

Travessias e fronteiras: traduzindo (d)o alemão

2011-07-29 - por Teresa Seruya, Helena Gonçalves da Silva, Bernd Sieberg, Gerd Hammer

Os textos reunidos na segunda edição da REAL respondem ao núcleo temático proposto pelos editores – com base no fundamento de que a tradução constitui uma forma privilegiada de representação de uma literatura estrangeira no polissistema literário nacional, além de configurar relações interlinguísticas e interculturais, preencher lacunas na cultura de chegada e, desse modo, contribuir para equilibrar assimetrias no universo das relações tradutórias entre Portugal e os países de língua alemã.

Por outro lado, assumiu-se igualmente um conceito mais lato de tradução que, salvaguardando componentes semânticas essenciais do conceito, o não reduz a um fenómeno intertextual, antes o alarga ao diálogo entre diferentes mídias, como é o caso da literatura e do cinema (D.Scholten sobre Kleist em Eric Rohmer), ou a um instrumento privilegiado de compreensão mais profunda de idiossincrasias e diferenças culturais – caso da tradução de *culturemas* ou “rich points”, problema tratado por Ernst Kretschmer.

Quisemos envolver neste número tanto tradutores portugueses de literatura alemã experientes, como estudiosos da tradução. As respostas que obtivemos vão da reflexão retrospectiva sobre obra feita (Aires Graça sobre Herta Müller, Helena Topa sobre Günter Grass, José Justo sobre Kleist) a simples depoimentos sobre traduções feitas (Álvaro Gonçalves sobre Kafka), passando por análises minuciosas de problemas concretos de tradução do alemão para o português (M. António Hörster *et al.*, E.Blieberger). Nos vários casos, os textos apresentados acabam por fornecer aos leitores um aparato instrumental e crítico para a tradução do alemão para o português, cuja utilidade e pertinência se saúda.

Neste número da REAL quis-se igualmente assinalar o bicentenário da morte de Heinrich von Kleist (1777-1811), autor muito traduzido e representado em Portugal. O seu tradutor José Justo e Dominik Scholten, doutorando da Universidade Johannes Gutenberg, de Mainz, representam aqui duas evocações marcantes da sua recepção, a tradução e o cinema.

Publicamos, ainda, o estudo de Gonçalo Vilas-Boas sobre espaços heterotópicos na obra de Annemarie Schwarzenbach, autora que o professor da Universidade do Porto se tem encarregado de divulgar em Portugal.

Os editores agradecem a todos os que quiseram e puderam contribuir para esta edição da REAL. Estão especialmente gratos aos consultores internacionais Peter Schlobinski (Universidade de Hannover) e Dagmar von Hoff (Johannes Gutenberg-Universität Mainz). Agradecem também desde já a todos os que quiserem aproveitar as potencialidades de uma revista *online* para comentar e discutir os conteúdos deste número 2 da REAL- Revista de Estudos Alemães.

Interpretação e tradução: A infidelidade como virtude

Aires Graça

Universidade Nova de Lisboa

Ah, a tradução [...] exige um coração recto, devoto, fiel, esforçado, temente, [...] douto, experimentado e destro. Por isso, tenho para mim que um [...] espírito faccioso não é capaz de traduzir com fidelidade.

Lutero¹

Está sempre presente na mente do tradutor, de forma mais ou menos inconfessada, de forma mais ou menos inconsciente, e muito mais ainda no caso da tradução literária, pois é dela que estamos a falar, uma série de instâncias controladoras que regulam a sua produção como um **superego de interesses divergentes**. Este superego transforma o seu trabalho numa negociação de decisões drásticas e difíceis que envolvem: (a) a (pseudo) autarcia do texto ou ditadura do original; (b) o sistema de disponibilidades e exigências da língua de chegada; (c) aqueles que consideramos nossos pares, colegas de ofício, constituindo ao mesmo tempo o nosso desafio e a nossa segurança, que sempre temos em mente, mesmo sabendo que nem sempre terão tempo de nos ler, ou aqueles que por imperativo de profissão nos lêem e de quem esperamos a compreensão das nossas opções; (d) por contraponto, os “ím-pares”, eventualmente conhecendo as línguas, outras vezes nem por isso, mas ignorando o que é tradução, ao pensar que esta se resolve com equivalências lexicalizadas e automáticas, desconhecendo também as condições especiais da tradução literária; (e) o público real, a sua capacidade de interpretação e a medida da sua disponibilidade para processar a resistência criativa de

¹ Tradução a partir de “Sendbrief vom Dolmetschen [Epístola circular sobre tradução]” (Störig 1973, 25).

um texto; (f) e os editores, com as suas linhas de orientação interna e as exigências que se prendem com o *marketing*.

O pecado da tradução

Este superego inibidor gere um complexo de culpa produzido pela suspeita de traição que paira sobre o tradutor desde tempos imemoriais. O pecado original do tradutor é a interpretação. Digo pecado original porque a origem da suspeita é, sem dúvida, religiosa.

Sabemos que as três religiões do Livro sempre olharam desconfiadas para a tradução. A partir do cativo da Babilónia (séc. VI a.C) e até aos princípios da Idade Média, o judaísmo promove para as comunidades esquecidas do hebraico, quer nas terras da Babilónia quer depois do regresso a Israel, traduções da Bíblia para o aramaico, mas cada Targum (‘interpretação’/‘tradução’) acompanha a leitura pública do original de acordo com um ritual em que aquele é secundarizado, afirmando o carácter único e insubstituível do primeiro.²

A tradução grega da Bíblia hebraica, a Septuaginta, realizada por fases entre os sécs. III e II a. C. para as comunidades judaicas de Alexandria, só escapará ao pecado original da interpretação por inspiração divina, como consta da lenda dos 72 eruditos judeus. Tendo estes realizado, cada um por si, a tradução completa do texto, ao reunirem-se posteriormente e confrontarem as suas versões, verificaram maravilhados que eram idênticas, facto indiciador do sopro divino. Os criadores da lenda, pertencentes, como é óbvio, ao mundo erudito, já então deveriam ter consciência de que só uma intervenção divina poderia ter obrado uma identidade textual na tradução. Mas, ao converter-se na versão autorizada do cristianismo (Vulgata grega), atrairá a

² O original é altamente dramatizado: o leitor não levanta os olhos do texto; não pode recitar de cor, para não levantar suspeita de improvisação, e nunca ajuda o intérprete para evitar equívocos sobre a proveniência escrita ou oral do discurso. O intérprete ouve e ‘traduz’ sem olhar a Tora, para que não pareça estar a repetir; há sempre duas pessoas separadas para estas funções: o intérprete está longe da Tora e num plano inferior que subordina o oral ao escrito, não pode falar mais alto que o leitor e as suas vozes não podem ouvir-se simultaneamente. (Delisle e Woodsworth 1996, 162)

desconfiança dos judeus que suspeitam de má interpretação e será substituída por novas traduções e revisões (séc.II d. C.).

Como acontece com o judaísmo relativamente ao hebraico, também no islão muitos versículos corânicos afirmam o papel do árabe como língua de revelação, tornando a doutrina da ‘inimitabilidade’ (i. é. intraduzibilidade) um ponto assente. Mesmo assim, a fazerem-se, e elas fizeram-se³, as traduções nunca poderão substituir o texto original e terão que ser realizadas de acordo com preceitos rígidos estabelecidos. (Baker 1998, 200-4)

Apesar de o cristianismo não rejeitar doutrinamente a tradução dos livros sagrados, também aqui, com o poder centralizador da Igreja de Roma, a passagem dos Livros ao latim enfrentou a mesma desconfiança interpretativa, até a igualmente suspeita e contestada Vulgata latina de S. Jerónimo (séc. IV-V) se generalizar no Ocidente cristão (sécs. VIII e IX) e, mais tarde, reagindo ao ímpeto de tradução para os vernáculos dos movimentos reformistas, ser proclamada no Concílio de Trento de 1546, a **única** versão ‘autêntica’ (decisão somente revogada em 1943 por Pio XII).

A Reforma do séc. XVI, produto do Humanismo, representou para o Ocidente uma viragem de paradigma na tradução dos textos sagrados. Podemos mesmo dizer com Edmond Cary que a Reforma é, na sua essência, uma discussão entre tradutores. (*apud* Bassnett 1991, 55)

Símbolo da Reforma e tradutor da Bíblia para a língua alemã, Lutero define nos seus escritos uma nova atitude de interpretação (exegese).⁴ Para além da tradução directa, isto é, a partir dos originais, Lutero defende, abrindo só excepção para algumas passagens bíblicas essenciais, o abandono da tradução literal, geralmente promovida pela Igreja e característica das traduções interlineares. Em lugar destes textos impenetráveis e estranhantes para um leitor comum desconhecedor das línguas dos

3 Um cômputo de 1986 assinala 2 668 traduções impressas do Corão para mais de 70 línguas com o objectivo de ajudar à integração dos crentes. (Delisle e Woodsworth 1996, 177-180)

4 “Sendbrief vom Dolmetschen” [Epístola circular sobre a tradução] 1530; “Summarien über die Psalmen und Ursache des Dolmetschens” [Anotações sobre os salmos e as razões da tradução] 1531-33.

originais, propõe a tradução sentido por sentido, sujeita à interpretação livre, mas contextualizada, requerendo do tradutor esforço e informação. Advoga igualmente uma tradução orientada para o leitor, aproximando-se da cultura de chegada e adaptando-se à mentalidade e espírito do tempo (naturalizante), sem esquecer a preocupação com uma boa sonoridade do texto para chegar ao coração do crente. O objectivo é permitir a este a interpretação directa da Bíblia sem a mediação da Igreja, atitude que muito responsabiliza o trabalho do tradutor. É claro que Lutero também “considera legítimo que o leitor se sinta à vontade para rejeitar a sua tradução”. (Bernardo 2009, 30)

Este movimento compreende expressamente que a tradução é uma liberdade condicionada, uma negociação entre a compreensão do original, mas também o contexto do receptor, isto é, que a interpretação é uma questão intercultural e intersubjectiva.

O preço pago pelo pecado da interpretação de textos canónicos talvez permaneça como resíduo na memória evocando o destino de muitos tradutores como, por exemplo, John Wycliffe (c.1320-1384), precursor da Reforma que, com os seus seguidores, empreendeu a primeira tradução da Bíblia para o inglês e que não foi executado em vida por ser protegido do duque de Lancastre, mas foi desenterrado e queimado depois de morto; ou Lutero que foi perseguido e só não foi queimado porque tinha a protecção dos príncipes alemães; William Tyndale (c.1494-1536), tradutor da Bíblia para o inglês, e Jan Huss (c.1372- 1415), tradutor da Bíblia para o checo, que não escaparam às chamas; ou ainda Étienne Dolet (1508-1546), julgado e queimado, juntamente com os seus livros, com base na tradução “demasiado livre” para o francês de um texto atribuído a Platão. (Delisle e Woodsworth 1996,140-141)

A afirmação progressiva da propriedade autorial e a futura sacralização da obra de arte, equiparada ao acto da criação divina, retomarão o ‘pecado’ da interpretação, fazendo-o transitar para a tradução literária. Os *topoi* do poeta vate, da inspiração divina, da inefabilidade da obra de arte, glosarão também o tema da intraduzibilidade bem como o da infidelidade que lhe vem associado. A tradução literária, que desde os romanos seguira o método de imitação livre, tão livre que tradução e autoria se confundiam, passou a oscilar, na teoria e na prática, entre os ditames antagónicos do literalismo estranhante, sob a ditadura do original, e da tradução livre naturalizante, orientada para o leitor e a para a língua e cultura de chegada. As teses essencialistas,

contudo, ganharam tanta força que a sua contestação ainda se manifesta até hoje, “transformada numa obsessão: a necessidade de destronar o sagrado *original*”. (Barrento 2004, 131-2)

Tradução é interpretação

A equação “traduttore = traditore” é uma falácia que escamoteia a evidência desconfortável de que os problemas da tradução são, basicamente, os problemas da comunicação, de que a tradução é um caso especial. Seria incómodo para qualquer ortodoxia essencialista admitir que as mesmas palavras podem criar ‘realidades’ divergentes. Atribuir à tradução a culpa de desvios interpretativos permite-lhe controlar a interpretação, martelando no limite a mera repetição do original.

Mas a traição que pode ocorrer na tradução é a mesma que pode ocorrer em qualquer comunicação, isto é, em qualquer forma de produção, interpretação e compreensão das mensagens. Dentro dos limites da descodificação, há várias boas opções tradutórias, quando há várias boas interpretações e compreensões possíveis. “Até a asserção mais literal (o que é mesmo uma asserção ‘literal’?) tem uma dimensão hermenêutica. Carece de descodificação. Significa ou mais ou menos ou algo diverso do que diz”. (Steiner 1992, 295).

É verdade que a interpretação não é arbitrária. Num modelo comunicacional elementar, Umberto Eco fala-nos de um processo de descodificação orientado por uma rede de limitações que comandam o processo de selecção do significado. Essa rede é constituída, por exemplo (a) por códigos de sistema (s-códigos), isto é, modelos fechados, com uma gramática interna própria, que padronizam diversos fenómenos do ponto de vista unificado: o s-código sintáctico (regras combinatórias internas do sistema), o s-código semântico (série de conteúdos de uma possível comunicação), o s-código pragmático (série de respostas comportamentais possíveis por parte do receptor); (b) pelos códigos propriamente ditos, regras complexas que associam elementos inter-sistémicos, visto que os significantes podem participar de diversos s-códigos, códigos e subcódigos veiculando conteúdos diversos e inter-relacionados e permitindo vários níveis de leitura, sendo eles que verdadeiramente permitem a interpretação e a

compreensão; (c) pelos interpretantes, ou seja, as propriedades codificadas de um conteúdo, que garantem a validade de um signo, mesmo na ausência de um intérprete (definições dicionarizadas, objectos, etc.); (d) pelos contextos e as circunstâncias, que permitem seleccionar, na verdadeira enciclopédia que constituem as entidades semânticas, as denotações e conotações cultural e convencionalmente tidas como estatisticamente mais prováveis; (e) pelas isotopias, isto é, a repetição de marcas semânticas convergentes. (Eco 1975, 49-61, 101-6)

E existem ainda, para além dos determinantes codificados da interpretação, determinantes não codificados que também são interpretados, mas num processo denominado (f) extracodificação, dado que não se referem a códigos pré-existentes, exigindo a sua postulação. Isto acontece, por exemplo, em casos de hipocodificação, quando existem sinais a menos do que é costume ou se interpretam elementos não verbalizados. (*Idem*: 191) A ‘resistência’ do texto literário, a desestruturação de códigos vigentes, o efeito de surpresa, a ambiguidade, a suspensão, por exemplo, vivem deste processo.

Contudo, na comunicação o receptor nem sempre partilha com o emissor os mesmos códigos e o mesmo quadro cultural, isto é, por defeito ou por excesso, a **competência comunicativa** do destinatário não é necessariamente a do emissor, podendo resultar daí diferentes interpretações da mesma mensagem, muitas delas até desviantes e outras tocando as raias do avesso. “Para o «laico» bastaria ter a percepção de que os seres humanos comunicam, se compreendem, e que umas vezes as coisas correm bem e outras vezes correm mal”. (Eco 2005, 243) Talvez por isso se possa dizer que “aquilo a que comumente se chama ‘mensagem’ é quase sempre um ‘texto’” (Eco 1975, 198) e deva igualmente ser vista como uma forma aberta.

Tradução é negociação. E decisão.

Assim como se manifesta a necessidade de uma ‘competência comunicativa’ em geral, há que assinalar a necessidade de uma **competência tradutória**⁵ em especial, dado que a tradução é um caso especial de comunicação. Assim (a) o tradutor é

⁵ *Vd.* Índice remissivo ‘competência tradutória’, Bernardo 2009.

simultaneamente um receptor e um produtor: é decodificador de um texto e recodificador de um outro; (b) o seu acto de comunicação é condicionado por um acto de comunicação anterior: o tradutor é um mediador entre o emissor do texto de partida (TP) e o receptor do texto de chegada (TC). Na tradução, a complexidade do modelo comunicacional é multiplicada por dois. Tal não significa mais infidelidade. Significa mais trabalho e negociação: entre culturas.⁶

Na tradução literária dá-se um processo complexo de negociação de equilíbrios em que intervêm, resumindo e correndo o risco de quase sumariar Katharina Reiß (1971): (a) **factores endógenos ao TP**, como a categoria textual e suas características (se pertence a um género literário determinado ou se participa em vários; se dentro de um género reproduz uma forma específica com estruturação fixa convencionada; se é um tipo textual assente predominantemente em estratégias informativas, expressivas, apelativas ou áudio-mediais; se joga com estratégias de outras classes de texto, isto é, de outros sistemas semióticos, extra-literários); a categoria linguística, com as instruções intralinguísticas (semânticas, lexicais, gramaticais e estilísticas); mas também a categoria pragmática e as determinantes extralinguísticas que condicionam a escolha dos meios linguísticos, isto é, as circunstâncias que rodeiam a comunicação original e que Nida engloba nos conceitos de “cultural context” e “communicative context”, envolvendo a época em que o texto foi escrito, o lugar, o autor, o público, a intenção (ibid, 70); e (b) **factores exógenos ao TP**, que têm a ver com as características da língua de chegada e a sua tolerância às estratégias textuais da língua do original; o contexto cultural da língua de chegada e a compreensibilidade das idiossincrasias da cultura do TP; as condições de execução da tradução e a subjectividade hermenêutica (mesmo quando se assume como intersubjectividade); a consideração do público-alvo, com eventuais adaptações ou depurações; e, finalmente, as exigências editoriais que se prendem com o *marketing*.

A tradução não é só interpretação e negociação. É também decisão entre duas ou mais hipóteses em aberto e, deste modo, também uma actividade “hamletiana” perante o campo de várias possibilidades reais e legítimas que um texto literário pode propor. É interpretação, negociação e decisão aos três níveis a que, tanto quanto possível, se

6 Sobre vários aspectos desta negociação, *vd. tb.* Umberto Eco 2003.

realiza a equivalência (palavra, frase, texto) e relativamente aos cinco tipos de significados em que se pretende, tanto quanto possível, manter a invariância: denotativo, conotativo, pragmático, estético-formal e textual normativo. Com isto enumerámos os parâmetros de equivalência propostos por Werner Koller, (1992, 228-267)⁷ que, para este fim, melhor resumem e esquematizam funcionalmente a abordagem de uma tradução.

São estas reflexões, ligadas aos conceitos de fidelidade e infidelidade, que vamos tentar exemplificar com alguma descrição psicolinguística relativa ao processo tradutório do romance *Atemschaukel* de Herta Müller (2009), ainda relativamente fresco na memória.⁸

Interpretação, negociação e decisão na equivalência denotativa

Mesmo num texto literário, poderia parecer que a equivalência denotativa seria a menos problemática, pois se ela envolve a relação entre signo linguístico e referente, ou seja, se aponta para as mesmas coisas no mundo extralinguístico, consistiria somente em chamar as coisas pelos seus nomes, inclusive no mundo de potencial *pseudo-referencialidade* (Stierle 1980, 89-90) da ficção. Mas não é o caso. Mesmo a equivalência denotativa primária está sujeita a negociação intra- e extratextual e a vários outros imperativos de ordem superior, dentro das hierarquias de prioridade que se vão revezando no acto de interpretação:

(a) *A plurissignificação ou polissemia*, isto é a capacidade de uma mesma palavra ou expressão possuir referências e significados diferentes ou até contraditórios, pareceria à primeira vista de fácil solução, pois os contextos (linguístico, situacional, cultural),⁹ com maior ou menor dificuldade, costumam desambiguá-los. Mas também entram em jogo outros parâmetros. De entre os muitos possíveis, adiantamos dois exemplos deste facto:

7 Sobre os parâmetros de Koller, em português, *vd.* Bernardo 2009, 284-287 e Graça 2003, 27-37.

8 Os números entre parêntesis assinalam as páginas do original e da tradução referenciados na bibliografia.

9 Sobre o funcionamento destes contextos no processo de desambiguação, *Vide Graça: 2001/2002, 206-7.*

A tradução de ‘Kappe’ é um exercício de interpretação e decisão sobre a realidade visual e conotativa. Os contextos interpretam ‘gorro de lã’ (15) para ‘Wollkappe’ (12) ou ‘gorro de pele’ (229) em ‘Pelzkappe’ (266); o oficial russo tem um ‘boné verde [grüne Kappe], largo como uma travessa de bolo’ (al. 54, port. 45: aliás, aqui usa-se ‘travessa’ em vez de ‘prato’, porque tal é necessário para ridicularizar o diâmetro); ‘carapuço de cossaco’ (124) traduz ‘Kossakenkappe’ (141) para diferenciar de ‘barrete’, que aparece duas linhas abaixo; o ódio fino de Tur Prikulitsch exprime-se pela linguagem dos ‘bofes a saltarem-te por todos os buracos do casquete’ (al. 169, port. 150); mas identifica-se ‘Wattekappe’ com ‘barrete enchumado’, pois ‘barrete’ traduz no geral o leitmotiv ‘Mütze’ quando este carrega conotações de miserabilidade, referindo-se à peça de vestuário dos trabalhadores forçados. Embora ‘Mütze’ tenha um investimento textual muito mais extenso (cerca de 40 vezes), optámos pelo exemplo de ‘Kappe’ (7 vezes no texto), seu quase sinónimo no co-texto de ‘cabeça’, porque, levantando os mesmos problemas, nos permite maior concisão.

Outro exemplo onde é difícil chamar as coisas pelo seu nome é a tradução de ‘Blech’, outro leitmotiv do romance, que se interpreta no geral por ‘lata’ quando conota os contextos miseráveis e degradantes do campo de trabalho, como em ‘Blechgeschirr’ (louça de lata), ‘Blechnapf’ (tigela ou malga de lata), ‘Blechteller’ (prato de lata), ‘Blechtopf’ (recipiente de lata), e por extensão conotativa ‘Blechkuss’ (beijo de lata, al. 220, port. 222). Contudo, interpreta-se como ‘chapa’, referindo-se a um arremedo de tampa de panela no mesmo contexto degradante (al. 31, port.32), a uma arca (al. 56, port. 55), ou a telhados ferrugentos (al. 61, port. 60); por ‘alumínio’, como em ‘Blechsüssel’ (malga de alumínio, al. 77, port. 75) na casa da russa idosa, fora do ambiente concentracionário, ou em ‘Kamm aus Blech’ (pente de alumínio, al. 117, port. 114), só porque muito antes no texto se falara em pentes de alumínio (Blechkämme [...] aus Aluminiumblech, al. 33, port. 34), tendo-se, porém, traduzido ‘Blechkämme’ três linhas antes por ‘pentas de metal’ para não se repetir ‘de alumínio’. Traduziu-se também por ‘latão’, por convir mais ao contexto, por exemplo, em ‘Klappmesser aus Blech’ (canivete de latão, al.137, port. 134, que soaria estranho como ‘canivete de lata’, ‘de chapa’, ‘de alumínio’ e mesmo ‘de metal’), ou em frases com valor metafórico ou comparativo como ‘blechtiefes oder sopranhohes Gebell’ (‘o seu ladrado grave de latão

ou agudo de soprano’, al. 206, port. 201) ou ‘als wäre mein Kopf kahles Blech’ (‘como se a cabeça fosse de calvo latão’, al. 279, port. 270). Para fazer sentido junto do leitor, a interpretação teve de ir até à ‘**lâmina**’, como na frase ‘Er lachte leer wie Blech’ (à letra, em português com pouca força, ‘soltou um riso vazio como chapa’), interpretado como: ‘Soltou um riso frívolo como uma lâmina’ (al. 21, port. 24).

Dentro dos limites da razoabilidade, a interpretação poderia ter sido legitimamente diversa. A “infidelidade”, contudo, é mais estético-formal e consiste aqui na impossibilidade de manter em português uma só palavra, rarefazendo talvez a estrutura musical dos *leitmotive*.

(b) Há *questões matemáticas* em que a exigência de adaptação é impiedosa. ‘MOKKATASSE’ tem 10 letras, que o narrador, para decidir a que porta bater quando vai mendigar, contabiliza, multiplicando por 2 (=20) e depois por 10 (=100). Impiedosa é também a prática da autora que tem por hábito maiuscular os problemas de tradução. Porque a marca de café é inegociável e as nossas ‘chávenas’ têm letras a mais, dizemos adeus aos números perfeitos:

Ao continuar o caminho fechei os olhos e disse CHÁVENA DE MOCA e contei as letras de cabeça: treze. Depois contei treze passos e a seguir vinte e seis por ambas as chávenas. Mas onde parei não havia casas. Contei até cento e trinta por todas as dez chávenas de Moca que a minha mãe tinha em casa, na cristaleira, e tinha avançado três casas. [...] Bati à primeira porta. (al. 58, port. 56-7)

(c) *Os imperativos editoriais* têm às vezes um peso decisivo na gestão das equivalências. Sendo o título *Atemschaukel* (à letra ‘baloço de respiração’) um elemento emblemático da obra e atendendo ao investimento textual que o repete como *leitmotiv* pelo menos 8 vezes, o primeiro impulso, sob a ditadura da fidelidade, foi a aproximação entre o título e a metáfora do *leitmotiv*. Como os contextos remetem para uma respiração ofegante, produto dos limites físicos do cansaço e do medo, ofereciam-se como possibilidades, em busca de uma equivalência que fosse também estética (com artigo definido): ‘O baloço de fôlego’, ‘O baloço de ar’, ‘O pulsar do baloço’ (‘Baloço ofegante’ conotaria um *kitsch* romântico ou de *sex-shop*, inadmissível perante o tema trágico e o estilo contido do romance). O problema com a indecisão do ditongo em ‘baloço/balouço’ também não era muito mobilizador, pois se o substantivo mais

comum é ‘baloiço’, o verbo de uso padrão é talvez ‘balouçar’, tendo ‘balouço’ e ‘baloiçar’ conotações populares ou regionais, como também ‘balancé’.

Uma entrevista *on-line* baralhava os dados intratextuais com o comentário da autora de que o título derivava de um exercício de ioga contra o cansaço, por ela praticado durante a recolha de dados e entrevistas para a escrita do romance. Tal exercício consistia em balouçar várias vezes na posição de sentado, com expiração até à frente, voltando com inspiração à posição inicial. As consultas efectuadas às escolas de ioga, que aliás usam designações do sânscrito para os exercícios, foram infrutíferas.

Terminada a tradução, interesses editoriais de *marketing*, aliás também intervenientes nas versões inglesa e castelhana, propunham substituir o título pela primeira frase do romance: ‘Alles, was ich habe, trage ich bei mir’. Novo passo de negociação. ‘Tudo o que tenho carrego comigo’ era o que constava da tradução. ‘Carregar’ era até aqui a correspondência certa, porque se alude a um fardo, principalmente interior, como se entende logo à frente em ‘consciência pesada’ (12), ‘muda a bagagem que carrego’, ‘malas de silêncio’ (13) e depois no resto do romance. Mas, no título, o termo ‘carrego’ era demasiado duro e pouco apelativo ou sedutor sob o ponto de vista do *marketing*, que aliás já tinha sido critério de exclusão das outras opções. A palavra que irá substituir ‘carregar’ tem de convir e soar bem na tripla repetição que se segue. De facto, as 4 primeiras frases formam um bloco. São praticamente um poema cifrado, com três versos sobrepostos e um que faz a ponte com o texto cursivo:

Alles, was ich habe, trage ich bei mir.

Oder: Alles Meinige trage ich mit mir.

Getragen habe ich alles, was ich hatte. Das Meinige war es nicht. Es war entweder ... (7)

Há uma geometria frásica muito pensada: anáforas, epíforas, paralelismos, repetições, variações, quiasmo; 3x ‘alles’, 3x ‘haben’, 2x ‘tragen’, 2x ‘mir’, disjuntivo (oder), 2x ‘meinige’ (adversativo); a sequência é de novo disjuntiva (oder/entweder). Nada disto é casual e seria um pouco leviano não tentar respeitar. As quatro frases anunciam um certo ‘hieratismo’ (outros poderiam interpretar como ‘maneirismo’), enquanto estratégia de contenção do *pathos* emocional e constituem também uma das chaves narrativas do texto. Uma leitura do romance deixa isso claro: elas antecipam a

disjunção e adversidade entre exterior e interior, o que se mostra e o que se esconde, a incapacidade de ser uno, etc. Ponderaram-se, assim, outras soluções aceitáveis.

O verbo ‘levar’ não funciona no texto, porque a sua repetição obrigatória resulta frouxa e equívoca: a associação a ‘não o levarás contigo’ parece remeter para o outro mundo; ‘levo em mim’ soa a ‘levar pancada’ ou coisa ainda mais obscena; ‘levei tudo o que tinha’ produz sonoridade de ‘lavei tudo o que tinha’; para além de não ter o peso nem a intimidade que o texto lhe atribui. ‘Tudo o que é meu trago comigo’ não é aqui viável, porque mistura a 1ª metade da 2ª frase com a 2ª metade da 1ª, o que subverte o texto, no sentido do que dissemos atrás. A forma ‘trago’, apesar do afastamento sonoro da flexão ‘trouxe’, revelou-se o melhor equivalente: ouve-se bem, sugere a duração no tempo, o peso, a intimidade e até se aproxima do alemão ‘tragen’. Para adoçar o *staccato* silábico na primeira linha que fará o título, explicitou-se o pronome ‘eu’. O jogo aliterativo e vocálico das quatro primeiras frases sustenta a esfera enigmática e, por isso, apelativa do início do texto. Resultado final, de cuja primeira linha se retirará o título:

Tudo o que eu tenho trago comigo.

Ou: Tudo o que é meu trago em mim.

Trouxe tudo o que tinha. Mas não era meu. Ou era alheio... (11)

Este é um exemplo do pensamento argumentativo ou justificativo que perpassa a mente do tradutor que carrega em si a suspeita ancestral do pecado da traição.

(d) *As frases idiomáticas* com correspondente lexicalizado fogem primariamente à equivalência denotativa. As infidelidades estão já institucionalizadas.

Mas há situações em que a metáfora é um objecto específico com um investimento textual extenso. Foram semanas a investigar, a pesar os prós e os contras e a legitimidade de uma solução para o termo ‘MINKOWSKI-DRAHT’, epígrafe de capítulo e dez vezes sonoramente repetido no texto como *leitmotiv*. A expressão em apreço procede de uma referência de memória a um livro de divulgação recebido como presente de Natal, *Tu e a Física*, especulando sobre consequências sociais da física quântica (?) com uma referência ao cabo eléctrico? fio condutor? fio eléctrico? arame? tensor electromagnético? de Minkowski. Mesmo que fossem equivalentes denotativos, para cúmulo repetidos dez vezes, uma equivalência estético-formal já os tinha

porventura descartado. Mas há ainda a dimensão metafórica: ‘Draht’ também significa idiomáticamente ‘ligação, relação, contacto’. A decisão por ‘antena de Minkowski’ reflecte o sentido e a plástica do texto: ‘ter antenas’, ‘estar de antena ligada’ e ‘estar antenado’ estão dentro do sentido metafórico pretendido. Mas o superego crítico, na incerteza das implicações científicas, só descansou depois de escorar a decisão noutros argumentos: o objecto estar sempre situado acima da cabeça; a existência, também em alemão, do termo ‘Drahtantenne’ (embora não o tenha visto dicionarizado); a referência textual ‘durch meinen Minkowski-Draht [bin ich] gleichzeitig auch eine Welle’ (216, ‘através da minha antena de Minkowski, [sou] também uma onda’, 210) e ainda o facto de a demorada incursão *on-line* sobre Hermann Minkowski (1864-1909), matemático e físico alemão, me ter feito tropeçar num artigo intitulado “Performance characteristics of the Minkowski curve fractal antenna”.¹⁰

(e) Muitas vezes, na equivalência denotativa, a interpretação esbarra com *contradições textuais insanáveis* que parecerão ilógicas e serão recebidas pelo leitor como incongruências do texto ou produto de má revisão. É verdade que, numa análise literária especializada, poderão ser atribuídas ao narrador e explicadas como actos falhados, produtos de recalçamento ou confusão de memória relativa a factos tão traumatizantes ou já distantes, no arco de tempo que a narrativa percorre. Contudo, na ausência de um enquadramento diegético mais explícito, o leitor não deixará de interpretar como distração (do tradutor?).

Umás vezes, o texto acaba por impor as suas contradições: ‘Nada do que recebêramos no campo de trabalho tinha botões. As camisolas interiores, as ceroulas, tinham cada uma duas fitinhas para apertar. A almofada tinha duas vezes duas fitas’ (port. 25, al. 23). Mas um pouco adiante: ‘Só à frente, na barriga, havia um botão e, à esquerda e à direita, dois bolsos. O casaco da *pufoaika* [...] tinha punhos com um botão no braço, uma fila de botões à frente [...]’ (port. 51, al. 51).

Outras vezes é possível rodear a questão, como, por exemplo, quando o narrador nos conta que ‘por duas vezes nos foi atirada para dentro do vagão meia cabra despida, **serrada** ao comprimento’ (22, ‘der Länge nach durchgesägte [...] Ziege’, 19), e depois

10 Letif, A., H. S. Jaafer, M. Ahmed e M.A.Z. Habeeb, 2006. Performance characteristics of the Minkowski curve fractal antenna. *Journal of Engineering and Applied Sciences*. vol. 1, 323-328.

relembra as mesmas metades **rachadas a cutelo/à machadada**, ('durchgehackten Ziegen', 141), traduzindo-se agora por 'cabra [...] longitudinalmente dividida' (p. 138) para fugir à incongruência sem fugir ao texto. Ou quando, escandalizado com a comparação que o barbeiro faz do campo de trabalho a um hotel, 'sprang ich vom Stuhl (**cadeira**) auf' (47) e duas linhas à frente, referindo-se ao mesmo objecto 'dann trat ich gegen den Hocker (**banco**)', traduzindo-se primeiro por 'dei um pulo do assento' (47) e a seguir por 'dei um pontapé no banco'.

Mas há situações em que uma tradução "fiel" causaria estranheza num público português minimamente informado. 'Die lateinischen Geheimnisse' (142), por exemplo, também epígrafe de capítulo, refere-se a uma lista de doenças que, desfiadas, são, na sua maioria mais sonante, gregas: 'Poliartrite. Miocardite. Dermatite. Hepatite. Encefalite. [...] Distrofia. [...] Tétano. Tifo. Eczema. [...] disenteria' (port. 146, al. 149). Renunciamos, por isso, a 'Segredos em latim', embora a ironia do narrador ou a ignorância da Trudi Pelikan pudessem forçar uma justificação; e a 'Segredos latinos', com conotações de alcova meridional, optando por 'Os segredos alatinados', solução de compromisso que justifica diegeticamente o 'erro', insinuando, agora sim, ironia por parte do narrador.

Porque interpreta, um texto traduzido sente necessidade de criar mais uniformidade e congruência: o exemplo que acabámos de apresentar. Porque tem por objectivo actualizar, isto é, "explicitar" para o leitor da língua de chegada a miríade de sentidos implícitos no texto de partida, tenderá sempre a exceder o original (Cf. Steiner 1992, 291). É isso que abordamos no próximo exemplo.

(f) *Os jogos de palavras de som-sentido relevantes do ponto de vista narrativo* lançam a equivalência denotativa para segundo plano, senão mesmo para o esquecimento. Por exemplo, quando a demente Kati-Plantão insiste em chamar Latzi ao narrador, que se chama Leo, este presente um momento de iluminação, ecoando o tema e *leitmotiv* dos piolhos: 'in dem Namen ist eine Laus. Latzi kommt von Ladislaus' (240, 'no meu nome há um piolho, em alemão «Laus». Latzi vem de Ladislaus', 234) O enchimento '**em alemão «Laus»**' é a solução possível, diegeticamente legitimada por se tratar de romenos, de língua alemã que, provindo de uma região onde coexistem

toponímia e onomástica de várias línguas, se encontram agora num campo de trabalho na Rússia. Várias vezes ao longo do texto, o narrador tece elucubrações metalinguísticas sobre a sua Babilónia exterior e interior, como por exemplo em:

Kapusta é erva em russo [...], uma palavra de dois elementos, que nada têm em comum, excepto esta palavra. CAP é a cabeça romena, PUSTA é a baixa planície húngara. **E a gente pensa isto em alemão** e o campo de trabalho é russo como a sopa de ervas' (port. 154, al. 157).

Outro exemplo, desta vez mais complexo, encontra-se naquele passo em que um oficial russo profere no recinto da chamada um discurso sobre a paz e a 'FUSSKULTUR' (à letra, 'cultura pedestre') ou 'fussische Kultur' (54-55), corruptelas russas do alemão 'Physikkultur' (cultura da Física) e 'Physische Kultur' (cultura física), porque 'no russo, um I grego é um U' (ibid). O efeito cómico, de um humor negro, resulta de os trabalhadores forçados costumarem sofrer horas de tortura de pé naquele recinto, durante as chamadas. A solução lançou também mão do enchimento, acrescentando a frase seguinte, que não existe no original: 'Foi um discurso sobre a paz e a CULTURA DO FUSO. **Era a nossa, sempre ali plantados que nem fusos**' (53). A equivalência pragmática, o efeito cómico, realiza-se e estende-se às outras variações: 'A cultura física dá à classe trabalhadora a força do aço' (ibid).

Numa outra passagem, contudo, a solução tem de ser tão desviada que o tradutor se sentiu compelido a uma única e relutadíssima nota explicativa, revelando a interpretação óbvia ('jogo de palavras', 226) e anotando a "infidelidade" denotativa para honrar a equivalência. O jogo de som-sentido envolve uma referência ao escritor Hemingway e o *leitmotiv* 'Heimweh' ('saudades de casa', 40 vezes no romance), bem como ainda 'Heimkehr' ('regresso a casa', 13 vezes) e 'Heimweg' ('caminho de casa', 15 vezes):

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

A única solução, na ausência de uma obra de Hemingway para a qual se pudesse transferir o jogo, era encontrar um autor e uma obra mundialmente conhecidos que servissem o jogo em português (a obra teria de já existir em tradução alemã no tempo

em que se situa a acção¹¹) e adaptar-lhe a frase, aqui ‘ouvindo na cabeça’ e não ‘lendo’, para tornar credível que o escritor Kazantzakis evocasse ‘Casa da Saudade’:

‘Sete anos depois do meu regresso a casa, não tinha saudades de casa havia sete anos. Quando, na Grande Circular, vi na montra da livraria o **Zorba de Kazantzakis, ouvi na minha cabeça Zorba** de Casa da Saudade. Por isso comprei o livro e pus-me a caminho da saudade, e de casa.’ (226)

(g) *Os jogos de som-sentido que envolvem três línguas* constituem o maior quebra-cabeças. A autora joga com homofonias entre o russo e o alemão para tirar ilações de cariz diegético e poético. Uma equivalência denotativa para o português só seria possível por malabarismo. Eis dois exemplos:

O narrador repete 12 vezes no romance ‘Hasoweh’ (à letra ‘a dor da lebre’), transcrição fonética para o alemão, dita de forma quase sussurrante (‘fast flüsternd’, 124, port. 121), da palavra russa que nomeia o ‘carvão de gás’. Se não fosse sussurrada, seria transcrita por ‘Gasoweh’, impedindo a desejada presença de ‘Hase’. ‘Hasoweh’ é um *leitmotiv* dramático e polifónico que faz o *stretto* dos temas da fome (Hase, lebre, 32 vezes no texto), do trabalho impiedoso (gás/carvão), do sofrimento (Weh, dor), da infância (o pai caçador), da saudade de casa (Heimweh), da violência social (a lebre ferida). É uma construção artificial, com um infixo de ligação ‘o’, também presente noutra construção artificial, ‘Schlackoblockstein’ (‘tijolo de escória’, 10x no texto). Entre as possibilidades encontradas ‘Cássofrer’, ‘Há-sofrer’, ‘Hásofrer’, optou-se pela última, por estar mais próxima do alemão, complementada primeiro explicativamente: ‘HÁSSOFRER. **Como sofrimento de lebre ferida**’ (al. 124, port. 121, maiúsculas do original). Nas repetições posteriores, aparecerá somente ‘Hásofrer. De lebre ferida.’ O resultado reforça o peso do *leitmotiv*.

Noutro exemplo, os pensamentos do narrador deixam-se conduzir pela associação sonora entre KUSCHELTIER (animal de pelúcia), KUSCHEN (submeter-se) e a transcrição fonética do russo KÚCHET (maiúsculas do original, 152). Solução possível:

Animal de PELUCHE, mas que nome para um cão de trapo cheio de serradura. E agora no campo é só EMBUCHA, ou como se chama o silêncio

11 Alexis Zorbas. *Abenteuer auf Kreta*, tradução alemã de Alexander Steinmetz, 1952.

imposto pelo medo. E KÚCHET é como se diz comer em russo. Só me faltava agora pensar em comer '(148).

(h) *Os jogos somente sonoros, sem implicações diegéticas, mas com efeito humorístico*, podem ignorar qualquer equivalência denotativa. A equivalência pragmática assume preponderância absoluta, como acontece com a sequência: 'Aussen Ziegelsteine und innen gefüttert mit Schamott, der zerbröckelt. Ich denke an GEFÜTTERTE SCHAMHAFTE MOTTEN' (185, maiúsculas do original). As frases brincam com os sons de 'gefüttert' (fornado/alimentado) e 'Schamott' (argila refractária) e uma abrupta associação humorística sonora, por absurdo, com uma expressão que significa à letra 'traças pudicas e alimentadas'. Tradução: 'Com tijolos por fora e, por dentro, forrado com argila refractária a cair aos bocados. Eu penso em MOCHILA ORDINÁRIA A FUGIR NOS VALADOS'. (180)

(i) *A simples transcrição fonética* do russo ou outra língua eslava (são cerca de 50 palavras, isoladas ou em pequena frase, transcritas para o alemão no texto de Herta Müller) parece não ter muito ou nada a ver com a equivalência denotativa, dado que não se trata de transliteração (substituição do alfabeto cirílico pelo latino). Contudo, a aproximação entre o leitor português e a língua russa representa também uma forma de fidelidade e aproximação cultural. Quem é que não se rebola de riso, ou então se irrita, quando não identifica o pretendido referente português numa comunicação estrangeira. Deixar a transcrição alemã não era solução. Quando pedi a alguns falantes do russo que identificassem a leitura da transcrição alemã e pronunciassem as palavras originais, reparei que a pronúncia variava em relação ao texto, de pessoa para pessoa, ou até por parte da mesma pessoa, se escandia as sílabas ou pronunciava normalmente. Interpretei que vigorava alguma arbitrariedade e que as diferenças, no caso do texto, eram explicáveis pelas diferentes pronúncias regionais, pelos diferentes estratos sociais e pela forma como os alemães internados nos campos ouviam o russo. Substituí, no geral, a transcrição fonética alemã do russo pela transcrição portuguesa do alemão: Jama por *iama* (servo-croata), Schischtwanjionow por *Chichtvanionov*, Chleb (109) por *rhlép* (106), Wanja (150) por Vânia (147), Schto eto (160) por Chtô eto (157). Algumas vezes aproximei-me mais das sugestões dos falantes do russo: otschin Schalko deu *otchin jalko* (port. 38), Wnimanije liudej(69) deu *Vnimânie ludji* (38), SONZE, SWET e BOLID (165) deram SONTSE e SIET e BALÍIT (162).

(j) *A romenização dos topónimos romenos em língua alemã*, outra questão hamletiana e outra decisão interpretativa. O narrador e o resto dos deportados pertencem à minoria romena de língua alemã da Transilvânia (Siebenbürgen, no texto). Faz sentido que a autora use a toponímia em alemão porque ela existe em língua alemã, veículo do seu discurso. Mas se optámos por Transilvânia, por ser familiar ao leitor, não será coerente, em português, substituir a toponímia alemã pela romena, Hermannstadt por Sibiu, Kleinbetschkerek por Becicherecu Mic, Oberwischau por Vişeu de Sus, e mais de uma dezena de pequenas e grandes localidades, algumas delas difíceis de encontrar no mapa das equivalências romenas?

A manutenção da toponímia em alemão teve a corroborá-la três argumentos: o de que a referência cultural do narrador é a da língua alemã; o facto de também existir toponímia romena não alemã no seu discurso e de as insinuações humorísticas de alguns topónimos provirem do alemão, logo traduzidos para português (enchimento), como, por exemplo: ‘Kastenholz, Pau de Armário, [...] Wurmloch, Buraco de Minhoca [...]’. Também há uma aldeia que se chama Liebling, Querido, e uma cidade que se chama Grossscham, Grã-Vergonha’. (al. 146, port. 143)

(k) Lembremos ainda de raspão a saga da *equivalência culinária*, um quebra-cabeças que oscila entre o registo informativo (estranhante) dos pratos regionais da Roménia alemã e a compreensão aproximada (explicativa, naturalizante) dos mesmos, sublinhando sempre o efeito pantagruélico; e também a saga da *equivalência botânica*, tarefa de desânimo, onde, dada a multiplicidade de correspondências para a designação latina, a tentação familiarizante, ou então estética, sucumbiu ao peso embora incerto e às vezes arbitrário, do factor científico.

Interpretação, negociação e decisão na equivalência conotativa

A tradução das conotações também se joga no terreno das fidelidades e infidelidades. Porque nenhum destes aspectos é independente dos outros, já abordámos a questão conotativa em (a) anotando as conotações de miserabilidade em ‘barrete’ e ‘lata’, e em (c) referindo as conotações românticas e *kitsch* de ‘Baloioço ofegante’ e as conotações populares ou regionais de ‘balouço’, ‘baloiçar’ e ‘balancé’. Acrescentemos alguns exemplos directos:

(l) ‘Watte-‘ (à letra ‘algodão’) nos compostos com Anzug, Mütze, Kappe, Montur, Rüstung, referindo-se à roupa dos trabalhadores forçados, traduz-se por ‘enchumado’, porque conota desconforto e negatividade, e não por ‘acolchoado’ que conota o contrário.

(m) Mas ‘Kissen’, mesmo nos miseráveis campos de trabalho, é traduzido por ‘almofada’, apesar de em português só conotar conforto e positividade, por causa da forma inelutável do referente de ‘Kissen’ na cultura alemã, e não por ‘travesseiro’, mais ligado entre nós ao passado, às classes baixas ou à província, como mais conviria.

(n) O *leitmotiv* ‘Advokat’ (mais de 30 vezes repetido e com honras de epígrafe de capítulo) com conotações arcaizantes e regionais no texto, às vezes também conotado com linguagem elevada pelo seu carácter incomum, e sempre em lugar da forma mais comum ‘Rechtsanwalt’, teria como equivalente conotativo em português, por exemplo, ‘causídico’. Mas o estranhamento iria obscurecer o efeito simbólico e crítico que o termo ‘advogado’ confere ao carácter manipulador, oportunista e desumano de Paul Gast e do anjo da fome. A dimensão pragmática, o efeito crítico, sobrepôs-se à dimensão conotativa.

(o) A palavra ‘Tanne’ (abeto), também aparece cerca de 30x no texto, igualmente como epígrafe de capítulo, constituindo outro *leitmotiv*, e muito conviria traduzi-la por ‘pinheiro’, por causa das conotações de familiaridade e conforto da terra pátria, bem como de ligação ao Natal (‘Tannenbaum’ é o ‘pinheiro de Natal’ da canção natalícia), como acontece na língua alemã. Mas, apesar de pertencerem à mesma família (*Pinaceae*), as duas árvores pertencem a géneros e espécies diferentes. A ciência levou a melhor. O cenário real e visual teve mais peso. ‘Oh Tannenbaum, oh Tannenbaum’ (137), traduziu-se por ‘Ó minha **árvore** de Natal’ (134), por coerência interna.

(p) A tradução de ‘Filzlaus’ (piolho da púbis/ chato, 3x) e ‘Schamhaar’ (pelos da púbis/ pentelhos, 5x) tinha de optar entre um registo ordinário e um registo padrão, pois o alemão só tem uma palavra para cada uma delas e o português duas, de dois níveis de linguagem opostos. Embora os ambientes degradados e concentracionários possam acarretar alguma descida do nível da linguagem, essa não é característica desta narrativa, onde a dimensão poética, a caracterização do narrador e o tipo de humor por ele usado são adversos a essa degradação. O uso do registo ordinário resultaria numa

despropositada quebra de tom. Além disso, algumas estratégias estético-formais apontavam para o nível padrão, pedindo a normalização neste registo. O narrador regressa ao campo de trabalho com a roupa atafalhada de batatas: ‘Em breve, fazia-me comichão pelo corpo todo o piolho da cabeça, o piolho do pescoço e da nuca, o piolho das axilas, o piolho do peito e, mais lá em baixo, o ‘piolho da púbis’ (al. 197, port. 192).

‘Piolho da púbis’ serve melhor o texto, pois reforça o polifónico *leitmotiv* da tortura dos piolhos (‘Laus’ mais de 60 vezes no texto). Além disso, noutro passo, relativamente à segunda palavra, fornece-se uma indicação metalinguística: ‘**Pêlos da púbis** eram palavras que não se pronunciavam. Dizia-se: Tenho comichão em baixo’ (al. 233, port. 227).

(q) Um último exemplo, em que a solução poderá provocar brotoeja nos “ím-pares”: a equivalência de ‘Kaffeehaus’ (56, 175, 291) a ‘casa de chá’ (55, 172, 282) e não a ‘café’. A razão tem a ver com as conotações e com a coerência textual. Que sentido faz, no sonho de evasão do narrador a sair do trabalho sujo e assassino das escórias, a encenação cosmopolita e de *haute couture* ‘em Bucareste ou em Viena’, vestido ‘de Borsalino, sobretudo de pele de camelo e cachecol de seda cor de vinho’, (al. 175, port. 172), para ir ao café, a instituição portuguesa mais corriqueira e comezinha, presente na aldeia mais insignificante? Só a ‘casa de chá’ conota a atmosfera chique e porventura afectada que aqui se evoca.

Interpretação, negociação e decisão na equivalência pragmática

Já abordámos a questão pragmática em (a) mediante a substituição de ‘prato’ por ‘travessa’ para assegurar pelo exagero um efeito de humor ridicularizante; em (c) ao alterar o título original para tornar o livro mais apetecível ao mercado; em (f) por causa do efeito cómico da ‘cultura física’; em (h) para garantir a associação humorística, por absurdo, da ‘mochila ordinária a fugir nos valados’; em (j) por via das insinuações humorísticas nos topónimos alemães; em (k) sublinhando o efeito pantagruélico e em (n) substituindo ‘causídico’ por ‘advogado’ para não obscurecer o efeito crítico. Dos muitos exemplos em que o efeito (humor, abjecção, choque ou outros efeitos emocionais) toma preponderância nas decisões tradutórias, lembramos mais um:

(r) O ‘Edelweiß’ é a flor nacional da Áustria (a Transilvânia fazia parte do Império Austro-Húngaro) e da Suíça, enfeitada o verso da moeda de 2 cêntimos austríacos e substituiu as estrelas dos generais suíços para assinalar a patente. A equivalência denotativa sugere ‘pé-de-leão’, mas a equivalência pragmática em português exige o efeito emblemático e de familiaridade que a flor implica nas culturas de língua alemã. A solução foi manter como aposto o estrangeirismo que a memória de língua portuguesa recorda do filme *Música no Coração*: ‘O pé-de-leão – o *edelweiss* – era mais que uma planta, era uma moda’ (port. 55, al. 56)

Interpretação, negociação e decisão na equivalência estético-formal

Já tocámos a dimensão estético-formal na negociação do título e no respeito pela sugestão de poema cifrado que inicia o romance (c); nos jogos de som-sentido de Hemingway e Heimweh (f); na análise do *leitmotiv* ‘Hasoweh’ (g) e em todas as alíneas que tratam os *leitmotive*, conferindo ao texto uma estrutura musical poetizante. Vamos ainda abordá-la relativamente à equivalência de alguns processos textuais desestruturantes da narrativa e da língua.

(s) Uma das dificuldades do texto para o leitor advém de a **‘lógica’ das ‘sequências narrativas’** ser muitas vezes exclusivamente assegurada pela repetição no parágrafo seguinte de uma palavra do parágrafo anterior, ou de uma ideia, ou de um comportamento semelhante, às vezes só de um juízo de valor. Muitas vezes foi necessário assinalar a traço grosso essas sequências, ou o texto não faria tanto sentido. No exemplo que se segue, o narrador transita dos seus pensamentos sobre as pinhas de ferro do relógio de cuco, dentro do barracão do campo, para um episódio da sua infância com o assobio, através de uma associação de cenário (‘Wald’, a floresta) e outra morfológica, entre ‘bringen’ (trazer) e o seu derivado ‘beibringen’ (ensinar):

Er [der Tannenzapfen] **bringt** dich zu Verstand, dass das Heer nichts als ein **Wald** ist und die Verlorenheit darin bloß ein Spaziergang.

Mein Vater hat sich viel Mühe gegeben, er wollte mir das Pfeiffen **beibringen** und wie man am Echo die Richtung deutet, wenn jemand pfeift, der sich im **Wald** verirrt hat. (100)

Ela [a pinha] **chama-te** à razão, que o exército não é mais do que uma **floresta** e o desamparo lá dentro, um simples passeio.

O meu pai esforçou-se muito. **Chamava-me** para me ensinar a assobiar e a indicar a direcção através do eco, quando alguém perdido na **floresta** assobia. (97)

(t) Uma marca do original é a coexistência de *várias orações principais no mesmo período*, com uma relação dialéctica, explicativa, irónica, etc. O processo até é gramaticalmente legítimo em alemão, onde o termo *Hauptsatz* (à letra ‘oração principal’) pode englobar o conceito de oração coordenada, mas não o é em português. A infidelidade consistiu em eliminar as menos aceitáveis no português, através de ponto final ou ligando-as por conjunções. Conservou-se, contudo, grande parte delas, justificáveis pela ‘liberdade poética’, para não destruir esta característica do texto.

(u) Outra marca do original é a *ausência de pontos de interrogação*. Há um único e imagino que seja uma gralha: ‘Hat das was mit Leopold zu tun?’ (273). Embora a ausência provoque estranheza, não é totalmente desestruturante em alemão, porque a *Umstellung* (inversão verbo-sujeito) já assinala a pergunta. A tradução também os evitou, modificando as frases onde necessário e possível para tornar inequívoca a interrogativa, mas teve forçosamente de os usar onde esta não era clara, isto é, onde a sua sinalização não era feita pelo verbo ‘perguntar’ ou pela estrutura da frase, o que aconteceu cerca de 25 vezes no texto.

(v) Uma das características do *tratamento do tempo* no romance é a sua deflagração, com saltos abruptos do pretérito verbal para o presente ou o futuro, e vice-versa, estratégia que sublinha a intensidade da presença física e emocional dos acontecimentos na memória do narrador no momento da narração e, ao mesmo tempo, o seu desconforto em relação ao presente e ao futuro, que não o deixa abandonar o passado, criando uma simultaneidade quântica que lhe dá segurança, mas que a rouba ao leitor. Esta é a interpretação. A versão portuguesa, contudo, nem sempre pôde abraçar a estratégia, por causa da gramática ou do bom gosto, optando com frequência pela normalização em pretérito ou presente. Por arrastamento, o mesmo foi negociado na **correspondência dos deicticos** de natureza temporal ou espacial: onde, por exemplo, em alemão aparecia ‘agora’, ‘aqui’ e ‘este’ com o verbo no pretérito, traduziu-se muitas vezes por ‘então’, ‘ali’ e ‘aquele’.

(x) Uma característica da língua alemã, principalmente em textos poéticos, é poder usar o *Präteritum* com os sentidos que correspondem em português a três formas de viver o tempo: o imperfeito, o perfeito e o mais-que-perfeito. A dificuldade de interpretação em português corresponde a uma decisão por uma acção continuada no passado, uma acção única no passado, duas acções simultâneas no passado, uma acção continuada que outra interrompe ou duas acções no passado sendo uma anterior à outra. Não há regras, há decisões. As implicações narrativas (repetição, extensão, suspensão, efeito de surpresa, dinamismo), conotativas (nível de linguagem coloquial, padrão) e estéticas (sonoridades) negociam entre si as melhores soluções. Uma última leitura corrida ainda aqui e ali acerta consensos.

Finalmente, sobre a **equivalência textual normativa**, que se refere às características dos géneros textuais, tratando-se neste caso de um romance, género em constante criatividade, ela é o corolário de tudo o que para trás foi dito.

Referências bibliográficas

- Baker, Mona. ed. 1998. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Barrento, João. 2002. *O poço de Babel: Para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D' Água.
- Bassnett, Susan. 1992. *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Bernardo, Ana Maria. 2009. *A Tradutologia Contemporânea. Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Delisle, Jean/ Judith Woodsworth. eds. 1996. *Translators Through History*. Amsterdão: John Benjamin's.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*, Milão: Bompiani.
- Eco, Umberto. [2003] 2005. *Dizer quase a mesma coisa: Sobre a tradução*. Algés: Difel.
- Eco, Umberto. 2003. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. Londres: Weidenfeld-Orion.

Graça, Aires. 2003. Cultura e tradução: o contexto cultural como categoria translatória. *Actas – Jornadas de Tradução*. Leiria: Escola Superior de Tecnologia e Gestão, 27-37.

Graça, Aires. 2001/2002. Cultura, tradução e vivência do significado, *Revista de Humanidades e Tecnologias*, Universidade Lusófona, n° 6/7/8, 204-208.

Koller, Werner. 1992. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. 4ª ed. rev. e aum. Heidelberg/ Wiesbaden: Quelle & Meyer.

Müller, Herta. 2009. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser.

Müller, Herta. 2010. *Tudo o que eu tenho trago comigo*. Trad. Aires Graça. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Reiß, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Munique: Hueber.

Steiner, George. [1975] 1992. *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford/ New York: Oxford University Press.

Stierle, Karlheinz. 1980. The reading of fictional texts. Susan R. Suleiman e Inge Crosman. eds. *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*. Princeton: Princeton University Press.

Störig, Hans Joachim. ed. 1973. *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 25.

Traduzir Günter Grass

Helena Topa

Universidade Nova de Lisboa

Vier Zeilen nur
Alle Bleistifte angespitzt.
Wörter auf Abruf.
Und doch wird ein Rest
Ungesagt bleiben.

Quatro linhas apenas
Todos os lápis bem afiados.
Palavras à disposição.
E contudo ficará um resto
Por dizer.

(Günter Grass, *Fundsachen für Nichtleser*)

Lübeck, Dezembro de 2006, reunião dos tradutores de *Beim Häuten der Zwiebel* (*Descascando a Cebola*), de Günter Grass. A reunião é convocada, como já é hábito, pela editora; na verdade, trata-se mais de um convite do autor. Durante uma semana, o livro é percorrido à lupa, página a página, dúvida a dúvida. O autor lê passagens inteiras para que os tradutores escutem a cadência, o tom, e aquela escrita sobretudo visual revela uma poderosa sonoridade. Grass lê de forma magnífica e recorda a importância da leitura em voz alta para a tradução. Alguns trazem o texto já traduzido, numa primeira versão, outros começaram apenas, como eu, que só tinha traduzido quatro capítulos. Alguns, os escandinavos, conhecem-se já há anos, desde o final da década de 1970 que se encontram para estas reuniões. Eu estou ali pela primeira vez.

Estão presentes a mulher de Grass, Ute, o editor e amigo, Helmut Frielinghaus, que modera as sessões, um estudioso da obra de Grass, Dieter Stolz, e a secretária, que regista pormenorizadamente todas as dúvidas e respostas para a acta que há-de ser distribuída por todos. E recebemos também a visita de jornalistas, que assistem a uma das sessões. O representante da editora, Steidl, fornece-nos materiais de apoio, entre os quais um CD com as obras completas do autor em formato pdf, talvez o auxiliar de memória mais precioso para quem traduz textos da extensão desta obra, para além de facilitar muitíssimo o acesso a outras. Traduzir nestas condições é um luxo, um pouco estranho para um tradutor, que não está habituado a tanta atenção e tanto bulício à sua volta.

Vinte tradutores de outras tantas línguas, desde o português ao mandarim, vão ensaiando alternativas nos seus cadernos de notas ou *laptops*. Alguns têm o privilégio de ler excertos inteiros das suas traduções. Tendemos a organizar-nos por grupos de línguas, as questões são semelhantes, as soluções também, às vezes. Temos um pouco de inveja dos colegas da Dinamarca e da Holanda, porque traduzem para línguas e realidades muito próximas da original e parecem ter a vida facilitada; admiramos a versão especialmente criativa do tradutor holandês do título: “As saias da cebola”. E ficamos perplexos com a questão da ausência de referente – lamenta o tradutor chinês – para o termo “Chinatusche” (tinta-da-china) na sua língua. E sinto-me com sorte por, apesar de tudo, não estar a traduzir para um contexto tão inimaginavelmente distante. Creio que nunca aproveitei tanto das perguntas colocadas por outros, mesmo que eu própria não as tivesse. A consciência do trabalho e dos diferentes processos que estão na base da tradução nunca foi tão nítida para mim como neste encontro; as vantagens desta reunião ultrapassam em muito o mero esclarecimento de dúvidas. Aprendemos com elas, com as dúvidas dos outros, com a experiência de quem traduz Grass há longos anos, com a presença viva do texto.

Enquanto penso numa solução para reescrever em português aquela frase quilométrica, com uma sintaxe intrincada, em que o alemão, e o alemão de Grass, é pródigo, enquanto passeio pelas tendas de uma feira natalícia e provo uns “Malzbonbons” (rebuçados de malte) ou os chocalatinhos “Scho-Ka-Kola”, para saber a que sabem, para ten-

tar imaginar como dariam força e energia aos soldados que passavam fome durante a guerra, deparo, na primeira página do jornal *Lübecker Nachrichten*, com o título, também dirigido a mim: “Dichtet, Übersetzer, dichtet!”. “Lassen Sie sich was einfallen”, é o conselho que ouvimos quando chegamos a um impasse. Inventem. Criem. Contra a tendência para alisar irregularidades e simplificar passagens mais complexas que algumas editoras propõem, e mesmo que isso implique ir contra as regras da língua de chegada. Se o autor o faz com a sua língua, não espera nada menos de quem o traduz. A exigência é grande, é a de fazer literatura. Se Grass transgride na sintaxe, no vocabulário, o tradutor faça o mesmo.

Grass é tão exigente como generoso com os seus tradutores. Costuma dizer que são os seus leitores mais atentos e por isso faz questão de convidá-los, sempre que se aproxima a tradução de uma nova obra (ou reedição, como foi o caso de *Die Blechtrommel*, em 2009), para responder a dúvidas, explicar contextos históricos, fazer pedidos quanto à forma de grafar um nome (Graß, por exemplo, com “ß” e não com “ss”) ou uma data, para permitir que os tradutores se encontrem, discutindo soluções e alternativas, conhecendo “a família alargada”, como Grass gosta de dizer. E pede aos tradutores uma espécie de quadratura do círculo, que afinal toda a tradução literária comporta: rigor e criatividade. Quando escreve, não se preocupa com os tradutores; mas depois faz questão de ajudar, dar sugestões, fazer propostas, ler passagens para que talvez se faça luz.

Começar com Grass, quando se é tradutor profissional há pouco tempo, quando o que se traduziu foi quase sempre para a gaveta, é começar pelo mais difícil e arriscado. Entre a consciência (ou a previsão) das enormes dificuldades e a tentação de aceitar a proposta, começa-se. Grass é um dos muito poucos autores que manifesta não só a consciência em relação aos obstáculos com que se deparam os tradutores no seu trabalho, mas também o concretiza num apoio efectivo, ao mesmo tempo que tenta controlar a qualidade dos produtos finais.

Pedir a um tradutor que fale da sua experiência e do seu trabalho é pedir que se recorde, que refaça um percurso em que a cada dia, a cada obstáculo, haveria muito a dizer e a escrever: o que se anotou, ficou, o que não se anotou, foi-se perdendo numa memória vaga do confronto com o texto, nesse corpo-a-corpo tantas vezes sem tréguas, à mistura com a felicidade de poder fazer este trabalho, apesar de tudo um puro prazer e um privilégio.

Este é um relato na primeira pessoa da experiência de traduzir três livros de Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel*, *Schreiben nach Auschwitz* e *Die Blechtrommel*.²⁵ Em certa medida, é um trabalho de rememoração de leituras, pesquisas, dúvidas e opções com que me confronto ao escrever hoje esta reflexão, a um tempo distanciada e ainda imersa naqueles textos. De revisão de caminhos que, a serem percorridos hoje, dariam soluções diferentes porventura, necessariamente. O que me proponho fazer é tentar regressar, onde isso for possível, à oficina, consultando anotações aos originais, às traduções, as notas de reuniões de tradutores e todo um conjunto de bibliografia de apoio diversa, que vai desde comentários às obras até aos mapas dos lugares que elas habitam. E consultando a memória.

Escrever sobre o processo da tradução é bem mais estranho e ingrato do que traduzir. Estranho sobretudo quando se escreve passados alguns anos da tradução feita; habitualmente ocorre-nos falar sobre as questões de tradução quando estamos imersos no processo. E ingrato porque obriga a um exercício de rememoração que nem as muitas notas que possamos tirar ao longo do trabalho permitem que seja satisfatório. Talvez também porque quem nos lê espera que falemos das dificuldades, dos obstáculos, dos prazeres se calhar nem tanto. Quando se traduz obras de Günter Grass não há uma dificuldade maior que se destaque, mas antes um encadeamento ou uma acumulação de dificuldades que se potenciam: a sintaxe, a pletora de referências históricas, literárias, filosóficas, os jogos de palavras e as alusões, os neologismos, os diferentes registos de

²⁵ Por uma questão de economia de notas, referir-me-ei às obras de Grass através das seguintes abreviaturas: **BHZ** (*Beim Häuten der Zwiebel*), **DC** (*Descascando a Cebola*), **SnA** (*Schreiben nach Auschwitz*), **EdA** (*Escrever depois de Auschwitz*), **BL** (*Die Blechtrommel*), **TL** (*O Tambor de Lata*), com número de página no caso das citações. As referências bibliográficas completas de originais e traduções encontram-se no final.

linguagem e os dialectos, e os sociolectos, os saltos temporais e as mudanças de perspectiva em curtíssimo espaço, a variedade de domínios lexicais a explorar (história, política, pintura, arte da cantaria, escultura, culinária, estrutura e funcionamento de uma mina, etc.). Por exemplo, quando traduzi os capítulos em que o narrador autobiográfico, em *Descascando a Cebola*, e Oskar, n' *O Tambor de Lata*, descrevem o trabalho de caneteiro e gravador de lápides tumulares, consultei vários mestres da arte, de modo a perceber as diferenças entre ferramentas: macetas, badames, cinzéis, ponteiros, mas também a técnica de esponteirar, o funcionamento de uma máquina de pontear (que serve para copiar uma escultura a partir de um modelo), os matizes dos diversos graus de brilho das pedras (polido, bujardado, amaciado, etc.).

Por vezes, as dificuldades surgem em simultâneo: uma sintaxe complexa, cumulativa, quase se poderia dizer caleidoscópica, em que, tipicamente, o verbo cria uma tensão que se resolve só para o final da frase, algo que o português imita com algum esforço, quando possível; as mudanças de pessoa verbal e, conseqüentemente, de perspectiva; a simultaneidade (ou sobreposição) de planos temporais; a criação de neologismos (ou a utilização de arcaísmos). Dou um exemplo de *Beim Häuten der Zwiebel / Descascando a Cebola*:

Jetzt sehe ich einen bildhübschen Leutnant, wie er aus offener Turmluke gestikuliert, als hätte er mit bloßen Händen die Schußrichtung freischaufeln wollen, sehe jetzt schlesische Bauern, die nicht vom Fluchtgepäck lassen wollen (...) werde jetzt aber durch einen Federstrich zum in jüngste Zeitweil versetzten Grimmelshausen, dem sich im Verlauf mörderischer Kriegsjahre Geschichte nach Geschichte, Schlacht nach Schlacht reiht, habe weißnichtwelchen Einflüsterer im Ohr, sehe mich alles, was geschieht, zugleich sehen, glaube zu träumen, bin und bleibe aber hellwach, bis mir der Stahlhelm, dessen Riemen sich gelockert hat, jetzt, genau jetzt vom Kopf gerissen wird und mir die Sinne schwinden. (BHZ, 170)

Agora vejo um tenente de belas feições gesticular por fora da escotilha da torre, como se quisesse rasgar com as mãos nuas a linha de tiro, vejo agora camponeses silésios que não querem largar da mão as trouxas de refugiados (...) mas torno-me agora, a traço de pena, no Grimmelshausen transposto para o período de tempo da actualidade que, no decurso de anos de guerra assassinos, coleciona história atrás de história, batalha atrás de batalha, tenho não sei quem que me segreda ao ouvido, vejo-me a ver em simultâneo tudo o que acontece, penso estar a sonhar, estou e continuo, porém, acordadíssimo, até o capacete de aço, cuja correia se

alargou, agora, neste preciso momento, me ser arrancada da cabeça e eu perder os sentidos. (DC, 139)

Neste excerto, a sintaxe combina um padrão paratático, aditivo, que pretende sustentar a visão / projecção de imagens, com uma estrutura hipotáctica. Estamos em plena guerra, no ano de 1944 muito provavelmente, o adolescente Grass combate sob a insígnia das *Waffen-SS*. É uma de muitas frases longas e intrincadas que encontramos tanto nesta obra como n' *O Tambor de Lata*. Esta frase cria uma tensão que culmina num tiro que lhe arranca o capacete da cabeça; até lá, o narrador desdobra-se por dois/três planos temporais, o da batalha, o do presente da narrativa, e ainda o da Guerra dos 30 Anos, através da alusão ao *Abenteuerlicher Simplicissimus* de Grimmelshausen, criando a ilusão de dois momentos presentes (o do jovem soldado, o do narrador-colecionador de histórias) ligados por uma vertiginosa aceleração. A palavra que utiliza para designar essa noção de período de tempo é o arcaísmo “Zeitweil”, que Grass utiliza com muita frequência. Há uma cadência e uma sucessão que leva a sintaxe aos limites, algo que é especialmente difícil de dar em português. Tanto por opção de tradução como pela indicação expressa que recebi de que estas transgressões e idiossincrasias devem ser mantidas na sua estranheza, e não aplanadas ou diluídas, procuro manter-me muito próxima do texto, sempre que possível. E sei que corro riscos. O texto tem de soar a português, mas também tem de soar a Grass.

A memória é o grande tema, e o motor de escrita, de *Descascando a Cebola*. O livro que saiu antes de ser publicado, já era conhecido antes de ter sido lido, uma vez que os jornais, sobretudo o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e Frank Schirrmacher, fizeram questão de converter em escândalo.²⁶ O voyeurismo e a avidez da revelação de uma confissão, a de ter pertencido ao corpo de elite do exército hitleriano *Waffen SS*, dificilmente permitiriam uma leitura que não fosse uma espécie de *pars pro toto*, em que duas páginas transbordavam e ocupavam insidiosamente o resto do texto. Não é, porém, da história da recepção do livro, na Alemanha e em Portugal, que este relato pretende dar

²⁶ Martin Kölbl (2007) reuniu, num grosso volume de mais de 300 páginas, todos os artigos que saíram na imprensa a propósito desta obra de Günter Grass, só nos meses de Agosto e Setembro de 2006 (o livro saiu a 15 de Agosto), o que testemunha o interesse invulgar e a violenta polémica que desencadeou.

conta, ainda que esse ruído estivesse presente e levasse a um questionamento acerca das fronteiras entre literatura e história, política e ética, e ao papel do tradutor nesta encruzilhada de discursos.

Descascando a Cebola é a história de um rapazinho que cresce num meio pequeno-burguês, é a história de um adolescente que não fez perguntas, é a história de um jovem nazi, é a história de um homem velho que não pode deixar de fazer este trabalho de revisão e memória, é a história de um narrador com uma memória que o trai, que escreve (ou é escrito também pelas suas personagens – Oskar Matzerath está sempre por perto), mas também de um céptico que sabe dos perigos da narrativa autobiográfica; e é ainda a história daquele que sabe rir-se de si mesmo.

É, pois, essencialmente um trabalho em torno do tempo e da memória. Duas poderosas metáforas corporizam no texto estes temas: o âmbar e a cebola. O âmbar cristaliza, sedimenta o tempo, é translúcido e desvela; a cebola esconde, encapsula a memória e está sempre pronta a trazer o sofrimento à superfície, a (in)capacidade de chorar e de fazer lutos. Eu e tempo, ou o eu no tempo, não forçosamente por esta ordem, constituem dois eixos centrais da narrativa, construindo-se segundo a lógica estratificada da cebola, em que as camadas se sucedem, mas também permanecem lado a lado, sincronicamente. O registo autobiográfico, a narrativa na primeira pessoa, constitui provavelmente o primeiro e maior desafio à leitura, à interpretação e, por essa via, à tradução deste texto. Quem é o eu que fala? E de quem fala quando fala de si? E como passar para português o sistema pronominal que Grass desenvolve de forma mais ou menos transgressora, mas que é absolutamente rigorosa no confronto entre primeira e terceira pessoa?

Ich bereits angejahrt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kummernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit. (BHZ, 51)

Eu entrado já nos anos; ele descaradamente jovem; ele apropria-se do futuro ao ler, de mim é o passado que se apropria: as minhas preocupações não são as dele; tenho de ser eu, alguém que lhe é mais do que aparentado, a lidar com aquilo que para ele não quer ser vergonhoso, que não o oprime como vergonha, portanto. Entre ambos há tempo usado, folha por folha. (DC, 45)

Memória e recordação digladiam-se e contradizem-se por vezes. Porque a memória é a capacidade sobretudo cognitiva, racional de armazenar informação, enquanto a recordação é emocional, afectiva e se pode permitir distorcer e efabular. Grass, num discurso de 2000, a propósito da infância em Danzig, formula todo um programa de escrita:

A recordação pode fazer batota, dourar, iludir; a memória, pelo contrário, gosta de apresentar-se como um guarda-livros incorruptível. Sabemos, no entanto, que a memória piora com a idade, enquanto a recordação condensa muitas vezes em momentos de felicidade tudo aquilo que parecia há muito enterrado – a infância –, fazendo-a aparecer próxima. [...] A recordação tornou-se medida para mim. (cit. in Stolz, 2007)

Foi por sugestão de Oili Suominen, a tradutora finlandesa de Grass, um dos elementos mais antigos do grupo que conheceu em Lübeck, que me candidatei a uma bolsa para o Europäisches Übersetzerkollegium, em Straelen, algo que já tinha pensado fazer. Já não tinha ido a tempo para *Descascando a Cebola*, mas fui para *O Tambor de Lata*. Estava mais ou menos a meio da tradução. Como sabem os tradutores que por lá passaram, este centro de tradutores dispõe de condições únicas para trabalhar com grande proveito: a biblioteca, a existência de outras traduções da obra que estamos a traduzir (no caso de *Die Blechtrommel* eram várias), a tranquilidade, o encontro com colegas de ofício, tudo está montado para que o trabalho se desenvolva a um ritmo impensável noutras circunstâncias. Num mês e pouco avancei, em quantidade e qualidade, o equivalente a cerca de sete meses. A possibilidade de confrontar a minha tradução com traduções em castelhano, italiano, inglês e francês deu-me segurança e uma perspectiva alargada das hipóteses de solução para muitas palavras, idiomatismos, passagens inteiras, registos de linguagem, problemas de sintaxe. O método contrastivo é, na minha experiência, extremamente produtivo, desde que o tradutor tenha definido para si uma linha de coerência nos vários planos textuais e discursivos. Em Straelen pude consultar, entre outros manuais, dicionários e enciclopédias a que dificilmente temos acesso em Portugal, um utilíssimo guia do jargão nacional-socialista (Brackmann & Birkenhauer, 1988),

tantas são as referências a patentes militares, propaganda, a realidades do quotidiano marcadas por uma linguagem fortemente politizada, com que já tinha lidado, em parte, na tradução de *Beim Häuten der Zwiebel*.

A ideia de agarrar na tradução de *Die Blechtrommel*, o romance de Grass a todos os títulos gigante, era assustadora. O texto já tinha a tradução portuguesa de Augusto Abelaira, de 1964; embora feita a partir da tradução francesa, com muitos cortes, era um antecedente que não podia ignorar. E tratava-se agora de fazer uma nova tradução comemorativa dos 50 anos da primeira publicação da obra, em 1959. A editora de Grass, Steidl, decidira promover a feitura de novas traduções do romance em vários países do mundo. Recebi a encomenda em meados de 2007, a tempo de ter cerca de um ano e meio para traduzir o livro. O sentimento de responsabilidade era tanto maior quanto o tradutor que inicialmente tinha sido indigitado para este trabalho era João Barrento, que tinha participado já na reunião de tradutores em Gdansk (antiga Danzig).

Recolhida a documentação saída desse encontro, perguntava-me como iria começar. E comecei pelo princípio: releitura integral. Anotações minhas, juntamente com as que recebera de João Barrento e do encontro de tradutores. A vontade que tinha era a de começar a tradução pelo meio, pela adolescência de Oskar, ou pelo nascimento. Mas comecei justamente pelos capítulos que se revelaram ser dos mais difíceis: os dois primeiros. Tinha concluído a tradução de *Beim Häuten der Zwiebel* há pouco tempo, texto que terminava com o relato dos anos parisienses de Grass, precisamente os anos de escrita deste romance de estreia. Mas o trabalho tinha pouco de continuidade, o registo era muito diferente. E apesar disso, o tempo e a memória dolorosa, corporizados na metáfora do descascar da cebola ou do tambor, da arte de convocar o passado através do tambor (“Kunst des Zurücktrommelns”, BL, 623), estavam presentes em ambos; em ambos carregavam a necessidade de invocar e fazer o luto do passado.

O meu primeiro contacto com *Die Blechtrommel* foi através do filme de Volker Schlöndorff (1979), só mais tarde li o romance. Este facto moldou a minha leitura do texto, pela diferença de perspectiva inicial (não é o anão adulto, deformado, internado

num asilo de alienados que narra, mas a criança), e sobretudo pelo facto de aquela personagem, Oskar, se impregnar de forma indelével na memória visual, passando a ser *aquela* Oskar do filme a figura que vejo sempre quando leio: na fisionomia, no vestuário, na mímica, na expressão facial, naquele olhar azul tão decisivo para a primeira frase do romance. E na estridência da voz e do tambor, no protesto, determinante para a escolha de um novo título, seguindo também a sugestão de João Barrento: *O Tambor de Lata*, em vez de *O Tambor*.

O filme de Schlöndorff termina no final do Livro Segundo, historicamente no final da II Guerra Mundial e, do ponto de vista do protagonista, com o começo abrupto do seu crescimento, a entrada na idade adulta e a migração para oeste, em direcção à Renânia. Omite, portanto, o crescimento de Oskar, o adulto-anão deformado, corcunda, que vive o milagre económico da Alemanha e se aburguesa. É este Oskar que encontramos no início do romance, internado no asilo de alienados, condição essa que só os capítulos finais esclarecem. Este narrador tem um discurso marcadamente afectado, pedante mesmo, barroco, que percorre toda a narrativa e que o tradutor deverá tentar manter, com todas as dificuldades, sobretudo nos domínios sintáctico e lexical; Oskar é um autêntico virtuoso da palavra. A tensão que se cria entre a retrospectiva do asilado e a (ilusão da) perspectiva da criança faz de Oskar um narrador radicalmente subjectivo, cuja voz é o único ponto de referência para o leitor. Um narrador que, no trabalho da memória/recorção, recorre consciente e intencionalmente à efabulação e mesmo à mentira. E que provoca e desafia a memória do tradutor.

Dou o exemplo que, na minha experiência, é dos mais eloquentes: no capítulo intitulado “Milagre!” (TL, 156-169), do Livro Primeiro, Oskar dá início às visitas que faz à Igreja do Sagrado Coração de Jesus, em Danzig, primeiro com o intuito de fazer o menino Jesus, sentado ao colo da Virgem Maria, tocar o seu tambor. Oskar constrói todo um processo de identificação com a figura de Jesus, que irá culminar, nos capítulos “A sucessão de Cristo”, “Os Pólvoras” e “Brincar aos presépios” (TL, 404-446) do Segundo Livro. No capítulo “Milagre!”, lê-se que a “Virgem Maria segurava o menino Jesus na coxa direita.” (TL, 163). Passadas duzentas e tantas páginas, a cena repete-se vá-

rias vezes, simplesmente o menino Jesus “continuava sentado na coxa esquerda da Virgem” (TL, 415). Fico perplexa, algo me diz que, na primeira passagem que tinha traduzido, o menino Jesus estava do lado direito. Mas agora aparecia sentado na coxa esquerda e nas passagens seguintes também, invariavelmente. A consulta ao texto (facilitada pela versão em pdf) confirmava a minha memória daquela passagem que tinha traduzido cerca de seis meses antes. Entre a tentação de deixar exactamente como estava e procurar perceber se teria havido algum lapso (afinal, nas actas das reuniões de tradutores havia indicações de erros e correcções a fazer, por isso podia ser um desses casos), optei pela segunda via e contactei a secretária, Hilke Ohsoling, e o editor de Grass, Helmut Frielinghaus, sempre disponíveis para esclarecer dúvidas. Quando recebi resposta, Hilke Ohsoling confessava que nunca aquela dúvida tinha sido colocada por outros tradutores; iria reencaminhá-la a Helmut Frielinghaus e ao próprio Grass. A reacção deste terá sido de grande divertimento, e mais não disse. Quanto a Frielinghaus, foi mais explícito, chamando-me a atenção, numa explicação (a sua versão desta “discrepância”) cheia de humor e conhecimento da escrita do autor, segundo a qual esta situação só corroborava a tendência de Oskar para as “Lügengeschichten” (histórias de mentira) e, a menos que fosse de facto um lapso, poderia ter sido uma brincadeira frequente tanto da parte de Oskar como do seu autor, que teria provocado a ambos um prazer divino (dado o contexto) ou diabólico (o diabo surge a tentar Oskar dentro daquela igreja, onde tinha sido baptizado, a estilhaçar com a voz os vitrais lá no alto). Outra explicação possível era a diferença de perspectiva de quem olha para a figura de Jesus ao colo da Virgem (de frente ou de costas). Haveria ainda a considerar o facto de Grass ser esquerdino, explicação que me agradou e divertiu particularmente, porque também o sou, e de poder ter ocorrido alguma influência da lateralidade. E era bom não esquecer também que alguns artistas religiosos tinham sentado o menino Jesus ora à esquerda ora à direita da Virgem, dando o exemplo de Albrecht Dürer. Perante todas estas explicações, e sobretudo em face da reacção de Grass, ficou para mim absolutamente claro que deveria deixar ficar como estava aquela bela incongruência. E que tinha de estar tanto mais atenta a este narrador, em quem não se pode confiar, mas por quem deveria deixar-me levar e seduzir,

sempre. Mesmo aquele Oskar, já adulto, um pouco acomodado aos confortos da nova era Adenauer, cujo tambor se cala por uns tempos e só mais tarde desperta para conduzir as pessoas a fazerem o luto do passado, chorando justamente a descascar cebolas, no capítulo “Na Adega das Cebolas” (TL, 608-627). Um Oskar que é visto, por ele próprio claro, com os olhos críticos de um cansado da vida, mas que mantém sempre a imaginação transgressiva e imoral.

Entretanto surge o pedido de traduzir *Schreiben nach Auschwitz*. Conferência proferida em Fevereiro de 1990, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main (é uma das “Frankfurter Poetikvorlesungen”), constitui uma espécie de contraponto, num registo textual ensaístico, dos romances, e em particular de *Descascando a Cebola*, em que o nacional-socialismo e a sua herança, de uma forma ou de outra, são presentificados. Intercalar esta tradução em pleno trabalho sobre *Die Blechtrommel* representou ao mesmo tempo uma quebra e um exercício complementar: uma quebra em termos discursivos, uma continuidade relativamente aos grandes temas de Grass: a experiência pessoal e geracional da guerra, os anos do pós-guerra e do milagre económico, do aburguesamento e da incapacidade de olhar o passado e de fazer lutos. Particularmente notórias neste ensaio são a reivindicação de uma nova possibilidade de escrever depois da “proibição” imposta por Adorno e de uma nova linguagem, ascética, em tons de cinzento (EdA, 20-25). O facto de ter de me debruçar sobre um texto de cariz eminentemente poetológico (e político), num registo marcadamente conceptual, afastou-me do discurso ficcional e mergulhou-me na reflexão acerca das possibilidades e limites da escrita após Auschwitz, segundo Grass. Curiosamente, quando interrompi a tradução de *Die Blechtrommel*, estava no capítulo “Rasputine e o abecedário” (TL, 96-109), no qual Oskar aprende a ler, através daqueles que serão sempre os seus grandes mentores, numa inusitada polaridade, Rasputine e Goethe. Este capítulo é um exemplo eloquente de que a escrita de Grass, no romance, é tudo menos cinzenta e ascética, afirmação que se aplica a toda a narrativa; é claramente um transbordar da palavra, uma reacção de desafio àquela “proibição” e à autoimposta recomendação de frugalidade.

De regresso a *Die Blechtrommel*, penso que vale a pena debruçar-me agora um pouco sobre alguns problemas mais particulares e específicos que encontrei ao traduzir este romance. Em relação às maiores dificuldades, são comuns às outras obras e já as referi atrás. Vou, por isso, terminar percorrendo o texto e as minhas notas na tentativa de iluminar algumas passagens ou questões que me lembro terem sido especialmente desafiantes, algumas frustrantes, outras também compensadoras.

Lembro-me de ter ouvido à tradutora finlandesa dizer que, na sua língua, traduzir o termo empregue por Grass para adjectivar a altura de Oskar, “dreikäsehoch” (à letra “da altura de três queijos”), era especialmente gratificante: a palavra, que eu traduzi por “meia-leca”, em finlandês é, ou pode ser, “oskarinkokoinen”. Quando um tradutor tem, no seu léxico, soluções destas à sua disposição sabe que tem de utilizá-las, porque são sempre situações em que a língua de chegada quase iguala ou vai até mais longe na correspondência e motivação que as palavras potencialmente encerram.

A passagem de uma língua para outra, de um universo histórico, político e cultural, implica sempre perdas, mas por vezes é possível compensá-las com “ganhos”, como no exemplo acabado de citar. Trata-se de uma passagem em que Oskar está hospitalizado, após a tomada dos Correios polacos pelas tropas alemãs, logo no início da II Guerra Mundial. Como acontece várias vezes ao longo do romance, também aqui Oskar se entrega a uma espécie de divagação ou sonho acordado, introduzindo um registo maravilhoso no histórico e fundindo neste dois planos (actualidade e o tempo de D. Quixote), na descrição de uma batalha, como se de um enorme quadro se tratasse. O discurso é elaborado e o tom hiperbólico e laudatório, claramente arcaizante, como é habitual nestas passagens de um plano narrativo a outro:

(...) die deutschen Panzer von vorne, die Hengste aus den Gestüten der Krupp von Bohlen und Halbach, was Edleres ward nie geritten. (BL, 325)

(...) os blindados alemães de frente, os garanhões das coudelarias de Krupp von Bohlen e Halbach, montadas nobres nunca dantes cavalgadas. (TL, 293)

Poderia ter traduzido de outra forma, igualmente correcta e condicente com a heroicidade aqui patente; no entanto, e creio que a memória não me trai, a opção por uma solução que alude a *Os Lusíadas* foi espontânea, dado o salto para um plano temporal situado algures no Renascimento.

Um problema singular, e que pode ocorrer com alguma frequência, é a diferença de género de algumas palavras na língua de partida e na de chegada, sobretudo quando essa diferença se propaga pelo contexto mais próximo, podendo ter implicações semânticas de maior ou menor monta. No primeiro capítulo, quando Oskar descreve as famosas saias da avó – onde procura muitas vezes refúgio e que constitui por si só um universo de fantasias –, a certa altura refere o género da saia como sendo masculino. Se esta fosse a única menção ao género, a tradução, ainda que consciente da violação que comete ao transmutar o género para o feminino, para que faça sentido em português, não seria demasiado complicada. Mas no texto original o narrador diz que, tal como os seus irmãos, as saias são do género masculino. Na minha tradução, optei por simplesmente passar “irmãos” para “irmãs”, e masculino para feminino, sabendo, porém, que perdia esse cruzamento de género, e de sexo, que as saias representam no universo do romance. Poderia ter optado por “saiotes” naquela passagem; no entanto, correria o risco de duplicar a identidade da saia, objecto que é uma marca maior da figura matriarcal e telúrica da avó materna de Oskar.

As aglutinações lexicais são outro dos obstáculos que o tradutor de Grass, e este texto não é excepção, tem de resolver. Dou dois exemplos que, a meu ver, o português consegue, apesar da sua estrutura analítica, compensar. O primeiro é ainda do primeiro capítulo; a palavra é “Hausputzwaschundbügelsonnabend” (BL, 14), que traduzi por uma expressão composta por justaposição “sábados de limpeza-cozinha-lavar-e-passar-a-ferro” (TL, 17). O segundo é “Abendsonnenfensterscheiben” (BL, 131), que traduzi por “vidros-de-janela-do-sol-de-fim-de-tarde” (TL, 120). Em ambos os casos, procurei que se mantivesse uma noção de síntese, de unidade dinâmica, que não devia nem queria perder.

Mais fáceis foram as situações em que, por indicação expressa do autor, o tradutor sabe que pode e deve criar, quando as palavras ou expressões são pouco usuais ou são neologismos. No primeiro caso, quando Matzerath faz cogumelos cassúbios com ovos mexidos e barriga de porco “estarecerem” na sertã (TL, 70), é porque, no original, ao colocar os ingredientes a cozinhar, eles ficam literalmente estarecidos (“kaschubische Pfifferlinge mit Rührei und Bauchfleisch in der Pfanne erschrecken”, BL, 73). Estarecer, para além de poder soar a “derreter” misturado com “estorricar”, pode, assim o entendi, transmitir uma sensação ou imagem do calor que provoca a contracção, é um verbo de certa forma onomatopaico neste contexto. No segundo caso, quando Grass cria, para as muitas situações em que Oskar põe a sua voz vitricida a funcionar, verbos que são neologismos: “zerschrie, zersang, zerscherte” (BL, 80). Embora não tenha criado, neste exemplo, um neologismo para todos três, procurei compensar essa falha com a aliteração: “estilhacei, esgriteirei, escaqueirei” (TL, 76).

Uma das palavras com que andei mais tempo às voltas até achar um termo satisfatório em português foi o nome do bando juvenil que, no final da adolescência de Oskar, resolve recrutá-lo “Die Stäuber” (título de um dos capítulos do Livro Segundo). Só por analogia com o verbo “stäuben”, uma actividade de iniciação no bando, fisicamente violenta, e que traduzi por “tirar o pó”, e, por outro lado, com o “pó efervescente” – (“Brausepulver”), realidade que, em Portugal, não tem a mesma popularidade que, na juventude de Grass e de Oskar teve –, cheguei a “Os Pólvoras”, termo que acentuava a violência com que este bando pretendia marcar a resistência e o protesto contra o nacional-socialismo.

Outra realidade para a qual não encontrei equivalente, e em que se faz sentir especialmente a distância cultural, foi o jogo de cartas chamado “Skat”, muito popular no contexto em que surge, quase ou completamente desconhecido entre nós (cf. sobretudo os capítulos “Copo, copo, copinho” e “O castelo de cartas”). Dado que, em diversos capítulos do romance, são descritas pormenorizadamente jogadas de skat, vi-me obrigada a conhecer, com algum pormenor, as regras complicadas deste jogo. Desde os movimentos dos jogadores, a estratégia, até à contagem dos pontos e ao cálculo do dinheiro,

foi uma empresa extremamente complexa a de tentar dar reproduzir de modo mais ou menos fidedigno a sequência de jogadas. Não encontrei nenhum jogo que se assemelhasse, por isso tive de pedir de empréstimo alguns termos que me eram familiares dos jogos de cartas; mesmo assim, e tendo em conta a rapidez com que Oskar narra as partidas, sei que a estranheza permanece.

A epígrafe deste relato diz que ficará sempre um resto por dizer. Chegada ao final deste relato, mais certo seria dizer que fica o mais importante por dizer, e que dificilmente se deixa compartimentar num elenco de dificuldades mais ou menos típicas de todo o processo de tradução. Faltaria dizer o que é traduzir a poesia do capítulo “Niobe”, a mulher-escultura literalmente fatal, bela e sensual a seu modo, brutal como a sexualidade de Herbert Truczinski, que tenta violá-la e morre. Faltaria dizer o prazer de traduzir o final do capítulo “Milagre!”, o cruzamento e miscigenação da linguagem religiosa, do ritual da celebração do baptismo, das citações bíblicas e da linguagem blasfema de Oskar e do diabo que o tenta. Faltaria dizer o incómodo físico que se sente ao ler, sensação que ao traduzir aumenta exponencialmente, ao passar, palavra a palavra, o episódio em que Oskar e a família assistem à pescaria de enguias. Faltaria dizer o puro gozo com que acompanhei, quase sem me parecer que estava a traduzir, o desenvolvimento e aperfeiçoamento das artes vocais de Oskar, a sua lei contra o mundo dos adultos. O essencial do trabalho do tradutor fica por dizer; talvez os teóricos saibam dizer o que é, eu só sei contar alguns episódios.

Referências bibliográficas

- Brackmann, K.-H.; Birkenhauer, R. 1988. *NS-Deutsch. “Selbstverständlich Begriffe und Schlagwörter aus der Zeit des Nationalsozialismus”*. Straelener Manuskripte Verlag.
- Frielinghaus, H. (Hg.). 2002. *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*. Göttingen: Steidl.

- Grass, G. 1997. *Fundsachen für Nichtleser*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 1997. *Die Blechtrommel* [1959]. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 1964. *O Tambor*. (Trad. Augusto Abelaira). Lisboa: Estúdios Côr.
- Grass, G. 2009. *O Tambor de Lata*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: D. Quixote.
- Grass, G. 1997. Schreiben nach Auschwitz [1990]. In *Essays und Reden. Bd. III (1980-1997)*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. 2008. *Escrever depois de Auschwitz*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: D. Quixote.
- Grass, G. 2006. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl.
2007. *Descascando a Cebola*. (Trad. Helena Topa). Lisboa: Casa das Letras.
- Kölbel, M. (Hg.). 2007. *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' "Beim Häuten der Zwiebel"*. Göttingen: Steidl.
- Neuhaus, V. 2010. *Günter Grass. Die Blechtrommel. Kommentar und Materialien*. Göttingen: Steidl.
- Neumann, U. (Hg.). 2009. *Trommelwirbel. Fünfzig Jahre "Die Blechtrommel"*. Göttingen: Steidl.
- Stolz, D. 2005. *Günter Grass. Der Schriftsteller. Eine Einführung*. Göttingen: Steidl.
- Stolz, D. 2007. *Beim Häuten der Zwiebel oder "Ich erinnere mich..."*. Konferenz "Günter Grass Literatur – Kunst – Politik". Gdansk.

Ein Erfinden in Bildern.

Heinrich von Kleists Wirkungsästhetik in Eric Rohmers *Die Marquise von O...*

Dominik Scholten

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

In einer d[e]r hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann, und Erfindung ist es überall was ein Werk d[e]r Kunst ausmacht. Denn nicht das was den Sin[n]en dargestellt ist, sondern das was das Gemüth, durch diese Wahrnehmung erregt, sich denkt, ist d[a]s Kunstwerk. [...] Ich habe nie etwas Rührenderes und Erhebenderes gesehen.¹

Mit diesen Worten berichtet Heinrich von Kleist im Juni 1807 von der Ergriffenheit, die ihn beim Anblick des Kirchengemäldes *Sterbende Heilige Magdalena* von Simon Vouet ereilt hat. Kleists Äußerung, die einer kunsttheoretischen Programmatik gleicht,² befragt weniger die Art und Weise bildlicher Darstellung, sondern zielt auf die rezeptionsästhetische Qualität des Gemäldes ab – nicht das sich dem Auge Offenbarende ist die Kunst, sondern die Wirkung, die das Werk beim Betrachter zu entfalten vermag. Der Begriff der „Erfindung“, der auf die *inventio* im klassischen Sinne verweist, wird in Kleists Worten von einer produktionsästhetischen in eine rezeptionsästhetische Kategorie

¹ Heinrich von Kleist an Marie von Kleist, Châlons-sur-Marne, Juni 1807. In: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. 3 Bde.* München und Frankfurt am Main: Hanser 2010, Bd. II, S. 869-871, hier S. 871. Die Münchner Ausgabe mit im Folgenden mit *MA* abgekürzt.

² Vgl. Gernot Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst.* Tübingen/Basel: Francke 1995, S. 3.

umgedeutet.³ Kleist lässt die materielle Konsistenz des Gemäldes in den Hintergrund treten, während dessen immaterielle Beschaffenheit, die sich unmittelbar in das Gemüt des Betrachters einzuschreiben scheint, betont wird. Die Schönheit liegt demzufolge nicht in der bedeutungsvollen Darstellung von Emotionen *im* Kunstwerk, sondern in den Empfindungen und Vorstellungen *durch* das Kunstwerk.

Nahezu paradigmatisch für Kleists „rezeptionsästhetisches Credo“⁴ erscheint die spätere Auseinandersetzung mit Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Mönch am Meer*, die anlässlich der Berliner Akademieausstellung 1810 als *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* in den Berliner Abendblättern veröffentlicht wurde:

Herrlich ist es, in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste, hinauszuschauen. [...] Dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, um mich so auszudrücken, den Einem die Natur thut. Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz. Nichts kann trauriger und unbehaglicher sein, als diese Stellung in der Welt: der einzige Lebensfunke im weiten Reiche des Todes, der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis. Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnißvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlider weggeschnitten wären.⁵

Der ursprünglich von Clemens Brentano und Achim von Arnim verfasste Text wurde von Kleist, angeblich aus Platzgründen, gekürzt, aber auch umformuliert, wie

³ Vgl. Peter Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, in: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77 (1983) H. 4, S. 483-499, hier S. 484.

⁴ Arnd Beise: Bildende Kunst. In: Ingo Breuer (Hg.): *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 251-256, hier S. 253. Das Kleist-Handbuch wird im Folgenden mit *KH* abgekürzt.

⁵ Clemens Brentano: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: Berliner Abendblätter, 12tesBlatt, 13. Oktober 1810. In: *MA*, II, S. 362-363, hier S. 362.

er in einer späteren Ausgabe der Berliner Abendblätter eingesteht: „[...] Nur der Buchstabe desselben gehört den genannten beiden Hrn.; der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir“.⁶ Obwohl die ersten Sätze nicht von Kleist, sondern von Brentano stammen, findet Kleist sich offenbar in diesen Worten wieder: „[...] Das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde [...]“. Aus dem ursprünglichen Anspruch des Findens „im Bilde“ wird im Prozess der Rezeption ein Finden „zwischen mir und dem Bilde“, also eine Loslösung vom sinnlich wahrnehmbaren Kunstobjekt hin zu einer unmittelbaren ästhetischen Wirkungserfahrung, die ein Finden im Subjekt, ein ‚Erfinden‘ bedeutet:⁷ „[...] So ward ich selbst der Kapuziner, [...] der einsame Mittelpunkt im einsamen Kreis.“



Abb. 1: *Der Mönch am Meer*, Caspar David Friedrich (1809)
Nationalgalerie Berlin

Das Gefühl der Entgrenzung, das Kleist verspürt, steht in Korrelation zum Fehlen jeglicher Gegenständlichkeit, die mit dem Eintauchen des Betrachters in das Bild

⁶ Heinrich von Kleist: Erklärung, in: Berliner Abendblätter, 19tes Blatt, 22. Oktober 1810. In: *MA*, II, S. 375.

⁷ Vgl. Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, S. 487.

einhergeht: Friedrichs Gemälde (Abb. 1) verweigert sich der zeitgenössischen Landschaftsdarstellung, indem es auf den Effekt der Rahmenschau im Bildvordergrund verzichtet. Für den Betrachter ist der konventionelle Standpunkt eines Beobachters somit aufgelöst, was die als entgrenzend empfundene Wirkung des Bildes erklärt. Denn der auf einer Sanddüne befindliche Mönch blickt hinaus auf die See, wobei dessen Rückansicht den Betrachter zu einem partizipierenden Blick einlädt – die „unendliche Einsamkeit am Meeresufer“ jedoch versagt ein gemeinsames Schauen. Es bricht sich die Darstellung einer erhabenen Erfahrung,⁸ wie sie das Bild leistet, am Bild selbst oder vielmehr in der Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter. Denn Mönch und Betrachter werden eins, und das Bild selbst wird zur Düne. Die Düne, als Ort des Wahrnehmbaren, verweist in ihrer Randständigkeit zum grenzenlosen Ozean auf ein Außen, das für das fühlende Subjekt unerreichbar bleibt, und somit zur Visualisierung einer grenzenlosen, jedoch unerreichbaren Leere, einer „unbegrenzte[n] Wasserwüste“ wird. Kleists Metapher der weggeschnittenen Augenlider schließlich erzwingt ein Sehen, wie es auch das Bild im Verzicht auf die Rahmung erzwingt.⁹ Gleichermäßen versagt sich darin ein Schließen der Augen, und damit der Blick nach innen, wodurch die unmittelbare Bildwirkung absolut gesetzt wird und das Dargestellte in die Erfahrungswirklichkeit des Betrachters hinaustritt, „das Werk wird entgrenzt zur Wirkung“.¹⁰ Der Bruch mit den zeitgenössischen Darstellungskonventionen, den Friedrich mit seinem Bild *Der Mönch am Meer* vollzog, kann als Aufhebung einer „ästhetischen Grenze“¹¹ begriffen werden, die zuvor das Kunstwerk als täuschendes Abbild von einer als tatsächlich begriffenen Schönheit der Natur zu trennen wusste: Malerei und Poesie „stellen uns abwesende Dinge gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt“¹², heißt es noch bei

⁸ Vgl. Bernhard Greiner: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: *KH*, S. 160-162, hier S. 160.

⁹ Vgl. Jörg Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch. Im Auftr. D. Vorstandes d. Heinrich-von-Kleist-Ges. Hrsg.* Berlin: E. Schmidt 1982, S. 86-106, S. 89.

¹⁰ Gebhardt: Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists, S. 487.

¹¹ Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘, S. 86.

¹² Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Fritz Fischer.* Zürich u. a.: Stauffacher 1965, Bd. 5, S. 17. [Vorrede]

Gotthold Ephraim Lessing. Im Erzeugen seiner eigenen Realität emanzipiert sich das Kunstwerk nun von seinem „erborgte[n] Dasein“¹³ als ein Abbild, und offenbart sich als ein neuer Blick auf die Wirklichkeit, als Überwindung von Täuschung und Nachahmung.

Der Kunstenthusiasmus, der nach Kleists erkenntnistheoretischer Wende die Abkehr „von dem traurigen Felde der Wissenschaft“¹⁴ zur Dichtung beflügelte, durchdringt dessen späteres Werk in Form zahlreicher bildmedialer Interferenzen.¹⁵ Insbesondere die faszinierende Unmittelbarkeit der Wirkung von Bildern wünschte Kleist auch auf die Kunst der Dichtung zu übertragen: „Denn das ist die Eigenschaft aller ächten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt [...]“¹⁶ Als beispielhaft für Kleists Ambition, das erzählende Moment aus der Bildkunst auf die Dichtung zu übertragen, kann in vielerlei Hinsicht sein Lustspiel *Der zerbrochne Krug* gelten.¹⁷ Ein Kupferstich mit dem Titel *Le Juge ou la cruche cassée* (Abb. 2), dessen Kleist bei seinem Aufenthalt in Bern im Jahre 1802 ansichtig wurde, diente ihm bekanntlich als Anregung für das Stück.

¹³ Traeger: ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘, S. 105.

¹⁴ Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, Leipzig, 21. Mai 1801. In: *MA*, II, S. 728-733, hier S. 730.

¹⁵ Vgl. Müller: *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*.

¹⁶ Heinrich von Kleist: Brief eines Dichters an einen anderen, in: Berliner Abendblätter, 4tes Blatt, S. 5. Januar 1811. In: *MA*, II, S. 451-452, hier S. 451.

¹⁷ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich insbesondere auf die Studie von E. Theodor Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen. In: Alexander von Bormann (Hg.): *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer 1976, S. 338-370.



Abb. 2: *Le Juge ou la cruche cassée*, Jean Jacques Le Veau (1782)
Kupferstichkabinett Berlin

Der Kupferstich Le Veaus, der nach dem Gemälde *Le Juge de village* des Franzosen Louis-Philibert Debucourt gefertigt war, bedeutete für Kleist offenbar ein Wiedererkennen eines weiteren Bildes, das ihm bei seinem Parisbesuch 1801 unmöglich hatte entgangen sein können:¹⁸ *La cruche cassée* von Jean Baptiste Greuze. Das Bild von Greuze zeigt ein Mädchen in einem Park, das einen zerbrochenen Krug in Händen hält, ein eindeutiger Verweis auf den Verlust ihrer Jungfräulichkeit. Dieses Motiv hatte Debucourt für sein Gemälde übernommen, und auch Kleist diente es als Referenz, wie der Titel des Stücks zweifellos erkennen lässt. Jedoch wäre es zu kurz gegriffen, hierbei allein den Verlust der Unschuld zum Thema zu erklären. Denn Debucourts Darstellung der Gerichtsstube weist am linken Bildrand zweifellos eine Kupplerinnen- bzw. Bordellszene auf, womit die korrumpierte Moral der herrschenden Justiz unverkennbar zum eigentlichen Thema des Bildes erhoben wird; eine Vielzahl allegorischer Elemente weist ebenfalls

¹⁸ Vgl. Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 340f.

darauf hin.¹⁹ Die Ausgestaltung des bäuerlichen Interieurs entlehnte Debucourt bei dem flämischen Maler David Tenier dem Jüngeren, in dessen Genreszenen das Krug-Motiv omnipräsent ist, und das bei Debucourt nun durch das Greuze-Zitat neu kontextualisiert wird. Kleist hatte in Dresden 1803 die Gelegenheit, Teniers Gemälde zu Gesicht zu bekommen, und erkannte dessen bäuerliche Interieurs bei Debucourt offenbar wieder, worauf er in der Vorrede des *Zerbrochnen Krugs* im Verweis auf einen vermeintlich „niederländischen Meister“²⁰ hindeutet. Dass Kleist das Werk Teniers ohnehin geläufig war, erschließt sich aus seinem Brief an Friedrich de la Motte Fouqué, als er ihm den *Zerbrochnen Krug* übersendet: „[...] Es ist nach dem Tenier gearbeitet, und würde nichts werth sein, käme es nicht von Einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt [...]“²¹. Den Anspruch des Dichters Kleist, die ungeheure Faszination einer Bildsprache wie die Raffaels und deren Wirkung in die Poesie zu überführen, also aus dem Lesen von Bildern ein Erzählen in Bildern zu machen, kann der *Zerbrochne Krug* nur unzureichend erfüllen.²² Wohl aber demonstriert sich hier zunächst der Schritt, das sprachliche Kunstwerk an die Stelle des bildlichen Kunstwerkes treten zu lassen, ohne dabei lediglich ein textliches Abbild zu sein,²³ also nach Lessing nicht allein das Bild zum „wirklichen Gegenstande“ der Nachahmung zu machen, sondern vielmehr die „Art und Weise“²⁴ des Künstlers zu entlehnen. So übernimmt Kleist zwar das Zerbrochene-Krug-Thema, und unterlegt seiner Handlung Debucourts

¹⁹ Nach Voss hat sich der ritterliche Kavalier mit den Blumen in der Hand für die Dirne, nicht für die Weisheit der Bücher und gegen die Moral entschieden, seinen Degen hält er unter dem Mantel verdeckt. Dem Laster auf der linken Bildhälfte steht zur Rechten die Unschuld der beiden Kinder entgegen. Vgl. ebd., S. 384f.

²⁰ Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug, ein Lustspiel. Vorrede. In: *MA*, III, S. 182.

²¹ Heinrich von Kleist an Friedrich de la Motte Fouqué, Berlin, 25. April 1811. In: *MA*, II, S. 966-968, hier S. 968. – Die Abschätzung Teniers erklärt sich hier wohl in erster Linie aus der Verehrung des Werkes Raffaels, dessen „göttliche“ Einfachheit jener irdischen Teniers entgegensteht: „Eine Empfindung, aber mit ihrer ganzen Kraft darzustellen, das ist die höchste Aufgabe für die Kunst, und darum ist Raphael auch mir ein Liebling.“ Heinrich von Kleist an Adolphine von Werdeck, Frankfurt am Main, 29. November 1801. In: *MA*, II, S. 779-784, hier S. 781.

²² So tritt die Allegorie vom träumenden Ritter (nach Raffaels *Traum des Ritters*) im *Zerbrochnen Krug* zwar in den Hintergrund, im *Prinz Friedrich von Homburg* jedoch taucht sie dann wieder auf. Vgl. Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 348f.

²³ Vgl. Michael Diers: Ein Scherbengericht. Zur politischen Ikonographie von Heinrich von Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochne Krug‘. In: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.): *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink 2010, S. 193-216, hier S. 198.

²⁴ Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, S. 61.

Bildthematik als Subtext, doch versieht er den zerbrochenen Krug selbst mit einem Gemälde, das wiederum über eine politische Ikonografie verfügt.²⁵ So ist dem Verfahren der „Transposition von Bild in Text“²⁶ ebenfalls die sprachliche Erzeugung des Krugbildes vom Text ins Bild inhärent, nämlich in Frau Marthes Beschreibung des corpus delicti:

Seht ihr den Krug, ihr werthgeschätzten Herren?
Seht ihr den Krug? [...]
Nichts seht ihr, mit Verlaub, die Scherben seht ihr [...].
Hier grade auf dem Loch, wo jetzo nichts,
Sind die gesammten niederländischen Provinzen
Dem span'schen Philipp übergeben worden.²⁷

So beginnt Frau Marthe die Ekphrase des Kruges, aus der sukzessive ein Historiengemälde erwächst. Auf Grundlage der fragmentierten Darstellung kann sie allerdings nur erläutern, was ihr fragmentarisch vor Augen liegt. Dazu gehören die Bildreste ebenso wie das Loch, das sie aus ihrem politischen Verständnis heraus zu einem subjektiven Bild, einer Interpretation des Ersichtlichen, neu zusammenfügt.²⁸ Unübersehbar wird die Rolle der Imagination, als die Betrachterin des Krugs aus dem lückenhaften Bild eine in sich geschlossene Historie entstehen lässt, wie auch der Dichter Kleist, vom Gemälde Debucourts ausgehend, sein Bühnenstück nach der eigenen Vorstellung weiter ausgestaltet. Die Adaption des Gemäldes von Debucourt und die gleichzeitige Einarbeitung desselben Verfahrens in die Handlung, das dann aber den umgekehrten Weg vom Text zum Bild nimmt, kann als frühe poetische Erzeugung eines „erfindenden Moment[s]“²⁹ im Werke Kleist verstanden werden.

²⁵ Vgl. Diers: Ein Scherbengericht.

²⁶ Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth 1988, S. 53.

²⁷ Heinrich von Kleist: Der zerbrochne Krug. In: *MA*, I, S. 163-256, hier S. 197.

²⁸ Vgl. Diers: Ein Scherbengericht, S. 202f. – Die Zweifelhaftigkeit des Sichtbaren wird im Stück abermals konkret, als Ruprecht im Zeugenstand von jener Nacht berichtet, als er Eve im Garten zu sehen glaubte: Die Augen werden zum handelnden Subjekt, wodurch sich Ruprecht selbst zum Objekt degradiert, das der visuellen Wahrnehmung unwürdig ist, da er deren Unmittelbarkeit nicht Stand zu halten weiß. Vgl. Traeger, S. 104f.

²⁹ Voss: Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen, S. 339.

Wie die vorangestellten Überlegungen verdeutlichen sollten, bieten sich zahlreiche Anhaltspunkte für eine rezeptionsästhetisch orientierte Betrachtung des Werks Heinrich von Kleists. Eine besondere Bedeutung kommt darin der Sprache und Wirkung von Bildern zu, die in Korrelation zu anderen Künsten, vor allem aber zur Poesie stehen. Kleists Wunsch, durch sein literarisches Schaffen den Menschen, vergleichbar einer musikalischen Komposition, „das Herz gewaltsam zu bewegen“³⁰, ist Ausdruck einer Schreibambition, die in hohem Maße an die Einbildungskraft des Rezipienten zu appellieren versucht, um das Kunstwerk als „Erfindung“³¹ im Kopf des Lesers, durch die „Wahrnehmung erregt“³², entstehen zu lassen. Als geradezu paradigmatisch für dieses Bemühen kann aus heutiger Sicht seine Erzählung *Die Marquise von O...*³³ gelten, die vermutlich zeitgleich zum *Zerbrochenen Krug* entstand,³⁴ und sich als ein raffiniertes Spiel des Zeigens und Verschweigens erweist, das in der Aufforderung an den Leser zur Rekonstruktion der fiktiven Wirklichkeit zu einer „lebendig-unmittelbaren Lese-Erfahrung“³⁵ wird. So werden etwa die Handlungsorte vom Erzähler nur angedeutet, ebenso die Namen der Hauptfiguren. Die erzählerische Akribie des Verhüllens lässt das Geschehen zwar in die Ferne rücken („vom Norden nach dem Süden“, wie es im Erstdruck heißt)³⁶, jedoch gewinnt es in seiner vermeintlichen Geschlossenheit jene Authentizität,³⁷ die dem Leser ein Hineinversetzen in die Gefühlslage der Figuren erleichtern soll. Allerdings verwehrt sich die Erzählung nahezu sämtlicher Innensichten. Stattdessen lenkt sie das ‚Augenmerk‘ des Lesers in besonderer Weise auf die Körpersprache der Figuren. Der Leser dieser dezidiert am Visuellen orientierten Handlungsbeschreibung wird hier zu einem Beobachter, der von der

³⁰ Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, S. 730.

³¹ Heinrich von Kleist an Marie von Kleist, S. 871.

³² Ebd.

³³ Die Schreibweise mit vier Auslassungspunkten orientiert sich an der Münchner Ausgabe von 2010. Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O....*. In: *MA*, II, S. 107–147. Im Folgenden mit MVO abgekürzt.

³⁴ Vgl. Sabine Doering: *Die Marquise von O....*. In: *KH*, S. 106-114, hier S. 106.

³⁵ Jochen Schmidt: *Die Marquise von O....*. In: Walter Hinderer (Hg.): *Kleist's Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 67-84, hier S. 69.

³⁶ Vgl. Anmerkungen zur *Marquise von O....* in: *MA*, III, S. 499-507, hier S. 499.

³⁷ Vgl. Heinz Politzer: *Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘*. In: Werner Berthel (Hg.): *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel 1979, S. 55-96, hier S. 65f.

Proxemik, Gestik und Mimik auf das innere Befinden der Figuren schließen muss,³⁸ so etwa im ständigen Erröten und Erblassen der Figuren.³⁹ Der Erzähler, dessen Rede sich jeglicher Eindeutigkeit verwehrt, stellt an den Leser eine implizite Forderung zur Entschlüsselung, um aus den szenischen Beschreibungen ein stimmiges Handlungsgefüge herzustellen. In besonderer Weise ist dies der Fall, wenn der Erzähler plötzlich verstummt, wie in der berühmten Szene mit dem Gedankenstrich, als der russische Offizier, Graf F..., die Marquise vom Kampfgeschehen wegführt:

Er [...] bot dann der Dame, unter einer verbindlichen, französischen Anrede den Arm, und führte sie [...] in den anderen [...] Flügel des Pallastes [sic!], wo sie auch völlig bewußtlos niedersank. Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen; versicherte, indem er sich den Hut aufsetzte, daß sie sich bald erholen würde; und kehrte in den Kampf zurück.⁴⁰

Was tatsächlich während dieser Rettungsaktion vor sich geht, verschweigt die Erzählung. Als Tatsache offenbart sich wenige Wochen später allein die Schwangerschaft der Marquise. Die Frage jedoch, was sich hinter dem Gedankenstrich verbirgt, ist für den gesamten Lektüreprozess ebenso bedeutsam wie uneindeutig: Handelt es sich um eine Vergewaltigung der Marquise oder kam es zwischen beiden im Eifer des Gefechts gar zu einem ›Liebesakt‹?⁴¹

Die vermeintlich sachliche Objektivität des Erzählers, der als Beobachter der Handlung dieselbe als erlebte Rede wiedergibt, erscheint im weiteren Verlauf höchst zweifelhaft, weisen die Beschreibungen doch einen mehrdeutigen, stark ironisch gefärbten Unterton auf,⁴² der das im Text Verschwiegene – oder nicht

³⁸ Vgl. Franz M. Eybl: *Kleist-Lektüren*. Wien: WUV 2007, S. 109-140, S. 121f.

³⁹ Vgl. ebd., S. 122f.

⁴⁰ MVO, S. 108f.

⁴¹ Obwohl die bildhafte Sprache der Erstürmung und Bemächtigung durch den Grafen im Vorfeld eine feindliche Übernahme des weiblichen Körpers durch den Grafen als durchaus möglich erscheinen lässt, wird die ästhetische Qualität des Textes durch die vehemente Annahme, es müsse sich eine Vergewaltigung handeln, geradezu verkannt, erachtet man diese als die einzig richtige und die ‚von Kleist gemeinte‘. Nach Sabine Doering etwa müsse die Frage nach dem Wissen der Marquise aufgrund des Verzichts auf eine Innensicht zwar spekulativ bleiben, die Vergewaltigung durch den Grafen hingegen wird als ein Faktum angenommen. Vgl. Doering, S. 110f.

öffentlich Sagbare – für den Leser immer wieder hervorzukehren versucht.⁴³ So erklärt der Commendant gegenüber dem Grafen bei dessen Heiratsantrag, „es wäre unerlässlich, daß seiner Tochter, bevor sie sich erkläre, das Glück seiner näheren Bekanntschaft würde“,⁴⁴ worauf der Graf erklärt, dass er sich nun in einer „ungünstigen Rolle“ sehe, „die er eben jetzt zu spielen gezwungen sey“.⁴⁵ Nahezu alle Gewissheiten – ganz gleich ob subjektive oder objektive – werden durch die Widersprüchlichkeit ihrer erzählerischen Darstellung aufgehoben. Der Erzähler erscheint nicht nur als ein Beobachter, sondern auch als Interpret, der den Leser auf geschickte Weise zu Vermutungen veranlasst, die jedoch nie verifiziert werden. Kleists sarkastisches Epigramm zur *Marquise von O....*, das er im Phöbus kurz nach dem Erstdruck der Erzählung als Reaktion auf die Kritik an seinem Erzählstil veröffentlichte, weist nur allzu deutlich auf die von ihm fingierte Undurchsichtigkeit der Erzählung hin: „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! Schaamlose [sic!] Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu“.⁴⁶

Unter dem Anspruch, „so [zu] filmen, wie Kleist erzählt“,⁴⁷ wagte sich 1976 der französische Filmemacher Eric Rohmer an die Verfilmung der *Marquise von O....*⁴⁸ In seiner Überzeugung, die Wirkungsästhetik der Erzählung auch noch in der Verfilmung fortleben zu lassen, greift Rohmer auf ein gestalterisches Verfahren zurück, das wiederum unmittelbar auf Kleists ästhetische Kunstauffassung und den gemeinsamen Entstehungszeitraum der *Marquise von O....* und des *Zerbrochenen Krugs* zu verweisen scheint: Rohmer adaptierte die Erzählung nach eigener Aussage „Wort für Wort“⁴⁹, jedoch transformierte er auch das hinter dem Text befindliche

⁴² Vgl. Michael Moering: *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink 1972, darin bes. S. 231-298.

⁴³ Vgl. Klaus Schwind: *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O....* Frankfurt am Main: Diesterweg 1991, bes. S. 41-74.

⁴⁴ MVO, S. 115.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Heinrich von Kleist: Epigramme (April/Mai 1808). In: *MA*, II, S. 493-496, hier S. 495. [Nr. 19]

⁴⁷ Werner Berthel: Interview mit Eric Rohmer. Die Verfilmung literarischer Vorlagen am Beispiel der Erzählung ‚Die Marquise von O...‘. In: Ders., S. 115-124, hier S. 118.

⁴⁸ *Die Marquise von O....* Deutschland/Frankreich 1976. R. u. B.: Eric Rohmer.

⁴⁹ Eric Rohmer: Die Marquise von O.... Bemerkungen zur Inszenierung, in: *Filmkritik*, 20 (1976) H. 1 [Nr. 229], S. 37-41, hier S. 37.

Verfahren des bildhaften Erzählens in seinen Film. So zitiert er eine Vielzahl an Gemälden aus Kleists Zeit in den Film hinein, etwa von Caspar David Friedrich oder Jacques-Louis David (Abb. 3 u. 4), und offeriert damit einen filmischen Raum der Imagination, der unter Verwendung einer zeitgenössischen Interpretationsfolie eine Innensicht auf die darin befindlichen Figuren zu visualisieren vermag.⁵⁰



Abb. 3: *Die Marquise von O...* (1976)
Copyright: Les Films du Losange



Abb. 4: *Madame Récamier*,
Jacques-Louis David (1800)
Louvre, Paris

Die beinahe statischen Tableaus entsprechen der zeitgenössischen Interieur- und Landschaftsmalerei um 1800 und liefern eine vermeintlich authentische Zustandsbeschreibung jener Zeit, die bei genauerer Betrachtung ebenso fragwürdig erscheinen mag wie die als ‚wahre Begebenheit‘⁵¹ bezeichnete Erzählung Kleist: Denn die distanzierte Kamera, die der Haltung des Kleist’schen Erzählers entspricht,⁵² erscheint gleichermaßen als interpretierende Erzählinstanz, indem sie die Figuren in den Kontext des jeweiligen Gemäldes hineinzitiert.

Die markanteste Gemäldeinszenierung nimmt Rohmer sicherlich an jener Stelle der Handlung vor, an der sich bei Kleist der berühmte Gedankenstrich befindet. Anstatt einer ‚einfachen cinematographische Ellipse‘, einem Schnitt also, ‚[sei] es für den Filmbetrachter erforderlich, diese Leere mit Bildern zu füllen‘.⁵³ Zwar spielt Rohmer ganz offensiv mit der Möglichkeit eines einfachen Schwarzbildes (und der

⁵⁰ Vgl. Angela Dalle Vacche: Eric Rohmer’s *The Marquise of O*. *Painting Thoughts, Listening to Images*. In: Dies.: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London: Athlone 1996, S. 81-106, hier S. 81f.

⁵¹ Vgl. Anmerkungen zur *Marquise von O...* in: *MA*, III, S. 499-507, hier S. 499.

⁵² Vgl. Vacche: Eric Rohmer’s *The Marquise of O*, S. 86.

⁵³ Rohmer: *Die Marquise von O...* *Bemerkungen zur Inszenierung*, S. 40.

Erwartungshaltung des Zuschauers), als er an insgesamt drei Stellen Abblenden setzt, und damit einen Handlungssprung suggeriert, allerdings erfolgt die tatsächliche Inszenierung dann in Form eines Gemäldezitats (Abb. 5), das auf Johann Heinrich Füssli's *Die Nachtmahr* von 1781 zurückgeht (Abb. 6).



Abb. 5: Die Schlafende
Die Marquise von O... (1976)
Copyright: Les Films du Losange



Abb. 6: *Die Nachtmahr*,
Johann Heinrich Füssli (1781)
The Detroit Institute of Arts, Detroit

Die Figurenkonstellation bei Füssli zeigt eine Schlafende, in der sich im Film leicht die Marquise wiedererkennen lässt. Des Weiteren finden sich bei Füssli ein Pferd, dessen Kopf mit starrem Blick in die Szene hineinragt, sowie ein Dämon, der auf dem Leib der Marquise hockt, und der dem Bildbetrachter grimmig entgegenblickt. Bei Rohmer ist es der Graf an Stelle des Pferds, der nachts an die schlafende Marquise herantritt,⁵⁴ und dessen Blick auf der Schlafenden haftet – die Präsenz des Dämons bleibt Rohmer allerdings schuldig: Bedeutet sein Fehlen etwa die Absenz von Gewalt?⁵⁵ Oder ist es vielleicht doch der Graf selbst, der zuvor noch als strahlender Engel inszeniert wurde, und hier nun zum Dämon verkommt? Oder bleibt es dem engelhaften Retter gar selbst vorbehalten, in dieser Szene einen diabolischen Kontrahenten zu erblicken, als die Kamera auf sein Gesicht zufährt und dann abblendet? Der Dämon, der bei Füssli der Schlafenden eine «Nachtmahr», einen Alptraum beschert, ist bei Rohmer zwar visuell abwesend, gleichzeitig jedoch

⁵⁴ Laut Rohmer war es für die Glaubwürdigkeit der Figur von großer Wichtigkeit, dass sie hier, anders als bei Kleist, das Bewusstsein nicht in Folge einer Ohnmacht, sondern durch die Gabe eines Schlafmittels verloren hat. Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Pascal Bonitzer: *Décadrages. Cinéma et peinture*. Paris: Editions d'Etoile 1985, S. 31f.

erlangt er im Kontext der Gemäldezitation eine immaterielle Präsenz: Seine Abwesenheit bildet eine Leerstelle, die wie auch schon bei Kleist das zentrale ästhetische Element der Erzählung ist: In Kleists Text wie auch in Rohmers Verfilmung wird in jenem zentralen Handlungsabschnitt ein offensichtliches Fehlen von etwas suggerieren, das erst in der Vorstellung des Rezipienten zur Entfaltung kommen kann.⁵⁶ Durch den filmischen Umschnitt von der tableauartigen Darstellung der schlafenden Marquise auf die Beobachterposition des Grafen kommt auch dem Akt des Betrachtens in dieser Szene eine besondere Bedeutung zu. Denn die dargestellte Situation zwischen der Schlafenden und ihrem Beobachter spiegelt sich in der Situation zwischen dem Grafen und dem Filmzuschauer. Während die Bildsprache bei Rohmer ansonsten die Distanz zum Zuschauer wahrt, und seine Bildeinstellungen an Gemälde erinnern, entzieht Rohmer an dieser Stelle seinem Bild durch die Kamerazufahrt den Rahmen und konfrontiert den Rezipienten darin mit der eigenen Betrachtersituation. Anders als etwa bei Caspar David Friedrichs *Mönch am Meer* ist es bei Rohmer aber nicht die Rückansicht, die im Sinne Kleists ein ‚Erfinden im Bild‘ erwirkt („so ward ich selbst der Kapuziner“), sondern die Großaufnahme des Grafen: In der Doppelung der Betrachtersituation wird das Gesicht des einen Betrachters zu einer Interpretationsfläche für den anderen, die in vielerlei Hinsicht lesbar wird. Was aber der Graf tatsächlich vor Augen hat, und welche Empfindungen der Anblick bei ihm auslöst, bleibt der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen.

Indem Rohmer die Kamera in diesem intimen Moment der Distanzlosigkeit aus der Rolle der Beobachterin entlässt, wird auch ihre damit verbundene Rolle als Interpretin offenbart. Schon in Kleist Erzählung ist der Leser gänzlich auf die szenischen Beschreibungen ‹aus zweiter Hand› angewiesen, um sich die Handlung bildlich vor Augen zu führen, und auch im *Zerbrochnen Krug* verweist Kleist in Frau Marthes subjektiver (Re-)Konstruktion des Krugbildes auf die enge Verknüpfung des gleichzeitigen Schauens und Interpretierens. Rohmers Verfilmung

⁵⁶ Zur Leerstelle bei Kleist und Rohmer vgl. Dominik Scholten: Die Verfilmbarkeit der Leerstelle am Beispiel von Kleists ‚Die Marquise von O...‘. In: Dagmar von Hoff/Teresa Seruya (Hg.): *Zwischen Medien / Zwischen Kulturen*. München: Meidenbauer 2011, S. 143-157. [im Druck]

der *Marquise von O...*, die als solche selbst eine Interpretation der Erzählung bedeutet, liefert in ihren Gemäldezitaten eine Deutung der inneren Befindlichkeiten der darin agierenden Figuren – wird diese etablierte Rolle für einen kurzen Augenblick aufgegeben, findet sich der Rezipient plötzlich selbst in die filmische Darstellung ein, deren entgrenzende Wirkung an die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* denken lässt. Eric Rohmers *Marquise von O...* erweist sich somit als Referenz auf die wirkungsästhetische Kunstauffassung Heinrich von Kleists, der zufolge die Einbildungskraft des Rezipienten zu einem wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks erklärt wird.

Bibliografie

Die Marquise von O.... Deutschland/Frankreich 1976. Regie u. Buch: Eric Rohmer.

Beise, Arnd. 2009. Bildende Kunst. In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 251-256.

Berthel, Werner. 1979. Interview mit Eric Rohmer. Die Verfilmung literarischer Vorlagen am Beispiel der Erzählung ‚Die Marquise von O...‘. In: Ders. (Hrsg.) *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel, 115-124.

Bonitzer, Pascal. 1985. *Décadrages. Cinéma et peinture*. Paris: Editions d’Etoile.

Dalle Vacche, Angela. 1996. Eric Rohmer’s The Marquise of O. Painting Thoughts, Listening to Images. In: Dies.: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film*. London: Athlone, 81-106.

Diers, Michael. 2010. Ein Scherbengericht. Zur politischen Ikonographie von Heinrich von Kleists Lustspiel ‚Der zerbrochne Krug‘. In: Alexander Honold / Ralf Simon (Hrsg.) *Das erzählende und das erzählte Bild*. München: Fink, 193-216.

Dieterle, Bernard. 1988. *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth.

- Doering, Sabine Doering. 2009. Die Marquise von O.... In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 106-114.
- Eybl, Franz M. 2007. *Kleist-Lektüren*. Wien: WUV 2007.
- Gebhardt, Peter. 1983. Notizen zur Kunstanschauung Heinrich von Kleists. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 77 (1983) H. 4, 483-499.
- Greiner, Bernhard. 2009. Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Ingo Breuer (Hrsg.) *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 160-162.
- Kleist, Heinrich von. 2010. *Sämtliche Werke und Briefe. Münchner Ausgabe. Auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. 3 Bde.* München und Frankfurt am Main: Hanser.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1965. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden. Hrsg. v. Fritz Fischer*. Zürich u. a.: Stauffacher, Bd. 5.
- Moering, Michael. 1972. *Witz und Ironie in der Prosa Heinrich von Kleists*. München: Fink.
- Müller, Gernot. 1995. *Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen. Kleist und die bildende Kunst*. Tübingen/Basel: Francke.
- Politzer, Heinz. 1979. Der Fall der Frau Marquise. Beobachtungen zu Kleists ‚Die Marquise von O...‘. In: Werner Berthel (Hrsg.) *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O.... Mit Materialien und Bildern aus dem Film von Eric Rohmer und einem Aufsatz von Heinz Politzer*. Frankfurt am Main: Insel, 55-96.
- Rohmer, Eric. 1998. Die Marquise von O.... Bemerkungen zur Inszenierung. In: *Filmkritik* 20 (1976) H. 1 [Nr. 229], 37-41.
- Schmidt, Jochen. 1998. Die Marquise von O.... In: Walter Hinderer (Hrsg.) *Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 67-84.
- Scholten, Dominik. 2011. Die Verfilmbarkeit der Leerstelle am Beispiel von Kleist, Die Marquise von O...?. In: Dagmar von Hoff / Teresa Seruya (Hrsg.)

Zwischen Medien / Zwischen Kulturen. München: Meidenbauer , 143-157. [im Druck]

Schwind, Klaus. 1991. *Heinrich von Kleist. Die Marquise von O...* Frankfurt am Main: Diesterweg.

Traeger, Jörg. 1982. ‚... als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären.‘ Bildtheoretische Betrachtungen zu einer Metapher von Kleist. In: *Kleist-Jahrbuch. Herausgegeben im Auftr. D. Vorstandes d. Heinrich-von-Kleist-Ges.* Berlin: E. Schmidt, 86-106.

Voss, E. Theodor. 1976. Kleists ‚Zerbrochener Krug‘ im Lichte alter und neuer Quellen. In: Alexander von Bormann (Hg.) *Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Herman Meyer zum 65. Geburtstag.* Tübingen: Niemeyer, 338-370.

Traduzir Kleist. Exemplos e comentários.

José Miranda Justo

FLUL, Departamento de Estudos Germanísticos

Em 1986, praticamente no início da minha actividade de tradutor, traduzi *A Marquesa de O...* e *O terramoto no Chile* para uma edição conjunta dos dois textos na Editora Antígona. Por essa altura, encontrava-me ainda longe de ter definido para a minha prática da tradução literária (e filosófica) os critérios que hoje me orientam. Preocupava-me então sobretudo com a qualidade literária do resultado tradutivo e não tanto com aquilo que hoje penso dever ser a máxima preservação possível dos caracteres funcionais do texto original.

Em 2006, no âmbito do meu interesse por um outro autor alemão aproximadamente da mesma época, procurei mostrar abertamente ao público que um tradutor, uma vez alcançado um certo nível de maturidade e uma definição explícita de novos critérios tradutológicos, pode (e, possivelmente – pelo menos em algumas circunstâncias –, deve) voltar a fazer algumas das suas traduções. Fi-lo com o texto de Novalis *A Crisandade ou a Europa*, que havia traduzido para a Hiena Editora em 1991. No final da nota bibliográfica da apresentação da tradução de 2006, escrevi que a tradução «que agora se apresenta [...] releva de critérios substancialmente diversos e não deve ser entendida como uma revisão da primeira, antes como aquilo que efectivamente é: uma nova tradução». Indicarei adiante que o mesmo deverá passar-se com os dois textos de Kleist acima mencionados.

Nos últimos meses do ano de 2008, dediquei-me ao trabalho de traduzir alguma prosa reflexiva de Heinrich von Kleist, que viria a ser publicada em 2009 pela Editora

Antígona num volume intitulado *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*. Entre esses «outros escritos» encontra-se o célebre ensaio «Sobre a gradual elaboração dos pensamentos no discurso» e também a «Carta de um poeta a outro», publicada por Kleist nos *Berliner Abendblätter*, em 5 de Janeiro de 1811. Se aqui menciono explicitamente estes dois textos, é porque, a meu ver, como procurei demonstrar na introdução ao volume em causa, eles contribuem decisivamente para uma compreensão da concepção que o autor tem da língua, da linguagem, do discurso, da produção imagética e do estilo literário, o que por sua vez inevitavelmente reverte sobre a tradução da prosa kleistiana.

Mais recentemente apresentei à Editora Antígona o projecto de organizar um volume de textos de Heinrich von Kleist que deverá intitular-se *Prosa Narrativa Completa*. Será um projecto para concluir possivelmente em 2014. Nele deverão incluir-se todas as «Novellen» de Kleist, e portanto também novas traduções de *A Marquesa de O...* e de *O Terramoto no Chile*. O que apresento adiante é apenas um fragmento de uma das traduções a incluir nesse volume – a do texto *Der Findling* –, acrescentando à minha tradução alguns comentários sobre certas opções tradutivas que me parecem mais marcadamente decorrentes de especificidades da prosa narrativa kleistiana.

O rapaz encontrado (A)

Antonio Piachi, um abastado mercador de Roma, era obrigado a fazer de vez em quando grandes viagens por causa dos seus negócios. Habitualmente costumava deixar a sua jovem esposa, *Elvira*, sob a protecção de familiares dela. Uma dessas viagens levou-o até Ragusa juntamente com o filho, *Paolo*, um rapaz de onze anos que a sua primeira mulher lhe havia dado. Aconteceu que se tinha declarado aí uma doença pestilenta (B) que trazia a cidade e os arrabaldes em grande sobressalto. Piachi, a quem a notícia da doença só chegara aos ouvidos já durante a viagem, deteve-se na periferia da cidade para se informar sobre a natureza do surto. Porém, ao ouvir dizer que o mal (C) se tornava de dia para dia mais preocupante e que havia a intenção de fechar as portas da cidade, o cuidado com o filho sobrepôs-se a todos os interesses comerciais: mudou os cavalos e fez meia volta. (Kleist 2010, Bd II, 204)¹

¹ Edição utilizada: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe*, Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Band II, Carl Hanser Verlag, München 2010.

(A) Uma das características salientes da prosa narrativa de Kleist tem directamente a ver com o grau de indeterminação em que certos aspectos da intriga são voluntariamente deixados. Por intermédio de processos vários, dos quais destacaremos adiante em particular o estilo indirecto livre, o narrador distancia-se da possibilidade de determinação de um valor absoluto de verdade em relação à interpretação de certos factos ou situações, deixando o leitor num grau elevado de tensão e indefinição a que chamaremos um *não-saber*. Até certo ponto, como procurei mostrar em outra ocasião, este não-saber é constitutivo do género «Novelle», uma vez que nele há tendencialmente uma significativa economia da caracterização das circunstâncias, em benefício da intensidade e da frequência dos «acontecimentos», em particular daqueles que marcam pontos de viragem súbitos na acção. A «objectividade» da «Novelle», a que a crítica tantas vezes se referiu, resulta dessa economia das circunstâncias e também da nebulosidade em que permanecem as eventuais motivações, psicológicas ou outras, e articula-se prioritariamente com dispositivos de distanciamento do narrador (apagamento, pelo menos momentâneo, da famosa «omnisciência do narrador»), dos quais o não-saber é porventura o mais saliente. Dir-se-ia, porém, que Kleist explora o dispositivo do não-saber de um modo particularmente sensível, porventura em conexão com aquele mecanismo de «vontade nua» que procurei captar e caracterizar num estudo precisamente intitulado «A vontade nua e a verdade do improvável», que foi publicado como introdução ao referido volume de Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos*.

A tradução do título desta «Novelle» deve, a meu ver, ser enquadrada na problemática do não-saber. De facto, não há, ao longo do texto, designadamente nos seus primeiros segmentos, fundamento suficiente para optar por soluções como «O órfão» ou «O enjeitado». Qualquer uma destas soluções – que efectivamente se integram na abrangência semântica da expressão «der Findling» (ou «das Findelkind»), sem no entanto a esgotarem –, implicaria uma decisão clara quanto aos antecedentes de Nicolo. Ora sucede que, sobre esses antecedentes, nada é claro nos parágrafos que se

seguem. Primeiro, porque o fundamental do que se refere a tais antecedentes é reportado pelo narrador numa variante do discurso indirecto livre (cf. anotação 1 do bloco seguinte), deixando a responsabilidade da veracidade das alegações na mão do próprio Nicolo. Segundo, porque, no quarto parágrafo do texto, aos responsáveis do hospital é atribuída uma expressão enigmática sobre a paternidade da personagem («daß er Gottes Sohn wäre und niemand ihn vermissen würde»). Deste modo, parece bastante mais apropriado atermo-nos à raiz lexical de «Findling», retendo na tradução a expressão «encontrado». Por fim, na opção entre «O rapaz encontrado» e «A criança encontrada», a primeira solução é decerto a mais apropriada, já que na fase inicial do texto Nicolo é sempre indicado como «Knabe» ou «Junge».

(B) A expressão usada é «eine pestartige Krankheit». Também aqui o leitor não pode adquirir imediatamente a certeza de que se trata simplesmente da «peste». Acresce que, na sequência, Piachi, precisamente porque não tem uma certeza quanto ao carácter exacto do surto, trata de informar-se «sobre a natureza» do mesmo.

(C) Sublinho: «daß das *Übel* von Tage zu Tage bedenklicher werde». Se tivermos presente o texto no seu todo, não passará despercebida esta primeira introdução, ainda que oblíqua, do tema do «Mal». A tradução adaptativa de «*Übel*» por «doença» passaria completamente ao lado de um dos traços mais característicos do texto (Cf. Alt 2008/9, 63-81, em especial 76ss.).

Já em terreno aberto, apercebeu-se de um rapaz junto à atrelagem que, à maneira dos suplicantes, estendia as mãos na sua direcção e que parecia em grande agitação de ânimo. Piachi mandou parar; e à pergunta; que queria? respondeu o rapaz, na sua inocência: fora contagiado; os beleguins perseguiram-no para o levarem para o hospital onde o pai e a mãe já haviam morrido; pedia por todos os santos que o levasse e que o não deixasse morrer na cidade (D). Ao dizer isto, segurava a mão do velho, apertava-a e beijava-a e chorava sobre ela (E). Piachi, num primeiro acesso de pavor, quis lançar o jovem para longe de si; contudo, uma vez que este, precisamente neste instante (F), mudou de cor e caiu no chão sem sentidos, a compaixão do bondoso velho despertou: apeou-se juntamente com o filho, deitou o jovem na viatura e seguiu viagem com o mesmo, embora não fizesse ideia alguma do que havia de fazer dele. (SWB, II, *ibid*)

(D) Transcrevo toda esta passagem no original: «Piachi ließ halten, und auf die Frage: was er wolle? antwortete der Knabe in seiner Unschuld: er sei angesteckt; die Häscher verfolgten ihn, um ihn ins Krankenhaus zu bringen, wo sein Vater und seine Mutter schon gestorben wären; er bitte um aller Heiligen willen, ihn mitzunehmen, und nicht in der Stadt umkommen zu lassen.» Trata-se de um óptimo exemplo da utilização particular que Kleist faz do estilo indirecto livre; na verdade, o que Kleist usa é um modo de expressão híbrido, entre discurso indirecto e estilo indirecto livre. Por exemplo, Gero von Wilpert indica que o discurso indirecto livre («erlebte Rede») é uma «forma intermédia, na 3.^a pessoa do indicativo» (von Wilpert 1969, 230, tradução minha), o que obviamente não acontece neste caso, em que designadamente as formas «sei» e «wären» pertencem ao conjuntivo, típico do discurso indirecto em alemão. Por seu turno, Lázaro Carreter escreve: no «estilo indirecto livre [...] a oração [...] possui (como no estilo directo) independência tonal e sintáctica. Na escrita, costuma surgir depois de dois pontos. Não há verbo introdutor [...]; mas variam os modos e os tempos (aspecto em que partilha caracteres com o estilo indirecto).» (Lázaro Carreter 1977, 236, tradução minha). Esta definição adaptar-se-ia melhor à prática kleistiana, embora não totalmente, uma vez que nesta encontramos formas introdutórias do discurso indirecto livre: forma verbal em «antwortete der Knabe» e uma locução que substitui um verbo: «auf die Frage». Porém, há algo que inevitavelmente caracteriza o discurso *indirecto* e que decididamente não ocorre na citada passagem de Kleist: a conjunção.

Esta modalidade kleistiana da «erlebte Rede» tem um traço próprio que concorda bem com uma das observações que Paul Ricoeur faz sobre o estilo indirecto livre quando afirma que nele «o narrador curva-se ao tom da personagem» (Ricoeur 1984, 135; cf também 147, tradução minha). Por outras palavras, dir-se-ia que o narrador, na medida em que abdica do seu ponto de vista e da sua voz (tópicos caros a Ricoeur no contexto em causa), entrega-se e entrega o leitor a uma «verdade» da personagem que, poderá ou não vir a revelar-se totalmente enganosa. E é por isso que é difícil ler as palavras que Ricoeur de imediato acrescenta àquelas que citámos, sem reconhecer nelas uma profunda ironia: «O “milagre” da famosa *erlebte Rede* vem coroar

a “magia” da transparência interior.» (Ibidem).² O posterior decurso de «Der Findling» encarregar-se-á de obscurecer totalmente qualquer suposição inicial de transparência interior da personagem de Nicolo.

Do ponto de vista das opções tradutivas, não resta outra que não seja a da manutenção estrita dos caracteres do texto alemão, designadamente a não introdução da conjunção, excepto na parte final da passagem citada, em que «er bitte [...], ihn mitzunhemmen [etc.]» não admite outra tradução senão «pedia [...] que o levasse [etc.] – sendo que esta excepção não chega propriamente a sê-lo, uma vez que essa parte final ainda está na dependência de «antwortete der Knabe» e, se se introduzisse uma conjunção que constituísse de facto excepção, essa seria um «que», na expressão «que pedia». Há no entanto um traço que não deverá ter qualquer tipo de apropriação na tradução: o conjuntivo não deve ser transposto para um condicional, na suposta intenção de marcar mais nitidamente o carácter hipotético do discurso de Nicolo. Tal constituiria um caso de sobre-interpretação que introduziria uma explícita suspeita de inverdade que o original também não contém.

(E) A repetição da copulativa, sendo característica de uma «literatura menor» (como diria Deleuze), deverá ser mantida.

(F) Sublinho: «doch da *dieser*, in eben *diesem* Augenblick [...]» Deverão igualmente manter-se os valores dos deícticos de proximidade, mesmo quando o seu uso é inabitual na língua de chegada ou repetitivo, como neste caso.

A finalizar, gostaria apenas de referir que as observações que aqui apresentei sobre alguns dos problemas de tradução deste fragmento inicial de «Der Findling» resultaram, pelo menos em parte, do estímulo que recebi dos meus alunos de dois cursos de Tradução Literária (Alemão-Português), realizados em anos recentes na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Lisboa, Maio de 2011

² Note-se que o tratamento que Ricœur faz do estilo indirecto livre é manifestamente depreciativo quando confrontado com as modalidades estilísticas analisadas no mesmo contexto.

Referências bibliográficas

- Alt, Peter-André. 2008/9. «Poetische Logik verwickelter Verhältnisse. Kleist und die Register des Bösen». In: *Kleist Jahrbuch*, 2008/2009, 63-81
- Kleist, Heinrich von. 2010. *Sämtliche Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe, auf der Grundlage der Brandenburger Ausgabe herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Band II. München: Carl Hanser Verlag
- Lázaro Carreter, Fernando. 1977. *Diccionario de Términos Filológicos*, Madrid: Ed. Gredos
- Ricœur, Paul. 1984. *Temps et récit – II, La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil
- von Wilpert, Gero. 1969. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: A. Kröner Verlag,

Traduzir Franz Kafka

Álvaro Gonçalves

Professor do quadro de nomeação definitiva do Agrupamento de Escolas da Damaia

Schreiben als Form des Gebetes

Franz Kafka

Lembro-me vagamente que tinha dezassete ou dezoito anos, quando, atraído pelo cartaz do filme “The Trial” de Orson Welles, com a imagem de Anthony Perkins em primeiro plano, comprei o bilhete de cinema e entrei na sala da “cine-esplanada” Império, em Luanda. É provável que tivesse também vagamente ouvido falar de Kafka, mas nada me levava a associar o filme, anunciado no cartaz como um “filme baseado numa das obras mais importantes do século”, à obra “O Processo” de Franz Kafka. Lembro-me, aqui sim, perfeitamente, que a sequência que mais me impressionou foi a famosa parábola “Diante da Lei”, incluída no capítulo “Na Catedral” do romance “O Processo” e conhecida em alemão como “Die Türhüterlegende”, a “Lenda do Guarda-Portão”. Lembro-me também da profunda impressão que me causou a forma como o próprio Orson Welles lia “em voz off”, grave e enfática, o texto integral da “Lenda”, cuja primeira frase “*Before the law, there stands a guard ...*” me ficou definitivamente gravada na memória. Ainda hoje associo a sequência de imagens a ilustrar o texto que ia sendo dito por Orson Welles a um imaginário literário então para mim completamente novo. Digo “literário” porque Orson Welles, à medida que ia lendo a história, o fazia

sublinhando o carácter literário do seu filme, deixando assim claro que se tratava de uma adaptação de uma obra literária. Foi graças a este filme que me senti preso à palavra escrita (neste caso, dita) de Kafka, como se fosse algo que tivesse qualquer coisa de sagrado.

De facto, a palavra escrita representa para Kafka qualquer coisa de sagrado. Daí, o célebre “aforismo”, “Schreiben als Form des Gebetes”, a “escrita como forma de oração”.¹ Esta escrita “como forma de oração” passou, daí em diante, a representar para mim, como adolescente que era, “a leitura como forma de oração”. A leitura passou a ser para mim algo de especial e, a partir daí, fiz de Kafka e da sua escrita uma espécie de diapasão para o que devia ou não devia ler.

Nessa altura, estava ainda longe de pensar que viria alguma vez a traduzir Kafka, muito menos a referida “lenda”. Entre o convite feito pelo falecido editor da Assírio & Alvim, Manuel Hermínio Monteiro, para traduzir o romance “O Processo” e as recordações do meu primeiro contacto com a obra de Kafka mediaram cerca de vinte e cinco anos de convívio quase diário com a obra do autor. Estes longos anos de leitura de Kafka nunca criaram em mim o desejo, nem sequer íntimo e secreto, de o traduzir. Quando, em 1997, subitamente me vi perante um convite para traduzir o romance “O Processo”, a minha primeira reacção foi dizer “não”! E a razão talvez tivesse sido a importância que atribuía àquela escrita singular de Kafka, que, não obstante ser simples e transparente em termos formais, tinha algo que a aproximava da perfeição. “Non plus ultra”, dizia um professor meu de literatura alemã na Universidade de Viena, onde estudei, dirigindo-se à plateia de alunos estrangeiros a frequentar o curso. Não era possível escrever melhor em alemão que este escritor judeo-austriaco de expressão alemã, “preso num triplo gueto: o da religião, o da língua e o da ascendência burguesa”.² É aliás neste ambiente de gueto linguístico, artificial e insular, cercado pela população checa, que Kafka cria o seu estilo muito peculiar a que me referi, livre de qualquer

1 Refiro aqui a afirmação de Jorge Luis Borges: “Apesar do seu ambiente contemporâneo, [Kafka] está menos próximo daquilo que se convencionou chamar literatura moderna do que do Livro de Job. Pressupõe uma consciência religiosa e, antes de mais, judaica.” (Borges 2010, 10)

2 Frase atribuída ao crítico literário checo Pavel Eisner (Cf. Aguiar de Melo s. d., 283).

adjectivação ornamental, embora também simultaneamente isento, como dizia Fritz Mauthner (apud Kruntorad 1992, 45), “da força e da beleza do dialecto”, que caracterizava as obras de autores alemães da época. Não é por acaso que o próprio Kafka, no seu Diário, a 19 de Fevereiro de 1911, anotava o seguinte: “Wenn ich wahllos einen Satz hinschreibe, zum Beispiel ‘Er schaute aus dem Fenster’, so ist er schon vollkommen”.³ Veja-se a importância que Kafka atribuía à sua palavra escrita. Independentemente das várias teorias da tradução, impõe-se ter em conta esta visão muito pessoal e, o que é raro em Kafka, segura que tinha da sua escrita, isto é, o acto de escrever como um acto religioso comparável ao acto de orar que roça a perfeição. Como poderia eu aceitar traduzir uma das obras mais emblemáticas do século vinte com estas características tão peculiares? O certo é que, perante a insistência do editor, e com o prazo alargado de entrega do trabalho, aceitei o desafio. A tarefa iria tornar-se ainda mais complexa quando me propus a traduzir a versão manuscrita do romance, que está isenta de quaisquer intervenções normalizadoras do seu amigo e testamenteiro Max Brod. Como se sabe, este introduziu alterações profundas nos textos por si editados, tanto a nível da sintaxe como a nível da ortografia e, sobretudo, pontuação. O objectivo aqui era ‘criar’ um texto que se aproximasse o mais possível do original. A minha atitude foi literalmente de “fuga para a frente” ou, como se diria em alemão, “den Stier bei den Hörnern packen” (“agarrar o touro pelos cornos”). Abri o livro e comecei a traduzir, palavra a palavra, frase a frase, parágrafo a parágrafo, sem nunca perder a noção que estava a ‘traduzir’ não apenas a história de Josef K., mas também o suporte linguístico dessa história. Em Kafka tudo passou a ser importante e a ser reconhecido como portador de significado, inclusivamente o arranjo gráfico do texto e os diálogos incluídos nos parágrafos, sem as tradicionais marcas específicas do diálogo⁴, Peter Newmark (1995, 1), no seu livro “Paragraphs on Translation”, distingue dois métodos daquilo a que chama “full translation” (por oposição a “partial” or “functional

3 “Quando escrevo ao acaso uma frase, como por exemplo, ‘Ele olhou pela janela’, ela é já perfeita”. (Franz Kafka 1983, 115).

4 Cf. Cambreleng 2008, 78. Cf. também Izquierdo s.d., 88.

translation”): “semantic translation” e “communicative translation”. De acordo com este autor, a primeira é utilizada para traduzir todos os textos a que chama “authoritative texts”, isto é, textos em que o conteúdo e o estilo, o assunto e a forma, o pensamento e as palavras, dentro das suas estruturas, são todos igualmente importantes, mesmo que estes possam eventualmente estar ‘mal’ escritos. Este tipo de tradução processa-se ao nível do autor, a fim de reproduzir o máximo grau do sentido contextual da língua-fonte na língua-alvo. Esta perspectiva implica que se preserve a linguagem ‘pessoal’ do autor, mesmo que para isso se tenha de recorrer à tradução de certo modo literal. É justamente esta a filosofia que subjaz aos meus trabalhos de tradução, sobretudo da obra de Kafka. Citando Schleiermacher, opto claramente por “deixar o escritor o mais possível em sossego e (tentar) mover o leitor ao seu encontro”.⁵ Termino este breve depoimento com as palavras do tradutor alemão da literatura polaca, Karl Dedecius (1986, 166), “Lass den Autor im Vordergrund, bleibe dahinter – erkennbar” (“Deixa o autor em primeiro plano, mantém-te atrás – reconhecível”).

Referências bibliográficas

- Borges, Jorge Luis. 2010. Introdução. In O Abutre. Franz Kafka. Textos seleccionados e apresentados por Jorge Luis Borges. Tradução de João Bouza da Costa. Lisboa: Editorial Presença.
- Crambeleng, Hedwig. 2008. Die Kafka-Rezeption in Frankreich. In *Franz Kafka: Visionär der Moderne*. Hrsg. von Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Genshagener Gespräche. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Dedecius, Karl. 1986. *Vom Übersetzen. Theorie und Praxis*. Frankfurt a. M.: FTV.

5 Cf. Schleiermacher in Delille et al. 1986, 8.

Delille, Karl H. et al. 1986. *Problemas da Tradução Literária*. Coimbra: Livraria Almedina.

Izquierdo, Luis. (s.d.). *Conhecer Kafka e a sua obra*. Lisboa: Ulisseia.

Kafka, Franz. 1983. *Über das Schreiben*. Hrsg. von Erich Heller und Joachim Beug. Frankfurt a. M.: FTV.

Kruntorad, Paul. 1992. Der Prager Kreis. In *Konturen*. 1/1992: 43-46.

Melo, Idalina Aguiar de. (s.d.) Franz Kafka. In *Histórias com Tempo e Lugar. Prosa de Autores Austríacos (1900-1938)*. Org. de Ludwig Scheidel. Lisboa: Europa-América.

Newmark, Peter. 1995. *Paragraphs on Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, Ltd.

**E.T.A. Hoffmanns *Gemütlichkeit* und ihre italienischen Reflexe.
Kulturelle Schlüsselwörter im Spiegel der Sprachen**

Ernst Kretschmer

Università di Modena e Reggio Emilia

1. Einleitung

Im folgenden Beitrag wird eine Möglichkeit erkundet, die theoretische und analytische Auseinandersetzung mit der Übersetzung in einem weiteren kulturwissenschaftlichen Rahmen zu betrachten. Ausgegangen wird dabei von Agars Begriff des „rich point“, der sich in den Zusammenhang der kulturellen „Schlüsselwörter“ einfügen lässt, wie er 1983 von Williams und 1997 von Wierzbicka erörtert wurde. Für die Übersetzung stellen „rich points“ erhebliche Hindernisse dar, aber gerade diese erlauben es, die besonderen Eigenarten der Kultur einer Ausgangssprache im Spiegel der Zielsprache zu reflektieren. Anhand einiger Beispiele aus E.T.A. Hoffmanns Erzählammlung *Die Serapionsbrüder* sollen über die Einzelanalyse hinaus auch die methodischen Perspektiven aufgezeigt werden, die in der translationswissenschaftlichen Beschäftigung mit „rich points“ liegen.

2. Reiche Punkte

Der Begriff des „rich point“ verdankt seine theoretische Begründung unter anderem dem Wiener <Schmäh>, der dem amerikanischen Anthropologen und Linguisten Michael Agar zum Hindernis wurde, als er während seines Aufenthalts in der Stadt die Bedeutung vergeblich in Wörterbüchern suchte und von Muttersprachlern uneinheitliche und widersprüchliche Auskünfte darüber erhielt. Agar führte diese Schwierigkeit darauf zurück, dass der <Schmäh> eine kulturelle Bedeutung besitzt, die in ihren Konnotationen und Assoziationen so komplex ist, dass sie lexikographisch kaum fassbar ist. Sie oszilliert in der Sicht der Mitglieder der Kultur, Kulturfremden aber bleibt sie schwer zugänglich. Der <Schmäh> ist der Prototyp eines <reichen Punktes>, einer Metapher, die für den Reichtum, die Fülle und die Dichte eines Begriffs an kulturspezifischen Vorstellungen und Werten steht, „rich, with the connotations of tasty, thick, and wealthy all intended“ (Agar 1994, 100). Ein <reicher Punkt> signalisiert „where the languacultural action is“. (Agar 1994, 106) Er fordert zu einer Interpretation heraus, die über ihn selbst als linguistisches Phänomen hinaus in die Kultur einführt, in die er eingebettet ist.

Da <reiche Punkte> lexikographisch kaum zu fassen sind, müssen zu ihrer Beschreibung andere Verfahren angewandt werden. Für seine Studie über den <Schmäh> nutzte Agar drei, die dem methodologischen Instrumentarium anthropologischer Feldforschung entstammen (Agar 1994, 101): <Reiche Punkte> können zum einen über systematische Interviews mit Muttersprachlern in Taxonomien, Wortfeldern und Satzdiagrammen kontextualisiert werden. Zum andern lassen sie sich in informellen Interviews mit Muttersprachlern diskursanalytisch untersuchen und erscheinen schließlich in zu sammelnden Anekdoten in ihren Alltagskontexten. Die Kombination dieser Methoden führt im Fall des <Schmäh> zu der Beschreibung: „a view of the world that rests on the basic ironic premise that things aren't what they seem, what they are is much worse, and all you can do is laugh it off“. (Agar 1994: 104)

Greift man noch einmal auf die Ausgangssituation zurück, die zur Untersuchung des Wiener <Schmähs> durch den Amerikaner Agar führte, kann eine weitere Möglichkeit erwogen werden, <reiche Punkte> zu beschreiben. Sie werden vor allem von Beobachtern wahrgenommen, welche die Sprache, in der sie erscheinen, nicht als Muttersprache sprechen und der Kultur, die ihnen

Bedeutung verleiht, nicht angehören. Es sind Fremde, die auf die eine oder andere Weise in Kontakt mit der ihnen fremden Sprache und Kultur gelangen und bereit sind, sich auf diese einzulassen, ihre eigensprachlich und eigenkulturell geprägten Außenansichten also durch Erfahrungen innerhalb der fremden Sprache und Kultur zu klären und zu überprüfen. Der Gedanke liegt darum nahe, «reiche Punkte» einer Sprache und Kultur im Kontakt mit anderen Sprachen und Kulturen zu betrachten, um Aufschluss über ihre Eigenarten durch den Vergleich zu erhalten. Einen solchen Versuch unternahmen etwa die Journalistinnen Vanna Vannuccini und Francesca Predazzi, die seit Jahren als Italienerinnen in Deutschland leben und von dort aus für ihre Zeitungen berichten. 2005 veröffentlichten sie eine Sammlung von Aufsätzen über «reiche Punkte» im Deutschen. Auch wenn sie den Begriff als solchen nicht verwenden, weisen sie doch sogleich mit dem Titel – *Piccolo viaggio nell'anima tedesca* – auf die Durchdringung von Sprache und Kultur hin, die „rich points“ allgemein eigen ist. Über die Interpretation von fünfzehn deutschen Substantiven, die sie metaphorisch „anreisen“, versuchen sie, die „deutsche Seele“ zu erhellen. Für die Beschreibung «reicher Punkte» ist dabei das Kriterium ihrer Auswahl interessant. Die Beobachtung Agars, dass sie lexikographisch nicht zu fassen sind und von Muttersprachlern uneinheitlich gedeutet werden, spitzen Vannuccini und Predazzi in der Folge zu der Feststellung zu, dass sie nicht eins zu eins durch entsprechende Begriffe, sondern nur auf dem Weg der erklärenden Umschreibung in eine andere Sprache übersetzt werden können. Sie zählen also zu jenen Wörtern, die gemeinhin als „unübersetzbar“ gelten (Vannuccini/Predazzi 2005, 9). «Reiche Punkte» in diesem Sinn sehen die beiden Autorinnen in folgenden Substantiven: *Weltanschauung, Nestbeschmutzer, Querdenker, Schadenfreude, Zweisamkeit, Vergangenheitsbewältigung, Männerfreundschaft, Zweckgemeinschaft, Mitläufer, Feierabend, Rechthaber, Quotenfrau, Wanderweg, Unwort* und *Zeitgeist*.

Die «Unmöglichkeit» der Übersetzung, die ein Kennzeichen «reicher Punkte» ist, beinhaltet zugleich eine Möglichkeit der Erkenntnis. Das Problem wird in Händen des Übersetzers zum Privileg. Mit ihm verfügt er über einen heuristischen Schlüssel, der nur ihm dienen kann. Er ist derjenige, der sich in einem hermeneutischen Kontinuum zwischen Außenperspektive und

Innenperspektive bewegt. Er greift von der Zielsprache aus auf die Ausgangssprache zu und greift umgekehrt von dieser aus auf die Zielsprache zurück. Ihm kommt in dieser Hinsicht eine Zwischenstellung zu, die in der Begrifflichkeit der „postkolonialen Studien“ (Bhabha 1994; Rutherford 1990) als „third space“ bezeichnet werden kann und von Wierlacher im Rahmen interkultureller Kommunikation als Gesichtspunkt des „Dritten“ aufgegriffen wurde (Wierlacher/Hudson-Wiedenmann 2003, 231 f.), eine Art „Zwischenwelt“ (232), die den „Wechseltausch kulturdifferenten Perspektiven“ (218) und damit „Erkenntnisarbeit“ (228) und „Selbstaufklärung“ (229) erlaubt. Arbeitet der Übersetzer in der interpretativen Zwischenwelt des Dritten an der Übersetzung eines <reichen Punktes>, ist er dazu aufgefordert, einen Beitrag zu dessen Erkenntnis und damit auch zur Aufklärung der Kultur zu leisten, für die dieser in seinem Reichtum steht. In seiner Übersetzung spiegelt der Übersetzer den <reichen Punkt> der Ausgangssprache im Licht einer Zielsprache und lässt ihn dabei im besten Fall mit Schattierungen und Nuancen erscheinen, die selbst dem Muttersprachler bis dahin nicht bewusst waren.

3. Fallbeispiel „Gemütlichkeit“

Vannuccinis und Predazzis lexikalische Reise in die deutsche Kultur verdeutlicht einige Schwierigkeiten im wissenschaftlichen Umgang mit <reichen Punkten>. Zunächst einmal sperren sie sich einer systematischen Suche. Die scheinbare Willkür der Auswahl von „Weltanschauung“ bis „Zeitgeist“ findet ihre Erklärung in dem Zufall, mit dem man auf sie trifft. Ähnlich willkürlich stellen sich auch die Quellen und Belege dar, auf denen ihre Beschreibung beruht. Im Wesentlichen handelt es sich um Lese Früchte und persönliche Begegnungen. Auf diese Weise droht auch die Geschichtlichkeit der <reichen Punkte> aus dem Blick zu rutschen. Hat sich doch auf Hegels „Weltanschauung“ und „Zeitgeist“ im Lauf der Jahrhunderte eine philosophisch-politische Patina gebildet, die in ihren historischen Schichten zu untersuchen wäre. Die

„Vergangenheitsbewältigung“ bleibt ein Kind des Hitler-Regimes und wäre als solche ebenso zu kontextualisieren wie die „Quotenfrau“ des zweiten Jahrtausends, die eine späte Enkelin der „Trümmerfrau“ ist. Dass im folgenden die „Gemütlichkeit“ als Beispiel ausgewählt wurde, um sie anhand einer Übersetzung als reichen Punkt näher zu bestimmen, beruht darum auf drei methodologischen Kriterien. Erstens handelt es sich um einen <reichen Punkt>, der mit seiner Dichte an Assoziationen und Konnotationen und der daraus folgenden Unmöglichkeit, ihn terminologisch analog zu übersetzen (Schmidt-Lauber 2003, 143), in der kulturwissenschaftlichen Forschung thematisch etabliert ist (Hausmann/Schulte 1996; Schmidt-Lauber 2003; Melichar 2004).

So selbstverständlich der Begriff Gemütlichkeit und die damit attribuierte Sache auch sind und so routiniert und unüberlegt das Adjektiv gemütlich zur näheren Beschreibung von Dingen, Situationen, Räumen oder Atmosphären eingesetzt wird, so große Unklarheiten wirft das Thema bei genauer Betrachtung auf. Eine definitorische Klärung erschließt sich nicht ohne weiteres. Was genau gemütlich ist, bleibt nicht nur in der Alltagssprache im nebulösen. Der Begriff ist ausgesprochen vielschichtig, ja geradezu schwammig [...] (Schmidt-Lauber 2003, 10 f.).

Zweitens liegt der Beschreibung eine klar umrissenes und überprüfbares Textkorpus zugrunde, das drittens historisch homogen und zugleich relevant ist: E.T.A. Hoffmanns vierbändige Sammlung *Die Serapionsbrüder*, deren Rahmenerzählung insgesamt 21 Erzählungen umfasst, erschien zwischen 1819 und 1821, also zu jener Zeit, als „Gemütlichkeit“ gerade Eingang in die deutsche Alltagssprache gefunden hatte (Schmidt-Lauber 2003, 11). Die heute bekannteste italienische Übersetzung fertigten Carlo Pinelli, Alberto Spaini und Giorgio Vigolo 1969 für Einaudi an: *I confratelli di San Serapione*. Darin hatten sie sich in fünfzehn Fällen mit Hoffmanns „Gemütlichkeit“ auseinanderzusetzen, von denen hier einige exemplarisch vorgestellt werden sollen.

Im deutschen Ausgangstext finden sich im wesentlichen die zwei Grundbedeutungen der „Gemütlichkeit“, die sich ohne weiteres aus dem Kontext ergeben und auf die Entwicklung des

zugrunde liegenden Adjektivs zurückgehen, wie sie das Grimmsche Wörterbuch ausweist. „Gemütlich“ bezeichnet einerseits eine innere Eigenschaft des Menschen, die im Zuge des Pietismus im 18. Jahrhundert als „empfindsam“ und „gefühlvoll“ eingegrenzt wird (Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 3330). Es bezeichnet andererseits eine Eigenschaft der äußeren Welt des Menschen, die „das gemüt anspricht, befriedigt, anregt u. ähnl.“ (Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 3330). Demnach bedeutet auch „Gemütlichkeit“ einerseits „gemütliches wesen, gemütliche gesinnung“ wie andererseits gemütliche „verhältnisse u. a.“ (Deutsches Wörterbuch, Bd. 5, Sp. 3333). In den *Serapionsbrüdern* überwiegt zu etwa zwei Dritteln die Verwendung des Begriffs zur Bezeichnung der inneren Eigenschaft. Dennoch werden beide Bedeutungsvarianten hier mit jeweils drei Beispielen vorgestellt. Als innere Eigenschaft wird die Gemütlichkeit im ersten Buch unter anderem dem Heiligen Serapion, dem Serapionsbruder Sylvester und dem Baron von B. zugeschrieben:

- a) Sein unübertrefflicher Humor machte ihn zum angenehmsten, seine *Gemütlichkeit* zum liebenswürdigsten Gesellschafter, den es nur geben konnte (Hoffmann 1963, Bd. 1, 24; kursiv auch in der Folge von mir).
- b) Kein würdigerer Serapionsbruder ist zu finden [...] als unser Sylvester. [...] Ohne dass er selbst viel Worte machen sollte, liest man auf seinem Gesicht in deutlichen sprechenden Zügen den Eindruck, den die Worte des Freundes auf ihn gemacht, und indem seine innige *Gemütlichkeit* ausströmt in seinen Blicken, in seinem ganzen Wesen, fühle ich mich selbst in seiner Nähe gemütlicher, froher, freier! (Hoffmann 1963, Bd. 3, 325 f.).
- c) Als ich denn nun gar demütig dem Baron meinen Wunsch vortrug, als ich versicherte, dass der regste Eifer, ja der glühendste Enthusiasmus mich beseele für meine Kunst, sah er mich erst starr an, bald aber gewann sein ernster Blick den Ausdruck der wohlthuendsten *Gemütlichkeit*. (Hoffmann 1963, Bd. 4, 304).

Pinelli, Spaini und Vigolo übersetzen:

- a) Il suo impareggiabile senso dell'umorismo, la sua *affabilità* lo rendevano uno dei più piacevoli, dei più amabili uomini di mondo (Hoffmann 1969, 18).

b) Non potremmo trovare un confratello più degno di Silvestro. [...] Senza bisogno di tante parole, gli si legge chiaramente in viso l'impressione suscitata in lui da quanto gli si dice. Dallo sguardo, da tutta la persona, emana una tale aura di *bontà*, che vicino a lui io mi sento meglio, più sereno, più libero (Hoffmann 1969, 237).

c) Quando esposi umilmente al barone il mio desiderio, con mille professioni di ardente entusiasmo, di zelo incondizionato per l'arte mia, egli dapprima mi fissò a lungo, serio serio, poi si rischiarò in un'espressione di cordiale *benevolenza* (Hoffmann 1969, 674).

Die deutsche „Gemütlichkeit“ wird als Bezeichnung einer inneren menschlichen Eigenschaft in den ausgewählten Fällen durch drei verschiedene italienische Substantive wiedergegeben, die Versuche darstellen, sich ihr in den jeweiligen Kontexten semantisch anzunähern. Weder „affabilità“ noch „bontà“ noch „benevolenza“ können „Gemütlichkeit“ im eigentlichen Sinn bedeuten. Sie wäre sonst kein ›reicher Punkt‹ der deutschen Sprache. Die italienischen Substantive sind notwendigerweise lexikalische Surrogate. Als solche aber zeichnet sie ein interpretativer Wert aus. Sie lassen die „Gemütlichkeit“ im Licht semantischer Nuancen erscheinen. In der Rückübersetzung schillert die Variante „affabilità“ in den deutschen Substantiven „Freundlichkeit“, „Liebenswürdigkeit“ und „Umgänglichkeit“. Die Varianten „bontà“ und „benevolenza“ fügen „Güte“ und „Gutmütigkeit“ sowie das „Wohlwollen“ und die „Gewogenheit“ hinzu.

Ähnlich Erkenntnisse ergeben sich aus dem Vergleich des Ausgangstextes mit der Übersetzung in Hinblick auf die „Gemütlichkeit“ als Bezeichnung einer Eigenschaft der äußeren Welt des Menschen, die sich im Fall der *Serapionsbrüder* immer wieder zum Motiv der Zusammenkunft verdichtet:

a) Aber nun Theodor geradeheraus gesagt hat, woran es liegt, fühle ich mich euch allen um vieles näher gerückt, und es ist mir so, als wolle die alte *Gemütlichkeit*, mit der wir uns sonst zusammenfanden, alle unnütze Zweifel wegbannend, wieder die Oberhand gewinnen. (Hoffmann 1963, Bd, 1, 14).

b) Der drollige Abbate, der mit aller nur erdenklichen Süßigkeit den Amoroso von beiden Schwestern machte, der gute Wein, reichlich genossen, gaben mir endlich

meinen Humor wieder, so dass der Abend recht froh in heller *Gemütlichkeit* verging (Hoffmann 1963, Bd. 1, 93 f.).

c) Und gilt dir die Erinnerung an in froher herrlicher *Gemütlichkeit* verlebte Stunden denn für gar nichts? (Hoffmann 1963, Bd. 4, 8).

Pinelli, Spaini und Vigolo übersetzen:

a) Ma adesso che Teodoro ha detto le cose chiare e tonde mi sento infinitamente più vicino a voi tutti; ed ho la sensazione che, dissipati gli inutili dubbi, l'antico *tono cordiale e bonario* delle nostre riunioni di un tempo stia per riprendere il sopravvento (Hoffmann 1969, 11).

b) Ma poi quel buontempone di un abate, e il buon vino bevuto in abbondanza mi rimisero in vena, e così la serata trascorse *allegra e piacevole* (Hoffmann 1969, 68).

c) Il ricordo delle belle ore trascorse in *perfetta armonia e serenità* non significa nulla per te? (Hoffmann 1969, 466).

Die deutsche „Gemütlichkeit“ wird hier als Bezeichnung einer Eigenschaft der äußeren Welt, die auf das Gemüt des Menschen wirkt, durch einen Ton von „Herzlichkeit und Gutmütigkeit“ sowie eine Atmosphäre des „Frohsinns und Behagens“, der „Harmonie und Heiterkeit“ semantisch nuanciert.

4. Perspektiven

Die sechs Beispiele reißen die interpretatorischen Möglichkeiten, mit denen die Bedeutung ›reicher Punkte‹ ausgeleuchtet werden kann, nur an. Die methodologische Reflexion bleibt zu vertiefen. So stellt etwa die einfache Rückübersetzung, selbst wenn sie Alternativen in Betracht zieht, zunächst eine naive Reduktion dar. Begriffe wie „allegria“ oder „serenità“ sind ihrerseits im Italienischen mit einem Geflecht von Konnotationen besetzt, dem „Frohsinn“, und „Heiterkeit“ keineswegs gerecht werden. Daraus ergibt sich unter anderem die Frage, in welchem Ausmaß der semantische Reichtum zielsprachlicher Begriffe bei der Interpretation eines ›reichen Punktes‹ der Ausgangssprache zu berücksichtigen ist. Dient es dem Verständnis der deutschen „Gemütlichkeit“, wenn sie sich im italienischen „piacere“ als „Freude“, „Vergnügen“, „Gefallen“, „Genuss“ und weiteren Varianten widerspiegelt? Oder wird ihre Bedeutung durch diese Fülle gar verstellt? Fragen wie diesen, die letztlich nur in der interpretatorischen Praxis beantwortet werden können, stehen andere, grundsätzlichere gegenüber. Diese betreffen den Forschungsbereich als solchen, den die Beschäftigung mit den ›reichen Punkten‹ der Sprachen der Translationswissenschaft eröffnet.

4.1 Reiche Punkte in der Perspektive von Synchronie und Diachronie

Dass Sprachen sich in einem ständigen Fluss befinden, in dem sie sich wandeln, ist ebenso unumstritten wie der Umstand, dass sie in einzelnen Momenten ihres Wandels als Systeme von Zeichen beschreibbar sind. In dem sich daraus ergebenden Koordinatensystem aus Diachronie und Synchronie sind auch die reichen Punkte zu lokalisieren. Diese Aufgabe ist nur in einem interdisziplinären Verbund von Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft zu lösen.

In synchroner Perspektive kann man im Wesentlichen zwei Aufgabenfelder unterscheiden. Zum einen wäre ein ›reicher Punkt‹ wie „Gemütlichkeit“ über das Einzelwerk eines Autors hinaus in dessen Gesamtwerk sowie in den Werken anderer Autoren und in Gebrauchstexten derselben Zeit

zu suchen, um auch diese in ihren Übersetzungen zu spiegeln. Welche Bedeutungsnuancen der „Gemütlichkeit“ finden sich beispielsweise in Francesco Saba Sardis *Racconti. Poesie*, einer Übersetzung von Erzählungen und Gedichten des Spätromantikers Joseph von Eichendorff? Entsprechen sie denen der *Confratelli di San Serapione*, die ein Jahr zuvor erschienen? Zum andern lassen sich den Übersetzungen von ›reichen Punkten‹ in eine Sprache Übersetzungen in andere Sprachen an die Seite stellen, die in etwa synchron entstanden. So wäre die „Gemütlichkeit“ in Alexander Ewings englischer Übersetzung *The Serapion Brethren* (1886/1892) im Vergleich mit der französischen Edouard Lemoines *Contes, récits et nouvelles tirés des Frères de Sérapion* (1905) zu untersuchen.

Zwei Aufgabenfelder zeichnen sich auch in diachroner Perspektive ab. Das erste entsteht aus der Frage, wie sich ›reiche Punkte‹ einer Sprache im Lauf der Geschichte verändern und sich diese Veränderungen in Übersetzungen nachvollziehen lassen. Die Entwicklung der „Gemütlichkeit“ von der Romantik zum Biedermeier lässt sich möglicherweise auch durch den Vergleich von Hoffmanns italienischen *Confratelli di San Serapione* mit Grillparzers *Il sogno è una vita* oder *Guai a chi mente* nachvollziehen, wie Carlotta Giulio 1967 *Der Traum ein Leben* (1834) und *Weh dem, der lügt* (1838) übersetzte. Das zweite Aufgabenfeld ergibt sich aus der geschichtlichen Bedingtheit der Übersetzung selbst. Darin wäre der Frage nachzugehen, wie Übersetzer einen ›reichen Punkt‹ im selben Ausgangstext zu verschiedenen Zeiten gedeutet haben. Aufschlussreich wäre im Fall der „Gemütlichkeit“ zum Beispiel ein Vergleich zwischen Émile de La Bédollières *Contes des frères Sérapion* (1860) und den mehr als ein Jahrhundert später erschienenen *Les Frères de Saint-Sérapion* (1981/1982) von Madeleine Laval und Albert Béguin.

4.2 Schlüsselwörter in der Perspektive gegenseitiger Erhellung

«Reiche Punkte» einer Sprache zeichnet ein Gehalt an kulturspezifischen Konnotationen und Assoziationen aus, durch deren Interpretation man einen Zugang zu der Kultur erhält, in die sie eingebettet sind. Sie gehören zur Kategorie der „Schlüsselwörter“, die auch „Leitwörter“, „Schlagwörter“ oder „Fahnenwörter“ genannt werden (vgl. den terminologischen Überblick bei Liebert 2003), und bilden darin insofern eine eigene Gruppe, weil sie schwer zu übersetzen sind und weil ihnen keine analogen Begriffe in anderen Sprachen entsprechen. Zu den Schlüsselwörtern zählen aber vor allem solche, die mit einem Reichtum an kulturellen Konnotationen und Assoziationen analog in verschiedenen Sprachen existieren und dabei doch in eben diesen Konnotationen und Assoziationen unterschiedlich sind. Ein Wort der Alltagssprache wie „Sonntag“ besitzt als „domenica“, „dimanche“ oder „domingo“ durchaus verschiedene Bedeutungen, die über die Denotation des Tages zwischen Samstag und Montag weit hinausgehen. In dieser Perspektive erscheint der Vergleich solcher Schlüsselwörter in verschiedenen Sprachen auch als Aufgabe der Übersetzungswissenschaft. Da der Bereich methodologisch noch relativ ungeordnet ist, sollen hier einige Überlegungen dazu angestellt werden. Wie kann man „Schlüsselwörter“ erkennen und bestimmen? Nach welchen Kriterien kann man sie ordnen und vergleichen?

Bezeichnet man „Schlüsselwörter“ mit Anna Wierzbicka als „words which are particularly important and revealing in a given culture“ (Wierzbicka 1997, 15 f.), so beinhalten schon die Adjektive „wichtig“ und „aufschlussreich“ jene unvermeidliche Subjektivität, die auch die Suche nach ihnen kennzeichnet. Für Schlüsselwörter gibt es keine „objective discovery procedure“ (Wierzbicka 1997, 16), also keine Vorgehensweise, die sich systematisch wiederholen ließe. Ob ein Wort ein Schlüsselwort ist, kann sich im Grunde nur aus dem Prozess der Interpretation ergeben. Dennoch lassen sich drei Perspektiven bestimmen, in der zumindest das Ziel der Suche erscheint: eine thematische, eine historische und eine interkulturelle.

Jede Kultur kann in Bereiche, Felder oder Zonen aufgeteilt werden, in denen sich Schlüsselwörter in Hinblick auf ihre thematische Affinität gruppieren lassen. Moser/Schmidt-Hidding/Wandruszka/Weisgerber/Woltnner gehen in den dreibändigen *Europäischen*

Schlüsselwörter in diesem Sinn von zwei großzügig umrissenen kulturellen „Räumen“ aus, einem „geistigen“ und einem „sozialen“. Für den geistigen Raum der europäischen Kultur erachten sie „Humor“ und „Witz“ (1963), „Intelligenz“, „Enthusiasmus“ oder „Sinn“ (1964) als bedeutend und aufschlussreich, für den sozialen „Kultur“ und „Zivilisation“ (1967), „Snob“, „Job“ oder „Arbeit“ (1964). Wierzbicka trifft ihre thematische Auswahl der Schlüsselwörter im Bereich der Begriffe des sozialen Zusammenlebens, in dem sie „Freundschaft“, „Freiheit“, „Heimat“ und „Vaterland“ für bedeutend und aufschlussreich hält.

Die historische Perspektive ergibt sich aus der einfachen Feststellung, dass sich Kulturen immer im Wandel befinden. Auch ihre Schlüsselwörter müssen darum stets im zeitlichen Kontext gesucht werden. Wie unentbehrlich die historische Perspektive ist, zeigt exemplarisch Anna Wierzbickas Darstellung des Schlüsselwortes „Vaterland“, da ihr eine solche fehlt. Als positive emotionale Konnotationen – „good feelings“ (Wierzbicka 2006, 113) – entdeckt sie im Deutschen „love, devotion, pride, high regard, honour, ‘fire’ (burning love), gratitude, filial piety, and religious devotion” (ebd.) und fügt diesen als assoziierte Vorstellungen – „ideas“ (Wierzbicka 2006, 117) – „duty, unconditional service, and obedience“ hinzu (ebd). Betrachtet man die Belegtexte, aus denen sie diese semantischen Konstituenten ableitet, versteht man deren Eigenarten. Arndt, Kleist, Hoffmann von Fallersleben und die Burschenschaftler, deren Lieder ihre Hauptquelle bilden, verbanden mit dem „Vaterland“ Liebe und Hochachtung, Dienst und Hingabe, weil sie sich nach einem geeinten Land sehnten, das ›Deutschland‹ heißen sollte. Das von Wierzbicka vorgestellte „Vaterland“ ist darum zunächst einmal als Schlüsselwort für die deutsche Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusehen. Inwieweit sich die von ihr festgestellten semantischen Konstituenten bis in die Gegenwart erhielten, bleibt hingegen ebenso zu überprüfen, wie die lange Vorgeschichte des Begriffs, die bis in das Mittelalter zurückreicht. Aus dem Schnittpunkt beider Perspektiven, der thematischen und der historischen, ergibt sich ein erster Fokus der Schlüsselwortsuche. Als Modelle einer solchen Fokussierung können Studien wie *Die Schlagwörter der Radikalen der Reformationszeit* (Diekmannshenke 1994) oder *Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära* (Böke/Liedtke/Wengeler 1996), *Schlüsselwörter in*

der frauenpolitischen Diskussion seit der Nachkriegszeit (Böke 1995) oder *Schlüsselwörter der Wendezeit* (Herberg/Steffens/Tellenbach 1997) gelten.

Die dritte Perspektive schließlich ist eine interkulturelle. Ihr folgen sowohl Moser/Schmidt-Hidding/Wandruszka/Weisgerber/Woltner (1963, 1964, 1967) als auch Anna Wierzbicka (1997, 2006). Der Kanon der *Europäischen Schlüsselwörter* entsteht aus einem Vergleich von Begriffen der deutschen, englischen und französischen Sprache, die den geistigen und sozialen Räumen der jeweiligen Kultur angehören. Die kulturspezifischen Bedeutungen von „Freiheit“ und „Freundschaft“, „Heimat“ und „Vaterland“ ergeben sich aus dem Vergleich der entsprechenden Begriffe im Englischen, Russischen, Polnischen, Deutschen und Japanischen. Hält man sich weiter an die optische Metaphorik, führt diese interkulturelle Perspektive zu einer Überblendung zweier oder mehrerer Fokusse, die sich thematisch und historisch entsprechen, doch in verschiedene Sprachen und Kulturen fallen. Ziel der Überblendung ist die semantische Konturierung der Kongruenzen und Inkongruenzen verschiedensprachiger Schlüsselwörter.

Die interkulturelle Perspektive ist die Perspektive der Übersetzungswissenschaft, in der diese sich an der Suche, Ordnung und Beschreibung vielsprachiger Schlüsselwörter beteiligen kann. Ist es doch wieder der Übersetzer, der sich in der Interkultur des „Dritten“ bewegt, um im „Wechseltausch kulturdifferenter Perspektiven“ seine „Erkenntnisarbeit“ auch auf die Deutung vielsprachiger Schlüsselwörter zu richten.

4.3 Ausblick: Übersetzungswissenschaft in kulturwissenschaftlicher Perspektive

In dem Jahrzehnt, das seit der Bestandsaufnahme der *Germanistik als Kulturwissenschaft* (1999) durch den deutschen Germanistenverband und dem Erscheinen des gleichnamigen Sammelbands (2002) von Benthien und Velten vergangen ist, hat sich die kulturwissenschaftliche Durchdringung der akademischen Disziplinen, die sich mit Sprache und Literatur befassen, weiter fortgesetzt. Titel wie *Sprachwissenschaft als Kulturwissenschaft* (Gardt 2003), *Linguistik*

als *Kulturwissenschaft* (Wengeler 2006) oder *Kulturwissenschaft und Linguistik* (Linke 2005) zeigen die Entwicklung an. Ob sich der in diesem Zusammenhang beobachtete „translational turn“ (Bachmann-Medick 2006, 2009) mit dem Paradigma der „cultural translation“ auch in der Übersetzungswissenschaft selbst durchsetzt oder ob die „kulturelle Übersetzung“ nicht doch nur eine kulturwissenschaftliche Metapher bleibt, die der Beschreibung kultureller Transformationsprozesse dient (vgl. Gipper/Klengel 2008), ist abzuwarten. In der Untersuchung kultureller Schlüsselwörter und ‹reicher Punkte› im Rahmen der Übersetzungswissenschaft konkretisiert sich hingegen ihre kulturwissenschaftliche Ausrichtung und öffnet ihr Perspektiven, in denen interessante und vor dem Hintergrund der Paradigmendiskussion überprüfbare Ergebnisse zu erwarten sind.

Bibliographie

- Agar, Michael. 1994. *Language Shock. Understanding the Culture of Communication*. New York: Morrow.
- Bachmann-Medick, Doris. 2006. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- Bachmann-Medick, Doris. 2009. The Translational Turn. In: Bachmann-Medick, Doris (Hrsg.), *Translation Studies*, Special Issue. Vol. 2, Nr. 1. London: Routledge, 2-16.
- Benthien, Claudia, und Hans Rudolf Velten. 2002. (Hrsg.), *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Reinbek: Rowohlt.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Böke, Karin, Frank Liedtke, Martin Wengeler (Hrsg.). 1996. *Politische Leitvokabeln in der Adenauer-Ära*. Berlin, New York: de Gruyter, 19-50.

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Der digitale Grimm. Elektronische Bearbeitung der Erstausgabe, hrsg. vom Kompetenzzentrum für Elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier in Verbindung mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.

Diekmannshenke, Hans-Joachim. 1994. *Die Schlagwörter der Radikalen der Reformationszeit (1520-1536). Spuren utopischen Bewusstseins.* Frankfurt a.M., Berlin u.a.: Lang.

Eichendorff, Joseph von. 1970. *Racconti. Poesie*, trad. da Francesco Saba Sardi. Milano: Fabbri.

Gardt, Andreas. 2003. Sprachwissenschaft als Kulturwissenschaft. In: Haß, Ulrike und Christoph König (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute.* Göttingen: Wallstein, 271-288.

Germanistik als Kulturwissenschaft. 4/1999. Mitteilungen des Germanistenverbandes 46.

Grillparzer, Franz. 1967. *Saffo; Il sogno è una vita; Guai a chi mente*, trad. da Carlotta Giulio. Torino: Utet.

Gipper, Andreas und Susanna Klengel (Hrsg.). (2008). *Kultur, Übersetzung, Lebenswelten. Beiträge zu aktuellen Paradigmen der Kulturwissenschaft.* Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hausmann, Robert und Karin Schulte (Hrsg.). 1996. *Gemütlichkeit?.* München: Aries.

Herberg, Dieter, Doris Steffens, Elke Tellenbach. 1997. *Schlüsselwörter der Wendezeit. Wörterbuch zum öffentlichen Sprachgebrauch 1989/90.* Berlin, New York: de Gruyter.

Hoffmann, E. T. A. .1860. *Contes des frères Sérapion*, trad. par Émile de La Bédollière. Paris: Barba.

Hoffmann, E. T. A. 1886/1892. *The Serapion Brethren*, transl. by Alexander Ewing, 2 vol. London: Bell.

Hoffmann, E. T. A. .1905. *Contes, récits et nouvelles tirés des Frères de Sérapion*, trad. par

- Edouard Lemoine. Paris: Garnier.
- Hoffmann, E. T. A. .1957. *I fedeli di San Serapione*, trad. da Rosina Spaini. Roma: Casini.
- Hoffmann, E. T. A. .1963. *Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Hoffmann, E. T. A. .1969. *I confratelli di San Serapione. (Romanzi e racconti vol. 2)*, trad. da Carlo Pinelli, Alberto Spaini, Giorgio Vigolo. Torino: Einaudi.
- Hoffmann, E. T. A. .1981. *Les Frères de Saint-Sérapion 1* (texte français et introduction par Madeleine Laval). Paris: Phébus.
- Hoffmann, E. T. A. .1981/1982. *Les Frères de Saint-Sérapion 2-4*, (texte français établi sous la direction d'Albert Béguin et Madeleine Laval). Paris: Phébus.
- Liebert, Wolf-Andreas. 2003. *Zu einem dynamischen Konzept von Schlüsselwörtern*. In *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 38, 55-80.
- Linke, Gabriele. 2005. Kulturwissenschaft und Linguistik. In: Stiershofer, Klaus und Laurenz Volkmann (Hrsg.). *Kulturwissenschaft Interdisziplinär*. Tübingen: Narr, 193-210.
- Melichar, Peter. 2004. Die Gemütlichkeit oder der Wille zur Abstraktion. In: Bruckmüller, Ernst, Emil Brix und Hannes Stekl (Hrsg.). 2005. *Memoria Austriae*, Bd. 1. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 271-300.
- Moser, Hugo, Wolfgang Schmidt-Hidding, Mario Wandruszka, Leo Weisgerber und Margarete Woltner (Hrsg.). 1964. *Kurzmonographien I. Wörter im geistigen und sozialen Raum*, München: Hueber (Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien Bd. 2)
- Moser, Hugo, Wolfgang Schmidt-Hidding Mario Wandruszka, Leo Weisgerber, und Margarete Woltner (Hrsg.). 1967. *Kultur und Zivilisation*. München: Hueber (Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien Bd. 3)
- Rutherford, Jonathan. 1990. The Third Space. Interview with Homi Bhabha. In: ders. (Hrsg.). *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart, 207-221.

Schmidt-Lauber, Brigitta. 2003. *Gemütlichkeit. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Frankfurt a. M., New York: Campus.

Vannuccini, Vanna und Francesca Predazzi. 2005. *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*. Milano: Feltrinelli.

Wengeler, Martin (Hrsg.). 2006. *Linguistik als Kulturwissenschaft*. Hildesheim (u. a.): Olms.

Wierlacher, Alois und Ursula Hudson-Wiedenmann. 2003. Interkulturalität. Zur Konzeptualisierung eines Grundbegriffs interkultureller Kommunikation. In: Bolten, Jürgen und Claus Ehrhardt (Hrsg.). *Interkulturelle Kommunikation. Texte und Übungen zum interkulturellen Handeln*. Sternenfels: Wissenschaft und Praxis, 217-243.

Wierzbicka, Anna. 1997. *Understanding Cultures through their Key Words. English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Wierzbicka, Anna. 2006. Lexicon as a key to history, culture, and society. "Homeland" and "Fatherland" in German, Polish and Russian. In: Dirven, René und Johan Vanparys (Hrsg.). *Current Approaches to the Lexicon*. Frankfurt a. M. (u. a.): Lang, 103-155.

Williams, Raymond. 1983. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, überarb. Aufl. New York: Oxford University Press.

**Die trickreichen deutschen Modalverben und ihre Übersetzung ins Portugiesische.
Der Fall *sollen* anhand von Beispielen aus literarischen und pragmatischen Texten***

**Maria António Hörster, Francisca Athayde, Judite Carecho
Universidade de Coimbra
Centro de Investigação em Estudos Germanísticos (CIEG)**

Die Übertragung der semantischen Werte der deutschen Modalverben ins Portugiesische ist unstrittig ein komplexes Thema, mit dem sich alle, die mit Sprachen arbeiten, auseinandersetzen müssen: Übersetzer und Lexikographen sowie die am Übersetzungsunterricht und am Lehr- und Lernprozess von Deutsch und Portugiesisch als Fremdsprachen Beteiligten. Diese Komplexität ergibt sich weitgehend aus der multifunktionalen Natur dieser Verben, die das Ergebnis eines Entwicklungsprozesses ist, in dem den ursprünglich nicht-epistemischen Verwendungen eine weitere epistemische Lesart hinzugefügt wurde (vgl., z.B., Abraham 2003, Hundt 2003 und Maché 2009). Durch diese zusätzliche Bedeutungsdimension wird der Vertrauensgrad des Sprechers bezüglich des Äußerungsinhalts wiedergegeben.

Das Verb *sollen* und die vielfältigen von ihm ausgelösten Interpretationen sind hierfür ein besonders anschauliches Beispiel. Für die Aktivierung einer bestimmten Lesart trägt eine Vielzahl kontextueller Elemente bei, die nicht ignoriert werden kann. Die Übersetzung von *sollen* erfordert daher eine Aufmerksamkeit auf diese Vielzahl von Faktoren, die – öfter als

* Vorliegender Artikel ist Teil des Forschungsprojektes „Linguistics, Literature, Translation. Interdisciplinary Approaches“, des Centro de Investigação em Estudos Germanísticos (CIEG) (Forschungszentrum für germanistische Studien), eine durch die Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) im Rahmen des POCI 2010, III Quadro Comunitário de Apoio, finanzierte Forschungseinheit.

man es sich vorstellen kann – der Wahrnehmung von Übersetzern entgeht. Unser Beitrag, der auf einem Korpus von zeitgenössischen deutschen literarischen und pragmatischen¹ Texten sowie deren portugiesischen Übersetzungen basiert, versucht dieser Komplexität Rechnung zu tragen.²

Man beachte folgende Beispiele:

- (1) Und sie **soll**, als schon sein Koffer griffbereit neben ihm stand, gesagt haben (ur, 1029)
- (2a) obwohl er wußte, wie eine gute Zeitung aussehen sollte (Umi76)
- (2b) **Soll** ich Sie abholen? (Haus, 270)
- (2c) Die Witwe [...] hatte dann doch einen weiteren Satz übrig, der die Schroffheit ihres Nachrufs ein wenig mildern sollte (ur174)

Wir stehen offensichtlich vor zwei verschiedenen Dimensionen der Bedeutung von *sollen*. Im Beispiel (1) finden wir eine Verwendung, die den Bereich des „Wissens“ oder „Glaubens“ des Sprechers betrifft und daher im weitesten Sinne als epistemisch klassifiziert wird. Es ist darüber hinaus anzumerken, dass diese epistemische Bedeutung von *sollen* untrennbar mit dem Ausdruck der Evidenzialität – als sprachlicher Kodierung der Informationsquelle³ – verbunden ist. Wie aus Beispiel (1) zu entnehmen ist, gibt das Modalverb zu verstehen, dass diese Quelle eine externe Berichterstattung ist, wobei ein Distanzierungseffekt des Sprechers in Bezug auf den Inhalt seiner Äußerung erzeugt wird. In allen Belegen unter (2) finden wir dagegen nicht-epistemische Interpretationen von *sollen*, da sie nicht auf die Sphäre des „Wissens“ oder „Glaubens“ verweisen, sondern auf die Bereiche der Norm (2a), der Volition (2b) und der Zweckmäßigkeit (2c).

An erster Stelle widmen wir uns der epistemischen Variante von *sollen* und den im bearbeiteten Korpus für ihre Übersetzung gefundenen Lösungen. In Ermangelung eines portugiesischen Modalverbs, das wie *sollen* sowohl die Dissoziation zwischen Sprecher und Informationsquelle als auch die Entfernung des Sprechers zum Inhalt seiner Äußerung signalisiert, greifen die Übersetzer auf verschiedene Strategien zu, die die Evidenzialität

¹ Bearbeitet wurden EU-Dokumente in deutscher und portugiesischer Version (siehe Quellenverzeichnis).

² Unsere Kommentare zum Belegmaterial beziehen sich ausschließlich auf die Übersetzung des Modalverbs.

³ Über das linguistische Phänomen der Evidenzialität, vgl., u.a. de Haan 1999, de Haan 2000, Aikhenvald 2004 und Leiss 2009.

markieren: die Verwendung kompletiver Strukturen mit den Verben *parecer* und *dizer* ((3)-(4)), der Gebrauch von Lokutionen wie *segundo diz* (mit der Funktion von Satzadverbien) ((5)-(6)) und die Anwendung des Futuro Composto⁴ (7).⁵

- (3) Sogar Gedichte **sollen** sie zitiert haben: (ur583)
Parece que até disseram poemas:
- (4) Ich **soll** Präservative [...] in der Klasse verteilt haben. (ur507)
diz que eu distribuía preservativos [...] na turma.
- (5) Timmstedt **soll** das Gelächter ausgelöst, Marczak mitlachend legitimiert haben. (ur, 286)
Segundo parece, foi Timmstedt quem soltou a primeira gargalhada e Marczak, rindo também, legitimou-a (ma, 279)
- (6) Alexandra **soll sich** an einer mit Äpfeln und Beifuß gefüllten Martinsgans versucht haben. (ur, 173)
Ao que parece Alexandra arriscou fazer um ganso recheado com maçãs e artemísia pelo São Martinho. (ma, 171)
- (7) Er **soll** »zuerst kichernd, dann hellauf wiehernd« gelacht haben. (ur, 286)
Ele **terá** «começado por rir à socapa, mas depois às gargalhadas» (ma, 279)

In manchen Fällen gewinnt man sogar den Eindruck, dass der Übersetzer, weil er möglicherweise dem Ausdruckspotential dieser Hilfsmittel nicht vertraut, sich für die Häufung zweier solcher Instrumente entscheidet:

- (8) Vor dem klassizistisch gegliederten Kirchenportal **soll** Alexandra wieder einmal gelacht haben. (ur, 228)
Parece que Alexandra terá voltado a rir-se diante do portal neo-clássico articulado. (ma, 224)
- (9) Zu Chatterjee, der sie bei verbilligtem Tarif fahren ließ, **soll** die Alte gesagt haben (ur, 203)
A Chatterjee, que lhe fazia desconto, **parece que terá dito**: [...] (ma, 199)

Wenn Verwendungen mit Doppelmarkierung anzutreffen waren, so fanden wir auch Fälle, in denen der Übersetzer – sei es aus Rhythmusgründen, syntaktischer Vereinfachung oder auch weil er die jeweilige modale Bedeutung nicht erkennt – diese nicht wiedergibt:

⁴ Zur modalen Färbung des Futurs im Portugiesisch siehe z. B. Mateus *et al.* 2003, 256f.

⁵ Zu unserer Überraschung war die naheliegende Übersetzung durch *constar*, die im mündlichen Diskurs von hoher Rekurrenz ist, im Korpus nicht belegt. Der Grund hierfür liegt möglicherweise in der Natur des bearbeiteten Sprachmaterials.

- (10) Und ihr Mann, der zudem fließend Englisch gesprochen haben soll, muß wie ein Pauker gewesen sein: (ur462)
 E o marido, que também falava inglês fluentemente, deve ter sido um marrão:
- (11) Die Piatkowska sah das historisch. (...) Meist holte sie weit aus und führte die Schlacht bei Liegnitz ins Feld, bei der ein Herzog aus ruhmreichem Piastengeschlecht zwar den Tod gefunden, doch die Mongolen zur Umkehr gezwungen haben soll. (ur, 288)
 A Piatkowska via o caso do ponto de vista histórico. (...) Na maior parte das vezes recuava muito no tempo para trazer à liça a batalha de Lignitz, em que um duque da gloriosa estirpe dos Piasten é certo que encontrou a morte, mas obrigou os mongóis a dar meia volta. (ma, 281)

Im Beispiel (10), in dem *gesprochen haben soll* im Portugiesischen einfach als *falava* erscheint, wäre unseres Erachtens eine Lokution wie *pelos vistos* eine angemessene Möglichkeit, die Existenz einer externen Quelle zu signalisieren, auf die der Sprecher sich stützt, um eine bestimmte Behauptung zu machen: *E o marido, que, pelos vistos, também falava inglês fluentemente [...]*. Im Beleg (11), in dem *gezwungen haben soll* lediglich durch *obrigou* übersetzt worden ist, würde uns der Futuro Composto als eine adäquate Lösung erscheinen, da es sich ja um ein formelleres Register handelt: *mas terá obrigado os mongóis a dar meia volta*.

Zu bemerken ist, dass alle bisher angeführten deutschen Belege eine Form von Infinitiv Perfekt enthalten – z. B. (*soll*) *gesprochen/gesagt/gelacht/geschluckt haben*. Obwohl es nicht die einzige Form ist, die zu einer epistemischen Interpretation von *sollen* führt, erlaubt der von *soll* abhängige Infinitiv Perfekt keine anderen modalen Lesarten außer dieser. Insofern gilt diese Tempusform für den Übersetzer als zuverlässiges Zeichen dieser Bedeutungsvariante des Modalverbs. Man betrachte den Kontrast zwischen diesen Fällen und den zusammengesetzten Formen des Modalverbs im Indikativ und im Konjunktiv – *hat/hätte sprechen/ sagen/ lachen/ schlucken sollen* –, klare Indizien für einen nicht-epistemischen Wert (normativer Art) von *sollen*.⁶

Im Vergleich zu der epistemischen Variante stellt sich die Situation des nicht-epistemischen *sollen* komplexer und differenzierter dar. Dies ergibt sich einerseits aus seinem

⁶ Hierzu vgl. Weinrich 1993, 310 ff.

häufigeren Vorkommen und andererseits aus der Vielfalt der semantischen Nuancen, die dadurch ausgedrückt werden.

Im Rahmen des nicht-epistemischen Gebrauchs dieses Verbs kommt der normativen Dimension ein besonderer Stellenwert zu – wenn auch mit schwächerer Verbindlichkeit als die, die durch *müssen* ausgedrückt wird.⁷ Es sollte jedoch angemerkt werden, dass in dieser Art diskursiver Kontexte *sollen* sich durch eine bemerkenswerte Flexibilität auszeichnet, was den Grad der Verbindlichkeit der betreffenden Norm angeht. Nehmen wir z. B. den Unterschied zwischen einer Norm moralischer Natur (12), einer Vorschrift oder Empfehlung ((13)-(14)) und einem Ratschlag (15).

- (12) Wer weiß denn hier nicht, daß man nicht töten **soll**?! (UmiTM285)
Quem é que aqui não sabe que não se **deve** matar?!
- (13) Diese Pläne **sollten** auf der Integrierten Leitlinie Nr. 23 **aufbauen** (multDE)
Estes planos **deverão** apoiar-se na Orientação Integrada n.º 23 (multPT)
- (14) Der Unterricht von Regional- und Minderheitensprachen **sollte** ebenfalls in geeigneter Form **berücksichtigt werden** (multDE)
O ensino das línguas regionais e minoritárias **deverá** também ser considerado, quando oportuno (multPT)
- (15) es tut mir leid, daß ich es zum Streit kommen ließ wegen dieser alten Geschichte, die wir nicht mehr **erwähnen sollten**. (hoh719)
lamento ter consentido que discutissemos por causa desta velha história em que não **deveríamos** falar mais.

Diese verschiedenen Grade der Verbindlichkeit werden teilweise durch zwei unterschiedliche Verbformen ausgedrückt – man vergleiche den Indikativ Präsens in der Umformulierung des Gebots („Du sollst nicht töten“) in (12) mit dem Konjunktiv II der weniger bindenden Empfehlungen und Ratschläge ((13)-(15)).

Wie das Belegmaterial erkennen lässt, erscheint die Übersetzung dieser normativen Dimension von *sollen* durch das portugiesische Modalverb *dever* (ebenfalls in einem nicht-epistemischen Gebrauch) als die naheliegendste Lösung. Wie im Deutschen, so gibt es auch im Portugiesischen mehrere verbale Formen – und zwar nicht zwei, sondern sogar vier:

⁷ Siehe hierzu Zifonun *et al.* 1997, 1887. Zum Begriff „modale Stärke“ vgl. Duden 2005, 563ff. Für eine ähnliche Unterscheidung zwischen den portugiesischen Modalverben *dever* und *ter de* siehe Oliveira 2000, 177, 181.

Presente, Futuro, Condicional oder Imperfeito, die die verschiedenen Grade der Normverbindlichkeit angeben. Das Presente do Indicativo, das wir unter (12) finden – *não se deve matar* – verweist auf eine unumstrittene allgemein gültige Norm; das Futuro andererseits, wie in den offiziellen Empfehlungen unter (13) und (14) attestiert – *deverão apoiar-se* und *deverá ser considerado* –, zeigt Normen mit geringerer verbindlicher Kraft, deren Erfüllung jedoch dringend empfohlen wird; das Condicional seinerseits, das diese Bedeutung bewahrt, erscheint aber weniger verbindlich und/oder stärker hypothetisch zu sein, wie die Beispiele (15) – *deveríamos falar* – und) – *deveria ser* – belegen:

- (16) Er allein konnte den Niedergang nicht aufhalten, obwohl er wußte, wie eine gute Zeitung aussehen sollte. (UmiTM76)
Ele sozinho não conseguia sustar a decadência, embora soubesse como deveria ser um bom jornal.

Den selben Grad der Normverbindlichkeit wie der Condicional besitzt das Imperfeito do Indicativo), das aber ein anderes Register aufweist: in der gesprochenen Sprache wird der einem höheren Sprachniveau entsprechende Condicional meistens durch den nicht so formellen Imperfeito do Indicativo ersetzt.

- (17) «Man sollte stolz auf den Schmerz sein (sw161)
"Devíamos orgulhar-nos de sofrer

Die Wahl zwischen Futuro und Condicional bzw. Imperfeito ermöglicht dem portugiesischen Übersetzer, den Grad der Normverbindlichkeit, der durch den Konjunktiv II ausgedrückt wird, zu nuancieren. Die portugiesische Präsensform dagegen vermittelt die auch durch das deutsche Präsens stark markierte Verpflichtung.

Etwas überraschend ergab jedoch die Analyse des Sprachmaterials eine andere Übersetzungsstrategie, die den Verbindlichkeitsgrad von *sollte* eigentlich verstärkt. Wir sprechen von der Übersetzung durch das Presente do Indicativo in (18)-(19) statt durch das Futuro oder den Condicional wie in (13)-(15). Unseres Erachtens wird diese Lösung aber durch die jeweiligen Kontexte legitimiert:

- (18) das würde ich nur um Martins willen tun, aber es scheint mir, daß man eine Frau allein um eines Kindes willen eben nicht heiraten sollte (hoh552)
 Isso só o faria por amor de Martin, mas quer-me parecer que não se deve casar com uma mulher só por causa de uma criança
- (19) Sie sollten, verehrte Frau Piatkowska, gemeinsam mit unserem lieben Herrn Professor, Ihren Entschluß noch einmal bedenken. (ur, 248)
 Cara senhora Piatkowska, juntamente com o nosso querido Professor, deve repensar a sua decisão. (ma, 243)

In den bereits analysierten normativen Verwendungen von *sollen* wird die eventuelle Erfüllung der Norm in die Zukunft projiziert, auf die das Modalverb verweist. Eine Äußerung mit *sollen* kann sich allerdings auch auf eine vergangene Situation beziehen, in der es ratsam gewesen wäre, die Norm – als das in einem bestimmten Kontext angemessene Verhalten – zu erfüllen. Dies ist in den folgenden Beispielen der Fall, wo wir als Entsprechung für das Perfekt von *sollen* das portugiesische <dever+zusammengesetztes Infinitiv> finden:

- (20) Ich hätte ihm seinen Kram zurückschicken sollen, aber wohin? (ur128)
Devia ter-lhe devolvido toda aquela tralha, mas para onde?
- (21) Ich hätte ihn ohrfeigen sollen. (ur, 186)
 Eu devia era tê-lo esbofeteado. (ma, 183)

Bis jetzt haben wir lediglich die Verwendungen betrachtet, in denen nicht-epistemisches *sollen* im Portugiesischen durch *dever* übertragen wird. Die Übersetzung des deutschen Modalverbs durch das äquivalente portugiesische Verb ist in normativen Kontexten jedoch nicht die einzige angewandte Strategie:

- (22) Keiner hat mich je gefragt, warum ich so genaue Erkundigungen über das feindliche Land einzog. Und warum tat ich es denn, zu einer Zeit, als auch mir sicher schien, daß wir siegen? Da man den Feind schlagen, nicht aber kennen sollte? (Kass, 15)
 Nunca ninguém me perguntou o que me levava a recolher informações tão detalhadas sobre a terra inimiga. E por que razão é que eu fazia isso, numa altura em que eu própria estava convencida da nossa vitória? Numa altura em que a palavra de ordem era vencer o inimigo, não conhecê-lo? (Cass, 19)

- (23) derzeit für die Verwaltung des Programms, das ersetzt oder verlängert werden soll, zugewiesene Stellen (multDE)
 Lugares actualmente afectados à gestão do programa a substituir ou a prolongar (multPT).

Im Beleg (22) wird in der portugiesischen Version die Idee der in *sollen* enthaltenen Norm durch ein festes Syntagma, *a palavra de ordem*, wiedergegeben, welches gleichfalls auf einen präskriptiven Kontext verweist.

Der durch die Präposition *a* eingeleitete Infinitivsatz, welcher als Attribut des Nomens fungiert, stellt eine andere Strategie dar, diesen semantischen Wert zu übertragen (23). Dieser Attributivsatz könnte durch einen Relativsatz paraphrasiert werden: *(programa) que deve ser substituído ou prolongado*.

Als weitere Alternativen kommen noch kompletive und Infinitivkonstruktionen vor, die von prädikativen Adjektiven mit normativem Wert – wie *conveniente* und *necessário* – abhängen:

- (24) Für diese Überprüfung sollten außerdem Verfahrensregeln festgelegt werden. (segDE)
É necessário que o respectivo procedimento de revisão seja igualmente previsto. (segPT)
- (25) Den Mitgliedstaaten sollte jedoch die Möglichkeit gegeben werden, in bestimmten begrenzten Fällen die Einschaltung der betreffenden Stelle auszuschließen (segDE)
É, todavia, conveniente, dar aos Estados-Membros a possibilidade de aplicarem certas exclusões limitativas (segPT)

Die Darstellung der Normeinhaltung kann auch durch Modifikatoren wie *bom* – die selbst auf die Idee von Angemessenheit verweisen – gewährleistet werden:⁸

- (26) Ohne Mehrsprachigkeit kann die Europäische Union nicht so funktionieren, wie sie sollte. (multDE)

⁸ In der englischen Version desselben Auszugs, die dem portugiesischen Text am nächsten steht, drückt das Adjektiv *proper* denselben Begriff der Normeinhaltung aus: *Multilingualism is essential for the proper functioning of the European Union* (multEN) (<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0596:FIN:EN:PDF>)

O multilinguismo é essencial para o **bom funcionamento** da União Europeia.
(multPT)

Die nicht-epistemische Lesart des Modalverbs *sollen* beschränkt sich jedoch nicht auf normative Kontexte: Gleichmaßen relevant ist die volitive Verwendung dieses Verbs. Im Gegensatz zu dem, was in normativen Kontexten zu beobachten war, in denen *dever* eine wiederkehrende und angemessene Übersetzungsmöglichkeit von *sollen* darstellte, kann die volitive Dimension durch dieses portugiesische Modalverb nicht übertragen werden. Zu den dem Übersetzer zur Verfügung stehenden Alternativen gehören Verben, die Volition, Absicht oder Präferenz ausdrücken, wie *querer*, *haver (de)*,⁹ *gostar* und *pretender*:

(27) **Soll** ich Sie abholen? (Haus, 270)

Quer que a vá buscar? (Casa, 46)

(28) Aber wir brauchen einander alle, wenn je etwas gut und ganz werden soll
(Umi224)

Mas todos precisamos uns dos outros, se **quisermos que** alguma coisa alguma vez se torne boa e completa. (TS)

Mas precisamos todos uns dos outros, se alguma vez **há-de haver** algo de bom e de completo. (TM)

(29) Das **soll** mir einer sagen, und ich werde zuhören. (Umi294)

Isso é que eu **gostava que** me dissessem, e eu escutaria com todo o gosto. (TS)
Alguém mo **há-de dizer** e eu vou prestar atenção. (TM)

(30) Und er fing noch einmal an: »Sagen soll mir einer, warum wir hier beisammen sitzen(...)«. (Umi293TS)

E recomeçou de novo: «o que eu **gostava** é que alguém me dissesse porque estamos todos juntos à mesma mesa (...)».

(31) Ihr Hohn **sollte** nicht verschwendet sein. (G25)

O escárnio deles não **havia de** ficar em vão.

(32) Und nun **soll** Land genommen werden. (ur, 246)

E agora **pretendem** apropriar-se da terra. (ma, 241)

⁹ Vgl. Cunha & Cintra (1984: 393), die die Bedeutung von *haver (de)* als Ausdruck eines „festen Willens, etwas zu realisieren“, beschreiben.

Charakteristisch für diese volitive Lesart von *sollen* ist, dass der Willensträger nicht mit dem Satzsubjekt übereinstimmt. Diesem Verhalten von *sollen*, das unter diesem Aspekt im Gegensatz zu *wollen* steht, will die Bezeichnung dieser extrasubjektiven Verwendung von *sollen* Rechnung tragen.¹⁰

Bei näherer Betrachtung des Beispiels (27), in dem *sollen* in der ersten Person vorkommt, fällt auf, dass der Sprecher mit dem Satzsubjekt übereinstimmt, weshalb er die Rolle des Willensträgers nicht übernehmen kann. Da es sich um eine direkte Ansprache handelt, lässt sich das Subjekt der Volition als der Ansprechpartner eindeutig identifizieren. Diese Dissoziation zwischen Sprecher und Willensträger im deutschen Originaltext hat im Portugiesischen syntaktische Folgen: Die Übersetzung ist ein komplexer Satz, in dem das Subjekt des Nebensatzes mit dem Sprecher übereinstimmt, so wie es auch in dem deutschen einfachen Satz der Fall ist. Die Übersetzung mit *querer* fordert jedoch vom Übersetzer die kontextuelle Wiederherstellung des Subjekts des Hauptsatzes. Dies erklärt sich dadurch, dass die Mehrzahl der portugiesischen volitiven Verben intrasubjektiver Natur ist, d.h., sie erfordern die Konvergenz von Satzsubjekt und Willensträger.

Andererseits, wenn *sollen* nicht in der ersten Person (Singular oder Plural) vorkommt, ist das Satzsubjekt nicht mit dem Sprecher zu identifizieren, und dieser kann deshalb mit dem Willensträger übereinstimmen, wie in Beispielen (28)-(30) und implizit in (31) belegt wird. In den Übersetzungen durch *querer* und *gostar (de)* finden wir erneut eine komplexe syntaktische Struktur vor, die die extrasubjektive Natur von *sollen* widerspiegelt: unter (28TS), *se **quisermos** que alguma coisa alguma vez se torne boa e completa*; unter (29TS), *eu **gostava** que me **dissessem*** und unter (30), *eu **gostava** é que alguém me **dissesse***. Bei *haver de* erweist sich allerdings eine Aufspaltung in zwei Sätze mit unterschiedlichen Subjekten als nicht notwendig, wie die Belege ***há-de** haver* (28TM), *Alguém **há-de** dizer* (29TM), und *O escárnio deles não **havia de** ficar* (31) beweisen. Dies erklärt sich dadurch, dass *haver (de)* – ähnlich wie *sollen* – eine extrasubjektive Verwendung erlaubt, was bei anderen

¹⁰ Zu den extra- und intrasubjektiven Verwendungen der deutschen Modalverben vgl. Zifonun *et al.* 1997, 1267ff. und Duden 2005, 563ff. Was die portugiesischen Modalverben angeht, beziehen sich Mateus *et al.* (2003, 248) auch auf die inneren Fähigkeiten und Bedürfnisse des Subjekts, im Gegensatz zu den Fähigkeiten und Bedürfnissen des Subjekts, die sich aus äußeren Umständen ergeben.

portugiesischen Verben, die als Übersetzung dieses deutschen Modalverbs vorkommen, nicht der Fall ist.

Für die Übertragung des unpersönlichen (oder neutralen) Passivs unter (32) muss der portugiesische Übersetzer, der auf das Verb *pretender* zurückgreift, ein kontextuell legitimes Agens vorschlagen: *Und nun **soll** Land genommen werden/ E agora [ELES] **pretendem** apropriar-se da terra*. Dieselbe Übersetzungsstrategie ist im Fall des unpersönlichen Passivs unter (33) erkennbar, wo ein vom Kontext erlaubtes Subjekt identifiziert werden muss (*os vivos*):

- (33) Wenn bisher freiwillig und zu Lebzeiten der Beschluß gefaßt wurde, in der Heimat letzte Ruhe zu finden, **soll** fortan über Tote verfügt werden. (ur, 215)
 Se até aqui era tomada em vida e de livre vontade a decisão de encontrar o último repouso na terra natal, a partir de agora **são os vivos que passam a dispor dos mortos**. (ma, 215)

Unter den Übersetzungsmöglichkeiten, auf die häufig zurückgegriffen wird, um den volitiven Wert von *sollen* wiederzugeben, finden sich noch die kompletiven Sätze im Imperfeito und im Presente do Conjuntivo:

- (34) Er hatte für vierzehn Tage die Besorgungen, die Einkäufe niedergelegt: **sollte** die Mutter es tun, **sollte** Leo sich drum kümmern, und siehe da: (hoh260)
 Durante quinze dias recusara-se a fazer as compras: a mãe que as fizesse, Leo que se ralasse com isso
- (35) Leben sollte sie, aber weit weg, denn vor allem beunruhigten ihn ihre Überfälle. (hoh1342)
Que vivesse, sim, mas longe, pois os seus acessos eram o que mais o inquietava.
- (36) Er wollte von Tierhäuten und dem braunen Leder nichts wissen, und wenn es schon sein mußte, so **sollte** es eine helle Haut sein. (LE177)
 Não queria saber de peles de animais nem de couro castanho; já que tinha de ser, que fosse uma pele clara.
- (37) Und er fing noch einmal an: »Sagen soll mir einer, warum wir hier beisammen sitzen. (Umi293)
 E recomeçou mais uma vez: «Alguém que me diga por que razão nos sentamos juntos à mesa. (TM)

In einigen dieser Fälle handelt es sich tatsächlich um die indirekte Wiedergabe von Befehlen und Aufforderungen (Duden 2005, 565), die durch *verba dicendi* eingeführt werden (vgl. *rief* in (38)):

- (38) Sie rief, sie **sollten** ihm nicht glauben, wenn sie ihm nicht glauben wollten (G241)
Ela bradou que se não queriam acreditar nele que não acreditassem
- (39) Der Steingutkrug **sollte** als Wärmflasche gefüllt und ein Kännchen Hustentee aufgebrüht werden (ur, 242)
Era preciso encher a garrafa de cerâmica que fazia de botija e fazer um bulezinho de chá para a tosse. (ma, 237)
- (40)(...); und wenn er sagte, »wir werden ein neues Leben anfangen«, sagte er hinterher, »ich will wieder Ordnung in unser Leben bringen, Wilma, Ordnung«, und zu dieser Ordnung gehörte, daß Heinrich nicht Onkel, sondern Vater zu ihm sagen sollte (hoh304,1)
(...): «Vamos começar uma nova vida», acrescentava: «Quero que ponhamos novamente a nossa vida em ordem, Wilma, ordem», e aliada a essa ordem andava **a condição** de Heinrich não o tratar por tio mas sim por pai

Wie zu bemerken ist, greift der Übersetzer in diesen Kontexten sowohl auf die kompletiven Konstruktionen im Imperfeito do Conjuntivo, die von Verben des Sagens abhängen, (*bradar* in (38)), als auch auf andere Strukturen, die Aufforderung ausdrücken, wie *era preciso* (39) und *a condição de* (40) zurück.

Im Korpus ist auch eine Vielfalt von Belegen zu finden, in denen *sollen* in direkten und indirekten Interrogativsätzen vorkommt:

- (41)«Aber», sagte ich, «wenn er an ein ordentliches und anständiges Leben nicht gewöhnt ist, wie **soll** dann das werden? (sw51)
"Agora", voltei, "se ele não está habituado a uma vida disciplinada e decente, então como é que **há-de ser**?"
- (42)Im bewegungslosen Erinnern, vor der Abreise, vor allen Abreisen, was **soll** uns aufgehen? (jos138)
No recordar imóvel, antes da partida, antes de todas as partidas, o que nos **há-de alumiar**?
No recordar estático, antes da partida, antes de todas as partidas, que luz se **há-de** fazer dentro de nós?

- (43) Haderer lachte und sagte: »Ich weiß nicht, wie ich Sie verstehen soll, aber das ist wirklich eine unglaubliche Störung (Umi344)
 Haderer riu-se e disse: «Não sei muito bem como hei-de interpretar as suas palavras, mas isto é realmente incomodativo (TS)
 O Haderer riu e disse: «Não sei como o deva entender, mas é realmente um distúrbio incrível (TM)
- (44) Er tat es an einem Nachmittag, nachdem er auf dem Friedhof gewesen war und dort lange überlegt hatte, ob er Leens Aufforderung nachkommen sollte. (hoh1084)
 Fê-lo certa tarde depois de ter estado no cemitério a ponderar longamente se deveria proceder de acordo com o que Leen lhe pedira.

In diesen interrogativen Kontexten drückt *sollen* Perplexität und Suche nach einer Norm oder einem externen Willen aus, die ein bestimmtes Verhalten orientieren. Aus unserer Sicht überlappen sich hier die normative und die volitive Dimension von *sollen*. Die im Korpus belegten Übersetzungslösungen beschränken sich auf das Verb *haver (de)* in (41)-(43TS) und *dever* in (43TM)-(44).

Die nicht-epistemische Dimension von *sollen* weist noch eine dritte Bedeutungsvariante auf, die als teleologisch bezeichnet wird (Zifonun *et al* 1997, 1882ff.), da sie 'Zielsetzung' indiziert. Wie die Beispiele (45)-(47) bezeugen, erscheint die Übersetzung durch *dever* als diejenige, die sich am ehesten bietet, was vielleicht durch die Anweisungen in zweisprachigen Wörterbüchern mitbedingt wird:

- (45) Ihre Brillenfassung – »Hab' mir schönes Geschenk gemacht in Antwerpen« – soll dank Straßbesatz auffällig wirken. (ur385)
 A armação dos óculos dela – “Ofereci a mim mesma em Antuérpia” – devia dar nas vistas com as aplicações de strass.
- (46) Die Witwe sagte: »Das war mal gewesen Solidarnosc«, und hatte dann doch einen weiteren Satz übrig, der die Schroffheit ihres Nachrufs ein wenig mildern sollte: (ur174)
 A viúva disse: “Isto foi dantes Solidarnosc”, e ficou-se com uma frase que deveria amaciar um pouco a rudeza da evocação: ?
- (47) Man braucht den Kindern nicht mehr zu sagen, daß Frieden ist. Sie gehen fort, die Hände in ausgefranst Taschen und mit einem Pfiff, der sie selber warnen soll. (Jos127/8)
 Não é preciso dizer às crianças que se está em tempo de paz. Elas afastam-se, as

mãos nos bolsos esfiapados, com um assobio que lhes deve servir a elas próprias de aviso. (TS)

In vielen Fällen ist dies jedoch nicht die adäquateste Form, um den Sinn von „Zweck“ oder „Ziel“ ins Portugiesische zu übertragen. Nach unserem Empfinden entsteht dadurch ein unerwünschter Eindruck von Künstlichkeit. Eine Struktur wie *ser para* erschiene uns als eine angemessenere Lösung. Als Übersetzungsalternative für (45) schlagen wir also vor: „A armação dos óculos dela [...] era para dar nas vistas com as aplicações de strass.“

In anderen literarischen Übersetzungen und in den von uns bearbeiteten pragmatischen Texten finden wir eine breite Auswahl an Hilfsmitteln, um den Sinn von „Zweckmäßigkeit“ auszudrücken – unter diesen einen durch die Präposition *para* regierten Infinitivsatz (mit Infinitivo Pessoal):

(48) Neben den Fuchsien staken Holzgitter in dem Boden, unten schmale, oben verbreiterte Gitter aus Holzstäbchen, an denen sich die Fuchsien ranken sollten, und trägt es ihn nicht, so summten Wespen um das Holz des Lusthauses. (LE49)
 Junto das fúcsias estavam espetadas no chão grades de madeira para elas treparem, grades de pauzinhos, estreitas em baixo e mais largas em cima, e ou era impressão sua ou zumbiam vespas em torno da madeira do pavilhão.

(49) Die Kommission wird zum Thema Mehrsprachigkeit eine hochrangige Gruppe unabhängiger Expertinnen und Experten einrichten. Diese Gruppe soll der Kommission bei der Analyse der von den Mitgliedstaaten erzielten Fortschritte helfen (multDE)
 A Comissão instituirá um grupo de alto nível para o multilinguismo, constituído por peritos independentes para a assessorar na análise dos progressos realizados pelos Estados-Membros (multPT)

Der Korpus weist noch andere Möglichkeiten auf, eine teleologische Dimension zu vermitteln, wie z. B. die Lokutionen *com a finalidade de*, *a fim de*, und *no intuito de*, wobei das Portugiesische über eine noch größere Vielfalt an Strukturen verfügt, die diesen semantischen Wert wiedergeben.

(50) Die Kommission wird im Rahmen von i2010 eine Pilotinitiative zu digitalen Bibliotheken starten, die die Nutzung multimedialer Quellen einfacher und interessanter machen soll (multDE)

A Comissão irá lançar, no contexto do i2010, uma iniciativa emblemática sobre bibliotecas digitais, **com a finalidade de tornar** as fontes multimédia mais fáceis e interessantes de usar (multPT)

(51) Bei einer Ministerkonferenz zur Mehrsprachigkeit **soll** den Mitgliedstaaten Gelegenheit geboten werden, sich über die von ihnen bis dato erzielten Fortschritte auszutauschen und die weiteren Arbeiten zu planen. (multDE)

Será realizada uma conferência ministerial sobre multilinguismo **a fim de permitir** aos Estados-Membros partilhar os progressos alcançados até ao momento e planear o trabalho futuro. (multPT)

(52) Die Kommission schlägt vor, eine pro-aktive, mehrsprachige Kommunikationspolitik zu entwickeln, die auf den genannten Initiativen aufbaut. Sie **soll** die breiter angelegte Initiative [...] ergänzen. (multDE)

A Comissão propõe-se partir destas iniciativas para estabelecer uma política de comunicação multilingue dinâmica, **no intuito de complementar** [...] a sua iniciativa [...] (multPT)

Wie Zifonun *et al.* (1997, 1893f.) feststellen, gibt es Verwendungen der Form *sollte* (Präteritum und Konjunktiv Präteritum), die sich der 'epistemisch/nicht-epistemisch' Dichotomie entziehen, insbesondere (i) in narrativen Kontexten, in denen *sollte* die 'Zukunft in der Vergangenheit' ausdrückt, (ii) in rhetorischen Fragen und (iii) in Konditionalsätzen.

Was die 'Zukunft in der Vergangenheit' in narrativen Texten angeht, bieten sich für die Übertragung von *sollte* die Verbalperiphrasen (im Condicional¹¹) *ir*+Infinitiv (53), *vir a*+Infinitiv ((54)-(55)) und *haver de*+Infinitiv (56), oder sogar eine nicht-periphrastische Form des Condicional (57).¹²

(53) Geld, ausreichend viel Deutschmark **sollte** dort Ordnung stiften. (ur, 180)
dinheiro, marcos alemães em quantidade suficiente, **iria** fazer reinar a ordem por lá (ma, 178)

¹¹ Auch „Futuro do Pretérito“ genannt (Cunha & Cintra 1984:398).

¹² Wie das Belegmaterial zu erkennen gibt, nimmt die Form *sollte* den Wert der 'Zukunft in der Vergangenheit' an. Die Analyse des Korpus hat aber den unerwarteten Fall eines Textes aufgedeckt, in dem das Erzähltempus nicht das Präteritum, sondern das Präsens ist. In diesem Kontext ist gerade die Präsens-Form *soll*, die diese Lesart hervorruft:

Die Bäume sind nicht größer als sie selber, und sie **sollen** miteinander groß werden. (jos 43, 44)

As árvores não são maiores do que eles próprios e **hão-de crescer** juntos. (TM)

As árvores não são maiores do que elas próprias, e **deverão crescer** juntas. (TS)

Wie in anderen vorher kommentierten Beispielen zeigt sich auch hier die Übersetzung durch *haver de* (TM) adäquater als die, die auf das Verb *dever* (TS) zurückgreift.

- (54) Und jetzt erst klickte es, fiel der Groschen, wurde, ohne Schmerz, ein Gedanke geboren, gelang es dem Witwer und der Witwe, eine Idee abzustimmen, deren einfache Melodie sich als Ohrwurm erweisen sollte (ur426)
 E só então se fez luz nos seus espíritos, nasceu sem dor um pensamento: o viúvo e a viúva conseguiram conciliar uma ideia cuja simples melodia viria a tornar-se uma constante.
- (55) Solche Rückgriffe sollten schon bald den Aufsichtsrat der Deutsch-Polnischen Friedhofsgesellschaft in Schwierigkeiten bringen; doch will ich nicht vorgreifen. (ur,149)
 Estes regressos ao passado em breve viriam a levantar dificuldades ao Conselho Fiscal da Sociedade Germano-Polaca dos Cemitérios; mas não quero estar a antecipar-me. (ma, 148)
- (56) Wirklich ein Geschenk, als ich für mich erstmals ohne Beigeschmack auf die Frage nach meiner Herkunft sagen konnte, ich komme aus Deutschland (es sollte Jahre dauern) (hfl78)
 Foi realmente um presente quando, pela primeira vez sem qualquer laivo de reserva dentro de mim, pude responder a quem me perguntava de onde vinha, que vinha da Alemanha (este sentimento haveria de perdurar durante anos) ?
- (57) Die Idee zahlte sich aus. Bald sollte die erste Million rund sein. (ur, 115)
 A ideia estava a compensar. Em breve se atingiria o primeiro milhão, em números redondos. (ma, 114).

Da im Korpus keine Verwendung von *sollte* weder in rhetorischen Fragen noch in konditionalen Konstruktionen belegt ist, haben wir uns mit einigen von Zifonun *et al.* (1997, 1893) zur Verfügung gestellten Beispielen beholfen: *Sollte ich mich wirklich getäuscht haben?* ist eine rhetorische Frage, in der der Sinn von *sollen* seine Entsprechung in der portugiesischen Formel *será que* findet: *Será que eu realmente me enganei?* Für den Fall der konditionalen Konstruktionen des Typs *Sollte der erkrankte deutsche Botschafter am Vatikan (...) nicht mehr auf diesen Posten zurückkehren können (...)* schlagen wir als mögliche Übersetzungen vor: *Caso o embaixador alemão no Vaticano (...) não possa regressar (...)/ No caso de o embaixador alemão no Vaticano (...) não poder regressar (...)/ Se o embaixador alemão no Vaticano (...) não puder regressar (...)*.

Auf der anderen Seite hat unser Korpus eine konzessive Verwendung der Form *sollte* aufgedeckt, die von Zifonun *et al.* 1997 nicht berücksichtigt wird:

(58) Und **sollten** sie mich verzehren, diese hinrichtenden Gedanken, die in mir aufgestanden waren, sie würden niemand treffen (Umi446)

E **ainda que** me devorassem, esses pensamentos justiceiros que em mim se tinham insurgido, não apanhariam ninguém (TS)

E **ainda que** me roessem por dentro aqueles pensamentos justiceiros que se tinham insurgido em mim, eles não atingiriam ninguém (TM)

Zuletzt möchten wir noch einige kurze Bemerkungen zu anderen Verwendungen von *sollen* hinzufügen, die im Belegmaterial vorkommen, in denen aber dieses Verb, streng genommen, nicht als Modalverb klassifiziert werden kann. Bei näherem Betrachten folgender Beispiele fällt auf, dass *sollen* nicht Teil einer regulären Konstruktion mit Infinitiv, sondern eher Teil einer elliptischen Struktur (ohne Infinitiv) idiomatischer Natur zu sein scheint (Milan 1995, 173):

(59) Was **sollen** denn diese Unkenrufe? (ur, 247)

A que propósito vem esse mau agoiro? (ma, 242)

(60) Was **sollte** mir eine Mutter, die Schwäche zeigt? (Kass, 23)

De que me servia uma mãe que mostrava fraqueza? (Cass, 28-29)

Diese Formen weisen Ähnlichkeiten mit der teleologischen Variante vom modalen *sollen* auf, und – wie bei *sollen* mit dieser semantischen Färbung – auch hier ist eine Übersetzung durch *dever* unmöglich, was die Beispiele zu Genüge beweisen.

Es ist allgemein bekannt, dass die Modalverben eine der Ausdrucksformen der „Modalität“ darstellen. Es war unsere Absicht aufzuzeigen, dass der portugiesische Übersetzer, außer dem Modalverb *dever*, über ein sehr breites Spektrum an Hilfsmitteln verfügt, die die Vielfalt der Bedeutungsvarianten von *sollen* wiedergeben. Dazu gehören, wie wir sahen, Verben bestimmter Natur, das Tempus und der verbale Modus, Verbalperiphrasen, bestimmte Arten von Adjektiven, Lokutionen und spezifische Unterordnungsstrukturen.

Mit Ausnahme einiger Kontextkonstellationen, in denen *sollen* einen normativen Wert annimmt oder in indirekten Fragesätzen vorkommt, ist *dever* in den meisten Fällen – und im Gegensatz zu den Anweisungen der zweisprachigen Wörterbücher – keinesfalls "the closest natural equivalent" (Nida 1964: 166) zu dem deutschen Modalverb. Eine der Schlussfolgerungen, die aus unserer Analyse gezogen werden können, ist, dass die

zweisprachige Lexikographie sich der dringenden Aufgabe stellen muss, die Behandlung dieser und anderer Modalverben im Sprachpaar Deutsch-Portugiesisch neu zu überdenken.

Bibliographie

- Abraham, Werner. 2003. Canonic and non-canonic deliberations about epistemic modality: Its emergence out of where?. In Koster, Jan & van Riemsdijk, Henk, eds. *Germania et alia: A linguistic webschrift for Hans den Besten*. <www.let.rug.nl/~koster/DenBesten/Abraham.pdf> [letzter Zugriff: 29.01.2010]
- Aikhenvald, Alexandra. 2004. *Evidentiality*. Oxford: Oxford University Press.
- Cunha, Celso & Luís Filipe Lindley Cintra. 1984. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- De Haan, Ferdinand. 1999. Evidentiality and Epistemic Modality: Setting Boundaries. *Southwest Journal of Linguistics* 18: 83-101.
- De Haan, Ferdinand. 2000. The Relation Between Modality and Evidentiality. *Linguistische Berichte Sonderheft 00/2000*: 1-17. <<http://www.u.arizona.edu/~fdehaan/papers/lb01.pdf>> [letzter Zugriff: 09.03.2011]
- Duden = Dudenredaktion (Ausg.). 2005. *Duden, Die Grammatik*. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag.
- Hundt, Markus. 2003. Zum Verhältnis von epistemischer und nicht-epistemischer Modalität im Deutschen. *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 31: 343-381.
- Leiss, Elisabeth. 2009. Drei Spielarten der Epistemizität, drei Spielarten der Evidentialität, drei Spielarten des Wissens. In Abraham, Werner & Elisabeth Leiss, eds. *Modalität. Epistemik und Evidentialität bei Modalverb, Adverb, Modalpartikel und Modus*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 3-24.
- Maché, Jakob. 2009. Das Wesen epistemischer Modalität. In Abraham, Werner & Elisabeth Leiss, eds. *Modalität. Epistemik und Evidentialität bei Modalverb, Adverb, Modalpartikel und Modus*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. 25-55.

Mateus, Maria Helena & Ana Maria Brito & Inês Duarte & Isabel Hub Faria. 2003. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Caminho.

Milan, Carlo. 1995. Das deutsche Modalverb *sollen* und seine Entsprechungen im Italienischen. In Dahmen, Wolfgang & Günter Holtus & Johannes Kramer & Michael Metzeltin & Wolfgang Schweickard & Otto Winkelmann, eds. *Konvergenz und Divergenz in den romanischen Sprachen*. Tübingen: Gunter Narr. 151-190.

Nida, Eugene A. 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: E. J. Brill.

Oliveira, Fátima. 2000. Some Issues about Portuguese Modals *dever* and *poder*. *Belgian International Journal of Linguistics* 14: 145-162.

Weinrich, Harald. 1993. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim [u.a.]: Dudenverlag.

Zifonun, Gisela & Ludger Hoffmann & Bruno Strecker. 1997. *Grammatik der deutschen Sprache*. Berlin, New York: de Gruyter (= Schriften des IdS 7.3).

Quellenverzeichnis

[G] = Aichinger, Ilse. 1978. Der Gefesselte. In Aichinger, Ilse. *Meine Sprache und ich*. Frankfurt a. Main: Fischer. 7-19.

[G] = Aichinger, Ilse. 1984. O amarrado. In Scheidl, Ludwig, ed. *Novas histórias com tempo e lugar*. Porto: Afrontamento. 93-104. (Übersetzt von Maria António Hörster).

[hfl] = Schier, Carmen. 1999. Regresso a um País Estrangeiro, ou Das oportunidades através da mudança. (Heimkehr in ein fremdes Land, oder Von der Chance durch Veränderung, übersetzt von Maria António Hörster). (Vortrag im Rahmen des Kolloquiums *A Alemanha 10 anos após a queda do Muro de Berlim*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 04.03.99).

[hoh, haus] = Böll, Heinrich. 1977. *Haus ohne Hüter*. In Balzer, Bernd, ed. *Heinrich Böll. Werke, Romane und Erzählungen*, 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch. 237-498.

[hoh, casa] = Böll, Heinrich. s. d. *Casa indefesa*. 3.^a ed. Lisboa: Edição Livros do Brasil. (Übersetzt von Jorge Rosa).

[jos] = Bachmann, Ingeborg. 1962. Jugend in einer österreichischen Stadt. In Bachmann, Ingeborg. *Das dreissigste Jahr*. München: Piper. 5-17.

[josTM] = Bachmann, Ingeborg. 1984. Juventude numa cidade austríaca. In Scheidl, Ludwig, ed. *Novas histórias com tempo e lugar*. Porto: Afrontamento. 131-138. (Übersetzt von Idalina Aguiar de Melo).

[josTS] = Bachmann, Ingeborg. 1988. Juventude numa cidade austríaca. In Bachmann, Ingeborg. *Trinta anos*. Lisboa: Relógio d'Água. 9-18. (Übersetzt von Leonor Sá).

[Kass] = Wolf, Christa. 2002. *Kassandra*. München: dtv.

- [Cass] = Wolf, Christa. 1989. *Cassandra*. Lisboa: Edições Cotovia. (Übersetzt von João Barrento).
- [LE] = Broch, Hermann. 1980. Eine leichte Enttäuschung. In Broch, Hermann. *Kommentierte Werkausgabe*. Band 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 127-144.
- [LE] = Broch, Hermann. 1984. Uma ligeira decepção. In Scheidl, Ludwig, ed. *Novas histórias com tempo e lugar*. Porto: Afrontamento. 19-32. (Übersetzt von António Sousa Ribeiro).
- [multDE] = *Eine neue Rahmenstrategie für Mehrsprachigkeit*, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0596:FIN:DE:PDF>> [letzter Zugriff: 02.11.2009]
- [multPT] = *Um novo quadro estratégico para o multilinguismo*, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0596:FIN:PT:PDF>> [letzter Zugriff: 02.11.2009]
- [segDE] = DE L 263/12 *Amtsblatt der Europäischen Union 7.10.2009*, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2009:263:0011:0031:DE:PDF>> [letzter Zugriff: 13.10.2009]
- [segPT] = PT L 263/12 *Jornal Oficial da União Europeia 7.10.2009*, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2009:263:0011:0031:PT:PDF>> [letzter Zugriff: 13.10.2009]
- [sw] = Hesse, Hermann. 1987. Der Steppenwolf. In *Gesammelte Werke* (in zwölf Bänden), Band 7. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- [sw] = Hesse, Hermann. 1994. *O lobo das estepes*. Porto: Afrontamento. (Übersetzt von Sara Seruya).
- [Umi] = Bachmann, Ingeborg. 1962. Unter Mördern und Irren. In Bachmann, Ingeborg. *Das dreissigste Jahr*. München: Piper. 105-141.
- [UmiTM] = Bachmann, Ingeborg. 1984. No meio de assassinos e de loucos. In Scheidl, Ludwig, ed. *Novas histórias com tempo e lugar*. Porto: Afrontamento. 139-158. (Übersetzt von Idalina Aguiar de Melo).
- [UmiTS] = Bachmann, Ingeborg. 1988. Entre loucos e assassino. In: Bachmann, Ingeborg. *Trinta anos*. Lisboa: Relógio d'Água. 87-116. (Übersetzt von Leonor Sá).
- [ur] = Grass, Günther. 1992. *Unkenrufe*. Göttingen: Steidl.
- [ur, ma] = Grass, Günther. 1994. *Mau Agoiro*. Venda Nova: Bertrand. (Übersetzt von Maria Antonieta C. Mendonça).

Resumo:

Quem tenha prática de docência de tradução Alemão-Português ou faça com certa regularidade crítica de tradução verifica, com surpresa, que instrumentos expressivos tão básicos e recorrentes na língua alemã, como os verbos modais, não são, muitas vezes, devidamente identificados nas suas múltiplas significações e, mais frequentemente ainda, não são traduzidos, em Português, por recursos linguísticos que as diferenciem adequadamente. É nossa intenção demonstrar que, para exprimir os valores semânticos de *sollen*, o tradutor português tem à sua disposição, para além do verbo modal *dever* – em regra, a primeira indicação fornecida em dicionários bilingues –, um leque muito mais variado de recursos. A argumentação desenvolvida assenta na análise de um *corpus* paralelo alemão-português, constituído por textos literários contemporâneos e por documentação da União Europeia em versão bilingue.

Maria António Hörster (mahorster@sapo.pt)

Maria Francisca Athayde (mfrancisca@fl.uc.pt)

Judite Carecho (judite@fl.uc.pt)

Zur Wiedergabe der Abtönungspartikeln¹ - Eine kontrastive Studie zum Sprachenpaar Deutsch – Portugiesisch

Erich Blieberger

Universidade de Lisboa

I. Einleitung

Die Abtönungspartikeln sind relativ bedeutungsarm, sie modifizieren vielmehr nur die Bedeutung autosemantischer Satzelemente. Sie gehören zu denjenigen illokutiven Indikatoren, die Äußerungen auch unabhängig vom Handlungskontext eindeutig(er) machen (vgl. Helbig 1988, 58). Mit Abtönungspartikeln kann der Sprecher eine Annahme, Erwartung oder innere Einstellung ausdrücken. Er kann damit seinen Aussagen eine bestimmte subjektive Tönung geben, auf vorangegangene Äußerungen Bezug nehmen und Zustimmung, Ablehnung, Zweifel, Erstaunen oder Interesse signalisieren.

Die Abtönungspartikeln bilden eine geschlossene Wortklasse. In portugiesischen Grammatiken für deutschsprachige Studierende taucht bisweilen der Terminus *partículas modais* auf (vgl. etwa Hundertmark-Santos Martins 1998, 267). Die Übertragung des Begriffs Modalpartikeln auf das Portugiesische erscheint jedoch problematisch, da die deutschen Modalpartikeln im Portugiesischen kein vergleichbares Paradigma bilden. In diesem Beitrag wird der Terminus *partículas modais* jedenfalls nicht für portugiesische Äquivalente deutscher Abtönungspartikeln verwendet.

¹In der wissenschaftlichen Literatur und in den Grammatiken werden unterschiedliche Termini verwendet: Modalpartikeln, Abtönungspartikeln, manchmal Satzpartikeln und Einstellungspartikeln. Wir halten uns an Helbig (1988), der den Terminus Abtönungspartikeln verwendet.

Modalität ist in jeder Sprach- und Kulturgemeinschaft unterschiedlich gewichtet. Daraus ergibt sich in vielen Fällen eine Größendivergenz der Übersetzungseinheiten. Modalität wird auch in jeder Sprach- und Kulturgemeinschaft mit heterogenen Mitteln ausgedrückt und die Tendenz, Modalität explizit zum Ausdruck zu bringen, ist unterschiedlich stark ausgeprägt. Es ist naheliegend, dass im Deutschen, in dem eine große Vielfalt von Partikelwörtern zur Verfügung steht, Modalität oft expliziter ausgedrückt wird als etwa im Portugiesischen, in dem der Anteil an Lexemen, die modale Komponenten aufweisen, geringer ist. “In der Tat gilt die deutsche Sprache als besonders partikelreich im Verhältnis zu anderen Sprachen. Dieser Umstand führt zu Schwierigkeiten bei der Übersetzung der deutschen Partikeln, weil diese zumeist keine direkten Äquivalente in anderen Sprachen haben”. (Helbig 1998, 11)

Im Portugiesischen steht den deutschen Abtönungspartikeln ein heterogenes Inventar an modalen Indikatoren gegenüber, die allein oder zusammenwirkend Wiedergabemöglichkeiten ergeben können. Dazu zählen nicht nur lexikalische Mittel, sondern auch kontextuell-pragmatische Indikatoren, wie die Intonation, die im Deutschen oft keine wichtige Rolle spielt, da die Modalität zumeist bereits durch Lexeme deutlich zum Ausdruck kommt. “Unter Umständen kann kulturspezifisches Verhalten in der einen Kultur verbal, in einer anderen non-verbal signalisiert werden”. (Reiß/Vermeer 1991, 33f.) Das bedeutet, dass die Möglichkeit, deutsche Abtönungspartikeln mit lexikalischen Mitteln wiederzugeben, nicht immer gegeben sein muss bzw. dass auch Nullentsprechungen als adäquate Entsprechungen angesehen werden können, sofern die Modalität auf andere Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird.

Zählungen haben ergeben, dass auf 100 deutsche Partikeln im Französischen nur 65 Lexeme kommen (vgl. Helbig 1988, 11). Selbstverständlich sollen daraus keine Rückschlüsse auf das Portugiesische gezogen werden. Dafür müssten verschiedene Textsorten auf das Vorkommen von Partikelwörtern hin untersucht werden. Immerhin kann aber festgestellt werden, dass in der portugiesischen Übersetzung von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* gut ein Drittel der im Original

vorkommenden Abtönungspartikeln - zur Wiedergabe anderer Partikelwörter können hier keine Angaben gemacht werden - keine lexikalische Entsprechung hat.

Die deutschen Abtönungspartikeln stellen aber nicht nur deshalb ein Übersetzungsproblem dar, weil es im Portugiesischen oft keine direkten Entsprechungen in Form von spezifischen Lexemen gibt, sondern auch aufgrund ihrer hohen Frequenz.

Polly: Was heißt das, fünf Minuten! Das ist ja ganz unsinnig. Fünf Minuten! Das kann man doch nicht sagen. Das ist doch nicht so einfach. Das ist doch ein Abschied für ewig [weil Mac aufgehängt wird]. Da gibt es doch eminent viel zu sagen zwischen Mann und Frau [...]. Wo ist er denn?
Smith: Na, sehen Sie ihn denn nicht? (Brecht 1998, 301)

Im Portugiesischen würde dieser Textabschnitt in hohem Maß überladen und unidiomatisch wirken, würde sich ein Übersetzer hier ausschließlich für lexikalische Entsprechungen entscheiden.

Im Folgenden soll versucht werden zu veranschaulichen, ob und mit welchen sprachlichen Mitteln die Abtönungspartikeln *schließlich*² und *denn* - eine eingehende Untersuchung aller Übersetzungen von Abtönungspartikeln würde sicherlich den Rahmen dieses Beitrags sprengen - in der portugiesischen Übersetzung von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* wiedergegeben wurden. Für *schließlich* haben wir uns entschieden, weil es als Abtönungspartikel eine scharf abgrenzbare Funktion hat und im Portugiesischen mit *afinal* eine isolierbare Entsprechung zugeordnet werden kann. Interessant finden wir die Frage, ob tatsächlich immer mit *afinal* übersetzt wurde, oder ob auch alternative Entsprechungen verwendet wurden. *Denn* wurde für die Analyse gewählt, weil damit verschiedene Sprechereinstellungen ausgedrückt werden können (vgl. Helbig 1988, 105ff.). Dementsprechend groß ist die Vielfalt der möglichen Entsprechungen. Adäquate Wiedergabemöglichkeiten ergeben sich erst nach Ermittlung der Gewichtung der Sprechereinstellungen im jeweiligen

²Bei nichttemporaler Bedeutung ist die Zuordnung von *schließlich* umstritten. Im Duden (1999) figuriert es als Adverb, Helbig (1988) ordnet *schließlich* den Abtönungspartikeln zu, wenn es der Begründung und Erklärung aufgrund vorhandener Erfahrungen dient. Wir halten uns an Helbig.

kontextuellen Umfeld. Um halbwegs zuverlässige Angaben über die Frequenz der Entsprechungen für *denn* machen zu können, wird nach jeder Beispielanalyse darauf hingewiesen, ob die jeweilige Wiedergabemöglichkeit auch in der Übersetzung von Erich Hackls Erzählung *Abschied von Sidonie* gewählt wurde. Intonatorische und prosodische Mittel, die mangels eines geeigneten Beschreibungsinstrumentariums nur schwer fassbar sind, bleiben ausgeklammert, wenn die jeweiligen modalen Faktoren bereits in den lexikalischen portugiesischen Entsprechungen zum Ausdruck kommen.³ Es wird auch untersucht, wie hoch die Wiedergabefrequenz der anderen im Text vorkommenden Abtönungspartikeln ist. Von besonderem Interesse erscheint die Frage, welche Lexeme mit gewisser Regelmäßigkeit als funktionale Äquivalente deutscher Abtönungspartikeln gewählt wurden.

Die Entscheidung für den Roman *Die Vermessung der Welt* fiel aus persönlichem Interesse. Daniel Kehlmann beschreibt darin mit Fantasie und viel Humor das Leben der beiden Wissenschaftler Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß, ihre Gratwanderung zwischen Scheitern und Erfolg, Lächerlichkeit und Größe. Der Text weist einen ziemlich hohen Anteil an Abtönungspartikeln auf.

Ein längerer Dialogtext wurde bewusst nicht gewählt, weil die Anzahl der Nullensprechungen in dieser Textsorte erfahrungsgemäß sehr hoch ist.

II. Korpusanalyse⁴

1. Schließlich

Schließlich kommt als Abtönungspartikel nur in Aussagesätzen vor, ist erststellenfähig⁵ und immer unbetont. *Schließlich* dient der Erklärung und Begründung auf der

³ Für *ja* und *doch*, die frequentesten Abtönungspartikeln des Deutschen, haben wir uns deshalb nicht entschieden, weil sie sehr oft unübersetzt blieben.

⁴ In der Korpusanalyse werden folgende Abkürzungen verwendet:

AaS – Adeus a Sidonie

AvS – Abschied von Sidonie

DH – Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa

DLPC – Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea

MM – A Medida do Mundo

VW – Die Vermessung der Welt

⁵ Die meisten Abtönungspartikeln sind nicht erststellenfähig. (vgl. Helbig 1988, 26)

Grundlage vorhandener Erfahrungen und gibt die Einstellung des Sprechers wieder, dass ein bestimmter Umstand keinesfalls unberücksichtigt bleiben darf, da dieser Umstand alles erklärt (vgl. Helbig 1988, 199). In der VW kommt *schließlich* fünfmal als Abtönungspartikel vor.

1. Wiedergabe von *schließlich* mit *afinal*

(Gauß erklärt seinem Lehrer Bartels, dass er in seinem Alter noch keinen Vergil-Kommentar schreiben könne.)

Aber dafür sei ja noch Zeit, er sei schließlich erst neunzehn. (VW, 85)

Mas para isso ainda havia tempo, afinal só tinha dezanove anos. (MM, 63)

Hundertmark-Santos Martins (vgl. 1998, 267f.) zufolge zählt *afinal* neben *assim* und *mesmo* zu denjenigen Wörtern, die je nach ihrer Funktion als Adverbien oder als *partículas modais* vorkommen. Im DLPC findet man folgende Angaben: *Afinal* “usa-se para realçar que alguma coisa é certa, é verdadeira ou é evidente e que se deve ter presente, não ser esquecida” (107, Eintrag 4) und “no fim de tudo e em conclusão” (107, Eintrag 2). Diese Funktionen entsprechen denen von *schließlich*. Die Übersetzung von *schließlich* mit *afinal* ist hier unproblematisch.

Schließlich wurde dreimal mit *afinal* übersetzt (vgl. auch VW, 42 / MM, 33 und VW, 123 / MM, 89).

*Ja*⁶ wurde an dieser Stelle nicht übersetzt. Durch den Gebrauch von *ja* zeigt der Sprecher hier, dass der Inhalt der Aussage seiner Meinung nach auch dem Gesprächspartner bekannt ist und dass er sich bewusst zu etwas Bekanntem äußert. Das Portugiesische ist hier wohl nicht so redundant wie das Deutsche: Es ist nicht notwendig, einen Sachverhalt als bekannt zu signalisieren, der dem Gesprächspartner ohnehin bekannt ist [dass noch genug Zeit ist, weil Gauss erst neunzehn Jahre alt ist]. Ähnliches gilt im Übrigen auch für die Übersetzung der Abtönungspartikel *doch*, wenn die Funktion Rekurs auf Bekanntes zum Tragen kommt (zu *ja* und *doch* vgl. S. 13 – 15).⁷

⁶ Als Abtönungspartikel wird *ja* vor allem in der gesprochenen Sprache verwendet. Es kann aber durchaus auch in der Literatursprache vorkommen, bisweilen sogar gehäuft. An dieser Stelle sei nur an Thomas Bernhards Komödie *Alte Meister* (ein Prosatext) erinnert, in der der Autor etwa 160mal *ja* als Abtönungspartikel verwendete.

⁷ Bei *doch* schwingt im Gegensatz zu *ja* ein leichter Vorwurf mit. (vgl. Helbig 1988, 112)

2. Wiedergabe mit der weitgehend idiomatisierten Wendung *não é assim tão + Adj.* (Gauß und Humboldt stellen fest, dass ihre Kutsche bereits abgefahren ist.)
Dann eben zu Fuß, sagte Humboldt. Es sei schließlich nicht weit. (VW, 259)
Então vamos a pé, disse Humboldt. Também não é assim tão longe. (MM, 188)

Die Übersetzerin hat sich hier für die weitgehend idiomatisierte Wendung *não é assim tão + Adj.* entschieden, zweifellos bei aller morphosyntaktischen Verschiedenheit gegenüber dem Original eine elegante Lösung. Im Deutschen ist Humboldts gewichtiges Argument [der alles erklärende Umstand], mit dem er Gauß dazu bewegen möchte, zu Fuß zu gehen, die Tatsache, dass es nicht weit ist. Im Portugiesischen wirkt Humboldts Argument, dass es nicht weit ist [*não é assim tão longe*], beschwichtigend. Egal ob der Sachverhalt auf die eine oder andere Weise ausgedrückt wird, es läuft auf dasselbe hinaus, da Humboldt nur ein Argument vorbringt, also keine Argumente gegeneinander abgewogen werden [mit *afinal* wäre das Argument ausschlaggebend]. Die modale Komponente kommt hier durch das Zusammenwirken von *assim* und *tão* zum Tragen. *Assim* (adv.) “usa-se como modalizador em construções negativas” (DLPC, 387, Eintrag II. 1) und es wird verwendet, “para intensificar a ideia contida no verbo ou no adjetivo”.⁸ (DLPC, 387, Eintrag II. 2). Auch *tão* “indica intensidade” (DLPC, 3513, Eintrag II.). *Também* hat hier bloß eine konversationssteuernde, konnektierende Funktion, “sendo praticamente vazio de sentido” (DLPC, 3508, Eintrag 4).

Die Wendung kann jedoch nur in negierten Aussagesätzen als Entsprechung für *schließlich* verwendet werden.

Schließlich ist es weit.

*É assim tão longe.

Eben gehört zu denjenigen Abtönungspartikeln, die oft nicht explizit wiedergegeben werden (vgl. S. 13ff.). Im obigen Beispielsatz wurde *eben* jedoch übersetzt. *Então* (“em tal caso” [DH, 1161, Eintrag 2]) ist nicht nur die Übersetzung für *dann* (in diesem Fall), sondern auch für *eben*. Mit *eben* wird ausgedrückt, dass die Handlung, zu der

⁸ *Longe* ist ein Adverb. In aller Regel steht jedoch ein Adjektiv.

aufgefordert wird, die Konsequenz aus einem unabänderlichen Geschehen ist (vgl. Helbig 1988, 121). Mit *então* (“já que assim é” [DLPC, 1438, Eintrag 4]) kann auch signalisiert werden, dass eine Alternative deshalb vorgeschlagen wird, weil bestimmte Umstände als unabänderlich hingenommen werden müssen.⁹

3. Fehlinterpretation: *schließlich* – *finalmente*

(Gauß war jahrelang als Landvermesser tätig. Hier spricht er über eine Gegend, die niemand so gut kennt wie er. Er hat sie nicht nur in ausgedehnten Fußmärschen erkundet, sondern auch vermessen und alle Daten auf einer Karte fixiert.)

[...], er kannte diese Gegend besser als irgend jemand, schließlich hatte er all dies auf der Karte fixiert. (VW, 268)

[...], conhecia a zona melhor que ninguém, finalmente havia fixado tudo aquilo num mapa. (MM, 193)

Schließlich wird hier nicht temporal, sondern modal verwendet. Mit *schließlich* wird hier nicht ausgedrückt, dass Gauß all dies [die Messdaten] nach den Vermessungen auf der Karte fixierte, sondern signalisiert, dass er die Gegend am besten kannte, weil er und kein anderer es war, der alles auf der Karte fixierte. Möglicherweise begann er bereits vor dem Abschluss der Vermessungen, alles auf der Karte zu fixieren.

Vielleicht hat sich die Übersetzerin hier durch die Erststellenfähigkeit von *schließlich* als Abtönungspartikel fehlleiten lassen.

4. Ein problematischer Fall? (*immerhin* - *afinal* / [*schließlich* - *afinal*])

(Ein Straßenjunge überbringt einen aus dem Polizeigefängnis geschmuggelten Zettel mit Informationen von Gauß' Sohn. Humboldt ist die Situation unangenehm.)

Das sei wirklich nicht angenehm, sagte Humboldt. Er sei immerhin Staatsbeamter. (VW, 248)

Isso é de facto muito desagradável, comentou Humboldt. Afinal, ele era funcionário do Estado. (MM, 180)

Die Grundbedeutung von *immerhin* ist *besser als nichts* (vgl. Helbig 1988, 163).

Immerhin kann aber auch ein Synonym der Abtönungspartikel *schließlich* (Duden 1999,

⁹ *Eben* tritt nicht immer gemeinsam mit dem Adverb *dann* auf, wenn zu einer Handlung aufgefordert wird, die sich als Konsequenz aus einem vorhergehenden Geschehen ergibt. Tritt *eben* allein auf, bietet sich ebenso *então* als Wiedergabemöglichkeit an: Bleib eben zu Hause! – Então fica em casa!

Bd. 4, 1914, Eintrag c)) sein, oder nur “auf einen zu beachtenden [Neben]umstand” (ibid. [sic]) hinweisen.

Humboldt ist die Situation unangenehm, weil er Staatsbeamter ist. Hier bleibt im Original allerdings offen, ob es sich bei Humboldts Funktion im Staatsdienst bloß um einen (wichtigen) Grund [einen zu beachtenden (Neben)umstand] für sein Unbehagen handelt, ob es dafür also auch andere ebenso wichtige oder sogar noch wichtigere Gründe gibt, oder ob es sich um den ausschlaggebenden Grund [den alles erklärenden Umstand] handelt. Würde der Satz *Er sei schließlich Staatsbeamter* lauten, wäre Humboldts Funktion im Staatsdienst unzweifelhaft der ausschlaggebende Grund, warum ihm die Situation unangenehm ist. Die Übersetzung mit *afinal* wäre unproblematisch.

Wie dem auch sei, *afinal* ist hier auf jeden Fall auch eine adäquate Entsprechung für *immerhin*, da es als Synonym von *schließlich* betrachtet werden kann.

Zu den Übersetzungen mit *afinal*

Übersetzungen mit *afinal* wären in allen Fällen möglich. Die Lösung mit der Wendung *não é assim tão + Inf.* ist sicherlich eine interessante Alternative.

2. Denn

Denn kommt als Abtönungspartikel vor allem in Entscheidungs- und Ergänzungsfragen vor, bisweilen auch in Ausrufesätzen. *Denn* kann betont oder unbetont sein, eine Frage mit *denn* kann höflicher, verbindlicher, natürlicher und freundlicher wirken, der Ausdruck von Erstaunen, Überraschung, innerer Anteilnahme, Ungeduld, Ärger und Zweifel kann mit *denn* eindeutig gemacht werden, es kann Zustimmung suggeriert werden. *Denn* kann auch als Indikator für den Sprechhandlungstyp Vorwurf fungieren und Fragen dahingehend steuern, dass vom Hörer eine Rechtfertigung, eine Erklärung oder Zustimmung erwartet wird. In Ergänzungsfragen kann mit betontem *denn* auf Vorhergehendes Bezug genommen werden, wenn der Sprecher keine befriedigende Antwort erhalten hat (vgl. Helbig 1988, 105ff. und Duden 1999, 785). *Denn* kommt in der VW 25mal vor, in AvS 16 mal.

5. Wiedergabe von *denn nun* mit *mas ... afinal ... então*

(Humboldt hat ausführlich von seiner Südamerikareise und seinem Begleiter Bonplan¹⁰ erzählt. Gauß weiß jedoch noch immer nichts über Bonplans Schicksal.)

Was sei denn nun wirklich mit diesem Bonpland passiert? (VW, 224)

Mas, afinal, o que se passou então com esse tal Bonpland? (MM, 164)

Mit *denn* wird hier Interesse, Ungeduld und ein leichter Vorwurf signalisiert, mit *nun* ebenfalls Ungeduld und ein Vorwurf. Mit *nun* wird zudem nachdrücklich darauf hingewiesen, dass die gewünschten Informationen im vorangegangenen Redebeitrag nicht enthalten waren, dass der Sprecher die Informationen jetzt endlich bekommen möchte (vgl. Helbig 1988, 188). Die Wiedergabe ergibt sich hier aus dem Zusammenwirken von *mas*, *afinal* und *então*.

Im DLPC und im DH gibt es keine Hinweise darauf, dass mit *afinal* ein Vorwurf oder Ungeduld ausgedrückt werden kann. Bei Hundertmark-Santos Martins heißt es immerhin, dass mit *afinal* zum Ausdruck gebracht werden kann, “dass zwischen dem, was man [...] erwartete [Informationen über Bonplans Schicksal], und dem, was tatsächlich eingetreten ist [Humboldt hält die Informationen zurück], eine Diskrepanz besteht” (vgl. 1998, 267). Eine ähnliche Funktion hat hier die Kojunktion *mas*, denn sie hat eine adversative Grundfunktion und “indica restrição, objecção ou oposição ao que anteriormente se afirmou”. (DLPC, 2395, Eintrag 1) Mit dem Adverb *então* kann die hier im deutschen Fragesatz zum Tragen kommende Illokution am besten wiedergegeben werden, denn *então* wird in Fragesätzen verwendet, “em que se solicita determinada opinião ou explicação”. (DLPC, 1438, Eintrag 3)

Einmal wurde *denn* mit *afinal* wiedergegeben (vgl. VW, 8 / MM, 9), zweimal mit *mas* (vgl. VW, 105 / MM, 76 und VW, 154 / MM, 113), einmal mit *então* (vgl. VW, 219 / MM, 160). Der Übersetzer von AvS hat *denn* sechsmal mit *então* übersetzt. Zurückzuführen ist dieses Missverhältnis nicht nur auf die unterschiedliche Gewichtung der Modalität, sondern auch auf stilistische Vorlieben der Übersetzer (vgl. Korpusbeispiel 12).

¹⁰ Aimé Bonplan war Alexander von Humboldts Begleiter auf dessen Forschungsreise durch Südamerika.

In der VW ist die Abtönungspartikel *nun* nur in einem Kontext isolierbar. In der MM wurde dafür eine Nullentsprechung gewählt. (vgl. S. 14)

6. Wiedergabe mit *mesmo* und dem *futuro do pretérito*¹¹

(Humboldt und Bonplan besteigen in Spanien einen Berg. Humboldt erkundet jede Höhle bis in die hinterste Kammer. Einheimische halten die beiden für Götzenanbeter und bewerfen sie mit Steinen. Bonplan wird verletzt.)

Er [Bonplan] begann sich zu wundern. Ob das denn nötig sei, fragte er, [...]
(VW, 42)

Começou a ficar admirado. Aquilo seria mesmo necessário, perguntou [...]
(MM, 33)

Bonplan zieht hier die Notwendigkeit, auf dem Berg herumzuklettern, in Zweifel. Er ist wohl schon verärgert. Im Portugiesischen können modale Faktoren mit dem *futuro do pretérito* ausgedrückt werden, denn “em certas frases interrogativas e exclamativas” wird es verwendet, “para denotar surpresa ou indignação”. (Cunha/Cintra 1984, 461) Es kann auch gebraucht werden, um Zweifel, Unsicherheit, Bescheidenheit oder Höflichkeit zum Ausdruck zu bringen (vgl. Hundertmark-Santos Martins 1998, 135). Zusätzlich wurde hier das Adverb *mesmo* verwendet. *Mesmo* (Adv.) bedeutet hier “na realidade, de modo efectivo” (DLPC, 2448, Eintrag 3), “podendo associar-se à noção de dúvida”. (DH, 1903, Eintrag 13. 1. 1)

Das *futuro do pretérito* und das Adverb *mesmo* sind hier sicherlich adäquate Entsprechungen für *denn*.

An einer anderen Stelle wurde *denn* nur mit dem *futuro do pretérito* wiedergegeben (vgl. VW, 85 / MM, 63). Schließlich wurde einmal bei Vergangenheitsbezug auf das *futuro de pretérito composto* zurückgegriffen (... sei denn das nötig gewesen? - ..., teria sido necessária tal coisa? [vgl. VM, 295 / MM, 213]), das auch Modalität (incerteza) [vgl. Cunha/Cintra 1984, 463] transportieren kann.

7. Wiedergabe mit der Verbalphrase *haver de + Inf.*

¹¹ Da der Tempusgebrauch beim Sprachenpaar Deutsch – Portugiesisch unterschiedlich ist, werden hier die in der *Nova Gramática do Português Contemporâneo* (Cunha, C. und Cintra, L. 1984) verwendeten Termini *futuro do presente*, *futuro do presente composto*, *futuro do pretérito* und *futuro do pretérito composto* übernommen und nicht die deutschen Bezeichnungen verwendet.

(Die Beilegung eines Streits verzögert Humboldts und Bonplans Weiterfahrt.)

Aber sie müßten doch weiter. [...] Was solle er [Bonpland] denn machen?

(VW, 118)

Mas precisavam de prosseguir. [...] O que havia de fazer? (MM, 86)

Mit *denn* wird Bonplans Ratlosigkeit zum Ausdruck gebracht. Die Übersetzung mit der Verbalperiphrase *haver de + Inf.* bietet sich hier geradezu an. “Das Portugiesische drückt den Aspekt, die Art und Weise der Handlung sehr oft durch Verbalperiphrasen explizit aus. [...] Im Deutschen steht [...] eine Partikel” (Hundertmark-Santos Martins 1998, 215). In Entscheidungs- und Ergänzungsfragen drückt *haver de + Inf.* einen Zweifel oder Unsicherheit [Bonpland weiß nicht recht, was er machen soll] aus (vgl. Hundertmark-Santos Martins 1998, 131).

Auch der Übersetzer von AvS hat sich einmal für *haver de + Inf.* entschieden (vgl. AvS, 22 / AaS, 23).

8. Wiedergabe von *meinen + denn* mit *concordar* (+ Verbalperiphrase *ir + Inf.*)

(Ein Leutnant fragt Gauß nach seiner Meinung zum spanisch-französischen Bündnis. Gauß antwortet nicht. Der Leutnant ist davon überzeugt, dass dieses Bündnis Österreichs Ende bedeutet.)

Ob er denn nicht meine, fragte der Leutnant, das werde Österreichs Ende sein? (VW, 97)

Não concordava que isso ia ser o fim da Áustria? (MM, 72)

Der Leutnant suggeriert Gauß, dass dieser aufgrund der Umstände [spanisch-französisches Bündnis] eigentlich seine Meinung [Österreichs Ende] teilen müsste. Er erwartet Gauß’ Zustimmung. Signalisiert wird das mit der Abtönungspartikel *denn*. Im Portugiesischen hat sicher die Anwesenheit von *denn* die Übersetzerin dazu veranlasst, *meinen* nicht mit einem Verb des Sagens wie etwa *pensar* oder *considerar* wiederzugeben. *Concordar* ist nicht die Entsprechung für *meinen*, sondern für *meinen + denn*. Mit dem verneinten Verb *concordar* wird Zustimmung suggeriert.

Hier spielt auch der Tempusgebrauch im Nebensatz eine gewisse Rolle. Mit der Verbalperiphrase *ir + Inf.* kann der Sprecher nicht nur zum Ausdruck bringen, dass ein Ereignis in naher Zukunft eintreten wird, sondern auch kundtun, dass sich dieses

Ereignis seiner Meinung nach mit Sicherheit zutragen wird (vgl. Hundertmark-Santos Martins 1998, 220).

9. Wiedergabe von *woher denn* mit *porquê* + *replicar*

(Gauß meint, das Glück komme ihm wie ein Rechenfehler vor und fragt dann seine Frau, ob er etwas Falsches gesagt habe.)

Aber woher denn, antwortete sie. (VW, 149)

Mas porquê, replicou ela. (MM, 109)

Im Deutschen wird mit der umgangssprachlichen festen Wendung *woher denn!* eine vorangegangene Behauptung oder Frage mit Nachdruck verneint. Im Portugiesischen erfolgt die Verneinung mit dem Verb des Sagens, denn *replicar* “marca oposição, contestação ao que foi dito ou escrito” (DLPC 3200, Eintrag 2). Allein mit dem Fragepronomen *porquê* könnte eine kategorische Verneinung nur über die entsprechende Intonation erreicht werden.

Replicar ist jedoch kein umgangssprachlich verwendetes Verb, *porquê* ebenso wenig ein umgangssprachlich verwendetes Fragepronomen.

10. Wiedergabe mit *é que* + *Personalpronomen*

(Es ist schon spät. Bonpland wacht gerade auf, Humboldt ist schon ungeduldig.)

Dann wachte er auf, weil Humboldt ihn an der Schulter rüttelte und fragte, worauf er denn warte. (VW, 167)

Depois acordou, porque Humboldt lhe abanou o ombro e perguntou de que é que ele estava à espera. (MM, 122)

É que ist vor allem in der Umgangssprache ein häufig eingesetztes Sprachmittel der Emphase. Durch die Verwendung von emphatischen Personalpronomina kann der Partnerbezug verstärkt oder explizit auf diejenige Person hingewiesen werden, über die gesprochen wird. Ebenso wie mit *é que* wird eine Bekräftigung der Äußerung bewirkt.

Die Wiedergabe ergibt sich hier aus dem Zusammenwirken von *é que* und *ele*.

Modalität wird jedoch weder mit *é que* noch mit Personalpronomina ausgedrückt.

Immerhin kann aber festgestellt werden, dass illokutive Akte (hier Ungeduld) mit *é que*

und / oder einem emphatischen Personalpronomen über die entsprechende Intonation leichter ausgedrückt werden können.

Zweimal hat die Übersetzerin nur ein emphatisches Pronomen verwendet (vgl. VW, 125 / MM, 91 und VW, 43 / MM, 33) einmal nur *é que* (vgl. VW, 167 / MM, 122). Der Übersetzer von AvS hat einmal *é que* verwendet (vgl. AvS, 25 / AaS, 25), einmal ein nachgestelltes emphatisches Pronomen herangezogen (vgl. AvS, 111 / AaS, 106 und Korpusbeispiel 12).

11. Wiedergabe mit *olhar* (im Imperativ) + *Personalpronomen*

(Gauß möchte seinem Sohn auf die Schulter klopfen, gibt ihm jedoch eine Ohrfeige, die noch dazu ein wenig fest ausfällt, und fragt ihn dann:)

Wie stehst du denn da, ... (VW, 194)

Olha como tu estás, ... (MM, 141)

Denn dient hier als Indikator für den Sprechhandlungstyp Vorwurf. *Olha* “usa-se no imperativo para introduzir um enunciado para o qual se quer chamar a atenção” (DLPC 2659, Eintrag 11). Ein Vorwurf kann mit dem Verb *olhar* im Imperativ, einem Personalpronomen und der entsprechenden Intonation gut ausgedrückt werden.

12. *denn ... denn ...denn – ela ... Nullentsprechung ... então*

(Dieser Beispielsatz stammt aus AvS.)

... und dem Kind zuzurufen, was es denn in dem Zug mache, wohin es denn fahre, wo denn Hans und Josefa seien (AvS, 111)

E gritar para a criança o que fazia ela no comboio, para onde ia, onde estavam, então, Hans e Josefa (AaS, 106)

In diesem Beispielsatz wird deutlich, wie groß der Einfluss des individuellen Stils bei der Übersetzung von Abtönungspartikeln ist. *Denn* kommt hier dreimal in der gleichen Funktion vor, wurde aber ebenso oft mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln übersetzt.

Der Übersetzer hat sich beim ersten *denn* für ein nachgestelltes emphatisches Personalpronomen entschieden, dann eine Nullentsprechung gewählt und schließlich das dritte *denn* mit *então* übersetzt. Sicher wären hier auch andere Lösungen möglich,

jedoch könnten weder drei verschiedene Adverbien verwendet werden noch könnte man ein und dasselbe Adverb (etwa *então*) dreimal hintereinander benutzen. Der Satz würde geradezu hoffnungslos überladen und unidiomatisch wirken.

13. Nullentsprechungen

Die Übersetzerin der *Vermessung der Welt* hat sich in 9 Fällen für eine Nullentsprechung entschieden. Eine deutliche Tendenz zu Nullentsprechungen scheint dann gegeben zu sein, wenn Fragen mit der Abtönungspartikel *denn* bloß freundlicher, natürlicher oder höflicher wirken sollen - bzw. wenn der Übersetzer das so interpretiert - und Faktoren wie Ungeduld oder Zweifel nicht wirksam werden bzw. nicht prävalent sind. Das Portugiesische scheint bei solchen Äußerungshandlungen in der Regel mit der entsprechenden Intonation auszukommen.

Frequenz der sprachlichen Mittel zur Wiedergabe von *denn*

Die Analyse hat gezeigt, dass das Portugiesische über ein heterogenes Inventar an Ausdrucksmitteln für die Wiedergabe der Abtönungspartikel *denn* verfügt, das von lexikalischen Elementen über Tempora und Verbalperiphrasen bis hin zu Emphasemitteln wie *é que* und Personalpronomina reicht. Ob es sich um frequente oder okkasionelle Mittel handelt, kann hier nicht geklärt werden, da nur zwei Texte untersucht wurden. Immerhin kann aber festgestellt werden, dass beide Übersetzer die Verbalperiphrase *haver de* + Inf., *é que*, emphatische Pronomina und das Adverb *então* verwendeten, das für die Übersetzung von *denn* doch zu den häufigeren Mitteln zählen dürfte. Tempora, die modale Faktoren transportieren können, wurden in der MM immerhin dreimal eingesetzt, ebenso das Adverb *mas*.

III. Wie die anderen Abtönungspartikeln übersetzt wurden¹²

¹² Mit Ausnahme von *schließlich* und *denn* werden hier alle in der *Vermessung der Welt* vorkommenden Partikelwörter berücksichtigt, die im *Lexikon deutscher Partikeln* (Helbig 1988) als Abtönungspartikeln verzeichnet sind.

Nicht berücksichtigt werden Wiedergaben mit Verben, die auch Partikelfunktionen mittransportieren können. Aus Gründen der Übersichtlichkeit bleiben auch einige Entsprechungen ausgespart, die erst aus

1. Übersetzungen

Wie die folgende Zusammenstellung zeigt, wurden auch die meisten anderen Abtönungspartikeln mit sehr heterogenen Mitteln übertragen.

ABER:

aber ja - pois claro, aber ja - isso mesmo, na aber sicher doch – certamente que sim

AUCH:

Nullentsprechung

DOCH:

afinal (4), afinal de contas, contudo, finalmente, já, mesmo, sempre, Nullentsprechungen (26) / dabei sei es ihm doch bestimmt gewesen – embora fosse para tal que ele estava destinado / das sei doch etwas – isso sim, é que era bom / das sei doch kein Zustand – que situação / es sei doch nicht weiter schlimm – não custava assim tanto / ja doch – realmente / na aber sicher doch – certamente que sim / sicher doch – certamente que sim / Verbalperiphrasen (haver de + Inf., ir + Inf.)

EBEN:

até, é que (2), então, Nullentsprechungen (6) / dann eben – então (2) / eben das – o mesmo / eben davon – era disso que / eben deshalb – e era por isso que / nicht eben + Adj. – não ... lá muito + Adj. / nun eben - 0

EIGENTLICH:

afinal (2), é que, na verdade (4), Nullentsprechung / eigentlich nicht mehr - já nem / doch eigentlich ganz + Adj. – até muito + Adj.

ERST:

erst recht wissen – saber primeiro

GERADE:

precisamente, Nullentsprechung

IMMERHIN:

afinal (3), ainda assim (2), ao menos, apenas, contudo, mesmo assim, pelo menos (3), sempre, Nullentsprechung

JA:

já (6), na verdade, emphatisches Pronomen, Nullentsprechungen (17) / da ja – já que / dafür war er ja + Part. II - era para isso mesmo que + pretérito mais-que-perfeito / er habe es ja nicht gewollt – não era ele que queria / ja doch – realmente / Verbalperiphrase (ir + Inf.)

NUN:

Nullentsprechung / ja nun - pois bem / denn nun – mas, afinal ... então / nun eben – 0

einem größeren Zusammenhang heraus erkennbar werden. Wenn es für den gedanklichen Nachvollzug notwendig erscheint, wird auch der übersetzungsrelevante Kontext berücksichtigt. Die Zahlenangaben hinter den Entsprechungen beziehen sich auf die Wiedergabehäufigkeit. Hinter Lexemen, die nur einmal als Entsprechungen herangezogen wurden, steht keine Häufigkeitsangabe.

NUN EINMAL:¹³

Nullentsprechung / da ... nun einmal – já que / so sei es nun einmal – era assim mesmo

OHNEHIN:

emphatisches Pronomen, Nullentsprechungen (2)

SCHON:

afinal, já, Nullentsprechungen (8) / schon gar nicht – ainda muito menos / wenn schon – já que / Verbalperiphrasen (haver de + Inf., ir + Inf.)

ÜBERHAUPT:

de modo geral, Nullentsprechungen (3) / überhaupt kein + Subst. – não ... + Subst. algum / überhaupt nur mehr – já só / und überhaupt – além do mais

IM ÜBRIGEN, ÜBRIGENS:

aliás (3), de resto (2), Nullentsprechung

WOHL:

certamente, então, será que, Nullentsprechungen (8) / so ... wohl auch nicht – também não ... bem assim / unendlich kompliziert wohl – embora infinitamente complicado

2. Frequente oder okkasionelle Mittel?

Diese Zusammenstellung zeigt ebenso deutlich wie die Analyse der Sätze, in denen *denn* vorkommt, dass die deutschen Abtönungspartikeln im Portugiesischen in der Regel keine direkten Äquivalente haben.

Nur zwei Entsprechungen wurden viermal verwendet (*afinal* für *doch*, *na verdade* für *eigentlich*), nur vier dreimal (*afinal* und *pelo menos* für *immerhin*, *aliás* für *übrigens* / *im übrigen*, *então* für *eben* bzw. *dann eben*), alle übrigen gar nur ein- bis zweimal.

Öfter als erwartet wurde ein und dasselbe Lexem als Entsprechung für verschiedene deutsche Abtönungspartikeln verwendet (z. B. *afinal* für *doch*, *eigentlich*, *immerhin*, *schon*).

Eine hohe Diversifikation der sprachlichen Mittel ist vor allem bei nuancenreichen Abtönungspartikeln feststellbar, deren unterschiedliche Funktionen je nach Kontexteinbindung in unterschiedlicher Stärke zum Tragen kommen können (vor allem *doch*). Gar nicht selten wird ein und dieselbe Abtönungspartikel anscheinend auch dann mit unterschiedlichen sprachlichen Mitteln übersetzt, wenn in verschiedenen Kontexten

¹³ Helbig (1988) führt *nun* und *nun einmal* gesondert an.

gleiche Partikelfunktionen zum Tragen kommen, diese aber nicht gleich stark gewichtet sind.

3. Tendenzen zur Nullentsprechung

Auffallend hoch ist der Anteil an Nullentsprechungen für *doch* und *ja*. Nullentsprechungen wurden fast immer dann gewählt, wenn diese Abtönungspartikeln einen Rekurs auf eine gemeinsame Wissensbasis signalisieren (vgl. Korpusbeispiel 1).

Ein wenig überraschend ist die große Anzahl an Nullentsprechungen für *wohl*, denn der illokutive Akt Vermutung (ziemlich sicher) kann gut mit *Tempora* wiedergegeben werden. Das *futuro do presente*, das in verschiedenen Textsorten relativ oft für die Wiedergabe von *wohl* verwendet wird, konnte in der Übersetzung der VW nicht eingesetzt werden, da der Zeitbezug falsch wäre. Auf das *futuro do presente composto* wurde nicht zurückgegriffen. Es wurde auch nur einmal *certamente* verwendet, synonyme Varianten wie *por certo* blieben überhaupt unberücksichtigt.

Auch das *futuro do pretérito* und das *futuro do pretérito composto* wurden eher spärlich zum Ausdruck von Vermutungen eingesetzt (vgl. Korpusbeispiel 6).

Auffallend sind auch die häufigen Nullentsprechungen für *eben* (wenn eine Aussage als evident und allgemeingültig hingestellt wird) und *schon*.¹⁴

Eine klare Tendenz zur Nullentsprechung ist für alle Abtönungspartikeln immer dann feststellbar, wenn sie in Nebensätze eingebunden sind. Eine Ausnahme stellen möglicherweise nur kausale Nebensätze dar, in denen auf Bekanntes rekuriert wird (z. B.: *já que*).

IV. Abschließende Bemerkungen

¹⁴ Für *schon*, das zu denjenigen Abtönungspartikeln zählt, für die es keine allen Verwendungen gemeinsame Grundbedeutung gibt, unterscheidet Helbig (1988, vgl. 201ff.) sieben Funktionsvarianten. Für welche Funktionen Nullentsprechungen eher okkasionell oder eher frequent sind, kann hier nicht ermittelt werden.

Es war selbstverständlich nicht das Anliegen dieser Untersuchung, die Problematik der Übersetzbarkeit von Abtönungspartikeln zu lösen. Vielleicht hat diese Untersuchung aber doch einige Aspekte dieser Problematik deutlich werden lassen.

Nicht zuletzt hoffen wir, dass Lexikographen und Übersetzer aus beiden Sprachen für die Wiedergabe deutscher Abtönungspartikeln bzw. für die Wiedergabe portugiesischer Adverbien, Konjunktionen und anderer sprachlicher Mittel mit Abtönungspartikeln die eine oder andere Anregung erhalten.

Bibliographie

Bernhard, Thomas. 2005. *Alte Meister*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brecht, Bertold. 1998. *Die Dreigroschenoper*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 2, Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Cunha, Celso und Cintra, Lindley. 1984. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.

Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. 2004. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.

Academia das Ciências de Lisboa. 2001. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*. Braga: Editorial Verbo.

Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg). *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*. Mannheim: Dudenverlag.

Hackl, Erich. 1989. *Abschied von Sidonie*. Zürich: Diogenes.

Hackl, Erich. 1993. *Adeus a Sidonie*. Lisboa: Difel.

Helbig, Gerhard. 1988. *Lexikon deutscher Partikeln*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.

Hundertmark-Santos Martins, Maria Teresa. 1998. *Portugiesische Grammatik*.

Tübingen: Niemeyer.

Kehlmann, Daniel. 2006. *Die Vermessung der Welt*. Reinbek: Rowohlt.

Kehlmann, Daniel. 2007. *A Medida do Mundo*. Lisboa: Editorial Presença.

Reiß, Katharina./Vermeer, Hans J. 1991. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie (Linguistische Arbeiten, 147)*. Tübingen: Niemeyer.



Heterotopien im fiktionalen Werk Annemarie Schwarzenbachs

Gonçalo Vilas-Boas
Universität Porto¹

In meinem Beitrag möchte ich der Frage nach den heterotopischen Räumen im Werk Annemarie Schwarzenbachs nachgehen. Zunächst werde ich mein Verständnis des Heterotopiebegriffs nach Foucault erläutern und mich dabei besonders auf den Aspekt des “anderen” Raums und der Beziehung zum Raum konzentrieren. In einem zweiten Schritt werden die verschiedenen Räume im fiktionalen Werk der Schweizer Autorin auf ihren heterotopischen Gehalt hin überprüft.²

1967 hatte Michel Foucault in Tunesien einen Vortrag mit dem Titel *Des espaces autres* gehalten, in dem er sich ausführlich zum Begriff “Heterotopie” äußerte. Aus Gründen, mit denen wir uns hier nicht weiter befassen müssen, gab der Autor jedoch erst 1984 seinen Vortrag zur Publikation frei. Das Konzept von Heterotopie blieb somit bis in die 80er Jahre wenig genau umrissen und hatte zu unterschiedlichen Interpretationen geführt. In meiner Untersuchung werde ich, anders als Foucault, den

¹Der Beitrag ist Teil des Forschungsprojektes “Interidentitäten“ des *Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto)* und wird von der *Fundação para a Ciência e a Tecnologia* im Rahmen des *Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação do quadro de apoio III (POCI 2010-SFA-18-500)* unterstützt. Er wurde am Internationalen Kolloquium “Annemarie Schwarzenbach. Uma viajante pela palavra e pela imagem” in Lissabon am 8.-10. März 2010 vorgetragen. Übersetzung: Susanne Munz-Thießen.

²Dieses Thema wurde im Rahmen eines Seminars über Reiseliteratur, das im Mai 2009 an der Universität Leipzig stattfand, verhandelt. Felix Stephan stellte dort seine Untersuchung “Die Topologie Persiens in Annemarie Schwarzenbachs Roman “Das glückliche Tal” – Nicht-Ort oder Heterotopie?” vor. Durch die Diskussionen im Anschluss entstand bei mir der Wunsch, der Frage in einer eigenen Studie nachzugehen.

Bedeutungsradius des Begriffs einengen. Während Foucault bei Heterotopien hauptsächlich institutionelle Räume, öffentliche Orte, Parallelgesellschaften in den

Blick nimmt, werde ich mich mit individuellen Räumen und der Beziehung der Individuen zu diesen anderen, heterotopischen Räumen beschäftigen. So ist nicht der Raum an sich heterotopisch, sondern dessen Veränderung durch ein Subjekt, das eine Beziehung zu ihm aufbaut und ihn funktionalisiert. In diesem Prozess wird ein Gegen-Raum generiert, eine räumliche Bipolarität hergestellt. Besonderes Kennzeichen dieses zweiten Raums ist, dass er eine Veränderung erlaubt, Spuren des Kontrasts und der Andersartigkeit enthält. Marvin Chlada bezeichnet es als die Möglichkeit, in Reaktion auf den vorherrschenden Diskurs “anderswo” statt “nirgendwo” sein zu können (vgl. Chlada 2005: 17 u. 24). Das bedeutet, “diese Erfahrungen des Anderen schließen die Erfahrungen des Anderswo mit ein. [...] ‘Im Anderswo erfährt und transformiert das Subjekt sich selbst, und bereits der Begriff der Erfahrung weist darauf hin.’ (Wilhelm Schmid). Wer das Andere erfahren will, muss sich auf die Reise begeben.” (ebd: 37, 45). So gesehen, existieren die im Diskurs erwähnten Orte selbst in der Reiseliteratur nur als sprachliche Konstrukte, auch wenn sich die Referentialität zu außertextuellen Räumen herstellen lässt.³

Der Autor kreiert einen Raum, der spezifisch für die Figur ist, zusätzlich können aber auch noch die Konstruktionen des Raums durch die Figuren selbst ins Spiel kommen. Immer jedoch sind diese Raumvorstellungen abhängig vom Subjekt, das in ihm lebt, und von allen Umständen, die auf es einwirken, da es sich nicht nur um ein rationales, sondern ebenfalls affektives Konstrukt handelt, in dem Maße wie Erkenntnis immer diese beiden Dimensionen umfasst (vgl. Luc Ciompi, António Damásio). Somit ist die Konstruktion von Räumen im Text auch von den Umständen abhängig, in denen sie vonstatten geht. Annemarie Schwarzenbach bekannte mehr als nur einmal, dass sie traurig sein müsse, um schreiben zu können, die Trauer war für sie ein wichtiger Motor

³ Fernando Clara schreibt dazu in einer Publikation zur Reiseliteratur: “Es handelt sich um eine zentrifugale Kraft, die der gesamten Reiseliteratur zueigen ist. Anzumerken ist, dass diese “Welt da draußen” erst *innerhalb* des Textes (neu) geschaffen und konstruiert wird und damit den unverzichtbaren Rahmen für seine eigene Existenz und Legitimation bildet.” (Clara 2007, 19).

des Schreibens, ein Umstand, der sich in ihrem Diskurs und in ihren literarischen Gestalten widerspiegelt.

Ausgehend von der Etymologie des Begriffs spricht Foucault von Heterotopien, als “anderen Orten”, die mehr sind als nur ein Raum zwischen Utopie und Dystopie. In

diesem Zusammenhang definiert er sechs Prinzipien für Heterotopien und geht von der Vorstellung aus, dass jede Kultur ihre eigenen Heterotopien ausbildet. In meiner Studie möchte ich nur das sechste Prinzip anwenden, in dem der Autor von “hetérotopie d’illusion” und “hetérotopie de compensation” spricht (Foucault 1984, 6).⁴

Oft erhält der Raum nur Gewicht durch das, was er für die Figuren oder den Erzähler bedeutet. Die Räume sind zwar öffentlich und vielen Menschen zugänglich, sie erhalten jedoch nur für einige den Wert einer Heterotopie.

In Anlehnung an die Definition von Kevin Hetherington gehe ich davon aus, 1. dass Heterotopien nicht als festgeschrieben angesehen werden können, 2. dass sie in Abhängigkeit von den involvierten Handlungsträgern mehrdeutig sind; 3. dass sie nicht isoliert existieren, sondern immer in Zusammenhang mit anderen Räumen betrachtet werden müssen; 4. dass sie Übergangsorte sind, denen etwas Besonderes und Einzigartiges zueigen ist; 5. dass sie einhergehen können mit der Einrichtung alternativer öffentlicher Räume, einem neuen gesellschaftlichen “ordering” (vgl. Hetherington 1997, 51). Um den Begriff des “social ordering” von Hetherington noch zu präzisieren, können wir in unserem Zusammenhang von einem “private social ordering” sprechen und damit den Grund bezeichnen, aus dem in ganz bestimmten Zusammenhängen ein Raum zu einer individuellen Heterotopie werden kann, in dem sowohl kollektive als auch individuelle Veränderungen möglich sind (und der damit eine Grundvoraussetzung für Heterotopien erfüllt). Äußere Räume werden durch ein Subjekt internalisiert und funktionalisiert und unterscheiden sich damit von anderen Räumen.

⁴ In einem 2002 veröffentlichten Artikel untersuchte ich weitere heterotopische Räume bei Schweizer Autoren: “Texte und Intertexte: Idyllisches in Texten von Robert Walser, Robert Faesi und Ilma Rakusa”, in Peter Schnyder e Philippe Wellnitz. 2002. *La Suisse – une idylle?/ Die Schweiz – eine Idylle? Festschrift für Peter André Bloch*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 217-230.

Untersuchen wir nun die Bedeutung dieser Räume in der Literatur, so stehen wir zunächst vor der Frage, warum die Figuren ihren primären Raum verlassen haben. Endgültige Antworten verbieten sich in diesem Zusammenhang von selbst, es gilt jeden Text in seinem spezifischen Kontext zu betrachten. Wir können jedoch festhalten, dass es bei Ortswechseln und Reisen zu Widersprüchen kommt, deren Bedeutung wir erst

entschlüsseln müssen, indem wir die zwiespältige Wirkung bestimmter Räume auf die Figuren betrachten. Der Raum wird somit zu einer ambivalenten und komplexen Größe, je nachdem, welche Beziehung die Figuren zu ihm aufbauen.⁵ Dieser Aspekt ist von großer Bedeutung, da er den Autoren fiktionaler Texte eine große Freiheit verleiht, Räume zu schaffen, die sich nicht an der realen Welt messen lassen müssen, wie das in faktualen Texten in viel stärkerem Maße der Fall ist.

Die Auseinandersetzung mit den Werken von Annemarie Schwarzenbach lässt so eine Kartographie weiblicher Räume entstehen, auch wenn dies manchmal durch die Verwendung einer männlichen Erzählerfigur camoufliert wird. So sehen wir uns mit einer doppelten Konstituierung von Subjektivität konfrontiert: einer, die im vortextlichen Bereich verortet ist und die Autorin betrifft, die einen fiktionalen Text kreiert und sich in diesen auf eine für den Leser nicht unmittelbar oder nur annähernd nachvollziehbare Weise – es sei denn, ihm stehen persönliche Äußerungen wie Briefe oder Tagebuchaufzeichnungen zur Verfügung - hineinprojiziert. Die weitere Konstituierung von Subjektivität betrifft die des Erzählers und der handelnden Figuren und äußert sich in dem Maße, wie ihnen Gelegenheit zu wörtlicher, indirekter oder wiedergegebener Rede erteilt wird. Die Autorin schafft Räume auf ihren Reisen, indem sie von ihrem Eigenen ausgeht und maskiert die Personen mit den Eigenarten, die sie zeigen möchte. Um genaue Beschreibungen geht es ihr dabei nicht. Patricia Almarcegui schreibt: “She, distant in her interior to herself, discovered the same strangeness in the destination” (Almarcegui 2008, 243), und bezieht sich dabei auf die offensichtlichen

⁵ Die Räume in Texten gehören nach Maingueneau zum Bereich der Aussagen, die er Paratopoi nennt, die Räume des Schreibens. Häufig projiziert der Autor diesen paratopischen Raum in seinen Text und verleiht ihm Ähnlichkeiten mit seinem realen Lebensumfeld (vgl. Maingueneau 2004, 70). So inszeniert der Autor die Paratopoi in der Fiktion und macht sie zu einem Teil weiterer Text-Räume. Maingueneau spricht von ‘embranchement paratopique’, um die Elemente, die sich mit der Paratopie des Autors in Verbindung setzen lassen, zu kennzeichnen (vgl. Maingueneau 2004, 95f.).

Projektionen, die die Reisende bei den von ihr besuchten Orten und Landschaften vornimmt. So fallen Übereinstimmungen zwischen realen und fiktionalen Orten auf, die deren geografischen Namen erhalten, aber in der Textwelt ihre Referentialität einbüßen und in einem anderen Umfeld auftauchen, weil sie von den Handlungsträgern im Text gesehen, empfunden und konstruiert werden.⁶ Die Kartografie bei Schwarzenbach wird deshalb auch Anzeichen einer großen Desorientierung in sich tragen, wird durchzogen

sein von Ambivalenz und dem glühenden Verlangen nach einer absoluten Freiheit, die die Autorin in ihrem realen Leben nicht finden kann. “Unser Leben gleicht der Reise ...’, und so scheint mir die Reise weniger ein Abenteuer und Ausflug in ungewöhnliche Bereiche zu sein als vielmehr ein konzentriertes Abbild unserer Existenz.” (Schwarzenbach 2003, 31) Die Sehnsucht der literarischen Figuren bei Schwarzenbach ist ausschlaggebend für die Gestaltung des Raums in ihren Texten. Dafür müssen in diesen ‘Text-Laboratorien’ neue Räume erfunden werden, gleichzeitig ist es aber auch nötig, bei aller Befreiung, die die Sprache bietet, die Unmöglichkeit dieses Unterfangens selbst zu begreifen.

Ein großes Unbehagen erfüllt die Figuren dieser Autorin, sie wollen ihrer Isolation entkommen und verbinden sich deshalb mit anderen Figuren in “neuen” Räumen. Für einige werden sie in der Tat zu Heterotopien, für andere behalten sie die Charakteristiken eines gewöhnlichen Ortes. So hängt es von dem jeweiligen Subjekt und seiner bewussten oder unbewussten Beziehung und Inbesitznahme des Raums ab, ob ein Ort zur Heterotopie werden kann oder nicht. Auffällig ist, dass alle Gestalten sich in gewisser Weise auf dem Weg befinden, keine der zentralen Figuren ist in ihrem gewohnten Umfeld, in dem sie vielleicht stärker verwurzelt wäre, auch wenn dies nur flüchtig in den Texten erwähnt wird. Ihnen allen stehen Grenzüberschreitungen - und nicht nur geografische - bevor.

⁶ In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Annemarie Schwarzenbachs wird immer wieder auf die Nähe zwischen der erzählten Welt und ihrer Biografie hingewiesen. Aber selbst dann können wir von zwei unterschiedlichen Welten ausgehen, der realen und der fiktionalen. Dazu schreibt Isabel Hernández zum Beispiel: “Natürlich lässt sich das Werk Annemarie Schwarzenbachs nicht ohne Kenntnisse ihrer Biografie und den besonderen Konditionierungen, denen sie schon seit frühesten Kindheit unterworfen war, verstehen.” (Hernandez 2009, 313).

Ausgehend von diesen theoretischen Prämissen werde ich nun verschiedene Texte der Autorin analysieren.

In allen diesen Texten spielen Ortswechsel und Reisen der Figuren eine entscheidende Rolle, auch wenn sie in der Vorgeschichte der eigentlichen Handlung liegen und nicht direkt thematisiert werden. Die Funktion des Ortswechsels variiert je nach Text, und Ähnlichkeiten können sich erst nach einer Einzelanalyse herauskristallisieren.

Wenden wir uns zunächst der Erzählung *Eine Frau zu sehen* aus dem Jahr 1929 zu, die erst 2008 veröffentlicht wurde. Wie so häufig im Werk Schwarzenbachs geht es auch in diesem Text um eine obsessive Liebesbeziehung. Die Figuren befinden sich in einem Hotel, dem klassischen Ort für kompensatorische Heterotopien. Hotels können – wenn sie nicht eine besondere Bedeutung für die Handlung erlangen - als “Nicht-Orte” in der Definition von Marc Augé betrachtet werden, sie dienen den Protagonisten als Bühne für ihre Interaktionen. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird nicht auf den Ort als solchen gelenkt, sondern auf die figuralen Beziehungen. Die Protagonistin, gleichzeitig auch Erzählerinstanz, hält sich in einem luxuriösen Hotel in St. Moritz auf.⁷ Um sie herum gruppieren sich weitere Figuren, die alle ihre Vergangenheit mit sich tragen und so ein Amalgam von unterschiedlichsten Orten und Zeiten erzeugen.

Im Fokus der Erzählung steht die Liebesbeziehung zwischen der Erzählerin und einem Gast, Ena: “Eine Frau zu sehen: nur eine Sekunde lang, nur im kurzen Raum eines Blickes, um sie dann wieder zu verlieren, irgendwo im Dunkel eines Ganges, hinter einer Türe, die ich nicht öffnen darf –“ (Schwarzenbach 2008, 5) Dem kollektiven Raum ‘Hotel’ steht der Sehnsuchtsraum ‘Zimmer’ gegenüber, mit dem die Möglichkeit verknüpft ist, diese besondere Beziehung leben zu können und der einen Fluchtpunkt aus dem mit Hindernissen durchsetzten öffentlichen Raum darstellt. Die Protagonistin bewegt sich unentschieden zwischen gesellschaftlichem Leben und der

⁷ Wir haben hier einen der wenigen fiktionalen Texte Schwarzenbachs vor uns, deren Handlung in der Schweiz angesiedelt sind. Im Allgemeinen zieht die Autorin es vor, die Handlung an andere Orte zu verlegen, um einen Abstand zu ihrem familiären Umfeld zu schaffen und es dem Leser zu erschweren, einen inhaltlichen Zusammenhang zu herzustellen.

Suche nach Ena hin und her, bis der geschützte Raum des Hotelzimmers zur Heterotopie wird:

Sie erkannte mich, überrascht trat sie auf mich zu, fragte, wie mir schien mit gedämpfter Stimme, woher ich komme und ob meine Verwandten wüssten, dass ich hier sei. Ich antwortete »nein« und fühlte die Blicke einiger Damen, die sich an einem nahen Tisch nach uns umwandten. Aber Ena hatte inzwischen dem wartenden Boy gewinkt, sie schob mich in den Lift, und bevor ich zur Besinnung kam, waren wir, ich weiß nicht wie, in ihrem Zimmer angelangt. (Schwarzenbach 2008, 65)

So endet die Erzählung mit einer Befreiung aus dem Joch gesellschaftlicher Konventionen, das Hotelzimmer wird, wenn auch nur für eine kurze Zeit, zu einem Frei-Raum fern ab des zensierenden Blicks der Öffentlichkeit, zu einem Heterotop. Im Gegensatz dazu steht der Salon des Hotels "unten" als Symbol des vorherrschenden Diskurses, der dominierenden Moralvorstellungen, die aus dem geografischen "Unten" in die Berge transferiert wurden, ohne sich davon zu distanzieren.

Die Handlung des zweiten Textes, mit dem ich mich befassen werde, ist ebenfalls in einem Skigebiet situiert und führt uns diesmal in die österreichischen Alpen. *Flucht nach oben* wurde 1999 publiziert und stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1933.⁸ Dieser Text sorgt, laut dem Herausgeber Roger Perret, für eine leichte Irritation, da er sich nicht ohne Weiteres in das Gesamtwerk der Autorin einordnen lässt, auch wenn hier die Themen Einsamkeit und Desorientierung deutlich zum Tragen kommen. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Deutsche Francis, der von Heimweh getrieben nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Südamerika nach Europa zurückkehrt. Aber seine Heimat in der Alten Welt ist nicht mehr wiederzuerkennen, sie wurde durch die nationalsozialistische Ideologie zerstört. So begibt auch er sich auf die Flucht. Der Gegensatz zwischen der Welt 'da unten' und der 'dort oben' wird den gesamten Roman

⁸ Elio Pellin nennt diesen Hotelroman auch einen Roman über den Sport, da das Skifahren der Dreh- und Angelpunkt der gesamten Handlung ist, der den öffentlichen Raum in Bewegung setzt und dazu die Natur mit als Thema in den Roman integriert. Rohlf schreibt dazu: "Man kann diese Naturbezüge auch als Wiederhall einer romantischen Naturauffassung lesen, die sich in Schwarzenbachs Texten immer wieder findet." (Rohlf 2005, 84)

durchziehen und enthält leise Anklänge an Thomas Manns *Zauberberg*.⁹ Der Roman folgt einem eher konventionellen multiperspektivischen Aufbau mit einem heterodiegetischen Erzähler und wechselnden Erzählsträngen, die die zentralen Figuren in den Blick nehmen: die Gäste, insbesondere Adrienne, Esther von E. und Francis, sowie zwei einheimische Dorfbewohner: Wirz, ein Lehrer mit einem aufgrund seiner Herkunft etwas fragwürdigen Ruf, der in Schmuggelgeschäfte verwickelt ist, und der Knabe Matthisch, der nicht nur sexuell von Wirz ausgebeutet wird. Um seinen finanziellen Kalamitäten zu entkommen, beschließt Francis, Skilehrer zu werden und damit seinen Aufenthalt im Bergdorf abzusichern. Als er seinen Bruder besucht, der

nach einem fehlgeschlagenen Selbstmordversuch in Innsbruck im Krankenhaus liegt, wird ihm bewusst, wie stark der ihm verhasste Nationalsozialismus bereits Wirkung zeigt. Der Tod des Bruders und der Verkauf vom Familieneigentum in Berlin festigen in ihm den Wunsch, in die Berge zurückzukehren, um 'dort oben' sein Glück mit Adrienne zu versuchen und die Verbindungen mit der Welt 'da unten' abzuberechen.

Francis' Weg kreuzt sich mit dem der anderen Protagonisten. Er bleibt jedoch der zentrale Perspektiventräger, auch wenn weitere hinzukommen und uns so ein Kaleidoskop des alpinen Raums und der dortigen Gesellschaft vermittelt wird. Wir können Francis' Weg als eine ununterbrochene Suche nach neuen Orten interpretieren: Zunächst bricht er von Deutschland auf, um in Südamerika sein Glück zu versuchen und dort wie so viele andere zu scheitern.¹⁰ Als er dann in sein geliebtes Europa zurückkehrt, findet er nicht den vertrauten Ort von damals wieder. "Wo blieb Europa? [...] Wo blieben die alten Stimmen? Niemand kannte sie, und der Wind wehte sie weg. Immer einsamer wurde Francis, die Jahre, schien ihm, waren zu Jahrzehnten geworden." (Schwarzenbach 1999, 45) Auch wenn ihm zu Beginn das Leben in Südamerika leicht fällt, kann er dort nicht seine Heimat vergessen; damit wächst die

⁹ Ein weiterer Bezug zum Roman von Thomas Mann ist die Erwähnung von Davos. Adrienne Vidal, eine der wichtigsten Bezugspersonen für Francis, muss sich dort einer Kur unterziehen, da sie lungenkrank ist.

¹⁰ Vgl. *Ibicaba* von Eveline Hasler. Siehe auch *Eveline Hasler in Porto. Akten des Workshops über Eveline Hasler in Anwesenheit der Autorin*, Hgg. Teresa Oliveira, Coimbra, Minerva/Cieg, Heft 4. Dazu die Studie von Jeroen Dewulf *Brasilien mit Brüchen. Schweizer unter dem Kreuz des Südens*, NZZ, 2007, in der er die Schweizer Emigration nach Brasilien untersucht.

Kluft zwischen den zwei Räumen und lässt in ihm die Enttäuschung und den Wunsch zurückzukehren stärker werden. Wie so oft in den Texten Schwarzenbachs ist das Thema Sehnsucht und die Erinnerung an die idealisierte Heimat von großer Bedeutung. In dem Erzählverlauf tauchen der südamerikanische Raum und das Deutschland von früher nur als Erinnerung auf; der herbe Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Deutschland wird schließlich zur Rechtfertigung, wieder aufzubrechen. In Europa zieht er sich nach Alptal in Österreich zurück und verlässt die Orte der Vergangenheit, die ihm wegen der politischen Entwicklung fremd geworden sind. Aber auch Alptal stellt sich nicht als der ideale Ort heraus, die Ereignisse 'da unten' haben auch ihre Auswirkungen auf die Welt 'oben'. Es ist offensichtlich, dass der Erzähler darauf achtet, dass diese Wahrnehmung der Umgebung durch Francis geschieht, dem es aber dann doch noch gelingt, dem Ort durch die Beziehung zu zwei Touristinnen etwas

Positives abzugewinnen. Da ist die junge Esther von E., eine weitgereiste Frau, die mit einem sehr viel älteren reichen Mann verheiratet ist; die andere, Adrienne Vidal, hält sich zur Kur in den Bergen auf und nimmt in ihrer freien Zeit Skiunterricht. Bei dieser Gelegenheit wird Francis ihr näher kommen können. Für die Menschen, die dort oben leben und arbeiten wie Wirz und Mattisch hat Alptal in keiner Weise etwas Heterotopisches an sich; aber auch für Francis ist der Ort komplex und voller Widersprüche, nicht zuletzt wegen einiger Konflikte zwischen den hochwohlgeboren Gästen und denen aus einfacheren Verhältnissen:

Wie diese Leute sich langweilen, denkt Francis, sicher verstehen sie den Tango-Text nicht, verstehen kein Spanisch. [...] Wie gut, wiederholt er sich beruhigend, wie gut, dass ich nicht hier geblieben bin, mich mit ihnen gelangweilt habe. Mit lästigen Menschen – denn mit der Zeit wurden ihm alle Hotelgäste lästig, ihre Gesichter öde, ihre Gespräche. (Schwarzenbach 1999, 71)

Francis entschließt sich also, nach seiner Rückkehr aus der Welt 'da unten', aus Innsbruck, in Alptal bei Adrienne und ihrem Sohn Klaus zu bleiben. Aus dem heterotopischen Raum wird nun etwas Längerfristiges, wenn auch nicht gewährleistet

ist, wie lange er bestehen bleibt. Der Text endet offen, es gibt keine Rückkehr in die Welt 'da unten', deren bedrohliche Schatten immer spürbar bleiben. Meistens stellt der heterotopische Raum eine Unterbrechung der Handlung dar: "Und er wiederholt für sich: Nichts zu versäumen, was habe ich mir eingebildet, unter welchem Druck habe ich gelebt, oh, nichts, nichts hält mich hier, nichts an irgendeinem Ort auf der Welt. Berauscht sich an seiner Freiheit, ist ganz bestürzt, ganz selig, ich, freier Mensch, o Liebe!" (Schwarzenbach 1999, 96) Zwar wird der Protagonist weiterhin 'oben' bleiben, der Leser weiß jedoch, dass in seinem flüchtigen Lebensweg nichts endgültig ist. Und so antwortet Francis, als Adrienne einen definitiven Aufenthalt in den Bergen vorschlägt: "Endgültig?" fragte er, das Wort öffnete sich wie ein Abgrund. 'Vielleicht, wenn Sie nichts vorhaben, kommen Sie hinauf – ich meine, wenn Sie nichts Bestimmtes gefunden haben.'" (Schwarzenbach 1999, 158) Die Heterotopie in der hier gewählten Bedeutung bleibt ein individuelles Konstrukt und damit ein innerer Prozess: "Aber er

wusste, dass es diese Flucht nach innen nicht gab, ja dass er auf diese Weise sich nicht rechtfertigen konnte, niemals recht haben würde, die anderen niemals unrecht." (ebd.) Zu fliehen ist also ein zwiespältiger Vorgang, bei dem die Bewegung in einen anderen Raum äußerlich vonstatten geht, während die Fluchterfahrung subjektiv und im Inneren erlebt wird. Francis' Flucht beinhaltet damit einen äußeren Ortswechsel, der von einer inneren Flucht begleitet wird.

Bevor er sich dazu entschließt, seine Skilehrerprüfung abzulegen, stellt er sich die Frage: "Also, das hier oben zählt nicht? Ist nicht leben, sondern warten, Interimszeit?" (Schwarzenbach 1999, 50) Während sein Bruder, ein Offizier, keinen anderen Ort oder Gegen-Raum gesucht und sich nur in sein Inneres zurückgezogen hat, bis ihm die Welt 'da unten' unerträglich wird und er sich das Leben nimmt, gelingt es Francis mit seiner unbeständigeren Art leichter, neue Orte aufzutun und wie in Alptal einen Ort zu finden, der ihn für das Verlorene entschädigt.

"Wie gern ich lebe, ging es ihm durch den Kopf, wie gern ich trotz allem lebe! Und fast enttäuscht setzte er hinzu: Dann gilt es also, einen Weg zu finden!" (Schwarzenbach 1999, 171) Zwar stellt Alptal noch keinen Sehnsuchtsort dar, jedoch ist

in ihm bereits die Möglichkeit einer Heterotopie enthalten, wie das offene Ende nahelegt. Für Francis scheint es so etwas wie Heimat nicht mehr zu geben, schreibt Rohlf (siehe Rohlf 2005, 83), aber vielleicht kann Alptal doch für Francis zu dem werden, was er gesucht hat, zu einem Ort, an dem er sich zuhause fühlt.

In diesen beiden Werken stehen die von den Protagonisten geschaffenen Heterotopien der durch Francis so wahrgenommenen Homotopie der Hotelgäste gegenüber. Diese scheinen den Ort nicht als eine Gelegenheit wahrzunehmen, ihre Erfahrungswelt und ihre Identität anders zu erleben. Sie empfinden keinen Unterschied zwischen der Welt 'da unten' und der 'da oben'; die Räume bekommen nicht den Stellenwert von etwas Andersartigem, sondern bleiben Variationen des immergleichen Ortes.

Werfen wir nun einen Blick auf die Raumdarstellung im dritten zu analysierenden Text, die *Lyrische Novelle*. Vorrangig geht es in diesem Werk um zwei

Räume: einmal den Rückzugsort des Erzählers¹¹ in der Erzählgegenwart, in den er flüchtet, um Zeit für das Schreiben zu finden und den Text verfassen zu können, mit dem er sich seiner Geliebten Sibylle erklären möchte, und zweitens den erinnerten Raum in Berlin, den Raum der unglücklichen, obsessiven Liebe des Erzählers, eines Studenten, zu einer Schauspielerin in einem zweitklassigen Nachtclub.¹²

Die Geschichte wird aus der Perspektive des hoffnungslos Verliebten erzählt, dessen Liebe wohl nicht erwidert wird. Seine Obsession markiert den Tonfall der Erzählung. Tagsüber begegnen sich die beiden nicht, abends nach den Vorstellungen machen sie gemeinsame, zuweilen gefährliche Ausfahrten mit dem Auto. Erzählt

¹¹ Die Autorin gibt an, dass es sich bei dem Erzähler vielmehr um eine weibliche Figur handelt, was sich auch an der Darstellung der übrigen Personen und an einigen ihrer Verhaltensweisen ablesen lässt. Das erklärt auch die ablehnende Haltung der übrigen Protagonisten dieser homosexuellen Beziehung gegenüber.

¹² Lorena Silos schreibt über den Text: "Die *Lyrische Novelle* erzählt zweifellos von den Erlebnissen der Autorin in der deutschen Hauptstadt: von ihrem Bohème-Nachtleben, ihren Drogenerfahrungen insbesondere mit Morphinum, ihren Freundschaften mit Menschen am Rande der Gesellschaft, die in ungeordneten Verhältnissen leben und damit den Geist Berlins in der Zwischenkriegszeit widerspiegeln" (Silos 2009, 102).

werden die Unternehmungen, die sich aus dem einen oder anderen Grund von den üblichen Abenden in Cafés unterscheiden. Schließlich flieht der Erzähler aus dieser schwierigen Beziehung aufs Land, da er keine Zukunft für seine Liebe sieht und er auch einen Bruch mit seiner Familie nicht in Kauf nehmen möchte.

Die kleine Stadt, in die er sich aus seiner ausweglosen Situation rettet, wird so zum heterotopischen Ort. Anders als in Berlin findet er hier Abstand und Ruhe: “Diese Stadt ist so klein, man kennt nach einem einzigen Spaziergang jeden Winkel.” (Schwarzenbach 1988, 17) Hier möchte sich der Protagonist im Schreibprozess und in zahlreichen Metaüberlegungen Klarheit über die vergangenen Ereignisse verschaffen. Er geht oft ins Café, wandert über Felder und durch den Wald, überdenkt in einem nahegelegenen Landgasthof den Verlauf der Zeit und Geschichte. Hier geht er zu Fuß und ist nicht wie in Berlin im Auto unterwegs, er ist von Natur umgeben, beobachtet das Nest eines Hasen, sieht die Bauern bei ihrer harten Arbeit auf dem Feld, begegnet Jägern bei seinen Streifzügen durch den Wald. Den nächtlichen Eskapaden zu zweit in Berlin sind hier die ruhigen einsamen Spaziergänge bei Tage gegenübergestellt. An

diesem heterotopischen Ort kommt er zu sich selbst, schreibt sich frei, um ein neues Leben ohne Sibylle beginnen zu können. Hier versteht er *L’Immoraliste* von Gide: “und bin mit ihm verwandt, mit gleicher Sünde beladen, einer feindlichen, imaginären und fruchtlosen Freiheit ausgeliefert.” (Schwarzenbach 1988, 16), eine Bemerkung, die auf den Subtext der homoerotischen Beziehung verweist. Der Aufenthalt an einem anderen Ort führt auch zu einer anderen Beziehung zur Zeit und lässt eine Heterochronie entstehen, um einen Begriff von Foucault aufzugreifen, auch wenn hier der zeitliche Abstand nicht sehr groß ist. “Wenn ich an die Stadt denke, ist es mir, als habe ich dort eine Ahnung von der Welt gelebt, ich weiss nicht, wie ich die Enge, die grausame Gleichförmigkeit der Wände, die bange Verslossenheit der Häuser und die Öde der Strassen ertragen habe.” (Schwarzenbach 1988, 25) Dieser Kommentar wird nur aus der Entfernung möglich und weil der Erzähler sich an einem Ort befindet, der das Anderssein erlaubt, der Ruhe und distanziertes Nachdenken zulässt und damit eine Kehrtwendung in seinem Leben möglich macht. Sibylle vergisst er nicht, sie ist ja die

Adressatin des Textes. Der zweite Raum unterbricht jedoch den Handlungsstrang in Berlin; der Leser kann sich bei dem offenen Ende einen völlig neuen Lebensweg für den Protagonisten vorstellen.

Tod in Persien schrieb Annemarie Schwarzenbach im Jahr 1936 nach einem Aufenthalt in Teheran, publizierte das Werk jedoch nicht, sondern verfasste später eine zweite Version. Diese wurde 1939 unter dem Titel *Das Glückliche Tal* publiziert. 1995 schließlich beschloss der Lenos Verlag die Veröffentlichung von *Tod in Persien*, das sogar in mehr Sprachen übersetzt wurde als die erste publizierte Version.

Der Raum in *Tod in Persien* hat eine ähnliche Struktur wie die bereits in diesem Beitrag analysierten Werke, auch hier verlässt die Protagonistin ihren gewohnten Ort auf der Suche nach einem anderen Raum, der neue Möglichkeiten bietet. Das Neue in diesem Werk ist, dass es in Episoden gegliedert ist. Die Erzählerin - die die heimatliche Schweiz hinter sich gelassen hat - verlässt Teheran, um ein Zeltlager der Britischen Botschaft auf 2500 Meter Höhe aufzusuchen. Sie ist erkrankt und dort, im Lahrtal, lässt sie vergangene Ereignisse während ihrer Reisen durch den Mittleren Osten und durch die Schweiz Revue passieren. Vor allen Dingen denkt sie aber an ihre Geliebte, Jalé,

Tochter eines türkischen Diplomaten, die sie krank zurückgelassen hatte und die dann alleine gestorben war, ein Umstand, der heftige Schuldgefühle bei der Erzählerin auslöst. In ihrem Vorwort charakterisiert die Erzählerin den Raum als dysphorisch: "Ja, um Irrwege handelte es sich in diesem Buch, und sein Thema ist die Hoffnungslosigkeit." (Schwarzenbach 1998, 9) Sie spricht von Persien, "ein fernes und exotisches Land, [...] nur um dort namenlosen Anfechtungen zu erliegen." (Schwarzenbach 1998, 10) Das sind Äußerungen eines Menschen, der sich am Ende seiner Kräfte fühlt, dem aber noch Hoffnung geblieben ist: "Ach, noch einmal ohne ihre Beklemmung erwachen, einmal nicht allein und ihr preisgegeben sein! Den glücklichen Atem der Welt spüren! Ach, noch einmal leben!" (Schwarzenbach 1998, 12) Der Wunsch nach Veränderung wird sich auch in den Raumkonstruktionen des Textes widerspiegeln und im Oszillieren zwischen Gegenwart und Vergangenheit durch die Erinnerung. Die erzählte Gegenwart ist die des Zeltlagers im Lahrtal, die frühe

Vergangenheit ist die Zeit in Teheran, dem Ausgangsort in diesem Text, den sie verlassen wird. Ihre Erinnerungen richten sich auf Orte, die sie vor nicht allzu langer Zeit, im Laufe eines Jahres, besucht hatte, Ausgrabungsstätten in der Sowjetunion und in Persien. Wir wissen, dass die Autorin selbst diese Reisen unternommen hat, so dass der Text stark autobiografisch geprägt ist. Wegen ihrer angegriffenen Gesundheit verlässt die Erzählerin Teheran und geht in die Berge, d.h. sie tauscht einen Ort, den sie als dysphorisch erfahren hat, gegen einen anderen. Das Tal bietet ihr Gelegenheit zur Rückschau und zur Verarbeitung der Vergangenheit und ermöglicht zumindest neue Aufbrüche, einen Schnitt, einen Neubeginn ohne die Geliebte wie im vorangegangenen Text.¹³

In der Gegenwart gibt es kaum Handlung. Die Ich-Erzählerin macht einige Spaziergänge in die Umgebung, insbesondere an den Fluss. Dieser wird von ihr als Symbol für die vergehende Zeit aufgefasst, als Sterbebett, wo alles an sein Ende gelangt. So jedenfalls bezeichnet sie ihn in ihrem Gespräch mit dem Engel und wenn sie an die jüngste Vergangenheit und auch an noch weiter zurückliegende Ereignisse denkt.

Der geografische Raum wird somit polisemisch aufgeladen und in Zusammenhang mit dem mythischen Berg Demawend¹⁴ erfahren, der am Ende der Welt steht und damit dem Nomadentum der Erzählerin Grenzen setzt.

Auch hier wird der Raum in der Bipolarität von 'hier oben' und 'da unten' dargestellt, in der Dualität von Reinheit und Bedrohung, wie Decock es nennt (siehe Decock 2007, 161). Die Protagonistin fühlt sich in gewisser Weise gefangen durch die Landschaft und durch ihre angegriffene Gesundheit. Nach Decock und Schaffers¹⁵ können wir eine Topologisierung des Erinnerungsprozesses mitverfolgen, da die

¹³ Almarcegui schreibt: "In these circumstances, her descriptions, which try to recover the simultaneousness of that seen on the journey, are filled with rhetoric figures that indicate the movement to which the interior of the traveler is subjected" (Almarcegui 2008, 240).

¹⁴ Der Damavand oder Demawend, wie die Autorin schreibt, liegt im Norden Teherans und hat eine Höhe von 5610 m. Seine Bedeutung in der persischen Mythologie kann mit der des Olymp verglichen werden. Angekettet an den Damavand lebt dort der dreiköpfige Drache Azi Dahaka, gefangen bis ans Ende der Welt. In der klassischen persischen Literatur gilt er als Symbol für die Widerstandskraft Persiens.

¹⁵ Siehe Decock/Schaffers 2008, 58f.

Erinnerung sich an Orten festmacht, die mit der Zeit und dem Raum der erzählten Gegenwart nichts gemein hat. Zwar führt die Rückerinnerung zu einer gewissen Aufarbeitung der Vergangenheit, aber sie dient auch als Zeitvertreib und verdrängt das schlechte Gewissen gegenüber Jalé, bei der sie eigentlich hätte sein sollen, um sie zu begleiten und zu unterstützen. Durch diesen Erinnerungsvorgang wird so etwas wie ein Raumraster errichtet, das nicht gleichmäßig aufgeteilt ist, sondern durch das erzählende Ich Schwerpunkte erhält.

Das erste Kapitel macht den Leser, der schon im Vorwort die Warnung erhielt, dass dieses Buch ihm keine Heiterkeit vermitteln würde, mit dem persischen Umfeld der Erzählerin vertraut und führt auf eine subtile Art und Weise die Figur Jalé ein. Die Reisegruppe bricht von Teheran in Richtung Zeltlager auf. Es folgen Erinnerungen der Erzählerin an ihre Reise nach Moskau anlässlich des Schriftstellerkongresses. Das darauffolgende, wenig persönlich gehaltene Kapitel, das sich in nichts von gängiger Reiseliteratur unterscheidet, führt den Leser in die Gegenwart zurück. Die Gegend wird als unwirtlich und beklemmend dargestellt, der Erzählerin geht es nicht gut, und so projiziert sie ihr Leiden in die Landschaft. Wenn am Abend noch von zahlreichen Unternehmungen berichtet wird, wie etwa einige Spaziergänge über Wiesen und sich “den Fluss abwärts treiben” (Schwarzenbach 1998, 38), so hat sich am folgenden Tag

ihre Stimmung bereits in eine völlig andere verwandelt, ihr erscheint alles zu groß in Persien (eine Vorstellung, die in verschiedenen Texten der Autorin auftaucht): “Wind und Berge ringsum sind nicht einmal feindlich, nur zu gross. Man ist verloren darin, und alles ist sinnlos, und die Anstrengungen werden vom Wind getragen. [...] Man kniet, halb ausgestreckt, im Wind. Es wird immer so weiter gehen, denkt man, immer.” (Schwarzenbach 1998, 39) Diese Darstellung der inneren Verfassung der Erzählerin dient als Einleitung für das Gespräch mit dem Engel, von dem das siebte Kapitel handelt, und das in einem weiteren Kapitel des zweiten Teils aufgegriffen wird. In der Engelsfigur können wir Elemente der biblischen, aber auch der persischen Engel

wiederfinden, dazu ganz deutlich Anklänge an die Engel Rilkes aus den *Duineser Elegien*.¹⁶

Decock schreibt dazu, “[d]a der dem Orient vertretende Engel der Fantasie einer europäischen Schriftstellerin entspringt, spricht diese während dieses Dialogs für das Morgenland; als abendländische Instanz verleiht Schwarzenbach hier dem Orient eine Stimme.” (Decock 2007, 156). Wir können also den Engel als Projektion der Erzählerin auf eine wichtige, in der Kulturgeschichte verankerte Gestalt begreifen, die die eigenen Fragen der Erzählerin stellt. Es ist der Engel dieses bestimmten Ortes, weder Todesengel noch Schutzengel. Er kann keinen Trost spenden, wenn es das Subjekt nicht selber macht; so gesehen drückt das Gespräch mit dem Engel eine Desillusionierung aus, eine Orientierungslosigkeit, was die Zukunft angeht. Die Erzählerin richtet sich an eine Phantasie-Gestalt, die jedoch in ihrem eigenen kulturellen Diskurs lebendig ist, und überträgt auf sie die Ängste und Unruhe, die Verzweiflung und Beklemmung, die die Gegend in ihr wachruft. Sie weicht vor dem Engel nicht zurück, so wie niemand sich selbst entkommen kann. Der Engel spricht zu ihr: “Ich sah, wie du dich quältest, gegen alle Vernunft, und deine allerletzte Hoffnung auf ein Wunder gestellt hattest.” (Schwarzenbach 1998, 43) Er ist nicht gekommen, um ihr Linderung zu verschaffen, sondern um nachzusehen, ob sie stark genug sei, “jetzt die Öde und die Verlassenheit

meines Landes” (Schwarzenbach 1998, 51) zu ertragen. Wir können sagen, dass das Gespräch mit dem Engel den Weg in die Zukunft öffnet und vor dem endgültigen Absturz in die Verzweiflung schützt, es stellt die Beziehung zu der sie umgebenden Landschaft wieder her. Als körperlose Gestalt jenseits der physischen Erfahrungswelt ist der Engel “Figur des Andern, der Alterität und zugleich Repräsentation der Fremde (er gibt sich ja auch als Engel Persiens zu entdecken) – ist mithin nicht nur gespenstisch, ohne Trost und ohne Schutzangebot, sondern eben unzulänglich.” (Henke 2005, 148)

¹⁶ Hier kommen besonders die zwei ersten der Duineser Elegien von Rilke in Betracht. Über diese Engel schreibt Opitz: “Jetzt, ‘jeder Engel ist schrecklich’, ein Gegenbild zur menschlichen Beschränktheit und zur gleichen Zeit der Spiegel einer Schönheit, die der - noch ertragbare –Beginn des Schreckens sein wird.” (Opitz 1997, 266)

Der Engel kann jedoch keinen Trost spenden, weil die Erzählerin zu dem Zeitpunkt nicht in der Lage ist, ihn zu anzunehmen.

Weiter begleitet der Leser die Erzählerin auf ihrem Weg durch ihre persische Vergangenheit und gelangt nach Persepolis und Rages.¹⁷ Das Persien dieser vergangenen Reisen fungiert als Makro-Raum, zu dem nicht nur das Lahrtal gehört, sondern auch vielfältige weitere Räume, die zusammen das komplexe Persienbild der Erzählerin ergeben, Persien, ein Land von einer mörderischen Größe (siehe Schwarzenbach 1998, 69). “Langsam begriff ich es. Das war der Anfang der Furcht. Und nie werde ich sie besiegen, nie wieder vergessen können.” (Schwarzenbach 1998, 65) Aber in diesem Raum eröffnet sich ihr auch die Möglichkeit, sich selbst näher zu kommen, da sie hier nicht mit ihrer sie immer wieder verstörenden Herkunft konfrontiert ist.

Der erste Teil endet mit Reflexionen über die Stille, die davor schützt, dass die wunden Punkte durch das Sprechen wieder ans Tageslicht treten. Die Angst bringt das Schweigen hervor und lässt die Umwelt als dystopisch erscheinen, aber sie erzeugt auch den Wunsch der Erzählerin, die Beziehung zu ihm zu verändern.

Der zweite Teil “Der Versuch einer Liebe” enthält Erinnerungen an das Zusammenleben der Erzählerin mit Jalé, an gemeinsame Gespräche an unterschiedlichen Orten, wie zum Beispiel im Garten des Elternhauses der Geliebten. Der persische Garten als Beispiel eines heterotopischen Ortes wurde bereits von Foucault analysiert. Aber auch das Krankenhauszimmer, in dem sich die Erzählerin

wegen einer Entzündung am Fuß aufhält, bekommt – wie das Hotelzimmer im ersten Text - durch den Besuch der Geliebten Züge eines “anderen” Ortes, der die herbeigesehnte Begegnung ermöglicht. Es entsteht so für kurze Zeit eine Heterotopie. Bei ihrer letzten Zusammenkunft imaginieren beide “[i]n ein glückliches Land, wo wir beide zu Hause sind. [...] [E]s ist ein Land, wo niemand uns mehr etwas anhaben kann.” (Schwarzenbach 1998, 104) Im Gespräch lassen sie eine Utopie erstehen, von der sie

¹⁷ Hier lassen sich intertextuelle Bezüge zur großen Abenteurerin, Reisenden und britischen Diplomatin Gertrude Bell herstellen, deren Werk Schwarzenbach bekannt war. Kolo/Müller stellen Verbindungen zwischen *Persian Pictures* der britischen Autorin und *Tod in Persien* (Kolo/Müller 2008, 113-4) fest.

genau wissen, dass sie auch immer Utopie bleiben wird, wenn sie nur aus Worten besteht.

Im zweiten Gespräch mit dem Engel geht es vor allen Dingen um Jalé und ihren Tod. Die Erzählerin sagt, sie wolle zur todkranken Geliebten gehen, um ihr in ihrer Sterbestunde beizustehen. Ihr Gewissen lässt ihr keine Ruhe, sie will zurückkehren, auch wenn sie weiß – und der Engel sagt es ihr ebenfalls – dass es sich um ein unmögliches Unterfangen handelt. Auch wenn sie von Selbstmord redet, ist das nichts anderes als eine Art, ihn nicht zu begehen.

Wir kommen ans Ende des Buches, das Zeltlager wird aufgelöst, man bricht auf zur Rückkehr in die Stadt. Damit kann die Erzählerin wieder zur Nomadin werden, da sie keinen Ort hat, an dem sie sich heimisch fühlt: “Habe ich Europa und meine Heimat nicht aus Gewissenhaftigkeit verlassen?” (Schwarzenbach 1998, 120) Alle durchreisten Orte waren nichts weiter als neue Möglichkeiten, waren Fluchten, um eine neue Suche zu erlauben; die Begegnung mit einem neuen, vielleicht heterotopischen Ort, an dem sie sich meistens nur vorübergehend aufhält, entsprechen ihrem Nomadentum. Wenn diese Orte häufig als unwirtlich und abschreckend beschrieben werden, so hat das mit ihrer eigenen Gemütsverfassung und nicht mit den Orten an sich zu tun. In einigen Erzählungen in *Bei diesem Regen* äußern sich Europäer und Amerikaner über die Schwierigkeiten, sich im Mittleren Osten heimisch zu fühlen, jedoch spiegelt sich in dieser Sichtweise nur das westliche Denken wider, das die individuelle Erfahrung dieser Lebenswelt beeinflusst. Bei Annemarie Schwarzenbach und ihren Protagonisten können wir denselben Prozess beobachten.

In *Tod in Persien* stellt das Tal einen komplexen Raum dar, der zur Heterotopie wird, weil er Reflexion, Erinnerung, die Gespräche mit dem Engel, das Wort und die

Aussicht auf Veränderung in sich birgt, jedoch mehr Dysphorie als Euphorie bei der Erzählerin erzeugt. “Ich weiss jetzt Bescheid über die Hindernisse; Gebirge, Wüste und Meer türmen sich vor mir auf, breiten sich vor mir aus, ich habe viel darum gebeten, sie zu überwinden, immer trug mich eine Hoffnung, die ich nicht einmal benennen wollte: denn nur so lebt man, durch namenlose Hoffnungen.” (Schwarzenbach 1998, 119) Auch

hier nimmt die Erzählerin eine topologische Unterscheidung zwischen der Welt 'hier oben' und der 'dort unten' vor, in die sie eigentlich nicht zurückkehren möchte. Anders als sonst bleibt ihr keine Wahl, sie muss zurückkehren, sonst muss sie sterben. Ihre fehlende Selbstdefinition gegenüber dem Leben schlägt sich auch in ihrem Verhältnis zu den Räumen nieder. Auch wenn das Lahrtal überwiegend als dystopisch empfunden wurde, so ist der Raum doch gleichzeitig eine Heterotopie, weil er für die Protagonistin zur Voraussetzung für eine Veränderung wird.

In *Das Glückliche Tal* spricht der Erzähler davon, eine neue Sprache lernen zu wollen, die ihm zum wahrhaften Ausdruck ver helfe, die erst entziffert werden müsse und damit eine schwierige, aber notwendige Anstrengung mit sich bringe. In diesem Werk strebt die Autorin viel radikaler als in den vorangegangenen Schriften eine eigene Sprache an und streift dabei in Teilen die Grenze zum Unverständlichen, so in den Gedichten der 40er Jahre *Kongo-Ufer/Aus Tetouan*. Die Stimmung, die über die Sprache vermittelt wird, wird wichtiger als die Verständlichkeit und kreiert damit eine neue Art des Kommunizierens. *Tod in Persien* schließt mit einem Ausblick, das Schreiben hat zu einem Neuanfang geführt: "Als das Fieber nachliess, begann ich zu weinen und weinte so lange, bis ich glaubte, mein Kopf sei nun ganz leer geworden ..."
(Schwarzenbach 1998, 122) *Das Glückliche Tal* hingegen endet mit einer utopischen Vision: "Da beugte ich mich auf dem Sattel vor und lauschte. In weiter Ferne vernahm ich Karawanenglocken. Meine Augen suchten. – Freunde! – Freunde, seht! Ueber den rauschenden Elendshügeln, am Horizont, bewegen sich wunderbare Segel! –"
(Schwarzenbach 2006, 199)

Fassen wir die Ergebnisse der vorangegangenen Analyse zusammen: In den fiktionalen Texten Annemarie Schwarzenbachs geht es immer wieder um Ortswechsel und Reisen und damit verbunden um Überlegungen zur Beziehung zu den bereits

besuchten Orten oder dem derzeitigen Aufenthaltsort. Die 'anderen' Orte werden jeweils zur Voraussetzung für die Zukunft, da sie Reflexionen und eine neue Standortbestimmung ermöglichen. Für die Erzähler erhalten die Räume zuweilen die Qualität einer Heterotopie, auch wenn diese immer zeitlich begrenzt und nicht nur

positiv besetzt ist. Die Protagonisten haben das Bedürfnis, aus dem als negativ erfahrenen Raum zu fliehen, um die Voraussetzung zur Veränderung zu schaffen, auch wenn der andere Raum häufig nur für kurze Zeit heterotopisch ist, sei es für einige Stunden wie im ersten hier untersuchten Text, sei es für einige Wochen oder Monate.

In dem Maße wie ein Raum einen weiteren, emotional anders konnotierten Raum bedingt, lässt sich diese Spannung auch an Kategorien des ‘Unten’ und ‘Oben’, des Flachlands und der Berge, des Innen und Außen festmachen. Die Voraussetzung für eine Heterotopie entsteht nicht durch die Orte als solche, sondern wird durch die Subjekte geschaffen, die sich dort befinden oder die sich an sie erinnern. Es sind Räume, die durch ihre Andersartigkeit den Widerstand, das Ver-rücktsein und den Aufstand gegen die Normalität zulassen. Sie stellen die Kraft zur Alterität dar und machen sich in den Identitätskonstruktionen der Protagonisten bemerkbar, die der Homotopie oder dem als solchen empfundenen Raum entkommen oder es zumindest versuchen.

Die Dualität von Raum und Zeit, die wir in unserer Analyse als doppelten Raum und doppelte Zeit erkannt haben, kommt ebenfalls im Aufbau der Texte, die Annemarie Schwarzenbach unter dem Titel *Quarante Colonnes du souvenir/Die vierzig Säulen der Erinnerung* veröffentlichen wollte, zum Ausdruck. Sie oszilliert zwischen Negativem und Positivem, erfindet kleine heterotopische Inseln, die nur für die kurze Zeit des Diskurses existieren. Die Texte in diesem Erzählband schwanken zwischen der erzählten Gegenwart und dem Wunsch, die Vergangenheit zu vergessen, sie hinter sich zu lassen, um neue Wege betreten zu können.

Diese Interpretation von subjektiven Heterotopien stellt in keiner Weise einen anderen Gebrauch des Begriffs in Frage, insbesondere wenn er in Zusammenhang mit kollektiven Räumen verwendet wird. Die hier analysierten Räume werden als Orte des Schreibens, Nachdenkens, Innehaltens und der Voraussetzung für Veränderung

wirksam, sie geben den Blick frei auf ein “gelobtes Land”, wie auch immer es aussehen mag.

Bibliographie

- Almargueci, Patricia. 2008. "A Comment on Annemarie Schwarzenbach's East",
Quaderns de la Meditèrnia. In
www.iemed.org/publicacions/quaderns/9/q9_239.pdf (21.11.2009), 239-244.
- Chlada, Marvin. 2005. *Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault*. Aschaffenburg,: Alibri.
- Clara, Fernando. 2007. *Mundo de Palavras*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Decock, Sofie. 2007. „Der Engel des Demawend als Richter zwischen Paradies und Ende der Welt. Orientalismus in Annemarie schwarzenbachs Roman *Das glückliche Tal*“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 145 (2007): 154-165.
- Decock, Sofie/ Uta Schaffers. 2008. "“Stil – Kein Wort über die Toten dieses Landes’ . Gespräche mit den Toten in Annemarie Schwarzenbachs Roman *Das Glückliche Tal*“. In Sofie Decock/Uta Schaffers (Hgg.). *inside out. Textorientierte Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach*. Bielefeld: Aisthesis, 55-76.
- Foucault, Michel. 2005. "Des espaces autrs. Hétérotopies".
www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html
 (04.04.2011).
- Henke, Silvia. 2005. "Wie von Asche bedeckt". Annemarie Schwarzenbachs Prosa zwischen Fremde und Entfremdung". In Walter Fähnders/Sabine Rohlf (Hg.). *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*. Bielefeld: Aisthesis, 139-152.
- Hernández, Isabel. 2009. "Reseña: Annemarie Schwarzenbach: *Todos los caminos están abiertos*. Minúscula: Barcelona 2008". *Revista de Filología Alemana*, 2009, Bd. 17, 312-314.
- Hetherington, Kevin. 1997. *The Badlands of Modernity. Heterotopia and social ordering*. London and New York. Routledge.
- Kolo, Kamel Y. Odisho/ Heidy Margrit Müller. 2008. "Annemarie Schwarzenbachs *Tod in Persien* und Gertrud Bells *Persian Pictures*. Verborgene intertextuelle Bezüge". In Sofie Decock/Uta Schaffers (Hgg.). *inside out. Textorientierte*

Erkundungen des Werks von Annemarie Schwarzenbach. Bielefeld : Aisthesis, 103-130.

Mangueneau, Dominique. 2004. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* : Paris: Armand Colin.

Opitz, Alfred. 1997. "Os anjos pródigos. Imagens e espaços da representação na modernidade". *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 10/1997: 263-271.

Pellin, Elio. 2008. "*Mit dämpfnedem Leib*". *Sportliche Körper bei Ludwig Hohl, Annemarie Schwarzenbach, Walther Kauer und Lorenz Lotmar*. Zürich: Chronos.

Rohlf, Sabine. 2005. "*Flucht nach oben* von Annemarie Schwarzenbach". In Walter Fähnders/Sabine Rohlf (Hg.). *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke*. Bielefeld: Aisthesis, 79-98.

Schwarzenbach, Annemarie. 1988. *Lyrische Novelle*. Basel: Lenos.

Schwarzenbach, Annemarie. 1998. *Tod in Persien*. Basel: Lenos.

Schwarzenbach, Annemarie. 1999. *Flucht nach oben*. Basel: Lenos.

Schwarzenbach, Annemarie. 2003. *Alle Wege sind offen. Die Reise nach Afghanistan*. Hrsg. Roger Perret. Basel: Lenos.

Schwarzenbach, Annemarie. 2006. *Das Glückliche Tal*. Basel: Lenos.

Schwarzenbach, Annemarie. 2008. *Eine Frau zu sehen*. Zürich: Kein & Aber.

Silos, Lorena. 2009. "'Johanna Spyri hat den schweizerischen Schriftstellerinnen den Weg ins Haus gewiesen': mujer, literatura y sociedad en Suiza (1900-1950)". *Revista de Filología Alemana*, 17/2009: 91-105.