rencontre que j'y avais faite [...](JPE S. 30)

Die verklärende Bewunderung, die Colomba für den Autor Ashburn empfindet, bezieht sich aber im Grunde auf seine Poesie und seine Person, denn die Idee zur Übersetzung seines autobiographischen Romans kommt ihr, bevor sie ihn überhaupt gelesen hat. Mit ihrem eigenen Schriftstellertum hat sie es hingegen noch nicht sehr weit gebracht. Ihr Mangel an Selbstvertrauen bringt sie deshalb soweit, einen Unbekannten und seine Poesie zu vergöttern, statt sich in ihrem richtigen Leben um ihr eigenes Schreiben und ihre Beziehungslosigkeit zu kümmern. Tatsächlich wirkt sie sehr einsam, trotz der grossen Gruppe von Freunden, mit denen sie sich seit zehn Jahren regelmässig trifft. „Quelle effrayante solitude, me dis-je, pensant à ma vie.“ (JPE S. 122)

Sie hat keine feste Beziehung wie die Liebespaare in ihrem Freundeskreis, *Bella und Atom*, *Joy und Chien*, geht aber auch (fast) keine oberflächlichen Verbindungen ein wie *Berlina*, die lesbisch ist. Nur *Bergie* ist Single wie sie selbst. Die mysteriöse, sinnlich-aufreizende Nadja ist ihr suspekt, währenddem alle anderen Freunde, *Berlina* eingeschlossen, mindestens einmal Nadjas Bett teilen. Natürlich aber wünscht sich auch Colomba eine Liebesbeziehung. „J'avais envie de choses confuses et contradictoires, des choses de femme.“ (JPE S. 124)

Sie betont dies an mehreren Stellen und mit ihrem inneren Dialog:

[...] j'avais froid. Je n'avais pas fait l'amour depuis longtemps. Personne ne voudrait jamais de moi pour traduire *Nora*, ce serait un traducteur plus connu qui remporterait l'affaire. D'ailleurs on ne pourrait en vouloir à personne, laisser traduire Ashburn par une débutante...

J'avais envie de vivre une belle aventure... Littéraire ou amoureuse, que voulez-vous dire? Précisez votre pensée, mademoiselle... Je ne sais pas très bien. Je ferais mieux d'écrire mon roman en cours. Mais ça n'avancait pas. Est-ce que la création est érotique? (JPE S. 52)

Ce qui m'aurait plu, en fait, c'est qu'un homme vienne à moi. Que ce soit moi qui l'attire, que je sois lumineuse, comme un feu sur une falaise, ou une lampe derrière la fenêtre d'une maison. Qu'il me voie de loin et qu'il vienne à moi. (JPE S. 127)

Es mutet seltsam an, dass die Möchtegern-Autorin Colomba im Grunde lieber Übersetzerin wäre, weil ihr die Inspiration fehlt. Es geht nicht voran mit ihrem Roman. Davon kann man ableiten, dass das Übersetzen, im Gegensatz zum Schreiben, keine Inspiration braucht. Ein Gedanke, der dem Übersetzen den kreativen Charakter abspricht!

Zur Kreation aber macht sich Colomba viele Gedanken und laut dem Verleger Mercure de France ist dies das Hauptthema des Romans: „Ce texte est une réflexion sur la création et son rapport au monde, la nécessité vitale de l'art[...]“⁸⁰ Allerdings sind die fiktiven, in den Roman eingeschobenen Autobiographie-Teile bzw. Kapitel und Gedichte von Ashburns Roman m.E. weder poetisch⁸¹ noch spannend. Im Gegenteil, als Leser kämpft man sich durch die allgegenwärtigen Dialoge voller langweiligem, oftmals vulgärem Alltagsgeschwätz, hie und da gespickt mit ein paar interessanten Gedanken zum Thema Kreation. Colomba hingegen vergöttert den Roman „*Nora*“ und hegt und pflegt ihn wie einen Schatz. Sie nimmt ihn überallhin mit, steckt ihn nachts unter ihr Kopfkissen und macht ihn geradezu zu ihrem Glücksbringer: „Je touchai *Nora* sous mon oreiller mais ne l'ouvris pas. C'était devenu un rituel. Comme un porte-bonheur dangereux qu'il ne faut pas trop solliciter.“ (JPE S. 125)

Da das Buch selber, und nicht mehr der eigentliche Text wichtig ist, kommt Colomba lange nicht weiter mit ihrer Lektüre:

⁸⁰ <http://www.mercuredefrance.fr/titres/eden.htm> eingesehen am 4.09.2009.

⁸¹ So lautet z.B. das Gedicht *Juste à la porte du Jardin d'Eden* von Ashburn, das dem Roman von Reznikov den Titel gibt, in der fiktiven französischen „Übersetzung“ folgendermassen :
Lorsque je vois tes seins silencieux/J'ai envie de les prendre dans mes mains/Et de leur parler à l'oreille/Ce serait mon plus intime chuchotement/Je leur dirais ô mes faons/Ne courez pas après les honneurs/ Et ne faites pas de politique/Vous auriez vite mal à la tête/Et vous seriez déçus par les sondages/Restez les braves citoyens que vous êtes/Juste à la porte du Jardin d'Eden/Dieu ne vous hait pas tant que cela/Et avec moi vous ne manquerez de rien/Mais m'écouteraient-ils seulement, tes terribles seins ? (JPE S. 280)

Mais, j'avais peur, je voulais d'abord en terminer la lecture et cette lecture, pour être honnête, me paralysait. Depuis l'automne dernier, lorsque j'avais ouvert ce livre tant désiré et arrivé miraculeusement par la poste, je n'avais pas beaucoup avancé dans l'épaisseur de ses pages. (JPE S. 106)

Obwohl sie davon fasziniert ist, lähmt sie ihre eigene Angst. Das Buch mutet aber in der Tat seltsam an, wie ein sehnlichst erwartetes Kind. Die Kreation von Ashburn wird fast zu ihrem eigenen „Kind“, aber es ist ja nichts Eigenes, obwohl sie im Leben von Ashburn, mit dem sie einen vertraulichen Briefwechsel anfängt, Parallelen zu ihrem eigenen Leben sehen will, da auch sie sich zwischen der französischen und amerikanischen Kultur hin- und hergerissen fühlt.

Dans votre première et unique lettre vous me parliez de votre perpétuel exil intérieur, du fait qu'appartenir à deux cultures, à deux langues, vous empêchait d'appartenir jamais à aucune d'elles tout à fait et que croyant résoudre alors le problème, vous aviez décidé de ne plus revenir aux Etats-Unis. Vous espériez ainsi mettre un terme à ce perpétuel va-et-vient intérieur, qui vous donnait le vertige même lorsque vous vous teniez immobile. [...] Mais on ne vous a pas laissé le choix. Vous êtes condamnée à être l'infatigable visiteuse de vous-même, courant sans cesse d'un côté de votre coeur à l'autre [...].(JPE S. 182f)⁸²

Ashburns Worte klingen hier nicht gerade ermutigend, sondern eher pessimistisch. Trotzdem wird er dank seiner Korrespondenz mit Colomba (und nicht durch seinen Text) Colombas Vertrauter und damit in ihren Augen und ihrer Phantasie fast so wichtig wie Watermann für Marine, obwohl sie ihm *nur einen* Brief schreibt und *er zwei*. An anderer Stelle sorgt sich Ashburn um Colomba, fast ein bisschen wie Waterman und Marine. „Dear Colomba, Je suis un peu inquiet. Je suis sans nouvelles de vous depuis l'année dernière. Avez-vous reçu ma lettre? Et l'exemplaire de *Nora*?“ (JPE S. 181)

Auch Colomba fühlt sich wie Marine als Fremde auf der Welt: „Tous étrangers. Tous. Partout. Nous étions tous d'abord cela.“ (JPE S. 184)

Bei diesem ganzen Unwohlsein mit sich selbst erstaunt es nicht, dass die Übersetzerin auch noch an einer seltsamen Krankheit zu leiden beginnt. Sie verliert nämlich auf mysteriöse Weise ganze Liter Blut, kommt auf die Notfallstation und

⁸² Hier widerspiegelt sich natürlich Reznikovs eigene Zugehörigkeit zu zwei Kulturen: der französischen und der amerikanischen. „Patricia Reznikov est franco-américaine, et c'est peut-être cette double origine, cette double appartenance culturelle qui fait l'originalité de son roman.“ (Frey 2001 : 1)

weiss am Ende trotzdem nicht, was mit ihr los ist. Beinahe lakonisch stellt sie fest, dass sie immer noch stirbt: „Je persiste à mourir.“ (JPE S. 60) Dass sie natürlich gerade als Frau unaufhörlich Blut verliert, lässt vermuten, dass mit ihrer Föminität oder ihrem Frausein etwas nicht stimmt. „La narratrice souffre de dröles de malaises (elle se vide de son sang) symbolisant son mal-être intérieur.“ (Frey 2001 : 1)⁸³

Quant à moi, je continuais de saigner. Ça non plus, ça n'avait pas l'air d'avoir beaucoup de sens. L'hémorragie était intermittente et sa source changeait souvent. Par moments le sang s'écoulait par en bas, par moments c'était le nez, ou la bouche.[...] Je voyais des médecins, personne n'y comprenait rien. Curieusement je me portais bien. J'avais divers traitements à suivre et j'avais fini par en prendre mon parti. Je crois que je savais quelque part, dans un repli de moi-même, qu'un jour les blessures se refermeraient. Ce fut pourtant une période un peu douloureuse. La vie sociale était difficile dans de telles conditions, je devais attendre que le flux faiblisse pour m'élancer en dehors de chez moi et je devais me tenir prête à faire face au débordement. Peu à peu, je perdais cet hiver-là le goût de sortir et restai plutôt chez moi avec ma nouvelle livraison de polars américains à traduire.[...] J'avançais sans grand enthousiasme dans une scène de règlements de comptes entre gangs à Brooklyn en buvant un thé. Je perdais le fil de ma concentration régulièrement. (JPE S. 68)

Der unaufhörliche Blutverlust hindert sie schliesslich daran, den Kontakt mit ihren Freunden zu pflegen und sie vergräbt bzw. flüchtet sich in ihre Arbeit, genau wie schon Marine bei Poulin, Eleonore bei Rioux, Möbius bei Wolter und Elizabeth bei Dunant.

„En quelques jours j'avais bouclé ma traduction de *Nobel Killer* et envoyé ma disquette à l'éditeur. J'avais travaillé jour et nuit, ça m'avait évité de penser.“

(JPE S. 113) In der Tat denkt sie sonst zuviel und zermartert sich den Kopf mit Selbstzweifeln:

Ça ne va pas du tout. J'ai un certain nombre de questions à te poser. Est-ce que les femmes peuvent écrire et rester des femmes? Je veux dire, est-ce que tu ne crois pas que la littérature est une chose d'homme, une possession? Est-ce que tu ne penses pas que nous serons punies, nous autres, les femmes, d'écrire et de ne pas faire des enfants? Hein? Regarde Virginia Woolf... Est-ce que la création est comme une jouissance, une jouissance comme dans l'amour? Est-ce que ça remplace la vie? (JPE S. 53f)

⁸³ <http://www.lire.fr/critique.asp/idC=37969&idR=218&idG=3> eingesehen am 4.09.2009.

Gerade zu den Feministinnen gehört Colomba also nicht. Die Frage, ob Frauen schreiben können und trotzdem Frauen bleiben, würde man eher in der Nuova Enciclopedia von Alberto Savinio erwarten, nicht aber aus dem Mund einer modernen 32-jährigen Protagonistin des 21. Jahrhunderts. In Colombas Augen scheint Mutterschaft und Schriftstellerei unvereinbar zu sein. D.h. sie sieht die künstlerische Kreation als Ersatz für die reale, biologische Prokreation, als ob die Eine die Andere völlig ausschliessen würde. Da sie aber sowohl mit ihrer eigenen Kreation, ihrem unvollendeten Roman, sowie ihrer Übersetzungsarbeit Mühe hat, macht ihr auch ihr kinderloser Single-Status zu schaffen, denn sie kann die Kinderlosigkeit nicht mit der „Geburt“ eines Romans kompensieren. Sie fühlt sich einsam und sehnt sich nach Zuneigung: „Personne ne me parlait avec tendresse.“ (JPE S. 60)

Sie vergräbt sich deshalb weiter in ihre Übersetzungsarbeit, aber ohne Begeisterung „[...] il faut que j’avance dans cette foutue traduction“ (JPE S. 79), und steigt zwischendurch einmal mit dem Partner der schwangeren Bella ins Bett „Je connaissais Chien depuis des années. Il me fit l’amour. Je ne sais pas si c’était pour me consoler ou me faire mal.“ (JPE S. 80) Der seelenlose Sex aber macht sie auch nicht glücklich, deshalb flüchtet sie weiter in den autobiographischen Roman von Ashburn und erzählt ihrer Freundin Berlina von ihrem Übersetzungsprojekt:

[...] je lui parlais enfin de *Nora*, d’Ashburn, du fait que je n’osais pas lui répondre, que j’avais cette timidité et qu’en même temps je rêvais d’avoir le culot de la proposer en traduction chez un éditeur. Berlina m’encourageait, me disant même de faire vite si je ne voulais pas me faire souffler le projet par quelqu’un d’autre. (JPE S. 105)

Richtige Unterstützung findet sie aber bei ihrer Freundin nicht, denn diese macht sich einen Spass daraus, Colomba ziemlich böseartig zu kritisieren:

J’en ai assez de ta frilosité morbide d’écrivain ! Il faudrait que le monde soit embaumé pour te plaire ! Il faudrait qu’on le soit tous ! Tu manques tellement de gourmandise, regarde-toi ! Regarde-toi bien ! Livide, perdant tout ton sang par tous les orifices ! C’est ça vivre ? Et la peur au ventre ! Les écrivains sont des loques ! Leur coeur ne bat que dans leur chambre, leur petite chambre d’insecte. Et pendant qu’au-dehors le monde pulse et se soulève et braille, ils consignent fébrilement dans des petits carnets des remarques inutiles sur ce qu’ils ne connaissent même pas ! Et ils nous proposent des morales ! Tu veux que je te dise ? Je te plains. (JPE S. 111)

Mehr braucht es nicht, damit Colomba sich fast gänzlich von der Welt, d.h. zu einer älteren Freundin auf dem Lande, zurückzieht, wo sie nur noch überlebt.

Je restais deux mois à La Souterraine, en hibernation. Et je crois qu'il n'y eut pas plus de goût pour la spéculation ou pour la métaphysique en moi que dans une marmotte. C'était de la survie. J'essayais de survivre au choc de la rupture avec Berlina, à la mort de notre amitié. J'avais été comme tous les célibataires urbains qui n'en finissent pas d'être des enfants et qui chérissent leurs amis plus que tout. Je contemplais la ruine de ma petite vie et ses grandes insatisfactions. L'ordre ancien mourait. J'avais mal partout. Je pressentais la venue du chaos. (JPE S. 115)

Colomba ist sehr unzufrieden mit ihrem Leben und fühlt sich deshalb sehr deprimiert: „Je me sentis tout à fait triste.“ (JPE S. 135) Die ständigen Überlegungen, die sie sich weiterhin zum Thema (Pro-)Kreation stellt, führen zu nichts Konkretem, nur zu „Künstlerträumen“: „Cette nuit-là, je rêvai que j'accouchais sur une scène couverte de neige et que le public, autour de moi, applaudissait.“ (JPE S. 135) In der Realität aber gebärt nur eine Frau aus dem Freundeskreis, Bella, ein Kind, und deshalb fällt am Ende der ganze Freundeskreis auseinander.

Je refermai *Nora* et le glissai sous mon oreiller. Je dormis dessus comme sur un trésor.[...] Puis j'entrepris de répondre à Ashburn. Je le remerciai infiniment pour sa lettre si pleine de sollicitude et de bienveillance. Je lui dis ce qu'avait été pour moi la lecture de *Nora*, un apprentissage et un éblouissement. Je lui demandai la permission d'en proposer une traduction chez un éditeur parisien, je ne savais pas encore lequel, il ne fallait pas se tromper, il faudrait trouver celui le plus à même d'aimer et de défendre ce livre. Il faudrait quand même essayer, même si ni lui ni moi n'avions beaucoup d'illusions au sujet du monde de l'édition actuel. Il faudrait dénicher l'éditeur capable d'avoir une vraie relation d'amour avec *Nora*. (JPE S. 257)⁸⁴

Interessant ist hier, dass Colomba sich vorstellt, dass nicht nur die Übersetzerin, sondern sogar der Verleger der Übersetzung eine „Liebesbeziehung mit dem AT“ eingehen sollte. Das mutet nicht nur unglaublich idealisierend, sondern auch sehr seltsam an, denn die kuriose „Autobiographie“ mit ihren seitenlangen Dialogen

⁸⁴ Was sie unter „apprentissage“ und „éblouissement“ versteht, von diesem langatmigen, unermüdlichen Geplapper, eine ungeheure Anzahl von uninteressanten Dialogen, die abgesehen von wenigen Bemerkungen zum Thema Kreation nichts zu bieten haben als sehr mündliche, oft vulgäre Sprache, ist mir schleierhaft.

scheint das chaotische Beziehungsleben von Colomba und ihren Freunden widerzuspiegeln. Auch Ashburn hat zwei Freunde über Fünfzig, und sie teilen sich die Beziehung mit der jungen Nora, die Künstlerin ist. Es ist die Geschichte von einer Gruppe von Freunden, die viel Freizeit miteinander verbringen, und hintereinander mit der gleichen Frau ins Bett steigen. Die über 50jährigen der Autobiographie sind beziehungs­mässig nicht weiter gekommen als die 30jährigen in der „Realität“. Sie leben nach dem Lustprinzip, sind immer noch nicht „erwachsen“ und haben mit einer Ausnahme weder eine Familie gegründet, noch sonst Verantwortung für eine stabile Beziehung übernommen.

Die Übersetzerin Colomba bekommt vom AT-Autor Ashburn sogar die realitätsfremde Erlaubnis, selber über den AT und seine Übersetzung zu bestimmen. „Que vous répondre? J’ai le sentiment que ce n’est pas à moi de décider. Ce qui pourrait advenir de ce texte, à présent, n’est plus de mon ressort et je vous laisse vous débrouiller seule avec lui.“ (JPE S. 260) Die Entscheidung wird Colomba dann natürlich abgenommen. Jemand anders hat ihr das Projekt auf mysteriöse Weise vor der Nase weggeschnappt:

[...] je reçus un coup de fil d’une amie attachée de presse dans une grande maison d’édition. Elle venait d’apprendre par une série d’indiscrétions mon projet de traduction de Nora. Par quelques autres indiscrétions, elle savait qu’un contrat avait été signé le mois auparavant par un traducteur de renom pour le même roman, dans sa maison d’édition. Par quel mystère Ashburn lui-même n’était-il pas au courant que son roman allait être traduit en français? Nous n’avions pas d’explication. (JPE S. 261)

In der Tat scheinen der Autorin Reznikov hier die Ideen ausgegangen zu sein und so erstaunt es nicht, dass sie Ashburn in den USA sterben lässt, bevor Colomba ihn besuchen kann. Colomba ist gegen Ende des Textes wieder sehr niedergeschlagen: „Voilà finalement comment tout nous échappait toujours. Et qu’est-ce qu’il nous restait à faire, sinon rentrer à Paris et continuer, continuer...“ (JPE S. 272) Nachdem sie ihren Flug nach New York annulliert hat, kompensiert sie ihre Frustration, indem sie 750g Schokolade-Pralinen isst, bis ihr übel wird. Als dann aber der Freundeskreis nach der Geburt des Babys von Chien und Bella und dem unerwarteten Tod von Bergie ganz zerfällt, entschliesst sie sich plötzlich, zum besten Freund von Ashburn in die USA zu fliegen. „J’allais partir

en Amérique et commencer là-bas quelque chose de neuf. Enfin, la seule certitude pour moi, c'est que je n'en avais à présent aucune.“ (JPE S. 295)

In Bezug auf die Translation unterscheidet sich dieser Roman auch von den anderen Texten, weil die Übersetzerin überhaupt keine konkreten Reflexionen zum Übersetzungsprozess macht. Man stösst zwar zweimal auf Ashburns Gedichte im englischen Original und den französischen Übersetzungen dazu, aber die Übersetzerin kommentiert sie mit keinem Wort. Viel konkreter waren in dieser Hinsicht Marines, Eleonores, Möbius und Elizabeths Überlegungen zu übersetzerischen Lösungen.

Man muss sich natürlich auch hier die Frage stellen, warum die Autorin Reznikov gerade eine ÜbersetzerIN zur Protagonistin gemacht hat und warum sie sie so depressiv darstellt. Das Thema der Zerrissenheit zwischen den zwei Kulturen, das man sonst häufig bei fiktiven Übersetzern antrifft, tritt hier in den Hintergrund, da es nur ein einziges Mal kurz angesprochen wird (in Ashburns Antwortbrief auf Colombas Brief). Was sie aber am meisten beschäftigt, ist die Einsamkeit, Beziehungslosigkeit und die sich daraus ergebende Kinderlosigkeit, die sie durch eine eigene Kreation kompensieren möchte, aber nicht kann, weil sie das Übersetzen im Gegensatz zum eigenen Schreiben nicht als kreativen Akt zu sehen vermag. Einem männlichen Übersetzer würde sich diese Frage so natürlich nicht stellen, da ihm die Erfahrung der Entstehung des Lebens im eigenen Körper von der Natur sowieso versagt bleibt.

Da Reznikovs Anliegen in diesem Roman das Thema der Kreation ist, kam nur eine weibliche Protagonistin, also eine ÜbersetzerIn, in Frage, um Parallelen zwischen artistischer und biologischer Kreation aufzustellen.

2.4 Die Übersetzerin als Metapher und Beziehungskünstlerin

2.4.1 Die Übersetzerin in der Familie

Der 1981 erschienene, kurze Roman von Frischmuth *Die Ferienfamilie* fällt in die gleiche Zeit wie die Erzählung *A.S.* von Wolter, hat aber keineswegs an Aktualität

eingebüsst, da er 2001 beim Aufbau-Verlag wieder aufgelegt wurde.⁸⁵ In diesem Text nun geht die Übersetzerin Nora überhaupt keine Beziehung mit einem AT oder einem AT-Autoren ein und nur einmal werden die Empfindungen der Übersetzerin gegenüber einem AT-Text erwähnt „[...] aber ich habe gerade ein Buch zu Ende übersetzt, einen scheusslichen Schmöker, [...].“ (FF S.73) Allerdings handelt es sich dabei nicht um den tatsächlich von Nora übersetzten Text, sondern um einen, von dem sie spricht, während sie mit ihrer Nichte Laja ein fiktives Telefongespräch der Zukunft spielt. Diese ironische Imagination zeigt aber, dass Nora negativ über das belletristische Übersetzen denkt. Sonst wird in diesem Roman an keiner einzigen Stelle auf den Ausgangstext eingegangen. Er spielt keine Rolle darin. Die Übersetzerin hat aber eine sehr realistische Auffassung von ihrer Tätigkeit „’Natürlich geht es mir hin und wieder auf die Nerven, ich frage mich nur, was einem nicht hin und wieder auf die Nerven geht. Glaubst du, mit dem Übersetzen ist es anders?’“ (FF S.84). Mit dem Übersetzen ist es wie mit jeder anderen Tätigkeit auch. Es kann nerven, und mehr als ein Broterwerb ist der Beruf für Nora nicht.⁸⁶

Warum nun aber gibt Frischmuth der Protagonistin Nora dann den Beruf der Übersetzerin? Dafür lassen sich mehrere Gründe finden, nicht zuletzt auch in der Biographie der Autorin:

„Dass Frischmuth der Heldin des Romans den Beruf der Übersetzerin zuschreibt, kommt nicht von ungefähr. Frischmuth ist mit dem Übersetzen und dem Übersetzt-Werden vertraut.“ (Resch 2005 : 214) Ausführliche Reflexionen zum Übersetzungsprozess gibt es hier aber kaum, was nach Resch nicht weiter erstaunlich ist:

In literarischen Texten werden die beruflichen Tätigkeiten der Protagonisten, wenn sie überhaupt thematisiert werden, in den Dienst der Handlung gestellt, so auch in dem hier besprochenen Roman. Denn der Beruf der Heldin Nora macht überhaupt erst die Grundkonstellation des Romans plausibel, dass nämlich eine eigenständige, berufstätige Frau mit drei Kindern für mehrere Wochen im Sommer aufs Land fahren

⁸⁵ Vgl. dazu Resch (2005 : 214).

⁸⁶ Dass eine Übersetzerin Freude an ihrer Arbeit haben könnte, kommt in den sieben untersuchten Texten auffallenderweise kaum vor. Noch anzufügen ist hierbei, dass diese Sicht nicht Frischmuths persönlicher Auffassung von der Übersetzung entspricht: „Das Übersetzen ist für Frischmuth offensichtlich nicht nur Broterwerb oder Lückenbüsser zwischen der ‘eigentlichen’, literarischen Textproduktion, sondern ist wichtiger Teil ihrer schriftstellerischen Tätigkeit.“ (Resch 2005 : 215)

kann. Im Roman wird die Übersetzerische Tätigkeit Noras nur wenig und darüber hinaus undifferenziert und ziemlich klischeehaft thematisiert. (Resch 2005 : 216)

In der Tat wird die Übersetzungsarbeit geradezu idyllisch beschrieben. Schreibmaschinen (geschweige denn Computer) gibt es keine, die Arbeit ist nicht dringend und eine lauschige Laube ist der Arbeitsplatz:

[...] Nora [hatte] ihre Wörterbücher und ihr Schreibzeug ausgepackt, wild entschlossen, gleich am ersten Tag mit der Übersetzungsarbeit zu beginnen, nicht weil sie so dringend war, sondern damit die Kinder von Anfang an lernten, ihre Arbeitszeit zu respektieren. Sie hatte einige Meter vom Häuschen entfernt eine Laube entdeckt, [...] in die sie sich zurückziehen würde. Sie wollte es in der Zeit, in der sie auf die Bäuerin wartete, reinigen, um dann im Freien draussen und doch geschützt ihrer städtischen Arbeit ländlichen Sauerstoff zuzuführen. (FF S. 21)

Sie arbeitet dann auch wirklich sehr beschwingt:

Sie fühlte sich ausgesprochen wohl, dachte in mehreren ‚Zungen‘ und schrieb eine Reihe von Bögen voll. Acht solcher Wochen, und sie hätte mehr zuwege gebracht als in drei Monaten unter den sonstigen Bedingungen. [...] Sie hatte ihr tägliches Pensum schon längst überschritten [...]. (FF S. 22)

Auch in diesem Roman geht es wieder um Beziehungen, aber eben nicht um verklärte, idealistische oder subversive Beziehungen zum AT oder AT-Autor, sondern um die realen Beziehungen und sozialen Verknüpfungen zwischen einer Mutter, Nora, ihrem Sohn Pu, dem Sohn Fenek aus erster Ehe ihres Ex-Mannes und der Tochter Laja ihrer Schwester. Tatsächlich ist die Protagonistin Nora seit drei Jahren geschieden. Sie lebt ausserhalb der Sommerferienzeit mit ihrem kleinen Sohn in der Stadt. Obwohl sie eine gute Beziehung zu ihrem Sohn und ein soziales Netz hat, fühlt sie sich manchmal und insbesondere zu Ferienbeginn allein. „Da war sie nun also, allein mit drei Kindern, die sie mehr oder weniger freiwillig zu sich genommen hatte, ohne Mann und ohne all die Freunde, die ihr ansonsten das Gefühl gaben, gar nicht so allein zu sein, wie es ihr manchmal vorkam.“ (FF S.52) Auch sie leidet trotz Mutterschaft an einer gewissen Einsamkeit und sie kann selber als „Verlassene“ betrachtet werden, weil sie bereits als Kind nicht von ihren eigenen Eltern aufgezogen wurde. „Ich bin nicht bei meinen Eltern aufgewachsen“, sagte Nora, „nur in der Schule wusste das

niemand. Meine Schwester und ich sind in der Verwandtschaft herumgereicht worden [...].“(FF S.81) Sie ist gewissermassen elternlos und weiss daher aus eigener Erfahrung, wie schlimm es ist, ständig nach neuen Bezugspersonen zu suchen.⁸⁷ Sie will deshalb diesen drei unterschiedlichen Kindern den Sommer über eine stabile Beziehung, eine „Ferienfamilie“ bieten. Dafür benötigt sie aber etwas, was auch typisch ist für den Übersetzerberuf: die Kunst der Kommunikation oder Kommunikationsfähigkeit, wie Resch es betont:

Ihr [Noras] Selbstverständnis als Übersetzerin wird zwar nicht thematisiert, vielmehr steht ihr Selbstverständnis als Frau und Mutter im Mittelpunkt. Doch die (meist) erfolgreiche Bewältigung ihres Alltags beruht direkt auf ihrer sehr ausgeprägten Kommunikationsfähigkeit [...]. Nora ist einerseits eine pragmatische Person und emanzipierte Frau [...] [und] andererseits ist sie auch eine einfühlsame Persönlichkeit, die es durch ihren differenzierenden Blick auf die Welt und die Menschen, die sie umgeben, vermag, sich in andere einzufühlen und nicht nur als Trösterin, sondern vor allem als Erklärende und Vermittelnde zu agieren. Diese Charaktereigenschaften entsprechen auch den für wichtig erachteten Qualitäten von ÜbersetzerInnen als KulturmittlerInnen. (Resch 2005 : 218)

Diesen wichtigen Aspekt der Vermittlung zwischen den Kulturen werde ich auch im folgenden und letzten Roman wieder aufgreifen, weil es dort um die Vermittlung zwischen der arabischen und europäischen Kultur bzw. zwischen dem Islam und dem Christentum geht.

Bei Frischmuth aber braucht man nicht über kulturelle Grenzen hinauszugehen, um die Begabung einer Vermittlerin wie Nora zu benötigen, denn es handelt sich, wie Resch es treffend ausführt, um die unterschiedlichen Vorstellungen von Kindern und Eltern, Mann und Frau sowie Bewohnern in der Stadt und auf dem Land:

Es geht um das „Übersetzen“ als Vermitteln zwischen den verschiedenen Wertvorstellungen und Weltsichten der ProtagonistInnen – und kommt genau damit dem modernen Verständnis vom Übersetzen als dem Vermitteln zwischen verschiedenen Weltsichten [...] nah: Es ist vor allem Nora, die diese Übersetzungsarbeit des Vermittelns zwischen verschiedenen Realitätssichten und Wertsystemen leistet, aber auch der zwölfjährige Fenek tritt als Mittler zwischen der Welt der Erwachsenen und der jüngeren Kinder auf [...]. In der *Ferienfamilie* gibt es eine Reihe

⁸⁷ Auch Poulins Marine ist Waise, bei Dunant's Lizzy ist die Mutter schon lange tot und vom Vater erfährt man nichts. Bei Rioux's Elizabeth und Reznikov's Colomba werden Eltern nie erwähnt, bei A.S. auch nicht.

von Kulturklüften zu überbrücken, nicht nur zwischen jüngeren und älteren Kindern, sondern vor allem zwischen Kindern und Erwachsenen, Männern und Frauen und schliesslich auch der offenen Weltsicht Noras und dem konservativen bzw. bürokratischen Umfeld, wie es sich in der ländlichen Umgebung darbietet. (Resch 2005 : 218)

Anhand praktischer Textbeispiele erläutert Resch Noras Kommunikationsfähigkeit und resümiert zwei soziale Klüfte, die es zu überbrücken gibt:

Erstens gilt es, die aus den kindlichen Sehnsüchten nach familiärer Harmonie gespeisten Vorstellungen über die ideale Familie mit den realen Beziehungsproblemen der Erwachsenen in Beziehung zu setzen [wobei] [...] der Übersetzungsprozess [...] vor allem darin besteht, dass Nora auf der Basis ihres Erfahrungsvorsprunges für die Kinder ein Zukunftsbild entwirft, das es den Kindern erlaubt, als junge Erwachsene auf ihr Leben zu blicken. Die Übersetzung erfolgt also durch einen Perspektivenwechsel. Weiters prallen in der Kommunikation zwischen Nora und ihrem Jugendfreund Lajosch ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Weltsichten aufeinander. (Resch 2005 : 219)

Dieses Aufeinanderprallen wird am deutlichsten, als Lajosch Nora danach fragt, wie sie denn überhaupt zu soviel Kindern kommt und ob sie nicht gleich ein Kinderheim aufmachen wolle. Darauf antwortet Nora, dass man im Leben die Liebe und Aufmerksamkeit weitergeben müsse, die man selber bekommen hat und dass die Kommunikation mit Kindern sowieso jede Realitätssicht relativiere.⁸⁸

Hier thematisiert Nora die zentrale philosophische Erfahrung des übersetzerischen Kommunizierens: Dass nämlich das, was in Texten ausgedrückt wird, niemals die ‚Wirklichkeit‘, sondern nur die jeweils kulturspezifische Realitätssicht darstellt. Daraus folgt, dass eine einzige, objektivierbare Wahrheit in der Welt schlichtweg nicht gegeben ist, nicht einmal und schon gar nicht in den unterschiedlichen Realitätssichten der Eltern und Kinder. Gleichzeitig kommuniziert Nora damit aber auch ihr Selbstverständnis als Mensch, Frau und Mutter und übersetzt also ihre Werte für die ‚männliche‘ Weltsicht, die Lajosch repräsentiert. (Resch 2005 : 219)

Hier erinnert Resch an Lotbinière-Harwood, die schon 1991 betonte, dass Frauen sozusagen von Natur aus ausgezeichnete Übersetzerinnen sind, weil sie ständig aus der dominanten männlichen Sprache in ihre eigene Sprache übersetzen müssen:

⁸⁸ Vgl. dazu Resch (2005 : 219).

The idea that translation is familiar to woman because the only language available is man-made (male-made, to be precise) often comes up in woman's texts. Women, writes Gail Scott, are 'excellent at translation / women are skilled at stepping into spaces (forms) created by the patriarchal superego and cleverly subverting them.' [Gail Scott 1989 : 110] [...] Language is never neutral. A voice comes through a body which is situated in time and space. The subject is always speaking from a place. (Lotbinière-Harwood 1991 : 94)

Nur geht es Resch nicht um die männliche Sprache allein, sondern die ganze männliche Perspektive auf die Welt, die mit der weiblichen kollidiert und die Nora deshalb Lajosch zu vermitteln sucht.

Das Übersetzen ist charakterisiert durch Wechselwirkungen und divergierende Realitätskonstruktionen, die es durch Kommunikation zu überbrücken gilt. Die ÜbersetzerInnen als Beziehungskünstler vermitteln zwischen diesen verschiedenen Realitätssichten und machen damit im Leben und in Texten neue Bezüge möglich. [...] Es geht nicht um Wörter, sondern um die dahinter liegenden Bedeutungen und ihre Zusammenhänge. (Resch 2005 : 221f)

Die Bezeichnung der ÜbersetzerInnen als *Beziehungskünstler* erinnert auch wieder an den kreativen Aspekt beim Übersetzen, sei es nun konkret oder metaphorisch gemeint. Auch beim Überbrücken von divergierenden Ansichten braucht es immer wieder kreative, kommunikative Lösungen. Obwohl Nora also in diesem Text zu Beginn auch als recht einsam geschildert wird, spielt sie durch ihre metaphorische Übersetzungs- bzw. Vermittlungsfähigkeit eine sehr positive Rolle und wirkt daher wie jemand, der physisch und psychisch gesund mit beiden Füßen im Leben steht und nicht aus lauter Einsamkeit mit einem Text oder einem imaginierten AT-Autor eine virtuelle, krankhaft isolierende und weltfremde Beziehung eingeht (wie Eleonore bei Rioux oder Colomba bei Reznikov beispielsweise).

Nora ist eindeutig eine positive Übersetzer-Figur und hebt sich zusammen mit Möbius in A.S. von den anderen bisher analysierten Texten ab.

2.4.2 Die Übersetzerin zwischen islamischer und christlicher Kultur

Die Übersetzerin Sammar im Roman *The Translator* von Leila Aboulela, hebt sich, obwohl sie zu Beginn des Romans auch gewisse psychische Ähnlichkeiten mit den zuvor analysierten ÜbersetzerInnen-ProtagonistInnen aufweist, sehr stark von den anderen ab, weil sie eine positive Figur ist, die zu einer *spirituellen und kulturellen* Vermittlung beiträgt und aufgrund ihrer metaphorischen Übersetzungstätigkeit nicht nur zum eigenen Glück findet, sondern auch anderen Protagonisten zu ihrem Glück verhilft:

Sammar arbeitet zwar als Übersetzerin, doch dieser Vorgang bleibt nicht auf die sprachliche Dimension beschränkt. Übersetzt [sic] wird auch vom Christentum zum Islam [...], von der Trauer über den Tod eines geliebten Menschen zu neuer Lebensfreude. Sammars seelische Heilung zählt genauso dazu wie die Tatsache, dass beinahe alle Romanfiguren schliesslich ihr persönliches Glück finden. (Himmelreich 2001 : 233)

Sammar ist Witwe, weil ihr Cousin Tarig, der auch ihr Ehemann war, vor vier Jahren im schottischen Aberdeen im Auto verunglückt ist. Seit diesem Unglück hat sie, von untröstlicher Trauer überwältigt, den gemeinsamen Sohn ihrer Tante Mahasen, die auch ihre Schwiegermutter ist, in Khartoum überlassen.

She had given the child to Mahasen and it had not meant anything, nothing, as if he had not been once a piece of her, with her wherever she walked. She was unable to mother a child. The part of her that did the mothering had disappeared. (TT S. 7)

Dass sie allein nicht aus ihrer Trauer herausfindet, scheint nachvollziehbar, dass sie aber für ihren eigenen Sohn keine mütterlichen Gefühle hat, ihm an einer anderen Stelle geradezu den Tod wünscht, weil sie lieber ihn als ihren Mann verloren hätte, wirkt psychologisch gesehen problematisch. Auch Sammar ist somit, wie die Mehrzahl der anderen hier untersuchten Übersetzerinnen psychisch fragil, und auch für sie wird die Arbeit zum Rettungsanker: Nur die konkrete Übersetzungsarbeit von Artikeln aus arabischen Tageszeitungen, historischen Texten und auch eines politischen Manifests einer Extremisten-Gruppe in Ägypten für die wissenschaftliche Abteilung des Islamologen Professor Rae Isles sowie *ihre rituellen Gebete* halten sie am Leben. Dass das Gebet aber eine Rolle spielt in ihrem Leben, damit zeigt sie eine ungewöhnliche Facette, die den

Protagonistinnen der anderen hier analysierten Texte völlig abgeht. Sammar wirkt dank ihrem Glauben nie ganz verloren, verrückt oder orientierungslos.

Sammar was the translator in Rae's department. She worked on several projects at the same time, historical texts, newspaper articles in Arab newspapers, and now a political manifesto Rae had given her. *Al-Nidaa* were an extremist group in the south of Egypt. The document was handwritten, badly photocopied and full of spelling mistakes. It was stained with tea and what she guessed to be beans mashed with oil. Last night she had stayed up late transforming the Arabic rhetoric into English, imagining she could smell beans cooked in the way she had known long ago, with cumin and olive oil, [...]. (TT S. 5f)

Ihre tiefe Vertrautheit mit der arabischen Kultur kommt in diesem Abschnitt damit zum Ausdruck, dass sie sogar errät, was für Flecken auf dem zu übersetzenden Papier sind und wie es riecht, wenn man das entsprechende Rezept zubereitet. Das Übersetzen wird unter diesen Umständen geradezu zu einer sinnlich-realen Angelegenheit. Sammar übersetzte früher aber auch viel banalere Texte für den Gemeinderat – in die andere Richtung - vom Englischen ins Arabische: Informationsblätter über das Gesundheitswesen und Englischkurse. Zwischendurch fragte man sie fürs Dolmetschen im Spital an, wobei sie meist ablehnte, weil ihr die Krankenhausatmosphäre zu schaffen machte. Tatsächlich fühlt sie sich selber krank, passiv und antriebslos und lebt deshalb seit dem Tod ihres Mannes, seiner Beisetzung in der Heimat in Khartoum und ihrer Rückkehr nach Aberdeen völlig isoliert in ihrem selbstgemachten „Krankenzimmer“, wie sie es nennt⁸⁹:

She thought as she drank her tea that she was in a real home. She had not been in a real home for a long time. She lived in a room with nothing on the wall, nothing personal, no photographs, no books; just like a hospital room. She had given everything away, that week before taking Tarig home. She had stripped everything and given it away, never imagining the quarrel with Mahasen. And when she did come back she had neither the heart nor the means to buy things. Pay the rent for the room and that was all. One plate, one spoon, a tin opener, two saucepans, a kettle, a mug. She didn't care, didn't mind. Four years ill in a hospital she had made for herself. Ill, diseased with passivity, time in which she sat doing nothing. The whirlpool of grief sucking time. Hours flitting away like minutes. Days in which the only thing she could rouse herself to do was

⁸⁹ Dass ÜbersetzerInnen, insbesondere Frauen, auch in der Realität das Haus manchmal für mehrere Tage nicht mehr verlassen, wenn die Arbeit drängt, ist ein sehr realer Aspekt, der für die weibliche Psyche auf Dauer problematisch sein kann und deshalb auch in der Fiktion wiederholt thematisiert wird.

pray the five prayers. They were the only challenge, the last touch with normality, without them she would have fallen, lost awareness of the shift of day into night. (TT S. 15f)

But she had left him [her son] behind, came here and her focus became the hospital room, watching from the window people doing what she couldn't do. Four years' convalescing. [...] Four years and her soul had dived into the past, nothing in the present could touch it. (TT S. 28)

Wagt sie sich doch aus dem Haus, für die Arbeit, zum Einkaufen oder den Besuch einer Moschee, wandelt sie wie eine Schlafwandlerin durch die Stadt: „She did not see much, she walked around asleep.“ (TT S. 49) Die Gegenwart hat keinen Sinn mehr für sie, seit ihr Mann verunglückt ist. Sie vernachlässigt sich, abgesehen von den rituellen Waschungen fürs Gebet, auch selber, kauft sich keine Kleider und achtet kaum auf das, was sie isst:

Her sandwich, smeared only with butter, was wrapped up in the same clingfilm as the day before – she could barely manage to drag herself to work in the morning darkness. And horror, it was true, there was a green furry spot on the edge of the bread she was holding in her hands. Stringing shame, mouldy sandwich. (TT S. 36)

Das Gebet aber gibt ihr Halt, trotz allem: „Her prayer mat had tassels on the edges, a velvety feel, a smell that she liked. The only stability in life, unreliable life, taking turns the mind could not imagine.“ (TT S. 37)

Es ist also hier nicht die eigentliche Übersetzungsarbeit, die Sammar von der übrigen Welt isoliert. Es ist die Trauer, die beinahe krankhaft, fast schon ein bisschen verrückt wirkt. Aboulela aber ist die metaphorische Bedeutung der Übersetzerin ganz eindeutig wichtiger als der Translationsprozess, denn „Der Roman, der sich keineswegs an ein ausschliesslich muslimisches Publikum richtet, bietet im Gegenteil gerade Nicht-Muslimen die Möglichkeit, mehr über die Gefühlswelt einer Muslimin zu erfahren.“ (Himmelreich 2001 : 234) Tatsächlich stellt Aboulela die Innensicht der tiefgläubigen Sammar sehr überzeugend und realistisch dar und

[...] will [...] zum Abbau von Berührungsängsten mit dem Islam beitragen. Daher nimmt die offene Darstellung von Sammars Gedanken und Gefühlen, neben der Kritik an Europa und der Absage an radikal-islamische Strömungen im Nahen Osten, den grössten Raum in ihrem Buch ein. (Himmelreich 2001 : 234)

Konkrete Beschreibungen des eigentlichen Translationsprozesses gibt es hingegen nur ganz selten. So z.B. als Sammar Rae am Telefon die gedruckte englische Übersetzung einer heiligen Hadith vorliest und Rae sie fragt, ob sie sie gleich übersetzt hätte. An einer anderen Stelle bedauert Sammar ihren Job, den sie gekündigt hat: „And Sammar found herself nostalgic for her old job, the work itself, moulding Arabic into English, trying to be transparent like a pane of glass not obscuring the meaning of any word.“ (TT S. 164) Besonders interessant ist hier der Kontrast zwischen der metaphorischen Übersetzung und der konkreten. Will Sammar als Übersetzerin gemäss der traditionellen Auffassung der Übersetzungswissenschaft möglichst unsichtbar, „like a pane of glass“ sein, tritt sie hingegen in ihrer Rolle als metaphorischer Übersetzerin sehr sichtbar und sehr deutlich hervor. Die Autorin Aboulela macht keinen Hehl daraus, dass sie dem westlichen Leser Sammars islamisch-gläubige Sichtweise näherbringen will. Es gibt tatsächlich sehr viele Möglichkeiten im Roman, um diverse Aspekte des Islams aus positiver Sicht zu beleuchten, hier zum Beispiel die Bedeutung der Scharia, der islamischen Gesetzgebung, denen westliche LeserInnen meist skeptisch gegenüberstehen:

Sammar had not worn make-up or perfume since Tarig died four years ago. Four months and ten days, was the sharia's mourning period for a widow, the time that was for her alone, time that must pass before she could get married again, beautify herself again. Four months and ten days. Sammar thought, as she often thought, of the four months and ten days, such a specifically laid out time, not too short and not too long. She thought of how Allah's sharia was kinder and more balanced than the rules people set up for themselves. (TT S. 69)

Auch die Glückseligkeit, die die tiefgläubige Muslimin beim täglichen Gebet empfindet, ist etwas, das für die Mehrheit der westlichen Leser kaum so nachvollziehbar ist und deshalb von Sammar sehr eindrücklich beschrieben wird:

There was more reward praying in a group than praying alone. When she prayed with others, she found it easier to concentrate, her heart held steady by those who had faith like her. Now she stood alone under the high ceiling of the ancient college, began to say silently, *All praise belongs to Allah, Lord of all the worlds, the Compassionate, the Merciful...* and the certainty of the words brought unexpected tears, something deeper than happiness, all the splinters inside her coming together. (TT S. 74)

Aboulelas eigener muslimischer Glaube scheint auch an anderen Stellen sehr stark durch den Text, denn der von Sammar geliebte Rae interessiert sich z.B. bereits als Christ für den Islam, findet viel Positives darin, übt Kritik am Westen und am Christentum, findet den Schleier geheimnisvoll und trinkt keinen Alkohol mehr.

They lived in worlds divided by simple facts – religion, country of origin, race – data that fills forms. But he doesn't drink anymore, she reminded herself. He had told her that and it had been another thing which made him less threatening. Another thing which made him not so different from her. (TT S. 34)

Dass Rae sich nicht so stark unterscheidet von Sammar, bzw. dass die Autorin nicht nur Sammar, sondern auch Rae ihre eigenen Gedanken in Worte fassen lässt, wird auch überdeutlich, wenn vom heiligen Koran die Rede ist:

„When I was young,“ he told her, „there were books that did not impress me much. Picture books of Angels with blue eyes and wings, naive animals in pairs boarding a ship, too many fluffy clouds.“

When she was young there were the words of the Qur'an, no pictures of Angels. Words to learn by heart and recite in treacherous streets where rabid dogs barked too close. [...] And at night too, inside the terrifying dreams of childhood, she had said the verses to push away what was clinging and cruel.

He said, „That is real, nothing trivialised, diminished to the status of fairy-tales.“ And he looked disappointed when he said that [...] (TT S. 102)

Rae sagt auch ausdrücklich, dass er den Islam bewundert: „But the Qur'an itself and the authentic hadiths have never been tampered with. They are there as they had been for centuries. This was the first thing that struck me when I began to study Islam, one of the reasons I admire it.“ (TT S. 107) Allein der Kontakt mit der gläubigen Muslimin gibt dem rationalen Wissenschaftler ein Gefühl der Sicherheit:

„But I trust you,“ he said. „You made me feel safe. I feel safe when I talk to you.“ She picked up the word „safe“ and put it aside, to peel it later and wonder what it meant. Sitting on the floor of the landing, she thought that it was a miracle. Not only his voice, but that happiness could come here at the foot of the stairs, the same stairs that were, one, so difficult to climb, that led to her room of hibernation, the hospital room. (TT S. 51)

An einer anderen Stelle wird erneut betont, dass auch Rae sich gut fühlt, wenn er mit Sammar spricht: „You make me feel safe. I feel safe with you.“ (TT S. 64)

Dies kann nicht-muslimische Leser stören, das hebt auch Himmelreich hervor:

Mancher Leser mag bemängeln, dass der Text streckenweise wie eine Vorlesung klingt, dort, wo ausführliche wirtschaftspolitische Abhandlungen [...] die Vorzüge des Islam untermauern, oder dort, wo der Leser sich selbst aufgefordert fühlen könnte, zum Islam zu konvertieren. Aber: Leila Aboulela ist Muslimin. Sie schreibt aus tiefer Überzeugung und möchte helfen, die falschen Vorstellungen auszuräumen, die der Norden vom Süden hat. Doch nicht nur der Norden hat vorgefasste Meinungen. Der Roman porträtiert auch Menschen aus dem Süden [...] deren Weltbild von diffusen Sehnsüchten und Fehltrüben geprägt ist und die sich kaum davon überzeugen lassen, dass das Leben im Ausland seinen Preis hat. (Himmelreich 2001 : 234)

So aber wie Sammar vom Englischen ins Arabische und vom Arabischen ins Englische übersetzt, übersetzt sie auch vom Islam im Süden zum Christentum im Norden und vom Christentum im Norden zum Islam im Süden. Das kann sie bestens, weil sie sowohl in Khartoum wie auch in Aberdeen gelebt hat, ein eindeutiger Hinweis auf die eigene Biographie von Aboulela.⁹⁰

„Diejenigen, die mit einem Bein in dieser, mit dem anderen in jener Tradition stehen, sehen sich verpflichtet, als Dolmetscher zwischen zwei verschiedenen Sprachen zu wirken, und müssen selbst beide einigermaßen fließend beherrschen.“ (Charles Le Gai Eaton zitiert von Himmelreich 2001 : 236)

Hier vermischt sich die metaphorische Bedeutung der Übersetzung mit der konkreten. Le Gai Eaton verwendet geschickterweise den Begriff „Tradition“, der „Überlieferung“ bedeutet und sowohl Kultur als auch Religion beinhaltet. Auf jeden Fall geht es nicht um Rae Isles, den Islamwissenschaftler, dem Sammar den Islam erklärt, denn dieser kennt ihn ja schon, sondern es geht ihr um den Leser. Manchmal erläutert Sammar bzw. ganz eindeutig die gläubige Autorin Aboulela auch Stellen, z.B. das Glaubensbekenntnis der Muslime, die Schahada, die für Rae absolut überflüssig sind. Auf zwei Seiten „übersetzt“ Sammar die Bedeutung für die, die den Islam nicht kennen.⁹¹ Das wirkt etwas störend, etwas aufgesetzt und allzu didaktisch-missionarisch. Rein kulturelle Elemente werden aber auch nicht ohne Ironie vermittelt: Z.B. könnte Sammar der eigenen Mutter keinen

⁹⁰ Siehe Biographie S. 23 der vorliegenden Arbeit.

⁹¹ Vgl. TT S. 123 – 124.

Schlüpfen schenken, wie ihre Arbeitskollegin Diane es an Weihnachten tut und sie würde auch kein Chipspaket aufmachen und dabei erzählen, dass jemand im Krankenhaus liegt. Zudem kann Sammar auch kaum verstehen, dass Diane nicht heiraten und keine Kinder will. Sammar ist schockiert, sagt aber nichts. Für den Leser aber erklärt sie ihre Gefühle, wie ihr das vorkommt. Insofern vermittelt sie auch hier etwas von ihrer Kultur und Religion. Um die gleiche Vermittlung, um Nahebringen der eigenen kulturellen Erlebniswelt geht es ihr auch, wenn sie Rae und dem Leser ihre Kindheit am Telefon erzählt. Damit aber bricht Sammar bereits ihre kulturellen Regeln, weil sie mit einem Mann am Telefon über sehr persönliche Dinge spricht. Aus ihrer Sicht ist das schon eine gewisse Grenzüberschreitung.

„She had to be silent. Use her teeth and lips to keep silent. Now the rules were being broken.“ (TT S. 45) Mit diesen vertraulichen Gesprächen aber holt sie sich selber aus ihrer Lethargie und Depression heraus. Eine neue Liebe erwacht in ihr und verhilft ihr am Ende zu neuer Lebensfreude. „She, who had for years hibernated, could now hardly sleep. His voice during the day and the day-dreams at night. Dreaming, dreaming and not sleeping.“ (TT S. 56)

Die kulturelle Kluft muss Sammar in Khartoum auch für den eigenen Bruder Waleed überbrücken, indem sie ihm seine klischeehafte Sicht vom leichten Leben in Europa bewusst macht und ihm erklärt, dass längst nicht alles einfach ist in Europa, nur weil man einen Job hat und aus Khartoum weg ist. An anderer Stelle legt sich Sammar sogar die Worte zurecht, wie sie ihren sudanesischen Nachbarinnen von einem Ausländer erzählen würde, ohne dass diese sich gleich ein Vorurteil bilden und ihn sich wie irgendeine Figur aus einem amerikanischen Film vorstellen, die halb Roboter halb Mensch ist.

[Im Roman werden] zahlreiche Fragen berührt [...], die sich seit jeher im Zusammenleben von Muslimen und Nicht-Muslimen stellen. Dabei gibt nicht nur der Islam Geheimnisse und Rätsel auf; auch die muslimische Welt ist gefordert, den christlichen Westen zu entschlüsseln. (Himmelreich 2001 : 235)

Ganz so einfach fällt es aber auch der Vermittlerin Sammar nicht, ihr Leben in Europa zu meistern, obwohl sie sich sehr gut angepasst hat:

She said that colours made her sad. Yellow as she knew it and green as she knew it were not here, not bright, not vivid as they should be. She

had stacked the differences; the weather, the culture, the modernity, the language, the silence of the muezzin, then found that the colours of mud, sky and leaves, were different too. (TT S. 44)

Sie fragt sich zudem auch, wie sie selber auf Rae wirken würde, wenn er sie beim Beten sähe, ob sie ihm deshalb wie eine Fremde vorkäme oder ob er selbst würde beten wollen:

She wondered how Rae would feel if he ever saw her praying. Would he feel alienated from her, the difference between them accentuated, underlined, or would it seem to him something that was within reach, something that he himself would want to do? (TT S. 75)

Trotz ihrer Zweifel versucht Sammar schliesslich, Rae vor ihrer Abreise nach Ägypten, wo sie im Rahmen des Anti-Terrorprogramms dolmetschen soll, zur Konversion zu bewegen. Vor Enttäuschung über seine vage Antwort kommt es zwischen den beiden zum Streit und Sammar reist ab mit der Absicht, nicht mehr nach Aberdeen zurückzukehren, sondern sich in ihre Heimat Khartoum zurückzuziehen. Dort baut sie endlich eine richtige Mutter-Kind-Beziehung zu ihrem Sohn auf, bleibt monatelang ohne Nachricht von Rae, gibt die Hoffnung auf, dass er sich für sie konvertieren könnte, betet aber selbstlos darum, dass er um seiner selbst willen zum Muslimen und zum Heil finden möge und bekommt schliesslich eine Nachricht, in der ihr ein arabischer Professor mitteilt, dass sich Rae zum Islam bekannt hat. Jetzt steht dem Glück der beiden nichts mehr im Wege. Rae reist nach Khartoum und gemeinsam, auch mit dem kleinen Sohn von Sammar, wollen sie wieder nach Aberdeen zurück.

Sammar findet also aus ihrer durch Trauer entstandenen Depression zu ihrer seelischen Heilung und nichts steht nun dem Glück der jungen Familie mehr im Weg. Obwohl die Geschichte für unseren westlichen Geschmack etwas stark religiös getönt ist, stellt die Erzählung einen Lesegenuss dar, den man nicht so leicht vergisst. Die Zurückhaltung, mit der die Autorin aber die entstehende Liebesbeziehung erzählt, ist nicht nur berührend und beeindruckend, sondern sie kontrastiert auch extrem mit dem rohen (beinahe pornographischen) Erzählstil von Dunant und Rioux. Sie wirkt auch nie kitschig oder (abgesehen von der religiösen Thematik) idealisierend.

Rückblick und Ausblick

Die Frage, ob das Bild der Übersetzerin der Wirklichkeit entspricht bzw. ob es sich in einem Möglichkeitsraum befindet, wie anfangs erwähnt, lässt sich nicht global beantworten, da die Darstellung in den sieben Texten trotz vieler Gemeinsamkeiten in Bezug auf den psychischen Zustand der Protagonistinnen sehr heterogen ist.

Die überzeugendste Darstellung ist der Text *A.S.* von Wolter und *Die Ferienfamilie* von Frischmuth, sowie in gewissen Aspekten diejenige von Sammar in *The Translator*. Sowohl der reale, autobiographisch erlebte Übersetzungsprozess bei Wolter wie die metaphorische Translation bei Frischmuth sind wirklichkeitsnah und überzeugend dargestellt. Die religiöse Über-Setzung des Islams in Aboulelas *The Translator* hingegen scheint nur auf der Leserebene überzeugend, nicht aber in Bezug auf den Islamwissenschaftler, der am Ende konvertiert. Aboulela gelingt es tatsächlich, anhand ihres einfühlsamen, zurückhaltenden Romans ihre eigene Religion einem europäischen Leserpublikum zu vermitteln, aber die Konversion des Geliebten von Sammar bleibt m.E. unrealistisch.

Die *metaphorischen Über-Setzerinnen* und positiven Identifikationsfiguren Nora und Sammar, die sich also nicht mit literarischen Übersetzungen beschäftigen, und die zwar auch einsam sind, heben sich deutlich von den übrigen Translatorinnen ab, da sie wichtige Bezugspersonen für andere Menschen darstellen und sich im Laufe der Fiktion mit ihrer „metaphorischen Übersetzung“ zu Beziehungskünstlerinnen und Kulturvermittlerinnen entwickeln, die zum eigenen Lebensglück und zum Glück der Mitmenschen beitragen.

Aufgrund des beschränkten Corpus der vorliegenden Arbeit lassen sich keine statistisch aussagekräftigen Schlüsse ziehen, aber es wäre auch nicht möglich gewesen, noch mehr Texte zu analysieren, da allein diese sieben Texte eigentlich für den Leser/die Leserin dieser Diplomarbeit schon zu umfangreich sind und es

schwierig wäre, bei einer noch grösseren Auswahl die Übersicht über Autor, ProtagonistInnen und Handlung zu behalten.

Unter Einbeziehung des von Kaindl aufgeführten Habitus-Konzepts von Bourdieu, das im ersten Teil dieser Arbeit erläutert wurde, kann frau aber für die sieben Übersetzerinnen-Protagonistinnen die folgenden **physischen, psychischen und kognitiven Dimensionen** zusammenfassen:

- **physische Dimension:** sie wird gleich zu Beginn der Geschichte als völlig nackt dargestellt (Marine); sie leidet an unerklärlichen Blutungen (Colomba); sie ist überarbeitet (Möbius); sie fühlt sich krank und wie eine Schlafwandlerin (Sammar).
- **psychische Dimension:** sie hat ein mangelndes Selbstwertgefühl und Schuldgefühle, fühlt sich als Fremde auf der Welt und will sich an niemanden binden (Marine, Eléonore, Elizabeth, Colomba); sie ist einsam (Marine, Eléonore, Elizabeth, Colomba, Nora, Sammar); sie hat Angstzustände (Eléonore, Elizabeth); sie ist deprimiert (Elizabeth, Colomba, Sammar); sie ist depressiv und gedanklich suizidär (Eléonore); sie fühlt sich zeitweise als Verrückte und wird von Freunden als solche angesehen (Elizabeth).
- **kognitive Dimension:** der Translationsprozess bildet das Hauptthema (Marine, Eléonore, Möbius, Elizabeth) und wird von den Protagonistinnen dementsprechend gedanklich reflektiert; die Translation wird hauptsächlich als Broterwerb gesehen und nur ganz am Rande erörtert (Colomba, Nora, Sammar); die Translation wird metaphorisch verwendet (Nora, Sammar); die absolute Treue gegenüber dem „heiligen Original“⁹² wird hervorgehoben, reflektiert und befolgt (Marine, Eléonore, Sammar) bzw. befolgt aber ironisch reflektiert (Möbius); der AT wird für eigene Zwecke missbraucht (Elizabeth).

⁹² Messner und Wolf stellen diese Treue anhand von Umfragen auch in der Übersetzungsrealität des 21. Jahrhunderts fest, wenn es darum geht, fraueneinbindende Sprache zu verwenden: „Ob Übersetzerinnen und Übersetzer vermehrt den Wunsch verspüren, fraueneinbindend zu übersetzen, konnte [...] nicht geklärt werden. [...] Immer noch scheint die Ehrfurcht vor dem ‚heiligen Original‘ in den Köpfen festzusitzen.“ (Messner/Wolf 2000 : 63)

Die gehäuft negative Darstellung des fiktiven Übersetzers findet sich ganz eindeutig auch bei der fiktiven Übersetzerin: Das Gefühl der Einsamkeit wird bei allen Übersetzerinnen ausser der Ich-Erzählerin Möbius geschildert. Soziale Isolation kann bei fünf Protagonistinnen festgestellt werden (nur bei der Ich-Erzählerin Möbius und Nora nicht). Das völlige Abtauchen in die Arbeit und das Sich-Selber-Isolieren „praktizieren“ alle sieben. Das entspricht der Wirklichkeit der Freelance-Arbeit, egal, ob es sich um literarische, technische, juristische oder wirtschaftliche Übersetzungen handelt. Es ist und bleibt eine einsame Tätigkeit, auch heute noch, trotz Telearbeit und modernen Kommunikationsmöglichkeiten per E-Mail und Internet. Je eiserner die Selbstdisziplin ist, desto mehr schottet man sich von der Welt ab. Darin besteht weder für Übersetzerinnen noch Übersetzer ein Unterschied.

Auch fiktive Übersetzerinnen fühlen sich, wie ihre männlichen Kollegen, oftmals wie Fremde auf der Welt, entwickeln zudem Angstvorstellungen, gelten manchmal als verrückt und leiden zuweilen an physischen Defekten.

Hier stellt sich aber nun die Frage, ob aus der Einsamkeit und der allgemein negativen psychischen Disposition heraus in der Fiktion *nur Frauen* eine Beziehung mit dem AT und/oder mit dem stets männlichen AT-Autor eingehen und wie diese einseitige Darstellung sowohl aus der Feder von Autoren wie Autorinnen überhaupt zu verstehen ist.

Ich schliesse aufgrund meiner literarischen Analyse der sieben Fallbeispiele, dass der Übersetzerin bzw. der Übersetzung gegenüber der Autorität des Autors bzw. des Originals, mehrheitlich immer noch eine untergeordnete Rolle angedichtet wird, wenn die Fiktion tatsächlich die konkrete Übersetzungsarbeit zum Gegenstand hat. Die Darstellung der Übersetzerin ist also doppelt negativ, einerseits aufgrund ihrer minderwertigen Aktivität und andererseits aufgrund ihres Geschlechts. Am Störendsten wirkt auf mich als Frau allerdings die Tatsache, dass dieses negative, untergeordnete Bild nicht nur vom männlichen Autor Poulin, sondern teilweise auch von Autorinnen wie Rioux, Dunant und Reznikov weitervermittelt und aufrechterhalten wird, wobei Rioux und Reznikov in ihren Texten immerhin auf den Aspekt der Kreation hinweisen. Die rückhaltlose, kindisch-naive Bewunderung von Marine bei Poulin, die krankhafte Faszination Eleonores bei Rioux, Colombas bei Reznikov und Elizabeths bei Dunant

vermitteln aber ein sehr negatives Bild der Übersetzerin, die sich nur dank der Beziehung zum Autor oder zum Ausgangstext davor bewahrt, in einer Depression zu versinken.

Eine Ausnahme bildet der originelle Text von Wolter, die mit ihrer Ich-Erzählerin, die ihr autobiographisches Alter Ego darstellt, eine Übersetzerin beschreibt, die nicht nur über intakte soziale Beziehungen verfügt, sondern mit ihrer feministischen Gesinnung und befreienden Ironie dem teilweise frauenfeindlichen AT geradezu die Stirn bietet. Diese Erzählung ist deshalb m.E. als „verkappter Metatext“ der realen Übersetzerin Christine Wolter zu lesen, ein kreatives Schreiben, wo sich die Übersetzerin alle Bemerkungen erlauben kann, die sie sich während der bezahlten Übersetzungsarbeit aus pragmatischen Gründen verklemmen musste. Dieser Text befindet sich eindeutig im eingangs erwähnten Möglichkeitsraum, und eine grössere Anzahl Texte dieser Art würde vielleicht dazu führen, dass die Anliegen der feministischen Translationswissenschaft auf mehr positives Echo stossen als z.B. die kategorische Weigerung, sexistische Texte überhaupt zu übersetzen, wie dies Lotbinière-Harwood einst forderte.

Frappant aber bleibt die Tatsache, dass in den fünf Texten, die eine *literarische* Übersetzerin zur Protagonistin machen, jeweils **Frauen eine Beziehung mit einem AT-Autor oder seinem AT** eingehen. Es müsste näher untersucht werden, *ob* und wenn ja, *warum* dies mehrheitlich auch in anderen fiktiven Texten der Fall ist oder *ob auch männliche Übersetzer solche Beziehungen mit einer AT-Autorin oder ihrem AT eingehen* und ob diese Texte in jenem Fall in der Mehrzahl von Frauen verfasst wurden. Und falls in der Fiktion tatsächlich nur Translatorinnen solche Verbindungen eingehen, widerspiegelt das Knüpfen von Beziehungen in der Realität einfach ein der Frau angeborenes Bedürfnis, eine anerzogene Verhaltensweise oder gar ein herausragendes Talent? Oder haben auch die realen AutorInnen mit Übersetzungserfahrung, die ihre Protagonistinnen stets zu Übersetzerinnen statt zu AT-Autorinnen machen, die unseelige, frauenfeindliche Metaphorik der traditionellen, patriarchalischen Translationswissenschaft und somit das Klischee der stets zweitrangigen Position von Übersetzung und Übersetzerin vielleicht dermassen verinnerlicht, dass sie sich nicht einmal in ihrer

schriftstellerischen Phantasie bewusst dagegen aufzulehnen wagen? Müssen Romane mit der Konstellation AT-Autorin/ZT-Übersetzer tatsächlich erst noch geschrieben werden?

Bibliographie

Primärliteratur

- Aboulelea, Leila (1999): *The Translator*. Black Cat. New York. 203 S.
- Aboulelea, Leila (2008): *The Translator*. Birlinn Ltd. Edinburgh. 195 S.
- Aboulelea, Leila (2001): *Die Übersetzerin*. Aus dem Englischen übersetzt von Jutta Himmelreich, 1. Auflage. Lamuv Verlag GmbH. Göttingen. 240 S.
- Frischmuth, Barbara (2001): *Die Ferienfamilie*. 1. Auflage. Aufbau Taschenbuch Verlag GmbH. Berlin. (Erste Auflage 1981). 102 S.
- Dunant, Sarah (1998): *Transgressions*. Warner Books. London. 375 S.
- Dunant, Sarah (2000): *Nachts sind alle Kater grau*. Goldmann. München. 349 S.
- Poulin, Jacques (2006): *La traduction est une histoire d'amour*. Leméac/Actes Sud. Montréal. 132 S.
- Rioux, Hélène (1995): *Traductrice de sentiments*. XYZ éditeur. Montréal. 173 S.
- Reznikov, Patricia (2001): *Juste à la porte du jardin d'Eden*. Mercure de France. Keine Ortsangabe. 299 S.
- Wolter, Christine (1988): A.S., In: *Piazza Brà. Erzählungen*. Zürich. Benziger. 35 S.

Sekundärliteratur

- ANDRES, Dörte (2008): *Dolmetscher als literarische Figuren. Von Identitätsverlust, Dilettantismus und Verrat*. München.
- BENJAMIN, Walter (1972): „Die Aufgabe des Übersetzers – Vorwort zu den *Tableaux parisiens* von Charles Baudelaire“. In: Tillman Rexroth (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Band IV, 1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 7-21.
- BOREK, Johanna (1996): „Der Übersetzer ist weiblich und damit unsichtbar. Übersetzen als Herrschaftsverhältnis, unter anderen“. In: *Quo vadis Romania?* 7, S. 27-33.
- BUTTIENS, Michel (1998): *Quand le sexe dérange*. In: *Circuit*, n° 61, S. 14-15.
- CHARLOT, Adeline (2007): *L'abolition de la dualité sexuelle chez Jacques Poulin: condition ou obstacle au bonheur? Etude de Volkswagen blues et de La tournée d'automne*. Mémoire présentée à la faculté des lettres de l'université Laval. Québec.
- CHLOVSKI, Victor (1997): *Technique du métier d'écrivain*. Traduit du russe par Paul Lequesne. L'esprit des péninsules. Paris.
- BIRON, Michel (1996): „La fête des sens“. In: *Voix et images*, vol. 21, n°2, (62), S. 384-387.
- BRISSON, Josée: (2008): *La traduction, ça se soigne*. In: *Circuit, la santé mentale des langagiers*, n° 101, S. 14.
- DELISLE, Jean (2002): *Portraits de traductrices*. Presses de l'université d'Ottawa. Ottawa.
- DELISLE, Jean (2003^a): „Les traducteurs dans la littérature québécoise“. In: *Circuit*, n° 78, S. 20-21.

- DELISLE, Jean (2003^b): „Les traducteurs de moins en moins fictifs“. In: *Circuit*, n° 79, S. 25-26.
- DELISLE, Jean (2003^c): „Les conditions de travail du traducteur fictif“. In: *Circuit*, n° 80, S. 30-31.
- DELISLE, Jean (2003^d): „Les traducteurs de papier: un portrait réaliste?“. In: *Circuit*, n° 81, S. 18-19.
- FLOTOW, von Luise (1996): „Weibliche Avantgarde, Zweisprachigkeit und Übersetzung in Kanada“. In: Johann Strutz, Peter V. Zima (Hg.) *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen, S. 123-136.
- FLOTOW, von Luise (1997): *Translation and Gender. Translating in the ‚Era of Feminism‘*. St. Jerome Publishing Manchester UK and University of Ottawa Press, Ontario.
- FLOTOW, von Luise (2005): „Tracing the Context of Translation. *The Example of Gender*.“ In: José Santaemilia (Hg.). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities*. Manchester. St. Jerome Publishing, S. 39 – 51.
- GODARD, Barbara (2002): „La traduction comme réception: les écrivaines québécoises au Canada anglais. In: Jane Koustas (direction). *La traduction au Canada: Tendances et Traditions / Translation in Canada: Trends and Traditions*. Volume 15, n° 1, 1er semestre, S. 65-101.
- HAUSSTEINER, Ingrid (2005): „Wenn Sprache töten kann – vom Über-Setzen und Untreu-Werden. Pablo De Santis’ *Die Übersetzung*.“ In: Klaus Kaindl, Ingrid Kurz (Hg.). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer?* Wien, S. 205-212.
- HIMMELREICH, Jutta (2001): Nachwort der Übersetzerin. In: Leila Aboulela. *Die Übersetzerin*. 1. Auflage. Lamuv Verlag GmbH. Göttingen, S. 231 – 240.
- HORECK, Tanya (2000): „‚More Intimate Than Violence‘: Sexual Violation in Sarah Dunant’s Transgressions“. In: *Women: A Cultural Review*. Volume 11, Issue 3, October, S. 262-272.
- HOWELL, Betty (2008): „Déformation professionnelle“- The effects on a translator of a career in translation. In: *Circuit, la santé mentale des langagiers*, n° 101, S. 7.
- KAINDL, Klaus (2005): „Einleitung“. In: Klaus Kaindl, Ingrid Kurz (Hg.). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer?* Wien, S. 9-18.
- KAINDL, Klaus/KURZ, Ingrid (2008^a): „Einleitung“. In: *Helfer, Verräter, Gaukler. Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, S. 9-18.
- KAINDL, Klaus (2008^b): „Frust, Einsamkeit und ein gestörter Emotionshaushalt. Rascha Pepers *Das Mädchen, das vom Himmel fiel* und Paolo Noris *Weg ist sie*“. In: *Helfer, Verräter, Gaukler. Das Rollenbild von TranslatorInnen im Spiegel der Literatur*. Wien, S. 211-220.
- KAINDL, Klaus (2008^c): „Zwischen Fiktion und Wirklichkeit: TranslatorInnen im Spannungsfeld von Wissenschaft, Literatur und sozialer Realität“. In: Larisa Schippel (Hg.). *Translationskultur – ein innovatives und produktives Konzept*. Berlin, S. 307-333.
- KLEIN, Judith (1996): „Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur“. In: Johann Strutz, Peter V. Zima (Hg.)

- Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur.* Tübingen, S. 113-121.
- KUNZ, Rahel (2002): Wo bleibt die Frau in *Women in Love*? Genderspezifischer Übersetzungsvergleich von D.H. Lawrence' *Women in Love*. In: Nadja Girbić, Michaela Wolf (Hg.) *Grenzgängerinnen. Zur Geschlechterdifferenz in der Übersetzung.* Graz, S. 83 – 97.
- LEE-JAHNKE, Hannelore (2003): Eleanor Marx, traductrice militante et miroir d'Emma Bovary. In: Jean Delisle (Hg.) *Portraits de traductrices.* Presses de l'université d'Ottawa. Ottawa, S. 321 - 368.
- LOTBINIERE-HARWOOD, Susanne de (1991): Re-Belle et Infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin. Women's Press. Toronto.
- MAYER, Christian (2008): La traduction peut-elle mener à la folie, comme jadis la gravure à l'eau forte? In: Christian Mayer [et al.] *Circuit, la santé mentale des langagiers.* n° 101, Montréal, S. 6-20.
- MESSNER Sabine/WOLF Michaela (2000): *Mittlerin zwischen den Kulturen – Mittlerin zwischen den Geschlechtern?* Studie zu Theorie und Praxis feministischer Übersetzung. Graz. Selbstverlag, Institut für Theoretische und Angewandte Translationswissenschaft.
- MORIN, Geneviève (2008): Un esprit sain dans un corps sain. In: *Circuit, la santé mentale des langagiers,* n° 101, Montréal, S. 11-12.
- MUNTANER, Jaume Pérez (1993): „La traduction comme création littéraire“. In: *Le Je du traducteur, The I of the translator.* Meta, Vol. 38, n°4. Montréal, S. 591-737.
- MILANO APPEL, Anne (2003): „Behind the Mirror: Now We See Her, Now We Don't.“ In: *The ATA Chronicle.* April, S. 28-33.
- NUTTING, Stéphanie (2005): „Hélène Rioux: traductrice géographe“. In: Agnes Whitfield (Hg.) *Le métier du double: portraits de traductrices et traducteurs littéraires.* Québec, S. 246 – 263.
- PRUNČ, Erich (2005): „Zwischen Welten und Werten. Identitätskonstruktionen in Ward Just's *The Translator*“. In: Klaus Kaindl, Ingrid Kurz (Hg.). *Wortklauber, Sinnverdrehler, Brückenbauer?* Wien, S. 154-163.
- PRUNČ, Erich (2007): *Entwicklungslinien der Translationswissenschaft. Von den Asymmetrien der Sprachen zu den Asymmetrien der Macht.* Berlin. Frank & Timme.
- RESCH, Renate (1998): „Oedipus und die Folgen: Die Metaphorik in der Translationswissenschaft“. In: *Target,* 11/1, S. 103-129.
- RESCH, Renate (2005): „Das Patchwork übersetzen. Barbara Frischmuths *Die Ferienfamilie*“. In: Klaus Kaindl, Ingrid Kurz (Hg.). *Wortklauber, Sinnverdrehler, Brückenbauer?* Wien, S. 213-221.
- SAINT-MARTIN, Lori (2007): Romans d'homme, voix de femme „Marie Auger“, Gilles Archambault, Jacques Poulin et Maxime Mongeon. In: *Voix et Images,* volume 32, n° 2 (95), hiver, S. 31-47.
- SANTAEMILIA, José (2005^a): „Introduction.“ In: José Santaemilia (Hg.). *Gender, Sex and Translation. The Manipulation of Identities.* Manchester, St. Jerome Publishing, S. 1 - 7.
- SANTAEMILIA, José (2005^b): „The Translation of Sex/The Sex of Translation. *Fanny Hill in Spanish.*“ In: José Santaemilia (Hg.). *Gender, Sex and*

- Translation. The Manipulation of Identities.* Manchester, St. Jerome Publishing, S. 117 – 136.
- SAVINIO, Alberto (1983): Neue Enzyklopädie. Aus dem Italienischen von Christine Wolter. Frankfurt am Main. Insel.
- SNELL-HORNBY, Mary (2005): „’Small Smile’: Berühmte Übersetzerin als Liebesobjekt. Annemarie Jagoses *In Translation*“. In: Klaus Kaindl, Ingrid Kurz (Hg.). *Wortklauber, Sinnverdreher, Brückenbauer?* Wien, S. 173-180
- STRÜMPER-KROBB, Sabine (2007): „’Die Sprachbegabung der Heimatlosen’ – Sprache und Übersetzung als Motiv und Metapher in Natascha Wodins *Die gläserne Stadt*. In: Jens Adam, Hans-Joachim Hahn, Lucian Puchalski und Irena Swiatlowska (Hg.). *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter.* Wrocław-Dresden, S. 153-164.

Internetquellen

- FREY, Hans-Jost (2004): „Metapher“ In: *Zwischen den Zeilen*, Nummer 23, <http://www.engeler.de/freymetapher.html> eingesehen am 07.04.09.
- FREY, Pascale(2001):<http://www.lire.fr/critique.asp/idC=37969&idR=218&idG=3> eingesehen am 04.09.2009.
- VIGNEAULT, Benny (2006): Jacques Poulin: Trouver le traducteur en nous. Interview publiée sur <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=1990>, eingesehen am 16.09.2008.
- <http://www.xyzedit.qc.ca/communique.php?lang=fr&id=169> eingesehen am 23.08.2009.
- http://www.fqrsc.gouv.qc.ca/upload/editeur/resume_PGodbout.pdf eingesehen am 19.08.09.
- <http://www.promotion-kb.uni-bayreuth.de/html/deutsch/personen/Wilhelm.html> eingesehen am 02.02.2009.
- <http://www.complit.fu-berlin.de/archiv/kvv/lv-bose07/16408.html> eingesehen am 15.09.2008.
- http://wikipedia.org/wiki/Christine_Wolter eingesehen am 01.10.2009.
- <http://www.mercuredefrance.fr/titres/eden.htm> eingesehen am 04.09.2009.
- http://de.wikipedia.org/wiki/Sarah_Dunant eingesehen am 11.12.2009.
- <http://www.zeit.de/1992/11/Schwarze-Sonne> eingesehen am 04.01.2010.

Nachschlagewerke

- DUDEN (2007): Deutsches Universalwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 6. Auflage.

Weiterführende Literatur zum Thema der fiktiven Übersetzung

- HAGEDORN, Hans Christian (2006): *La Traducción Narrada. El Recuerso Narrativo de la Traducción Ficticia* (Escuela de Traductores de Toledo Bd. 15). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-Mancha.

- STRÜMPER-KROBB, Sabine (2009): *Zwischen den Welten. Die Sichtbarkeit des Übersetzers in der Literatur*. Berlin. (Bislang noch nicht über Bibliotheken erhältlich).
- WILHELM, Christine (erscheint im Frühling 2010): *Grenzgänger zwischen Vermittlung und Verrat. Eine Betrachtung literarischer Übersetzer- und Dolmetscherfiguren*. Dissertation.

Anhang

Date: Thu, 20 Aug 2009 05:19:12 -0400 [20.08.2009 11:19:12 CEST]
De: Jean Delisle <jdelisle@uOttawa.ca>  
À: siouda9@etu.unige.ch 
Sujet: Re: Le traducteur fictif
Partie(s):  2 Romans renfermant des personnages.doc [application/msword] 27 Ko 

[Télécharger toutes les pièces jointes \(en format .zip\)](#) 

En-têtes: [Montrer toutes les en-têtes](#)

 1 sans nom [text/plain] 3,50 Ko 

Bonjour Anja Siouda,

Je vous félicite d'avoir choisi le sujet de la traductrice dans la littérature. Le sujet est vaste, en effet, et il vous faudra sans doute le délimiter. Le projet de représentation du traducteur dans la litt. québécoise n'en est qu'à ses débuts, bien que j'y aie travaillé il y a vingt ans. J'ai remis toute ma documentation sur le sujet à ma collègue de l'U. Sherbrooke, Patricia Godbout (Patricia.Godbout@Usherbrooke.ca) qui a obtenu deux subventions pour mener ce projet à bien. L'ouvrage auquel il donnera lieu ne paraîtra pas avant 3 ou 4 ans. Je suis associé à ce projet, mais c'est elle maintenant qui en est le "maître d'oeuvre".

Cela dit, j'ai publié une série de 4 articles sur le sujet en 2003 dans la revue de l'OTTIAQ. En voici les références:

- « Les traducteurs la littérature québécoise », Circuit, no 78, 2003, p. 20-21.
- « Les traducteurs de moins en moins fictifs », Circuit, no 79, 2003, p. 25-26.
- « Les conditions de travail du traducteur fictif », Circuit, no 80, 2003, p. 30-31.
- « Les traducteurs de papier : un portrait réaliste? », Circuit, no 81, 2003, p. 18-19.

Je joins également à ce courriel une liste de quelques titres qui pourraient vous intéresser.

Bonne chance dans vos recherches et tenez-moi au courant de vos progrès.

Salutations cordiales,

Jean Delisle
Professeur émérite
Université d'Ottawa

Adresse de correspondance / Mailing address

Jean Delisle
23, rue de Villefranche
Gatineau (Québec)
Canada J8T 6E1
Tél.: 819-561-4214

<http://aix1.uottawa.ca/~jdelisle/index.htm>
