

Douglas Pompeu 

## Übersetzer im Dialog

*Spuren einer zwiesprachigen Kunst in den Nachlässen  
von Erich Arendt und Curt Meyer-Clason*

Anhand der Nachlässe von zwei der bedeutendsten deutschsprachigen Literaturvermittlern des 20. Jahrhunderts möchte ich mich im Folgenden den Besonderheiten ihrer Übersetzungsarbeit heuristisch annähern. Der vorliegende Beitrag besteht aus der Analyse von Parallelen und Divergenzen zwischen zwei Übersetzungspraktiken, deren materielle Spuren nicht nur Auskunft über das Schicksal zweier Intellektueller geben, sondern auch über Konturen ihrer Übersetzungsprojekte, die letztendlich die erste Phase der Rezeption der Literaturen aus Lateinamerika in den 1960er und 1970er Jahren in West- und Ostdeutschland prägten.

Der Begriff der zwiesprachigen Kunst bezieht sich auf einen dialogischen Aspekt, nach dem eine strategische Konzeption der Übersetzung im Prozess des Schreibens sowie in der Zusammenarbeit mit Autorinnen und Autoren entsteht. Spuren dieser Praktiken befinden sich in den verschiedenen Fassungen der Übersetzungen sowie in den Briefwechseln, die sich im Nachlass beider Übersetzer befinden.

Ziel des Beitrags ist es, anhand einer Analyse der Übersetzungsmanuskripte sowie der Korrespondenzen zwischen den oben genannten Übersetzern mit anderen Autorinnen und Autoren, die Textgenese ihrer Übersetzungen zu rekonstruieren. Damit werden zugleich Übersetzungsmaterialien als wesentlicher Bestandteil literarischer Nachlässe in den Blick genommen und ihr Potenzial als Orte der Destabilisierung gefestigter Wissensmuster, welche die Literaturen der Welt in Bewegung setzen, ausgelotet.

## Erich-Arendt und die Suche nach sprachlicher Verfremdung

Als Erich Arendt 1950 aus dem Exil – zunächst in Spanien und danach in Kolumbien – zurückkehrte, brachte er eine ganze lyrische Welt mit in die Heimat: neben seiner eigenen Lyrik auch Übersetzungen der Gedichte von Pablo Neruda, Nicolas Guillén, Rafael Alberti und Gabriela Mistral. Die alte Heimat aber war geteilt. Erich Arendt kam aus dem Exil direkt in die DDR, wo er in der 1950er Jahren begann, sein lyrisches und übersetzerisches Werk zu publizieren<sup>1</sup>. Ohne Pause hielt Arendt eine außerordentlich produktive Dynamik zwischen Übersetzung und Dichtkunst bis zu seinem Tod 1984 Jahre aufrecht. Das Exil brachte in diesem Fall ein schöpferisches Potenzial mit sich: Als ein für das Übersetzen prädestinierter Zwischenraum wurde das Exil zu einem Katalysator für das Schreiben.

Aber obwohl sein Werk als Dichter und Übersetzer in Ostdeutschland unmittelbar rezipiert wurde, gestaltete sich die Rezeption seiner Dichtung in Westdeutschland schwierig. Die Arendt'sche Lyrik blieb neben seinen von vielen Kritikerinnen und Kritikern über allen Maßen gerühmten Übertragungen spanischer und lateinamerikanischer Dichtung besonders in der BRD missverstanden und fremd. Arendts Zusammenarbeit mit dem Luchterhand Verlag führte, wie Stefan Wieczorek anhand der Verlagskorrespondenz im Nachlass nachzeichnet,<sup>2</sup> zu keiner Publikation seiner eigenen Lyrik in Westdeutschland. Im Namen des Luchterhand Verlages schrieb die Lektorin Elisabeth Borchers, dass Arendts Sprache sich eines »höchsten Ton[es] bedient«, der »die Schwingungen bis an die Grenze des Zerreißen« bringt. Aber sie fragt sich, »[o]b hier der Grund der Befrem-

- 1 Sein Debüt *Trug doch die Nacht den Albatros* erschien 1951 beim Verlag Rütten und Loening, im gleichen Jahr wie die Publikation seiner Auswahl südamerikanischer Dichterinnen und Dichter, *Die Indios steigen von Mixco nieder*, beim Verlag Volk und Welt. 1952 publizierte Volk und Welt auch *Bitter schmeckt das Zuckerrohr*, Arendts Übersetzung des *El son entero* (1947) des bedeutenden kubanischen Lyrikers Nicolás Guillén, während Arendts zweiter Gedichtband *Bergwindballade. Gedichte des spanischen Freiheitskampfes* – für den ihm der Nationalpreis der DDR zuerkannt wurde – beim Karl Dietz Verlag erschien. 1953 veröffentlichte Volk und Welt Arendts Übersetzung von Pablo Nerudas sowohl inhaltlich wie umfangmäßig gewaltiger Dichtung *Canto General (Der große Gesang)*, die bis 1993 in Ost- und Westdeutschland weiter gedruckt wurde.
- 2 Stefan Wieczorek, *Fotografie, Kunst- und Kulturreflexion, Übersetzung: transgressive Praktiken und ihre Impulse für das Werk Erich Arendts*, Aachen 2004, S. 232–241.

dung zu suchen ist, da doch die Sprache unserer Tage diese Anspannung nicht dulden will«. <sup>3</sup>

Anders verhielt es sich mit der Rezeption seiner Pablo Neruda-Übersetzungen, die der Verlag ohne größere Einschränkungen publiziert hatte. Die Rezeption seiner Übersetzungen verlief in beiden Staaten weitestgehend kongruent. 1960 brachte der Luchterhand Verlag Arendts Übersetzung *Aufenthalt auf Erden* heraus und drei Jahre später, 1963, erschien eine Auswahl seiner Übersetzungen Nerudas in der Reihe Bibliothek Suhrkamp. Die Rezeption von Arendts Lyrik begann in der BRD erst 1966 mit dem Band *Unter den Hufen des Winds. Ausgewählte Gedichte 1926-1965*, der im Rowohlt Verlag erschien. Auch in der DDR fand seine Arbeit als Übersetzer viel mehr rühmende Resonanz als seine eigene Dichtung. Peter Böhlig schreibt, Arendts Übersetzungen von Neruda entsprächen einem »Wärmestrom avangardistischer, experimenteller Poesie in der DDR-Lyrik«. <sup>4</sup> Karlheinz Barck sieht in Arendts Übersetzungen »ein mustergültiges Beispiel weltliterarischer Beziehungen«. Arendts größte Leistung läge »in der aus dieser einen Zwiesprache hervorgegangenen Entwicklung unserer eigenen Literatursprache«. <sup>5</sup> Was macht der Dichter anders als der Übersetzer?

Tatsächlich gehört Erich Arendt unter den deutschsprachigen Autorinnen und Autoren, die den Großteil ihrer Exilzeit in spanischsprachigen Ländern verbracht haben, zu denjenigen, die sich am intensivsten mit ihrem Gastland auseinandersetzten, sich persönlich und sprachlich am meisten mit ihm identifizierten, sich am weitesten auf darauf einließen und sowohl durch ihre Lyrik als auch durch ihre Übersetzungen in der einen wie in der anderen Richtung Vermittlungsarbeit leisteten. Nach seinem literarischen Verstummen und der ausschließlichen Beschäftigung mit Politik zwischen 1929 und 1933 konnte Arendt erst in der Fremde Themen, Landschaften und Kultur wiederfinden, die seinen politischen Aktivismus und seine Lyrik in Einklang brachten.

Das erschlossene Erich-Arendt-Archiv in der Akademie der Künste in Berlin rekonstruiert anschaulich sowohl das geteilte Leben, die Sprachwechsel und politischen wie kulturellen Systemwechsel als auch

3 Ebd., S. 232.

4 Peter Böhlig, »die verlassene Sprache: Über die nichtoffizielle Literatur der DDR und ihre Zeitschriften seit dem Ende der Siebziger Jahre«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.), *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, München 1990, S. 38-48, hier S. 47.

5 Karlheinz Barck, »Über einige Probleme bei der Übersetzung von Gedichten«, in: Silvia Schlenstedt / Heinrich Olschowsky / Bernd Jentzsch (Hrsg.), *Welt im sozialistischen Gedicht. Poeten, Methoden und internationale Tendenzen im Gespräch*, Berlin/Weimar 1974, S. 295-303, hier S. 300.

die Vermittlungsarbeit eines Künstlers auf der bewussten Suche nach sprachlichen Erweiterungen seiner Dichtung. Und dies nicht nur von Erich Arendt selbst, sondern auch von dessen Frau, der Romanistin und Übersetzerin Katja Hayek-Arendt.

Schon eine erste Beschäftigung mit Arendts Nachlass macht klar, dass Katja Hayek-Arendt stetige und immer wieder antreibende Hilfe in den Übertragungen spanischsprachiger Literatur nicht unbeachtet bleiben darf. Obwohl ihr Name offiziell hinter dem Erich Arendts zurücktritt, beinahe verschwindet, bekräftigen die Materialien im Nachlass die Forschungsaussagen, denen zufolge die ausgebildete Philologin Rohübersetzungen vorbereite, entscheidende Korrekturen bei der Endfassung vieler Texte Arendts vornahm und Äquivalente, Metaphern und grammatikalische Kongruenzen in den Übersetzungen überprüfte. Die Zusammenarbeit und Übersetzungssymbiose sind im Archiv nicht nur über die Tagebücher von Katja Hayek-Arendt, sondern auch durch ihre Anmerkungen in Übersetzungsmanuskripten gut dokumentiert. Bereits bekannt war, dass nach ihrer Aussage Erich Arendt keine einzige Zeile »gültig« übersetzt habe.<sup>6</sup>

Doch viel besser als die Zeit im Exil dokumentiert das Erich-Arendt-Archiv die Rückkehr des Dichters als Übersetzer und Vermittler in die DDR. Der Nachlass besteht aus überlieferten Dokumenten aus der Zeit nach 1950 und weist verschiedene Unterkategorien auf, u. a. Werke, Arbeitsunterlagen, Korrespondenzen, biografische Unterlagen, Sammlungen, fremde Werke und den Nachlassteil Katja Hayek-Arendts. Unter ›Werke‹ finden sich drei Subkategorien: Lyrik, Prosa sowie publizistische und bildkünstlerische Arbeit, darunter Entwürfe, Notizen, Gedicht- und Prosamanuskripte sowie Manuskripte essayistischer und publizistischer Arbeiten. Unter ›Nachdichtung‹ finden sich Übertragungen spanischer und lateinamerikanischer Lyrik, darunter Übersetzungsmanuskripte zu Werken von Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Nicanor Parra, Octavio Paz, Cesar Vallejo und Pablo Neruda. Auch wenn Arendt den Begriff »Übersetzung« konsequent vermied,<sup>7</sup> so machen die Strukturierung und der Inhalt seines Archivs das Beziehungsgeflecht zwischen Dichtung und Übersetzung sowie die Übersetzungsstrategien in Arendts Werk doch wieder sichtbar.<sup>8</sup>

6 Zit. nach Wieczorek (Anm. 2), S. 255.

7 Marcel Vermeijka, »Erich ARENDT, 1903-1984«, in: *Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX*, Stand: Juni 2015. Vgl.: [http://www.uelex.de/artiklar/Erich\\_ARENDT](http://www.uelex.de/artiklar/Erich_ARENDT) (19.6.2019).

8 Vielversprechend für eine zukünftige Studie ist sicherlich auch Arendts Bibliothek mit 240 Bänden, u. a. Primärliteratur und Handexemplare mit Marginalien

Einige wenige Analysen des Arendt'schen Werkes befassen sich auch mit den Materialien aus dem Nachlass. In seiner minutiösen Untersuchung über das dialogische sowie ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Arendts Dichtung und Übersetzung analysiert Claus Telge Arendts Strategien in den Übersetzungen von Nerudas und Albertis Lyrik. Die überzeugende Forschung von Telge zeigt wie eng Arendts Schreibprozesse mit seinen Übersetzungen verwoben sind und verortet die Übersetzung im Kern der Werkstatt des Lyrikers. Dabei stützt sich Telges Analyse nur auf die veröffentlichten Texte und auf Verlagskorrespondenzen, jedoch nicht auf die zahlreichen Übersetzungsmanskripte in Arendts Nachlass. Obwohl, so Telge, »Lyrikübersetzung für Arendt ein Medium poetologischer, kulturästhetischer und lebensweltlicher Reflexion ist«,<sup>9</sup> »der Übersetzungsprozess bei Arendt schon Parallelen zur späteren Nachdichtungspraxis aufweist« und »das Arbeitsverhältnis der beiden [Katja und Erich Arendt, Anm. D. P.] [...] eine Art Prototyp für die Paarung von Interlinearübersetzer und Nachdichter« abgebe,<sup>10</sup> werden die im Nachlass nachvollziehbaren Übersetzungsprozesse Erich und Katja-Hayek Arendts nicht in der Analyse berücksichtigt.

Anhand von Archivmaterialien werden in Nadia Lapchines und Martin Peschkens Untersuchungen der Arendt'schen Dichtung textgenetische Aspekte herausgearbeitet. Obwohl beide Analysen sich nur auf Arendts Schreibprozesse fokussieren, werden die Arendt'schen Manskripte als heuristisches Instrument im Dienst der Genese der Sinnkonstruktion in der Druckfassung<sup>11</sup> interpretiert und zeigen dem Annäherungsversuch an Arendts Übersetzungsmanskripte einen Weg auf. Lapchines Analyse geht minutiös durch die Entwicklungsphasen eines poetologischen Gedichts von Arendt, an dem der Autor über 17 Jahre lang gearbeitet hat. Handschriftliche Einfügungen, Er- und Umsetzungen, Hervorhebungen sowie Tilgungen im Schreibprozess werden durch neue verschiedene Fassungen eines Hölderlingedichts Arendts als Erinnerungsspuren analysiert. Die Materialität der Gedichtmanskripte, deren ältere Fassungen mit der Schreibmaschine geschrieben und danach handschriftlich korrigiert wurden, wobei ein späterer Entwurf komplett handschriftlich geschrieben wurde und

von Stephan Hermlin und Katja Hayek-Arendt sowie fremdsprachige Lyrikbände mit eigenen Anstreichungen und Anmerkungen zu künftigen Übersetzungen.

9 Claus Telge, »Brüderliche Egoisten«: *Die Gedichtübersetzungen aus dem Spanischen von Erich Arendt und Hans Magnus Enzensberger*, Heidelberg 2017, S. 138.

10 Ebd., S. 144.

11 Ebd., S. 137.

so, laut Lapchine, »eine radikale Zäsur im Textprozess« markiere,<sup>12</sup> bleibt verständlicherweise am Rande der Analyse.

Auch in Peschkens Untersuchung von Arendts Gedicht *Kykladen-  
nacht* – aus dem Band *Ägäis* (1967) – anhand von Notizen und Entwürfen, bleiben Materialität und Systematik des Arendt'schen literarischen Nachlasses sowie die Art und Weise, wie der Dichter seine Listen, Notizen, Aufzeichnungen und Entwürfe organisierte, wie er damit systematisch oder unsystematisch arbeitete, außen vor. Peschken präsentiert aber die Merkmale der Arendt'schen Aufzeichnungen und vergleicht seine unterschiedlichen Gedichtentwürfe: »einzelne dieser Notizen sind durchgestrichen, oft mit anderem Schreibstoff als die Notiz selbst«. <sup>13</sup> Auf dem Notizblatt sieht man, wie unterschiedlich der Schreibprozess des Dichters verlief, wie die Auflistung, die Notizen und Aufzeichnungen charakterisiert sind und sich vom auf der Seite ansteigenden Niederschreiben eines erkennbar werdenden Textes unterscheiden.

Ausgehend von Telges These, wonach die Übersetzung im poetologischen Zentrum von Arendts Werk steht, und von der Struktur des Erich-Arendt-Archivs sowie den aktuellen textgenetischen Untersuchungen, ergibt sich die Frage: Was kann der Einblick in den Arendt'schen Nachlass der Erich Arendt-Forschung sowie der Übersetzungsforschung noch anbieten? Können die Spuren des Dichter-Übersetzers uns zur Antwort über den Grund des Befremdens in seinen Texten führen? Ein erster Einblick in die Bestände unter der Klassifikation »Nachdichtung« im Erich-Arendt-Archiv bringt eindeutige materielle Ähnlichkeiten zwischen den Gedicht- und den Übersetzungsmanuskripten ans Licht. Abgesehen von den verschiedenen, von Arendt aufbewahrten Fassungen der von ihm übertragenen Gedichte, begleitet Arendts Übersetzungsmanuskripte keine ausgeschriebene Systematisierung der Übertragung durch Listen, Notizen oder zusätzliche Materialien zur Übersetzung. Die Übersetzungsmanuskripte zu verschiedener spanischsprachiger Lyrikerinnen und Lyriker erinnern an die Entstehungsprozesse seiner eigenen Dichtung: In einer vermutlich ersten Phase der Übertragung werden sie handschriftlich

12 Nadia Lapchine, »Textprozesse und Gedächtnisprozesse im Gedicht *Ein-  
helligem*: »Der Eremit in Ostdeutschland««, in: dies. [u.a.] (Hrsg.), *Gedächtnis-  
und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts*, Bern 2012, S. 133-176,  
hier S. 144.

13 Martin Peschken, »Stirnzeichen« – Überlegungen zur Genese von einigen  
poetischen Bildern in Erich Arendts *Kykladennacht*«, in: Nadia Lapchine [u.a.]  
(Hrsg.), *Gedächtnis- und Textprozesse im poetischen Werk Erich Arendts*, Bern  
2012, S. 177-200, hier S. 184.

notiert, korrigiert und mehrfach mit der Schreibmaschine ins Reine geschrieben.

Nehmen wir hierfür exemplarisch die erste Seite des vierseitigen Übersetzungsmanuskriptes zu Nerudas Gedicht *Der Indio* aus dem Band *Seefahrt und Rückkehr* (*Navegaciones y regresos*, 1959), auf der Arendt nur wenig, aber Entscheidendes streicht und korrigiert. (Abb. 1). Die Analyse der Ersetzungen, Tilgungen und weiteren Änderungen in den Übertragungsmanuskripten kann aufschlussreich für Arendts Poetik der Übersetzung sowie für das Potenzial seines Archivs als Übersetzernachlass sein. Außerdem gehört dieses Gedicht genau zu den Texten, die, so Wiczorek, Arendts Übersetzungsstrategien bedienen, »engagierte Poesie zugänglich zu machen, die zugleich ästhetische Ansprüche hat«. <sup>14</sup>

Arendts Übersetzung von *Der Indio* erschien nur in einer einzigen Auswahl aus Nerudas Gesamtwerk in der DDR: 1973 bei der von Carlos Rincón herausgegebenen Taschenbuchausgabe des Reclam Verlags in Leipzig. In keiner vorherigen Auswahl und auch nicht in den von Arendt selbst herausgegebenen und übersetzten zweibändigen *Dichtungen* (1967) bei Luchterhand ist *Der Indio* vertreten. In der 1963 erschienenen Ausgabe der Bibliothek Suhrkamp wird der Lyrikband *Navegaciones y regresos* ignoriert. In *Dichtungen* (1967), die repräsentative Auswahl aus dem Gesamtwerk, werden nur die sechs Oden aus diesem Band veröffentlicht und in der späteren Auswahl der Bibliothek der Weltliteratur im Verlag Volk und Welt erschienen nur zwei Oden und das Gedicht *Encuentro en el mar con las aguas de Chile* (dt. *Begegnung auf dem Meer mit den Wassern Chiles*). Liest man das Gedicht in der Auswahl bei Reclam als einzigen Text aus *Navegaciones y regresos* in der freien Arendt'schen Übersetzung, wirkt es fast wie ein neues Gedicht.

Der Band *Seefahrt und Rückkehr* wird vollständig erst 1986 im dritten Band der von Karsten Garscha herausgegebenen Gesamtausgabe *Das Lyrische Werk* beim Luchterhand Verlag publiziert. 1987 erscheint der Band als Einzeltitel; beide in der Übersetzung von Monika López. Erwähnenswert ist, wie sich die von Borchers kommentierte Sprache Arendts, die sich eines höchsten Tones bedient, von der Nerudas distanziert. Das Gedicht *Der Indio* gehört zu einer Übergangsphase in Nerudas Werk, in der er allmählich den belehrenden Voluntarismus der vorangegangenen Jahre aufgibt, um in eine Zeit der Akzeptanz eines Subjekts einzutreten, das die Wirklichkeit und sein Dasein als widersprüchlich und wechselhaft versteht. In Nerudas Gedicht wird die hohe Position der Ansprache mit der Konstruktion eindringlicher

14 Wiczorek (Anm. 2), S. 228.

Metaphern der *Alturas de Machu Picchu* verbunden, um eine väterliche Position der Verhaltensanleitung einzunehmen, die sich an einen weniger kultivierten Gesprächspartner richtet. Von den ersten Versen an bemerken wir die unübersehbaren Merkmale einer Poesie, die zum Agieren aufruft und sich an die Massen richtet: Umgangssprache, epische und narrative Techniken und Bezüge zur Alltagswelt. Das Gedicht *El Indio* kann in diesem Kontext als politisches Werk Nerudas verstanden werden, bei dem durch einen dramatischen Monolog die unterdrückte und ausgebeutete Figur des amerikanischen Ureinwohners wieder aufgerufen wird, um die europäischen Kolonialherrscher für ihre Taten büßen zu lassen und sich gegen den Staat aufzulehnen. Karsten Garscha erkennt: »im Gegensatz zur monolithischen Sicherheit der *Elementaren Oden* (1954-1957) durchzieht *Seefahrt und Rückkehr* ein dialektisches Grundmuster.«<sup>15</sup> Der Band besteht größtenteils aus Oden, die von frei geformten Gedichten unterbrochen werden und in der Ausgabe der argentinischen Editorial Losada kursiv gedruckt wurden. Zu ihnen gehört das Gedicht *El Indio*.

Im Erich-Arendt-Archiv befinden sich zwei Fassungen der Übersetzung von Nerudas Gedicht: 1. ein vierseitiger handschriftlicher Entwurf, vermutlich eine Rohübersetzung, und 2. ein dreiseitiges ins Reine geschriebene Typoskript mit minimalen Änderungen. Die Tilgungen, Hinzufügungen und weiteren Korrekturzeichen lassen vermuten, dass es sich bei der Handschrift um einen der ersten Entwürfe der Übertragung handelt, während das Typoskript einer seiner letzten Fassungen entspricht. Nerudas Gedicht und die Typoskript-Fassung in Arendts Übersetzung beginnen wie folgt:

El indio entremuriéndose en las calles  
del Perú, de Bolivia,  
por los montes de América,  
con tantos hilos de oro en el museo,  
con tanta ropita en la historia,  
y aquí va el pobre y viene  
ya sin voz y sin trigo y sin zapatos.

Der Indio halb im Sterben in den Straßen  
von Peru; und von Bolivien,  
auf dem Bergen von Amerikas,  
bei so vielen Fäden Golds im Museum,  
bei so viele Trachten im Lauf der Geschichte  
und hier geht der Arme und kommt  
ohne bereits Stimme und ohne Korn, ohne Schuhe.

Vergleicht man diese Fassung mit den in der Rohübersetzung hinterlassenen Spuren Arendts und dessen sprachlichen Entscheidungen, wird ein Teil der Übersetzungsarbeit sichtbar. Auf dem handschriftlichen Entwurf streicht der Übersetzer z.B. zwei mögliche Partizipien – »halbkrepiierend« und »halbverreckend« – für Nerudas Neologismus im Gerundium »entremuriéndose«, die durch die idiomatische Wen-

15 Karsten Garscha, »Vorwort«, in: Pablo Neruda, *Seefahrt und Rückkehr*, übers. von Erich Arendt, Darmstadt 1987, S. 125-131, hier S. 127.



dung »halb im Sterben« ersetzt wird. Diese Entscheidung verdeutlicht den Versuch des Übersetzers, eine umgangssprachliche Variante anzupassen, die sich der Dichtungsphase von Neruda annähert, auf Kosten seiner bevorzugten Verwendung von Partizipien und der ausdrucksvollen Bildlichkeit der Partizipien »krepierend« und »verreckend«, die den expressionistischen Einfluss von Arendts Werk prägt.

Auch die weiteren Korrekturen im Manuskript markieren das Oscillieren zwischen der Suche nach sprachlicher Äquivalenz und freier Dichtung. Vor allem aber bemüht Arendt sich um einen angemessenen Rhythmus, um dem Klang des Originals zu folgen. So wird das Komplement »im Lauf« [der Geschichte] im Typoskript gestrichen: auf Kosten eines vollendeten Sinnes, zugunsten der originalen Metrik. Nicht nur die erste übersetzte Strophe simuliert genau den jambischen Rhythmus des Originals, sondern auch viele Änderungen in der ersten Fassung der Übersetzung lassen sich als rhythmische Anpassungen erklären, z. B. wenn der eine oder andere Vers ausgedehnt wird.

Als Beispiel möchte ich den ersten Vers der zweiten Strophe zitieren, in dem das lyrische Ich die Figur des Ureinwohners zum ersten Mal zu einer Auferstehung aufruft, und dazu in den Text einen imperativen Ton hinzufügt:

<p>Levántate, grandullón, vamos!          Ándate de una vez a tu agujero          en la tierra,          ya sabes que tú no tienes cielo.          Vamos! Vive!</p>	<p>Erhebe dich, hochwüchsiger Bursche, brechen wir auf!          Lauf schnell zu deinem Loch          in der Erde, du weißt ja,          daß du keinen Himmel hast.          Brechen wir auf, lebe!</p>
---	---

Wie der Vergleich der Manuskripte offenlegt, taucht die Ausdehnung des ersten Verses erst in der zweiten Fassung der Übertragung auf. Interessanterweise wird hier eher die Treue zum Original als die freie Dichtung eine wichtige Rolle spielen. Zwischen den kurzen und spielerischeren Lösungen »junger Schlacks« und »schmächtiger Junge« der ersten Fassung für »grandullón«, betont die lange, beschreibende und nüchterne Variante »hochwüchsiger Bursche« der zweiten Fassung die Entscheidung des Übersetzers für eine prosaische, fast erklärende Übertragung. Ähnliches kann man über die unterschiedlichen Lösungen für das Ende dieses Verses sowie für den letzten Vers der Strophe sagen. Mit den Imperativen »los«, »lebe« oder »vive« überträgt Arendts erste Fassung viel deutlicher die Spontaneität und Knappheit der Verse Nerudas.

Ob die Änderungen in der Übertragung des Gedichtes *El Indio* nach der Lektüre von Katja Hayek-Arendt zustande kamen, lassen die Manuskripte in diesem Konvolut nicht erkennen. Im »Verzeichnis der Nachdichtungen« der Reclam Ausgabe wird Katja Hayek-Arendt

nur im Zusammenhang mit der gemeinsamen Übertragung der Gedichte aus *Extravaganzenbrevier* genannt. Wieczorek geht davon aus, dass Hayek-Arendt bei jeder Übertragung mitwirkte, indem sie die Rohfassung korrigierte. Arendt hätte dann nur Zweifelsfälle direkt mit dem Autor geklärt.<sup>16</sup> Es gibt einige Fassungen mit Katja Hayek-Arendts Anmerkungen, deutliche Rohübersetzungen von Nerudas Texten lassen sich nicht finden. Wie bereits erwähnt, können Arendts Übersetzungsprozess sowie die Arbeitsteilung des Übersetzer-Paares aus dem sogenannten Nachlassteil von Katja Hayek-Arendt mit diversen Unterlagen (vorwiegend Tagebücher sowie Briefe, Druckbelege und Fotos) kaum rekonstruiert werden.

Weil das Erich-Arendt-Archiv keine biografischen Manuskripte von Erich Arendt selbst aufbewahrt, spielen die Dokumente seiner Frau doch eine wichtige Rolle für den Nachlass. Das Leben im Exil ist großteils dokumentiert, z. B. durch die Tagebücher von Hayek-Arendt. Der Nachlass schließt handschriftliche Tagebücher von ihr ein. Die meiste Zeit ihres bewegten Lebens führte sie Tagebuch, spätestens seit ihrer Pariser Zeit 1939. Erhalten haben sich, soweit bekannt, zwei Hefte aus dem Exil in Kolumbien 1944 und 1945 sowie 33 weitere Tagebuchhefte aus den Ost-Berliner Jahren 1967 bis 1979. Daneben gibt es an Katja Hayek-Arendt gerichtete Postkarten und Briefe, u. a. von Paul Celan, Marc Chagall und Fritz J. Raddatz. Auch zahlreiche Fotos des Paares, auch vor ihrer Wohnung in Bogotá, sind im Archiv erhalten. Unter ihren Werken sind jedoch nur drei Akten zu finden: unvollendete Materialien zu ihrer Übersetzung der biografischen Arbeit zu *El Greco* (1935 in Spanien erschienen) von Ramón Gómez de la Serna für den Verlag der Kunst und verschiedene Gutachten zu Büchern französisch- und spanischsprachiger Autorinnen und Autoren. Aber auch unter den »Nachdichtungen« von Erich Arendt finden sich in vielen Übersetzungsmanuskripten, z. B. zu Gedichten von Jean Cassou oder Luis Cernuda, zahlreiche handschriftliche Anmerkungen von Hayek-Arendt. Diese Spuren im Archiv bekräftigen Vejmekas Aussage, nach der »in der grundsätzlichen Arbeitsteilung des Ehepaars Katja Hayek-Arendt interlineare Übersetzungen als ›Rohfassungen‹ erstellte, auf deren Grundlage Erich Arendt seine ›Nachdichtungen‹ anfertigte«. <sup>17</sup>

Vergleicht man dann die gewählten Übersetzungslösungen in den Manuskripten im Erich-Arendt-Archiv für dieses eine Gedicht mit seiner veröffentlichten Übersetzung, wird die Übertragungsgenese des Textes noch interessanter:

16 Wieczorek (Anm. 2), S. 225.

17 Vermeijka (Anm. 6).

In den Straßen von Bolivien und Peru,  
 auf Amerikas Bergen,  
 geht der Indio langsam ein.  
 Im Museum so viele Fäden aus Gold,  
 so viel feines Gewebe aus der Geschichte –  
 und da geht der Arme jetzt,  
 ohne Schuh, ohne Brot, schon ohne Stimme.

Erhebe dich, du großes Kind, brechen wir auf!  
 Besetze deinen Platz  
 auf der Erde, du weißt ja,  
 daß du keinen Himmel hast. Los! Beginn zu leben!<sup>18</sup>

Die Tatsache, dass der erste Vers des Gedichts in dieser Fassung ohne die Figur des Indios beginnt, fällt sofort auf und bringt dem Gedicht eine andere Komposition und sprachliche Dynamik ein. Es ist interessant, dass die Figur des Indios erst in der dritten Strophe enthüllt und damit schon zu Beginn des Gedichts eine erzählerische Spannung erzeugt wird. Das bereits übersetzte Bild des in den lateinamerikanischen Straßen sterbenden Indios wird ausdrücklich minimiert und weniger tatkräftiger. In dieser Fassung schrumpft der Indio wie eine Pflanze zusammen; und anders als im Original, bei dem er durch die Alternanz zwischen den Verben ›gehen‹ und ›kommen‹ sowie die deiktische Markierung (*aquí* = ›hier‹ und nicht ›da‹) in den Vordergrund gerückt wird, nimmt die Figur in der Übersetzung eher einen Platz im Hintergrund ein. Das Korn wird zum Brot, das Loch (*agujero*) wird zum Platz und verliert seine metaphorische Kraft, die Arendt hier versucht, mit dem politisch konnotierten Verb ›besetzen‹ zu kompensieren. Kurzum, es wird eine politische Sprache aufgehoben, während die expressionistischen Bilder sprachlich abgerundet werden. Was passiert hier? Warum entscheidet sich der Übersetzer für diese Änderungen?

Das Zögern zwischen höchstem Ton und der Suche nach einer zeitgemäßen Sprache sowie die größten nachdichterischen Freiheiten in Arendts Übertragung hinterlassen keine Spur im Archiv. Sie werden direkt in die dritte und publizierte Fassung integriert. Zusammengefasst handeln diese Freiheiten von syntaktischen Verschiebungen, Anpassungen auf Kosten von Verfremdungen und zugunsten der Textdramaturgie sowie die offensichtliche Umwandlung zum trochäischen Versmaß und sehr justierter Metrik im ganzen Gedicht.

18 Pablo Neruda, *Gedichte*, übers. von Erich Arendt, hg. von Carlos Rincón, Leipzig 1973, S. 120.

Wenn man aber die letzte Typoskript-Fassung des Gedichts in Arendts Nachlass mit Monika López' <sup>19</sup> Übersetzung desselben Textes vergleicht, fallen die textuellen wie kontextuellen Unterschiede beider Fassungen sofort ins Auge. Die gut gelungene Übertragung von López ist im Vergleich zu Arendts Nachdichtung viel prosaischer und spiegelt dadurch die bereits erwähnte Umgangssprache Nerudas, durch die der chilenische Dichter zum Agieren aufrufen will, wider. Bei der Übertragung wird die Figur des Indios konkreter dargestellt. Sogar im Original ist beispielsweise der symbolische Bezug zwischen der halbsterbenden Figur des Indios und dem Museum, als historisches Grab der Kolonisierten, nicht so direkt wie in López Übertragung. Nun steht er goldbestickt mit seinen Trachten erschlossen in der Geschichte. Durch die häufigeren Wiederholungen knapperer imperativer Formen wird der Aufruf dabei dringlicher: »Lebe! / Sei kein Stein mehr [...] / sei kein Fluss mehr«. Diese Dringlichkeit scheint nicht im Mittelpunkt von Arendts Überlegungen zu stehen. Doch verraten die zwei Manuskripte im Nachlass viel über die Arbeit mit der Sprache eines Übersetzers, der auf einer Seite in diesem Fall ähnliche oder gleiche Lösungen wie López findet, auf der anderen Seite dem Original viel »treuer« verbunden bleibt als ihre Übertragung.

Darüber hinaus lässt sich ausgehend von dem Archivmaterial ohne Zweifel feststellen, dass die zwei vorliegenden Fassungen als Grundlage für Arendts endgültige Version dienen. Ein Text, der zusammen mit seinen Entwürfen nicht nur aus Selbstinszenierung, sondern auch aus Versuchen und Bestrebungen besteht, eine Übersetzung im Sinne einer authentischen Reproduktion zu schaffen, die Nerudas Werk Rechnung tragen kann. Hätte die Kritik an Arendts Übersetzungen <sup>20</sup> die Materialien aus dem Übersetzernachlass in Betracht ziehen können, würde sie die eingeforderte Unsichtbarkeit des Übersetzers sowie Arendts Strategie, die Sprachkultur Nerudas durch die Fremdheit der Sprache im Ausgangstext nachzubilden, relativieren. Im Fall der verfügbaren deutschen Übertragungen dieses Gedichtes sind die alltags-sprachlichen Elemente des Fremdtexes und ein gewisses Echo des Originals sowohl bei Arendts als auch bei López' Übersetzung zu

19 »Halb lebt er, halb stirbt er, der Indio, auf den Straßen / Perus und Boliviens, / in Amerikas Bergen, / dabei steht er so goldbestickt im Museum, / mit so hübschen Trachten in der Geschichte, / hier aber wandert der Arme her und hin, / schon ganz ohne Stimme, ohne Korn, ohne Schuhe / Hoch, Bursche, bist doch ausgewachsen! Mach schon! / Geh endlich in dein Loch / auf Erden, du weißt doch, / für dich gibt es keinen Himmel. / Los schon! Lebe!« Pablo Neruda, *Seefahrt und Rückkehr*, übers. von Erich Arendt, Darmstadt 1987, S. 40-41.

20 Jürgen von Stackelberg, *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*, München 1978, S. 88-90.

erkennen. Sie werden anders betont und teilweise aktualisiert, aber beide, Übersetzerin und Übersetzer, bleiben durch ihre Auswahl des Sprachmaterials nicht unauffällig oder unsichtbar in ihrer Übertragung. Sobald man einen Einblick in den Nachlass des Übersetzers bekommt, entpuppt sich die Unsichtbarkeit als ein Simulacrum und die Entwicklung einer Zwiesprache – wie Karlheinz Barck bereits feststellte<sup>21</sup> – wird zu Arendts Übersetzungsstrategie.

Eine Strategie, die nicht nur den Versuch einschließt, einen Weg für das eigene Werk zu bahnen, sondern auch die kulturpolitische Leistung eines tatkräftigen Literaturvermittlers im deutschsprachigen Literaturbetrieb zu etablieren, der wie Wiezoreck einleuchtend feststellt, sich ein besonderes Handlungspotenzial schaffte, »indem er das konventionelle Verhältnis zwischen Verlag und Übersetzer partiell umwendet«<sup>22</sup> und so aus der Vermittlung ein programmatisches Projekt zur Erweiterung des Kanons machte. Dieses Verhältnis zu Verlagen in der DDR und BRD sowie zu anderen Übersetzerinnen und Übersetzern wird durch die aufbewahrten Korrespondenzen im Nachlass sowohl verfolgbar als auch einleuchtend für die prägendste Besonderheit des Erich-Arendt-Archivs: die auf verschiedenen Ebenen stattfindende Grenzüberschreitung seiner Arbeit als Vermittler. Eine Grenzüberschreitung nicht nur zwischen Sprachen, sondern, wie der Fall der Übersetzung des Werkes Nerudas zeigt, innerhalb des eigenen deutschsprachigen Systems.<sup>23</sup>

## Curt Meyer-Clasons und die Korrespondenz mit Autorinnen und Autoren: zwischen Repräsentativität und Zugänglichkeit

Nicht das forcierte Exil wie im Fall Erich Arendts, sondern die Migration als Kaufmann nach Südamerika bestimmte den ersten Kontakt des Übersetzers Curt Meyer-Clason mit den lateinamerikanischen Kulturen. Sein Schicksal in Lateinamerika war aber nicht weniger

21 Barck (Anm. 5), S. 300.

22 Wiezoreck (Anm. 2), S. 226-227.

23 Das zeigt sich exemplarisch in der Debatte zum Formalismus um das Werk von Nicolas Guillén im Briefwechsel zwischen Arendt und dem Verlag Volk und Welt, der um 1951 einen Lyrikband des kubanischen Dichters vorbereitete sowie in der Korrespondenz mit Fritz J. Raddatz, Cheflektor des Rowohlt Verlags zwischen 1960 und 1969, die – unter anderem – Auskunft über den Austausch mit Literatinnen und Literaten in der BRD gibt, die Arendt oft nur dort erschienene Bücher zusandten.

dramatisch als das Arendts und ebenfalls von politischer Verfolgung geprägt.<sup>24</sup>

Innerhalb von 20 Jahren wird Meyer-Clason zum Vermittler eines ganzen literarischen Kontinents. Seine Übersetzungen werden in den wichtigsten Verlagen der BRD publiziert und zirkulieren über Lizenzen in der DDR. Die Bibliografie seiner Übersetzungen bis 1990 erstaunt sowohl aufgrund der Quantität als auch aufgrund der stilistischen Disparität der Werke. Seine Arbeit als Vermittler beschränkt sich aber nicht auf Bücher, sondern ist multimedial. Ab den 1970er Jahren erarbeitet Meyer-Clason zahlreiche Hörspiele für verschiedene Radiosendungen und Fernsehsender, gibt über zehn Anthologien heraus, verfasst Rezensionen für renommierte Zeitungen und organisiert zahlreiche Lesungen und Veranstaltungen mit Autorinnen und Autoren aus Lateinamerika. 1972 erhält er den Übersetzerpreis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1973 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse in Berlin, 1978 den Übersetzerpreis des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie, 1981 wird er korrespondierendes Mitglied der brasilianischen Akademie der Künste.

2013, nach dem Tod des Übersetzers, wurde der Nachlass sowie die Bibliothek von Curt Meyer-Clason vom Ibero-Amerikanischen Institut (IAI) in Berlin erworben. Das noch nicht erschlossene Übersetzerarchiv besteht aus 32 Umzugskartons, gefüllt mit Umschlägen und Mappen, die mit den Namen von Autorinnen und Autoren, Verlagen, Institutionen und Radiosendungen beschriftet sind, und einer Bibliothek mit ungefähr 3.500 Bänden. Unter seinen persönlichen Unterlagen sind auch Urkunden und einige Fotografien des Übersetzers zu finden, Tagebücher allerdings nicht. Dem Leiter des Sonder-sammelungsreferats im IAI, Dr. Gregor Wolff, zufolge, war es der Wunsch des Übersetzers, dass sein Nachlass am IAI aufbewahrt wird. Bei der Erwerbung des Nachlasses, der sich im fünften Stockwerk einer Altbauwohnung in München befand, erzählt Wolff, wie überrascht Curt Meyer-Clason schien, als er merkte, dass auch seine Briefwechsel mit Autorinnen und Autoren, seine Notizen und Übersetzungsmanuskripte Teil seines Nachlasses seien. Der Übersetzer sei kurz davor gewesen, diese Dokumente zu entsorgen, als er sich entschied, seinen Nachlass dem IAI anzubieten. Er dachte, sie seien nicht so wertvoll wie z. B. seine Bibliothek. Wenn man einen Blick auf die offenbar intensiv durchgearbeiteten und zerlesenen Bände der Meyer-Clasons

24 Zur intellektuellen Biografie von Curt Meyer-Clason vgl. Douglas Pompeu. »Für eine intellektuelle Biografie des Übersetzers von Sertão«, in: Ottmar Ette / Paulo Astor Soethe (Hrsg.), *Guimarães Rosa und Meyer-Clason. Literatur, Demokratie, ZusammenLebenswissen*, Göttingen 2020, S. 213-246.

Bibliothek wirft, werden die Spuren seiner Übersetzerarbeit in den Bänden sichtbar. Unterstreichungen, Worterläuterungen und Listen auf Deutsch, Spanisch und Portugiesisch finden sich in überbordendem Umfang in zahlreichen Romanausgaben, die im Nachlass wie erste Notizbücher seiner Arbeit wirken. Wie Wolff bemerkt, erfüllten diese Bücher zudem eine andere und wichtige Funktion in der Werkstatt des Übersetzers, die sich nach dem Erwerb des Nachlasses leider nicht mehr rekonstruieren lässt: Ein Großteil der umfangreichen Korrespondenz des Übersetzers befand sich in der Bibliothek als eine Art Lesezeichen in seinen Büchern. Ein anderer Großteil wurde zusammen mit Zeitungsausschnitten aufbewahrt und bildete eine Art Konvolut, dessen Kern die Autorenkorrespondenzen ausmachen.

Im Gegensatz zum Erich-Arendt-Archiv ist die ursprüngliche Zuordnung der Briefe im Nachlass Meyer-Clasons symptomatisch für seine Übersetzungspraxis. Gerade die Arbeit mit den Korrespondenzen und nicht mit den verschiedenen handschriftlichen Fassungen bildet den Kernbestand des Übersetzerarchivs. Die Suche nach poetologischen Aufzeichnungen oder nach hinterlassenen Spuren einer Übersetzungspoetik, die die Genese seiner Arbeit als Sprachkünstler strukturieren könnte, führt immer wieder zu den Korrespondenzen<sup>25</sup> mit Autorinnen und Autoren, deren Werke Meyer-Clason ins Deutsche übertragen hat. Verschiedene Fassungen eines Gedichtes oder von Texten sind nicht verfügbar<sup>26</sup> und wurden vermutlich vom Übersetzer vernichtet. Spuren lassen sich wiederum in den Korrespondenzen finden, wo sich eine intensive Zusammenarbeit zwischen dem Übersetzer und seinen Autorinnen und Autoren durch Wortlisten, Erklärungen und Überprüfungen von Glossaren abzeichnet.

Abgesehen von der bereits bekannten Korrespondenz<sup>27</sup> mit dem brasilianischen Romancier João Guimarães Rosa (1908-1967), aus der Grundlagen von Meyer-Clasons Übersetzungsmethode ablesbar sind, leistet der Briefwechsel des Übersetzers mit lateinamerikanischen und deutschen Intellektuellen einen reichhaltigen Beitrag zur Literatur- und Übersetzungsdebatte sowie zur Diskussion von Wissenstransfer zwischen Deutschland und Lateinamerika in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In der vorliegenden Analyse konzentriere ich mich

25 Die theoretischen Grundlagen der Arbeit Meyer-Clasons werden oft in seinen Essays, Aufsätzen und Vorträgen sowie in seinem autobiografischen Werk angesprochen, aber nicht systematisiert, oder in seiner Praxis konsequent umgesetzt.

26 Ich schließe hier nicht aus, dass sich im Laufe der Erschließung Materialien zu diesem Punkt finden.

27 Maria Aparecida Faria Marcondes (Hrg.), *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*, Belo Horizonte 2003.

auf das Beispiel seiner Entdeckung, Vermittlung und Übersetzung des Werkes von João Cabral de Melo Neto (1920-1999) Ende der 60er-Jahre, da die Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer über die Publikation der ersten Anthologie seiner Lyrik in der Bundesrepublik besondere Aspekte der Übersetzungspraxis Meyer-Clasons ans Licht bringen können.

Die *Ausgewählten Gedichte* Cabrals wurden 1969 in der Buchreihe ›edition suhrkamp‹ publiziert und gehört zu den ersten drei brasilianischen Titeln<sup>28</sup> im gesamten Programm des Suhrkamp Verlags. Das Werk des brasilianischen Dichters war damals dem deutschen Lesepublikum noch gänzlich unbekannt. Die vereinzelt veröffentlichten einiger seiner Gedichte in Zeitschriften und Anthologien hatten nur eine geringe Auflage und bescheidene Verbreitung, so die Nummer 3 der Zeitschrift *Humboldt* im Jahr 1963, die Anthologie *Literatur in Lateinamerika* (1967) und die von Max Bense und Elisabeth Walther ab 1960 organisierte Reihe ›edition rot‹, in deren Nummer 14 von 1964 Willy Kellers Übersetzung des Gedichts *Der Hund ohne Federn* (*O Cão Sem Plumas*, 1950) erschien.

Die *Ausgewählten Gedichten* in der ›edition suhrkamp‹ präsentieren nicht nur Cabrals Lyrik, sondern stellen auch eine für die deutschen Leserschaft zugänglichen Einführung dar, die ein Jahr später um eine weitere Anthologie unter dem Titel *Der Hund ohne Federn* ergänzt wird. unter dem Titel *Der Hund* unter dem Titel *Der Hund ohne Federn* ergänzt wird. Vergleicht man sie mit der Suhrkamp-Ausgabe, so fällt auf, dass die Einführung in Cabrals Werk in diesem Kontext eine ästhetische Korrespondenz zur europäischen Literatur beinhaltet, die in der Einleitung des Buches durch die Evokation des Kanons akzentuiert wird.<sup>29</sup> Die Einführung neuer Werke in jedes literarische Feld erfordert üblicherweise eine Orientierung der Leserschaft in der »World Republic of Letters« (Pascale Casanova). Im Paratext zur Publikation *Der Hund ohne Federn*, die 1962 in der Verlagsreihe ›edition rot‹ zusammen mit sieben Gedichten und Manifesten von Exponenten der brasilianischen konkreten Poesie erschien, sind die

28 Zusammen mit *Corpo Vivo* von Adonias Filho und *Poesie* von Carlos Drummond de Andrade, alle in der Übertragung von Curt Meyer-Clason.

29 »Cabral hat mit der Tradition des ›rhetorischen‹ Stils resolut gebrochen; seine Gedichte, streng komponiert und strukturiert, bringen Erfahrung und Wirklichkeit, Imagination und Information auf den Nenner des präzisesten Ausdrucks. Sie sind wortkarg, wie die späten Gedichte von Brecht, frei von Schnörkeln und ganz auf die Bewegungsgesetze der Sprache gegründet, wie die Gedichte Mallarmés.« Curt Meyer-Clason, »Nachwort«, in: João Cabral de Melo Neto, *Ausgewählte Gedichte*, übers. von Curt Meyer-Clason, Frankfurt a.M. 1969, S. 138.

Bezugspunkte dieser Einführung Francis Ponge und William Carlos Williams.

Cabrals Werk in einer anderen Sprache und in einem anderen kulturellen Feld zugänglich zu machen, ist jedoch keine leichte Aufgabe, da sein Werk, wie im Fall von Guimarães Rosa, oft in der spezifischen Kulturwelt des brasilianischen Nordostens verankert ist, aus dem er Sprache und Stoff der Poesie sammelt und neu erschafft. Es ist kein Zufall, dass die Zugänglichkeit des Werkes Cabrals auch den Kern der Korrespondenz zwischen Autor und Übersetzer bildet. Beginnend mit der Auswahl der Gedichte, die dem deutschen Lesepublikum präsentiert werden sollte, diskutierte der Dichter selbst ausführlich mit dem Übersetzer, um einen Weg zu finden, sein Werk sowohl zugänglich als auch repräsentativ zu machen. Im Jahr 1964, als Meyer-Clason Cabral einen ersten Brief über die Möglichkeit schreibt, dessen Werk ins Deutsche zu übersetzen, und den Autor über das Interesse des Verlags Kiepenheuer und Witsch (der gerade dabei war, Guimarães Rosa zu verlegen) an seinem Werk informiert, fragt Meyer-Clason ihn nach einer Auswahl für eine mögliche Anthologie.<sup>30</sup>

Aus Genf schickt Cabral dem Übersetzer Exemplare von drei verschiedenen Anthologien – *Duas Águas* (1956), *Terceira Feira* (1961) und *Poesias Escolhidas* (1963) – sowie Willy Kellers Übersetzung des Gedichts *Der Hund ohne Federn* und delegiert die Auswahl der Gedichte an den Übersetzer. Fast ein Jahr später, in einem Brief vom 4. Mai 1965, schreibt der Übersetzer erneut an Cabral, um sich für das lange Schweigen zu entschuldigen und um den Autor über die Ablehnung von Kiepenheuer und Witsch zu informieren. Meyer-Clason übersetzt jedoch weiterhin Cabrals Gedichte und besteht so lange auf der Herausgabe eines Bandes mit einer Auswahl von Gedichten des Autors, diesmal bei Luchterhand,<sup>31</sup> bis er am 15. August desselben Jahres dem Autor ein positives Signal des Suhrkamp Verlags übermitteln kann, der daran interessiert ist, eine Auswahl seiner Gedichte in der neu gegründeten Reihe ›edition suhrkamp‹ zu veröffentlichen.<sup>32</sup>

30 »Sollten Sie es nun interessant und passend finden, mich mit der Übersetzung Ihres Werkes in einer Anthologie, eventuell zweisprachig, zu betrauen, wäre ich Ihnen sehr dankbar, wenn Sie so freundlich wären, mir mitzuteilen, welche Bücher, die noch auf dem Markt sind, Ihr Werk ausmachen, und zwar in den Hauptzeilen, welche Gedichte Sie gerne aus erster Hand übersetzt sehen würden.« Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 15.5.1964, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

31 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 4.5.1965, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

32 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 15.8.1965, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

Cabral stimmt der Publikation zu und schließlich beginnen sie, sich mit den Details der Auswahl für die Anthologie zu befassen. Außerdem betont er die Bedeutung der repräsentativen Auswahl des gesamten Werkes.

Ab 1966 wird die Korrespondenz zwischen Meyer-Clason und Cabral noch eifriger und umfangreicher. Im Januar 1966 fragt der Dichter den Übersetzer, ob er von der Veröffentlichung eines von ihm ausgewählten Gedichtbandes, *Antologia Poética* (1965), in Brasilien wisse. Den Vorschlägen des Autors folgend, wird das erste Manuskript der Übersetzung von Meyer-Clason am 20. August 1966 an den Autor geschickt, noch ohne die Einleitung, aber schon mit Fragen und Bitte um deren Klärung – mit der Absicht, das Werk fertigzustellen. Als Antwort darauf folgen ausführliche Erklärungen für den Übersetzer sowie weitere Vorschläge zur Auswahl für den Lyrikband. Aus Cabrals erstem Gedichtband, *Pedra do Sono* (1942), gibt der Autor z.B. in einem Brief vom 22. Oktober 1966 nur ein Gedicht an, da es sich um ein »Buch der Adoleszenz« handle, dessen Übersetzung »lediglich dazu dienen wird, die mögliche deutsche Rezeption zu stören«.<sup>33</sup>

In demselben Brief rät er dem Übersetzer, die Auswahl aus der Anthologie zu vermeiden und vor allem die Veröffentlichung ab *Paisagens com Figuras* (1955) zu berücksichtigen, da er sein Werk in zwei Phasen eingeteilt sieht. So, meint der Dichter, ermöglicht die Suhrkamp-Ausgabe der ausländischen Leserschaft eine bessere Annäherung.<sup>34</sup>

Als Anhang zu diesem Brief schickt Cabral eine Liste aller seiner publizierten Bücher mit den jeweiligen Erscheinungsdaten, unterteilt in die zwei Phasen seiner Arbeit, und 15 Typoskript-Seiten umfassende Erklärungen zur Übersetzung von Gedichten aus *Educação pela Pedra*, *Antologia Poética* und *Duas Águas*. Aus diesen Erklärungen entsteht nicht nur ein umfangreiches Glossar, das, wie vorher erwähnt, den Kern der Arbeitsmethode von Meyer-Clason bildet, sondern auch Anweisungen zur Strukturierung seines Werkes.

33 João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 22.10.1966, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

34 »[...] denn ich sehe meine Arbeit klar in zwei Phasen geteilt: die eine, die des Suchens, und die andere, die aktuelle; außerdem wäre es vielleicht sinnvoll, das Buch in zwei Teile aufzuteilen; im ersten wären die Gedichte, aus denen ich vielleicht ausgewählt habe [...] Ich stelle auch klar, dass die Einteilung, die ich hier vorschlage, nichts mit derjenigen zu tun hat, der ich im Band *Duas Águas* gefolgt bin: Dort bin ich einem anderen Kriterium gefolgt. Aber die, die ich oben erklärt habe, scheint mir für einen ausländischen Leser didaktischer zu sein.« Ebd. [Übers. aus dem Portug. DP].

Die Sorge des Autors um die Reaktion der deutschen Leserschaft taucht aber in späteren Briefen wieder auf. Aufschlussreich ist hierfür der Brief vom 17. November 1966, in dem der Dichter zwei Bücher, an denen Meyer-Clason zögernd arbeitet, visuell verdeutlicht. (Abb. 2).<sup>35</sup>

In diesem Brief interpretiert Cabral sein eigenes Werk durch zwei Arten der Annäherung an das menschliche Elend. Zur Projektion auf die deutsche Leserschaft folgt eine Topografie, unterteilt in geographische und kulturelle Räume, mit dem Ziel, dem Übersetzer zu helfen, eine Auswahl zu finden, die die verschiedenen Bereiche des Werkes von Cabral berührt. Das Zögern von Meyer-Clason ist durchaus nachvollziehbar. Es steht in direktem Zusammenhang mit dem Format und der Kapazität der Reihe ›edition suhrkamp‹ und hat ihren Anfang in der Suche nach einer repräsentativen Gesamtheit, die am Ende nicht nur eine, sondern zwei Anthologien in der BRD definieren wird. Dies bestätigt sich in einem Brief vom 1. Februar 1967, in dem der Übersetzer dem Dichter einen weiteren Korrekturabzug seiner Übersetzungen schickt, seinen Ärger über den knappen Platz für den Sammelband betont und erneut seine Pläne für weitere Ausgaben von Cabrals Werk bekräftigt.<sup>36</sup>

Meyer-Clasons Handlungsmacht im westdeutschen Literaturbetrieb darf nicht unterschätzt werden. Der Übersetzer kannte die Verlagsprofile sowie jede Verlagsleitung, mit der er zusammenarbeitete, sehr gut, ebenso ihre Projekte und Pläne. Auch wenn er bei der Suhrkamp-Ausgabe nicht den gewünschten Raum für seine Übersetzungen

35 » [...] was sein Zögern zwischen ›Rio‹ und den ›Zwei Parlamenten‹ betrifft: ich weiß nicht, was ich sagen soll; ich weiß nicht, inwieweit der deutsche Leser eine direkte Anprangerung des Elends wie in ›Rio‹ einer Anprangerung mit dem ›schwarzen Humor‹ bei ›Dois Parlamentos‹ vorziehen wird, wo das Elend rückwärts, mittels einer Prahlerei, einer Satire auf das Elend angeprangert wird. Und noch etwas: ›Dois Parlamentos‹ sind zwei unabhängige Gedichte, und Sie können eines davon bevorzugen; und ›Rio‹ ist ein Buch, das geteilt werden kann. Sie sehen: das ist der Bundesstaat Pernambuco:

[Landkartenentwurf von Pernambuco]

›congresso no Polígono das Secas‹ (Caatinga)

›Festa na Casa Grande‹ (Zona da mata)

›O Rio‹: die ersten 20 Strophen (Agreste)

vom 21. bis zur 40. Strophe (Zona da mata)

vom 41. bis zur 60. Strophe (Recife).

Sie können also eines der ›Dois Parlamentos‹ wählen und sich für ein Stück vom Rio entscheiden, das nicht über dieselbe Landschaft und dieselben Dinge spricht.« [Übers. aus dem Portug. DP].

36 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 1.2.1967, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

6, Habsburgstrasse  
EMBAIXADA DO BRASIL  
EM BERNA

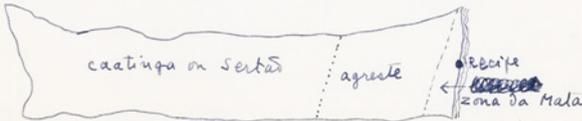
17. XI. 1966

Meu caro Meyer-Clason,

desculpe não lhe ter respondido antes na carta de 31 de outubro. (Acabo de receber a de 15 de novembro). Minha memória em relação a suas cartas está se agravando e agora como ça a se refletir na minha letra. Assim, demorei-se não somente muito. Não posso deixar mais perguntas mais tempo em resposta.

- serial: como V. vê, além os poemas do livro são divididos em 4. Por isso, pensei chamar o livro de Serials, isto é, séries de poemas. Mas depois achei a palavra serial que significa uma série de séries e é uma palavra mais bonita. ~~Meu~~ Meu conhecimento de música não chega para basear meu estilo <sup>(musical)</sup> teoria de composição musical.

- quanto a minha hesitação entre o Rio e os Dois Parla- mentos: não sei o que dizer; não sei até que ponto o leitor alemão preferirá uma denúncia da miséria feita diretamente, como no Rio, a uma denúncia com o "humor negro" dos Dois Parla- mentos, onde a miséria é denunciada às avessas, ~~ou~~ por meio de uma vaia, de uma sátira à miséria. Outra coisa: os Dois Parla- mentos os dois poemas independentes e V. pode preferir um deles; e o Rio é um livro que pode ser dividido. Veja você: isto é o modo de pensar meu:



- "Congraço no Paligono Das Secas" (caatinga)
- "Festa na Casa Grande" (zona da Mata).
- "O Rio": as 20 primeiras sátiras (agreste)
- da 21 à 40ª sátira (zona da Mata)
- da 41ª à 60ª sátira (Recife).

Abb. 2: João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 17.11.1966, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

gen fand, schätzte er sie als Sprungbrett für andere Editionsreihen oder für Veröffentlichungen in anderen Verlagen. Angesichts der Unmöglichkeit, eine längere Auswahl von Gedichten in der Anthologie zu veröffentlichen, schickt Meyer-Clason dem Autor am 10. Februar 1968, noch bevor er seine Arbeit bei Suhrkamp beendet hatte, einen Vertrag mit dem Verlag Claassen für eine weitere Ausgabe von Cabrals Gedichten.<sup>37</sup>

Als Lösung für ein Werk von solcher Schwierigkeit teilt Meyer-Clason seine Übersetzungen auf zwei verschiedene Verlage und zwei verschiedene Publikationen auf und sorgt so zwischen 1969 und 1970 für eine beachtliche Präsenz der Cabral'schen Lyrik innerhalb der Rezeption der lateinamerikanischen Literatur in der BRD durch zwei renommierte Verlage. Einige Monate später, am 5. Mai 1968, teilt Meyer-Clason dem Dichter mit, welche Gedichte in welche Ausgabe kommen würden. Er folgt damit dem Vorschlag des Dichters, Bücher und Gedichte nach Landschaften aufzuteilen und skizziert grob ein Prinzip, das jede Anthologie leiten soll.<sup>38</sup> Von den zwei Bänden soll Ende 1968 wieder die Rede sein, als die Suhrkamp-Ausgabe im Druck ist und der Übersetzer beginnt, sich intensiv mit den Gedichten zu beschäftigen, die er in die Claassen-Ausgabe aufnehmen wird. Eine Vorauswahl wird an den Dichter geschickt, die zur Voraussetzung hat, »einen in Qualität, Dichte und Umfang annähernd gleichen Band zu organisieren«.<sup>39</sup> Die Liste verzeichnet alle bis zu diesem Jahr in Brasilien erschienenen Bücher des Autors, daneben folgen die Namen der Gedichte, die in die Ausgabe aufgenommen werden sollen. Auf Vorschlag von Meyer-Clason sollen lange Gedichte wie *O Cão sem Plumas* und *Uma Faca só Lâmina* innerhalb der Auswahl vollständig erscheinen, während das Versepos *Tod und Leben des Severino (Morte e Vida Severina)* nur in vier repräsentativen Teilen veröffentlicht werden soll. »Repräsentativ« wird *das* Prädikat der Korrespondenz zwischen Dichter und Übersetzer. Im selben Dezember-

37 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 10.2.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

38 »Nun, ich habe mit den neuen Übersetzungen begonnen, d.h.: einen Teil davon zur Vervollständigung des SUHRKAMP-Bandes, als Ausgleich für die bereits übersetzten, die in den ECON-CLAASSEN-Band gehen werden. Morgen werde ich um einen neuen Vertrag bitten, den ich Ihnen so schnell wie möglich zusenden werde. [...] (So geht die »PSYCHOLOGIE« an Suhrkamp, »Anfion« an Claassen). »Rio« (das Recife-Fragment) geht an Suhrkamp, »HUND« geht an Claassen, und so weiter.« Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 5.5.1968, Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

39 Curt Meyer-Clason an João Cabral de Melo Neto, 17.12.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason.

brief fragt Meyer-Clason den Autor, ob er die Suhrkamp-Ausgabe für repräsentativ halte und ob mit beiden Ausgaben der Großteil seiner Arbeit präsentiert werde.<sup>40</sup> Worauf Cabral diplomatisch antwortet:

Die Auswahl scheint mir sehr gut zu sein. Genauso wie die von Suhrkamp, deren Inhaltsverzeichnis Sie mir auf der letzten Seite Ihres Briefes schicken. Ich glaube nicht, dass ich noch etwas hinzufügen muss. Tatsächlich glaube ich nicht, dass es bei mir wichtige Dinge und unwichtige Dinge gibt. Alles erscheint mir gleich: daher meine Schwierigkeit und häufige Weigerung, Anthologien mit meinen eigenen Sachen zu machen. Ich arbeite so hart an jedem Gedicht, dass es mir, sobald es fertig ist, so wenig schlecht erscheint wie jedes andere. Auswählen ist unmöglich.<sup>41</sup>

Bei der Liste, die Meyer-Clason an jenem 17. Dezember 1968 an Cabral schickt, handelt es sich bereits um die endgültige Liste für die Suhrkamp-Ausgabe. Die neue Auswahl für die Claassen-Ausgabe wird vom Dichter aber noch weiter verändert werden. Die Diskussion über die Anthologien wird von Cabral mit der oben zitierten Antwort abgeschlossen. In Bezug auf die Vorbereitung der Anthologien offenbart der Briefwechsel eine – wenn auch misstrauische – ständige und interessierte Sorge um die Rezeption und die internationale Leserschaft dieses Werkes. Dazu liegen diese Korrespondenz praktisch am symbolischen Nullpunkt von Meyer-Clasons Übersetzungsarbeit.

Es ist zu vermuten, dass der Übersetzer mit allen lebenden Autorinnen und Autoren, die er übersetzte, einen fruchtbaren Briefwechsel führte, aber nicht alle diese Briefe sind so ausführlich im Übersetzer-nachlass zu finden. Die Entdeckung dieser Korrespondenz ist deswegen aufschlussreich sowohl für den Kontext der Herstellung eines übersetzten Manuskripts als auch für eine Poetik der Übersetzung, die Meyer-Clason später in seinen autobiographischen Schriften auf seine Arbeit projiziert.

Als Meyer-Clason in seinem autobiographischen Essay *Ilha Grande* (1998) z. B. den Anfang seines Berufs inszeniert, so tut er dies anhand des Versepos *Morte e Vida Severina* von Cabral, das er 1975 übersetzt hatte. Hier wird der Sinn seines Lebens als Übersetzer mit dem Bild des »Sertanejo« und seinem Willen verdeutlicht, der das Leben ohne Herablassung und Ausbeutung in seiner eigenen Norm zu begründen

40 Vgl. ebd.

41 João Cabral de Melo Neto an Curt Meyer-Clason, 23.12.1968, IAI, Nachlass Curt Meyer-Clason [Übers. aus dem Portug. DP].

sucht. Aus diesem Willen heraus bekräftigt der Übersetzer nun seine berufliche Motivation.<sup>42</sup>

Es ist auch kein Zufall, dass die erste Referenz, die in der *Ilha Grande* in Bezug auf den Beginn der Übersetzertätigkeit aufgeführt wird, sich direkt auf das Werk von Cabral bezieht. Im Vergleich zu anderen Autorenkorrespondenzen beschäftigt sich dieser Briefwechsel besonders ausführlich mit Problemen und Repräsentativität der Übertragung und der internationalen Leserschaft. Und der lange Briefwechsel offenbart nicht nur eine Diskussion der Übersetzung und Unübersetzbarkeit von Cabrals Werk, sondern auch deutliche Konturen der Meyer-Clason'schen Übersetzungspraxis und -strategien.

Anhand der Korrespondenzen und anderer Materialien im Nachlass ist es möglich, die Methoden und Strategien des Übersetzers in jedem seiner Projekte eingehend zu analysieren und seine Übersetzungen mit den ›Inszenierungen‹ in seinen Schriften zur Übersetzung zu konfrontieren. Die Korrespondenzen sollten zweifellos zum Kern der Analyse seiner Übersetzungspraxis und theoretischen Anwendungen gehören. Obwohl er verschiedene Übersetzungstheorien in seinen Publikationen erwähnt, sollte eine aufmerksame Analyse der Praxis von Meyer-Clason nicht nur seine Übersetzungen mit seinen Schriften über das Übersetzen vergleichen, sondern auch seine Herangehensweise an die literarische Übersetzung, die bereits in seiner Bibliothek und seinen Korrespondenzen beginnt. Wie der Nachlass zeigt, entstand Meyer-Clasons Übersetzungsarbeit im permanenten Dialog mit den Autorinnen und Autoren, deren Werke er übertrug. Die Zusammenarbeit und vor allem seine Ansicht, dass es sich bei literarischer Übersetzung um zweisprachige Kunst handelt, kristallisiert sich durch den Einblick in den Nachlass als *das* Merkmal seiner Übersetzungspraxis heraus. In dieser Hinsicht kann sein Nachlass als materieller Beweis dafür gelten, dass er aus dem, Guimarães Rosa

42 »In einem Versepos – Tod und Leben des Severino von João Cabral de Melo Neto – gelangt der Landflüchtling, ein Jedermann aus dem dünnen Hinterland des brasilianischen Nordostens, der zur Küste wandert in der Hoffnung auf Arbeit, Brot und Leben, zur Lagunenstadt Recife; dort wohnt er der Geburt eines zur Skrofulose vorbestimmten Sumpfkinds bei und lauscht den Lobliedern, mit denen die herbeigeilten Mischlingsfrauen die Schönheit des Neugeborenen rühmen. Eine von ihnen singt: »Du bist schön wie ein Ja/in einem Saal voller Nein.« Durch die zornige Ironie hindurch, mit der Cabral das Elend seiner näheren Heimat beklagt, klingt all die Zärtlichkeit und Leidenschaft zum Menschen, von denen die Dichter Lateinamerikas überströmen, all der Wille, der das Leben in eigener Satzung gründen will ohne Bevormundung und Ausbeutung. Und das spornte mich an, eine neue Existenz, eine neue Arbeit zu wagen.« Curt Meyer-Clason, *Ilha Grande: Essay*, Wien 1998, S. 13–

zugeschrieben, in Wirklichkeit aber nie von diesem niedergeschriebenen Ausdruck, wonach Übersetzen Zusammenleben sei,<sup>43</sup> eine Arbeitsmethode schuf.

## Auswertung und Fazit

Durch diesen kurzen Einblick in die Nachlässe von zwei Übersetzern, die zu den bedeutendsten vor der Professionalisierung des Berufs im BRD- und DDR-Literaturbetrieb zählen, hoffe ich anhand einschlägiger Archivmaterialien zwei Aspekte ihrer Übersetzungsarbeit beleuchtet haben zu können: 1) die Entstehung der Übersetzungsmanuskripte durch den Vergleich verschiedener Fassungen in der Übertragung eines Gedichtes von Pablo Neruda im Erich-Arendt-Archiv und 2) den kollaborativen Aspekt der Übersetzungspraxis durch Korrespondenzen zwischen Autor und Übersetzer als Ort des Wissens- und Literaturtransfers im Nachlass Curt Meyer-Clasons. In beiden Fällen erkennt man das epistemische Potenzial der Übersetzernachlässe als Quelle der Sichtbarmachung von Asymmetrien zwischen Sprachen, literarischen Feldern sowie ihrer unterschiedlichen Kulturpolitik und -ökonomie. Übersetzernachlässe machen die sprachliche Arbeit zwischen dem Original und dem übersetzten Text wieder nachvollziehbar. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, wie Literatur in Bewegung gesetzt wird, sondern auch über die Destabilisierung und Entstehung von Originalen und Übersetzungen, die im Literaturbetrieb koexistieren, einander beeinflussen und miteinander konkurrieren. In der Analyse der Rezeption neuer literarischer Formen sollten sie daher nicht getrennt voneinander betrachtet werden. Übersetzernachlässe wie das Erich-Arendt-Archiv und der Nachlass Curt Meyer-Clasons stellen ein Forschungsdesiderat dar, das die Übersetzung als zentralen Faktor des globalisierten Literaturbetriebs miteinbezieht und

43 Der Ausdruck »Traduzir é conviver« kommt nicht direkt von Curt Meyer-Clason, sondern soll von Guimarães Rosa stammen. Diese Behauptung ist aber schwer zu beweisen. Maria Aparecida Bussoloti verweist auf Meyer-Clasons Artikel »In Memoriam João Guimarães Rosa« in: *Revista Humboldt* 17 (1968), S. 102-103, obwohl dieser Satz dort nicht auftaucht. Andere Studien wie von Erlon José Paschoal zitieren die Angabe von Bussoloti weiter. Paulo Rónai verwendet den Satz als Epigraph in seiner Pionierarbeit *Escolas de Tradutores* (1987). Der Übersetzer von Thomas Mann in Brasilien, Herbert Moritz Caro, verweist auch auf den Satz Rosas in seinem Artikel »Traduzir é Conviver« in: Rosana J. Candeloro (Hrsg.), *Herbert Caro*, Porto Alegre 1995, S. 75-78. Nach einer ausführlichen Untersuchung über Ausgaben der Zeitschrift *Humboldt* hinaus, wage ich hiermit zu behaupten, dass der Satz ein Apokryph ist.

die Handlungsmacht, Unterscheidbarkeit sowie Verbundenheit der Übersetzungen als Grenzobjekte in der Vermittlung der Weltliteratur thematisiert.