

von Fritz Senn

Ich spreche hier nicht als praktizierender Übersetzer, sondern als einer, der bestehende Übersetzungen von andern mit süffisanter Herablassung vergleicht und herausstreicht, was naturgegebenen zu kurz kommen muss. Anders ausgedrückt, mich hat gerade immer das fasziniert, was sich der Übersetzbarkeit entzieht. Ein komplexer Autor wie James Joyce macht die altbekannten Probleme besonders deutlich mit seinem *Ulysses*. Daraus sind die Beispiele entnommen, wobei es vor allem um die Dynamik geht, die Resonanzen und die thematischen Verstrickungen.

Den Anfang macht die Frage, was mit der Sprache bestimmter Regionen, also Dialekten, oder gesellschaftlichen Schichten angestellt werden kann, also mit allem, was von der Standardsprache abweicht. Im *Ulysses* wird viel imitiert oder in komischer Übertreibung parodiert. Eine Figur macht eine ganz besondere Diktion nach, die anglo-irische Züge des Englischen betont herausstreicht. Das hört sich etwa so an:

— It's what I'm telling you, mister honey, it's queer and sick we were, Haines and myself, the time himself brought it in. 'Twas murmur we did for a gallus potion would rouse a friar, I'm thinking, and he limp with leching. And we one hour and two hours and three hours in Connery's sitting civil waiting for pints apiece.

Es ist unverkennbar ein künstlich überhöhter irischer Dialekt äusserte, wie ihn der Dramatiker W. M. Synge auf die Bühne gebracht hatte. Dem englischen Vokabular und der Satzstruktur sind irische Wendungen unterlegt und eine ursprünglich irische Syntax schimmert durch. Es gibt dazu keine Entsprechung, schon gar keine, die konkret auf einen bestimmten irischen Autor hinweist.

In der legitimen Absicht, vor allem den Unterschied, die Abweichung zu markieren, verfällt Hans Wollschläger in seiner deutschen Fassung auf eine Art Berlinisch:

— Also was saar ick dir, Münnchen, wa ham uns schon janz dumm un dämlich jesessen, der Haines und icke, wie der Kerlchen da uff eemal die Ding reinflattern lässt. Wo uns der Pansen druff stand, det war eene Spülung, also eene Spülung, saar ick, die selbst dem Herrn Pastor uff die Beene jebracht hätte, un er, wat macht er? Er lässt sich det Kreuz von die Nutten weichleiern. Un da sitzen wa so eene Stunde un

noch zweie un dreie in dem ollen Connery seinem Saftladen, janz jesittet un zivilistisch, un warten, det et endlich mit regnen anfängt.

Der Ton hat offenbar gewechselt, nur eben nicht von der umgangssprachlichen Norm hin zum ländlich sondern in einen Grosstadt-Slang. Was mit noch so inspirierter Bemühung nicht geleistet werden kann, ist die konkrete Anspielung auf den Dramatiker Synge und damit der Bezug auf – eine Spitze gegen – die Bewegung der irischen Literatur um die Jahrhundertwende, eine keltische Erneuerung mit Hinwendung zur Mythologie oder einer scheinbar unberührten Ländlichkeit, die einen Hintergrund des *Ulysses* abgibt. Die Abweichung von der Norm hat somit ein bestimmtes Ziel, ist unter anderem auch eine zeitgenössische lokale Fussnote, die kaum Grenzen überschreitet ausser *als* pedantische Fussnote.

Es ist keine neue Erkenntnis, dass immer etwas verloren geht, nur fallen eben bei Joyce die Defizite mehr ins Gewicht. Es fällt mehr unter den Tisch. Und schon habe ich mich selber versprochen, als ginge es um Sachen, um messbare Gewichtigkeiten, die sich in Prozenten ausdrücken liessen. Was fehlt, sind nicht so sehr quantitative Abstriche, obwohl die auch, sondern es wird weniger in Bewegung gesetzt, in Beziehung gebracht. Spannungen und Schwingungen fallen matter aus oder schwinden dahin. Denn kaum etwas ist auf sich allein gestellt, fast alles ist gekoppelt in einem Netzwerk. Die Analogie von Hyperlink drängt sich auf, bei Joyce scheint alles verbunden und vernetzt.

Schon für so ein Wort wie „home“ findet sich so leicht keine Entsprechung. Mal kommt man mit „Zuhause“ zurecht, mal nur mit „Haus“ oder „Heim“, auch kleingeschrieben; im Französischen behilft man sich mit „maison“ oder „en ménage“ usw. Aber all dies lässt sich, wenn „home“ so an die 120 mal auftaucht, nicht konsequent durchziehen. Muss man das? Im allgemeinen nicht, aber schön wär's, weil Joyce sie alle, wenigstens im Prinzip, verbindet. Recht früh frage jemand den Leopold Bloom in einem Brief: „Are you not happy in your home?“, eine Anzeige fragt „What is home without Plumtree's Potted meat?“ (mit der reimenden Antwort „Incomplete“), es kommen Lieder vor wie „Home Sweet Home“ oder „For England Home and Beauty“. Ein gängiges Sprichwort – „The Irishman's home is his castle“ – wird abgewandelt zu „The Irishman's home is his coffin“, usw. Davon hat vieles seinen geschichtlich-politischen Hintergrund, die Abhängigkeit von England. Dazu gesellt sich eben ein Begriff der damaligen Politik, die irische Bestrebung auf eine eigene Verwaltung, genannt „Homerule“.

Was mitschwingt, sind Andeutungen auf das Heim von Bloom, wo sich der Ehebruch seiner Frau abzeichnet, Bloom ist nicht Herr in seinem Haus, er zeigt sich unterwürfig und ergeben. Seine Vorfahren haben ihr Zuhause in Ungarn verloren, sein Vater ist als Jude den Schikanen entgangen, hat sich als immer noch Fremder in Dublin niedergelassen, wo auch Bloom, nach Ansicht xenophober Zeitgenossen, nicht hingehört und wo er fremd bleibt. Die andere Hauptfigur, Stephen Dedalus, ist in einer Art innerem Exil. Und all dies widerspiegelt die irische Situation fremder Unterwerfung, mit dem Ziel, Homerule, immer noch ausser Reichweite.

Dies nur als Andeutung eines signifikanten Beziehungsgeflechts, das ans einfache Wort „home“ gebunden bleibt und von dem aus sich eine gewichtige Thematik des Romans ableiten liesse.

Sprachliche Gegebenheiten sind nicht übertragbar und führen den Übersetzern sprachliche Genommenheiten drastisch vor Augen. (Nur nebenbei: Schon ein reichlich witzloser Scherz wie der vorgehende wäre ohne disproportionalen Aufwand kaum zu retten.)

Schon einfache Wörter stossen an ihre internationalen Grenzen. Am andern Ende des Spektrums stehen die ausgefallenen. Eine Verbindung von zweien soll hier Beispiel sein.

Stephen Dedalus, die jüngere männliche Hauptfigur im *Ulysses* trägt Schuldgefühle mit sich herum, weil er den Glauben seiner Mutter angesichts ihres Todes verletzt hat. In seinen Gedanken nehmen sie eine eigenartige und wiederkehrende Form an, beim ersten Auftreten „Agenbite of inwit. Conscience.“ Kommentatoren haben herausgefunden, dass es sich um eine Fügung aus dem Mittelenglischen handelt, die in einer Abhandlung über die Sünde vorkommt. Die germanischen Sprachen hatten für christliche Begriffe noch keine Wörter und versuchten sie oft nachzubilden. Etwa was lateinische *conscientia*, ein inneres Mitwissen (*con-scientia*); auf diese Weise entstand das deutsche „Ge-wissen“, das sich durchgesetzt hat. Das Mittelenglische übersetzte beinahe wörtlich als inneres (*in*) Wissen (*wit*). Ein schlechtes Wissen beisst immer wieder zu, *re-morsus* im Lateinischen, das buchstäblich als „agen-bite“ wiedergegeben wurde: Wieder-Biss. Nur haben sich die Leihübersetzungen im Englischen nicht gehalten, weil die lateinischen Wörter adaptiert wurden, und so ist im Original „conscience“ gleich hintenangesetzt. Die lange Ausführung erklärt immerhin, was „Agenbite of inwit“ bedeutet, und somit sind die Übersetzer fein raus und können mit Lösungen wie „Stachel des Gewissens. Gewissen“, „Morsure de l'ensoi. Conscience“, „Mordedura de la consciencia. Consciencia“ usw. aufwarten. Der Inhalt ist damit bewahrt, nicht aber das Wesen des Ausdrucks. Leser verstehen „Stachel des Gewissens“ auf Anhieb, nicht aber „Agenbite of

inwit“. Das Original verfremdet sprachhistorisch und verlangt zunächst eine innersprachliche Übersetzung über Jahrhunderte hinweg. Anstelle des auffällig Fremden tritt etwas unmittelbar Vertrautes. Das ist ein Grund, warum andere Übersetzungen „Agenbite of inwit“ einfach belassen, gewöhnlich mit erklärenden Zusätzen: „Agenbite of Inwit. Coscienza“, „Agenbite of Inwit. Di coscienza ri-morso“, „Agenbite of Inwit, remordimiento. Consciencia“.

Was sich verändern muss, ist einerseits ein sprachgeschichtlicher Vorgang, ein Stück Evolution des Englischen, wie es Joyce und eine seiner Figuren fasziniert, oder anders ausgedrückt etwas historische Patina. (Der *Ulysses* ist nebenbei auch eine Abhandlung über die englische Sprache mit all ihren Ausfächerungen.) Dann aber hat die Verfremdung auch psychologische Ursache: das entrückte „Agenbite of inwit“ verliert etwas von seinem emotionalen Biss, wenn es zuerst geistig umgesetzt werden muss. Auch die Leseveranstaltung ändert sich. Aus solchen Überlegungen heraus hat die 2. deutsche Übersetzung eine künstliche mittelhochdeutsche Wendung erfunden: „Dere gewizzede biz“, die den Gewissenbiss durchschimmern lässt aber eben doch entrückt.

Viele Übertragungen sind geschickte, gelegentlich geniale, oft gesuchte, manchmal lahme Notbehelfe. Das wäre auch ein überfälliger Anlass, den Begriff „schwierig“ aus dem Vokabular der Übersetzungskunst zu verbannen. Sicher gibt es eine Skala von Schwierigkeit, aber „schwierig“ schliesst die Möglichkeit des Gelingen ein, und ein Guinness-Buch der Rekorde legt von aussergewöhnlichen Geschicklichkeiten Zeugnis ab. Doch was an vielerlei Bezügen und Wirkungen von „Agenbite of inwit“ konvergiert, ist – dem Wesen nach – übersetzerisch nicht einzubringen. Praktisch ist das Ziel literarischer Übersetzung das Scheitern auf hohem Niveau und mit Stil. Oft hat das Ergebnis, so sehr es abfallen muss, durchaus seinen Eigenwert und Zugewinn. Das Andere ist nicht notwendigerweise minderwertig, nur eben nie dasselbe.

Was sich zu allem, was dem Bereich Semantik oder Ausstrahlung zugeordnet werden könnte, dazugesellt, sind Klang, Rhythmus, Musik, also der rein akustischen Wirkung, die bei Joyce von allem Anfang an hörbar einsetzt. Den Iren scheinen Assonanzen und Alliterationen besonders natürlich von der Zunge zu gehen, jedenfalls kennzeichnet sich schon die erste Figur im *Ulysses* markant durch Ausrufe wie: „you fearful jesuit ... the jejune jesuit ... your gloomy jesuit jibes“. Das Wort „Jesuit“ ist gegeben, und im Deutschen stehen weit und breit keine Adjektive mit j- zur Verfügung (wenn man nicht unangebracht berlinern will), womit ein Merkmal dahinfällt, das auch wieder bei „The Ballad of Joking Jesus“ verstärkt wird.

Oder wieviel erfinderischer Aufwand (der an sich unbezahlt bleibt) ist zumutbar, um das Schwungvolle von „O jakers, Jenny, says Joe, how short your shirt is“ heranzukommen?

Die Einsilbigkeit des Englischen hat wenig Entsprechungen in den meisten flektierten Sprachen, in den romanischen fast gar keine. In einer musikalisch orchestrierten Episode (sie entspricht den homerischen Sirenen) wird ein Kellner durch lauter einsilbige Wörter geradezu zu einem musikalischen Motiv, etwas in einem kurzen Absatz:

Bald deaf Pat brought quite flat pad ink. Pat set with ink pen quite flat pad. Pat took plate dish knife for. Pat went.

Drei Laufe, worin jeder aus acht Wörtern und acht Silben besteht. So etwas verlängert sich von selbst im Italienischen:

Il calvo sordo Pat portò piatto sottomano inchiostro. Pat dispose con inchiostro penna piatto sottomano. Pat asportò piatto, scodella coltello forchetta. Pat andò.

Ebenfalls drei mal acht Wörter, aber 50 Silben, und die Buchstabenanzahl verdoppelt sich beinahe. Hier verschieben sich die Klänge, und es liesse sich mit einem bedauerlichen Schulterzucken abhaken, wenn Joyce mit seinen drei mal acht Sätzen nicht auch das Auf und Ab von Tonleitern wiedergäbe. Die finden sich in keiner anderen Sprache. Übersetzungen spielen eine andere Musik.

Es kann durchaus eine Erleichterung für Leser werden, dass Übersetzungen ihre Natur nach vereinfachen und glätten müssen. Literarische Werke sind oft gewitzte Hindernisläufe, die zu Flachrennen werden können, wenn Besonderheiten nicht nachzubilden sind. Übersetzer müssen oft entscheiden, wo das Original offen bleibt.

Was ist zu tun, wenn das Original (in eben der Sirenen-Episode) mit parallelen Fügungen wie „Lydia, admired, admired“ und „Boylan eyed, eyed“ aufwartet? Geht es um Verdoppelungen, wie es einige Übersetzer auffassen? Oder sind „admired“ und „eyed“ in der Mitte passive Partizipien? Lydia *wird* bewundert und bewundert ihrerseits. Was im Original in der Schwebe bleibt, wird in fast jeder Übertragung auf eine Möglichkeit reduziert, deren Alternative verschwindet, und dies durch niemandes Fehler oder Nachlässigkeit. Wo ein Polizist jemandem „It’s very close“ zuraunt, fassen dies die meisten bestehenden Übersetzungen als eine Beobachtung über das Wetter (es ist schwül), doch könnte es sich durchaus um die Einleitung zu einer vertraulichen Mitteilung handeln: „wir sind nahe dran.“ Wenn das die

Bedeutung wäre (und wer entscheidet es mit dogmatischer Gültigkeit?), wäre es ein ironischer Dreh, dass ausgerechnet das heimische „close“ auf ein unsichtbares und damit entferntes Geheimnis hinweist.

Wo einmal „... language of flow.“ steht, handelt es sich ohne Zweifel um eine gedanklich gestutzte Wiederholung eines früheren „Language of flowers“. Somit wäre „Sprache der Blu.“ auf Deutsch durchaus angemessen, wie auch französisch „... language des fl.“ und Ähnliches. Nur steckt auch „flow“ in der Abkürzung, was keine primäre Bedeutung ist, aber gleichwohl suggeriert wird und als „the flow of languages“ anderweitig erscheint (und zudem das Kapitel selber kennzeichnet). Die Wendung im Original weist auf zwei verschiedene Wege, von denen einer sicher den Vorrang hat, die Übersetzung lässt keine Zweifel aufkommen. Lese-Entscheidungen sind vorweggenommen

Anders ausgedrückt: „... language of flow.“ verlangt eine Umsetzung. Geht es um „flow“, den ersten Anschein, oder um „flower“, im wohl zweiten, aber kontextuell richtigeren Ansatz? Wie gesagt muss Übersetzung oft ein Ergebnis liefern, wo ursprünglich eine Auswahl vorliegt. Lesen ist an sich Übersetzen, bei Joyce oft schon von Haus aus. Er benutzt den doppelten Wortschatz des Englischen, das germanische Wurzeln hat, aber durch vormals lateinische Vokabeln angereichert worden ist. Dieser lateinische Bestand hat oft noch den Anstrich des Entrückten, es kann Unterschiede der gesellschaftlichen Stellung oder der Bildung markieren. Nicht alles ist unmittelbar eingängig. Joyce spielt mit diesen Schichtungen, und er kann sie hervorkehren oder parodieren.

Bloom stellt sich ideale Zeitvertreibe vor, doch sie sind abstrakt und seinem eigenen Vokabular entrückt; sie enthalten „vespertinal perambulation or equestrian circumprocession with inspection of sterile landscape.“ Hier muss man ein wenig schlucken, wenigstens einen Augenblick lang, bis der Vorgang klar hervortritt. Keine derartige Verzögerung, wie minim auch immer, entsteht durch „abendliche Spaziergänge oder Ritte mit Betrachtung unfruchtbarer Landschaften“, wie es in der ersten deutschen Übersetzung hieß. In der späteren hat Hans Wollschläger wenigstens ein entlegenes Wort einbringen können, „abendliches Spaziergehen oder equestrisches Spazierenreiten mit Besichtigung kahler Landschaften.“ Wer immer es liest, erkennt auf Anhieb einen Abend, der im englischen „vespertinal“ versteckt bleibt, leicht oder vollständig, je nach Bildungsstand. Die pompöse Überhöhung vom „circumprocession“ bleibt aussen vor, muss es, und damit verschwindet die komische Fallhöhe. Dies noch deutlicher, wo sich Bloom an Alterserscheinungen seines verstorbenen Vaters erinnert, darunter „the myopic digital calculation of coins, eructation

consequent upon repletion“. Das Lesen verläuft Schritt um Schritt, „myopic“ ist, aha, gelehrt für kurzsichtig, „digital calculation“ entpuppt sich als mühsames Zählen mit den Fingern. Dann wird's noch etwas happiger: was ist „repletion“, eine Füllen oder eine Sättigung, und dies gekoppelt mit „eructation“.

Nicht einmal alle Gebildeten erkennen dieses Wort, emotionsfrei wie die andern in der Umgebung. Eine deutsche Fassung umgeht alle Hindernisse, da sie gar nicht erst aufgebaut werden können, und verdeutlicht unmittelbar: „Das kurzsichtige Zählen von Münzen mit den Fingern, Rülpsen nach dem Essen“; Hans Wollschläger kann gelinde Verfremdungen anbringen: „Das myopische Fingerzählen von Münzen, das Aufstossen nach fülligen Mahlzeiten.“ Im Vergleich ist „Rülpsen“ vulgär, „Aufstossen“ etwas verfeinert, das aseptische „eructation“ jedoch stösst gar nicht an, es bleibt euphemistisch neutralisiert.

Innersprachlich sind „eructation“ oder „vespertinal“ beim Lesen erst zu übersetzen, nicht aber „Rülpsen“ oder „abendlich“. Molly Bloom setzt das Problem auf die Tagesordnung, sie scheitert am griechischen Fremdwort „metempsychosis“, spricht es aus als „Met him pike hoses“ und fragt nach der Bedeutung. Übersetzer sind an „Metempsychose“ gebunden und ziehen sich mit Verdrehungen – wenn wir so wollen, mit lautlichen Metamorphosen – wie „mit ihm zig Hosen“ oder „Mets ton ptit chose“ aus der Affäre. Bloom ist mit einer Umschreibung prompt zur Stelle und erklärt den Ausdruck mit „transmigration of souls“; doch „transmigration“ ist für Molly ein gleichermassen obskures Wort und provoziert einen Unmut, den ein durchsichtiger Begriff wie „Seelenwanderung“ nicht hervorrufen könnte.

Leser bei Joyce gehen oft in die Irre (die Odyssee ist das Epos der Irrungen), Übersetzer zeichnen manchmal den geraden Weg. Wo die Reaktion der Bewohner auf die Equipage des englischen Vizekönigs aufgezeigt wird, findet sich eine kleine Vignette: „Mr Stephen Dedalus, steering his way from the greenhouse for the subsheriff's office, stood still in midstreet and brought his hat low.“ Es zeigt einen gegen alle Erwartung ehrerbietigen Untertanen des Statthalters der britischen Majestät. Erst wenn wir wissen, dass ein „greenhouse“ nicht ein Gewächshaus ist, sondern ein öffentliches Pissoir (wie waren grün angestrichen) wird die scheinbar devote Gebärde zu einer slapstickartigen Reaktion – und damit komisch. Mit diesem (nicht allen Lesern zugänglichen) Wissen ist „greenhouse“ leicht zu übertragen: „Pissoir, pissotière, vespasiano“, usw. Nur ist für die meisten Nicht-Einheimischen ein züchtiges „greenhouse“ nicht ein vulgäres Pissoir, sondern wird allenfalls dazu. Die *Sache* Pissoir stimmt, nur der Lesevorgang ändert sich.

Jede Sprache hat einmalige Gelegenheiten.

Wortspiele, semantische Verdichtungen, Überlagerungen, Fehlleistungen, Witze, Versprecher, wie immer man die sprachlichen Schnittstellen bezeichnet, sie bleiben die offensichtlichsten aller Probleme für Übersetzungen. Ich weiss, schon aus dem Stammtisch der Übersetzerinnen in Zürich, wie geschickt, oft beinahe genial, Lösungen gefunden werden – gegen alle Wahrscheinlichkeit. Nur handelt es sich dabei meistens um isolierte Knalleffekte, die sich punktuell allenfalls bewältigen lassen. Bei Joyce nun, und nicht nur dort, treten sie geballt auf, und dazu vernetzt oder verästelt. Das setzt enge Grenzen.

Eine Frage wie „What railway opera is like a tramline in Gibraltar?“ wäre an sich leicht zu bewältigen, doch sie ist nur die glatte Oberfläche eines verzweigten Wortspiels, eines auf vielen Seiten vorangehende Rätsels: „What opera resembles a railway line?“ Die Antwort des zwanghaften Witzbolds lautet: „*The Rose of Castile. Rows of cast steel*“ und ist nicht ausnehmend witzig (Übersetzer haben sich oft mit matten oder forcierten Wortspielen herumzuschlagen). „*The Rose of Castile*“ ist eine irische Oper, populär zu seiner Zeit, und der Wortlaut lässt sich annähern an „rows of cast steel“, Reihen aus Gusseisen. Wie geht man damit um? Ideal sollte eine Rose von Kastilien sinnähnlich verfrachtet werden. Die Wege gehen auseinander, man kann die englische Variante belassen und verschiebt das Wortspiel aus der Zielsprache in eine andere. Oder man sucht eine andere Oper, deren Lautung auf ein anderes Geleise verschoben wird. So in zwei französischen Fassungen, die über siebenzig Jahre auseinanderliegen.

„Quel est l'opéra qui ressemble à une filature?“ / (1929); hier dient „*L'Étoile du Nord*“ als Ausgangspunkt für „*Les Toiles du Nord*“ (*toiles* entspricht *filature*). Der neue Versuch von 2004 verfällt auf „Quel opéra dramatique fait penser à la tonte des moutons chez les anciens Grecs? L'Enlèvement des laines.“ Die Wolle geschorener Schafe ermöglicht einen Anklang an Offenbachs „Entführung der Helena“: „L'enlèvement d'Hélène.“

Damit wird eine, allerdings andere, Oper mit etwas verbunden und ein Wortspiel an Ort und Stelle gerettet. Offenbachs Helena ergibt sogar einen klassischen Bezug. Im Original ist die Oper „*The Rose of Castile*“ in Spanien verankert und erlaubt im Geflecht des *Ulysses* eine Assoziation zu Molly Bloom, die aus Gibraltar stammt und selber Sängerin ist (eine Arie aus *Don Giovanni* steht auf ihrem Programm). Somit wird das spätere, permutierte, Echo des Rätsels zu „What railway opera is like a tramline in Gibraltar?“ So geschickt die französische Adaptation auch ist, „Quel opéra dramatique fait penser à la tonte des moutons chez les anciens Grecs? L'Enlèvement des laines.“, sie stellt keine thematische oder psychologische Verbindung her zu Spanien, Gibraltar oder Molly Bloom und hängt damit in der Luft.

Zu alledem spiegelt das reichlich an den Haaren herbeigezogene Wortspiel, das gerade dadurch auch seinen Urheber charakterisiert, auf einer Metaebene den *Ulysses* wider, auch hier ist einem alltäglichen Geschehen in einer Grossstadt, ein Kunstwerk überlagert: eine Oper verhält sich zu Eisenbahnen oder Trams wie ein Epos, die Odyssee, zum modernen Dublin.

Die banale Pointe ist ganz einfach, dass gezwungenermassen eindimensionale Lösungen nicht zu entsprechend vielen Verquickungen anregen. Hier muss auch auf den ungeheuren Zeitaufwand hingewiesen werden, wenn ein Übersetzer zuerst nur einmal allen Verästelungen auf Hunderten von Seiten nachgehen wollte.

Vom übersetzerischen Standpunkt aus unterscheiden sich Wortspiele oft kaum von Fehlern oder sinnvollen Änderungen. Bedeutungen überlagern sich oder kommen sich näher.

Die Wahrscheinlichkeit, aus einem Wort wie „word“ durch einen Tippfehler „world“ zu kreieren, ist im Englischen gegeben und kommt einem Schriftsteller zugute, der eben genau das tut. In andern Sprachen entfernen sich die Wörter, *mot* und *monde* mag ja gerade noch angehen zur Not, von *palabra* jedoch führt kein Weg, und kaum ein Umweg, zu *mundo*, und so muss ein vages *modo* einspringen.

Wie geht man um mit einem Verbot, „POST NO BILLS“, in eben einem dieser „greenhouses“, das durch einen graffittischen Eingriff zu „Post 110 PILLS“ umgedeutet worden ist? Eine frühe deutsche Übersetzung geht buchstabengetreu vor: „NICHT ANKLEBEN. 110 PILLEN NEHMEN.“ und lässt nicht ahnen, dass es sich um die blosser Tilgung von zwei Strichen handelt. Ein „N“ ohne die diagonale Linie sieht aus wie die Zahl 110. Ein „B“ verliert eine untere Rundung und suggeriert damit Pillen, PILLS. Eine minimale Veränderung hebt die Bedeutung aus den Fugen. Verbote sind in den meisten Ländern gegeben, „VIETATA L’AFFISSIONE“ kann zu „VIETATA LA FLUSSIONE“ umgebaut werden, ein „CABINET DE CONSULT“ wird verstümmelt zu „TA BINETTE DE CON.“; „DÉFENSE DE CRACHER“ eignet sich als Vorlage zu: „DÉPENSE DE CACHETS“, usw. Alle einfallsreichen Änderungen sind thematisch weniger eingebettet und ungemein viel umständlicher, zu Auslassungen kommen Zusätze, was sich wesentlich ändert, sind die Änderungen.

Meine Ansammlung von Unmöglichkeiten, die beliebig zu erweitern wären und im Grunde altbekannt sind, sprechen nicht gegen Übersetzungen, sondern *definieren* sie nur, d.h. zeigen

ihre Grenzen auf. Sie sollen dazu dienen, die Leistungen der wichtigsten Übermittlern sprachlicher Kultur um so eindringlicher zu würdigen.

© Fritz Senn