

Françoise Delignon

Übersetzerinnen, Übersetzer und ihre Stimmen – ein Plädoyer für die Nutzung von Radioarchiven

Im März 2019 brachte der französische Sender France Culture einen Abend zum Thema Franz Kafka, bei dem der Übersetzer Jean-Pierre Lefebvre zu Gast war. Die Moderatorin der Sendung spielte ihm einen kurzen Ausschnitt eines deutschen Interviews aus dem Jahr 1968 mit Max Brod vor. Hier die Reaktion von Jean-Pierre Lefebvre:

Ich habe versucht herauszufinden, welche Sprache von den Zeitgenossen Kafkas gesprochen wurde, insbesondere von seinen nächsten Prager Freunden wie Max Brod und auch Urzidil [...]. Und man hört dieses südliche Deutsch, das dem Bayrischen recht ähnlich ist und die Aussprache des Prager Deutsch kennzeichnet. Ich dachte, dass es ganz wesentlich ist, die Stimme zu kennen. Noch dazu, wo Kafka zu unserer Sprachgeneration gehört, das heißt, er hat das Alter meiner Großeltern, die ich gekannt habe, die ich sprechen gehört habe, deren Stimme ich nachahmen kann, wenn ich mit meinen eigenen Enkeln spreche [...]. Man liest auch, was die Leute schreiben, indem man an die Art und Weise denkt, wie sie sprechen. Ich freue mich daher sehr: Ich habe es Ihnen zu verdanken, dass ich die Stimme von Max Brod hören konnte, die ich nicht gefunden hatte.¹

Diese Bemerkung Jean-Pierre Lefebvres kann Einwände hervorrufen. So zum Beispiel, dass ihm Max Brods Stimme im Interview nur bedingt ermöglicht zu wissen, wie die Leute in Kafkas Umfeld sprachen, in ihrem familiären Alltag, im Büro einer Versicherung, vor Gericht ... Max Brod hat in dem Interview zwar einen ruhigen Plauderton, aber

1 *Les nuits de France Culture. Nuit spéciale Franz Kafka. Jean-Pierre Lefebvre: 1ère partie* (France Culture), 24.3.2019, ab 22'11 [Übersetzung F. D.]. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus einem Fernsehinterview, aber Jean-Pierre Lefebvre bekam es höchstwahrscheinlich als Tondokument zu hören.

es war ihm wohl bewusst, vor einem Mikrofon zu sprechen. Fernseh- oder Radiointerviews gibt es in unterschiedlicher Länge und Ausführung, es handelt sich aber immer um gestaltete Gespräche, ausgerichtet auf das Zielpublikum des Senders, angepasst an den Typ der Sendung. Radio gibt nicht einfach Stimmen wieder, sondern inszeniert sie, unter Verwendung verschiedener Mikrofone, unterschiedlicher Räume. Es kombiniert dabei Intimität und Öffentlichkeit immer wieder auf spezifische Weise.²

Aber soll man, weil hier jemand vor dem Mikrofon spricht und im Radio nicht alle Register der gesprochenen Sprache zu hören sind, darauf verzichten, die Aufzeichnungen anzuhören, die erhalten geblieben sind? Soll man sie zur Seite legen, weil sie durch eine gewisse Tontechnik oder durch Schnitt verändert wurden? Oder kann man diese erhaltenen Zeugnisse mit anderen Quellen vergleichen und kombinieren, so dass sie sich gegenseitig bereichern?

Lefebvre interessiert sich für den Prager Akzent. Sind Akzente nur für ganz spezifische Formen literarischer Texte relevant oder kann man sich, wie zum Beispiel Alain Fleischer, auch für Akzente im Allgemeinen interessieren?³ Ist die Zuwendung zu Stimmen eine unbedingte Wiederkehr des kritisierten Phonozentrismus?

Wir wollen, mit Sibylle Krämer, eher hoffen, dass eine »Rehabilitierung der Stimme«⁴ die Debatte des Verhältnisses zwischen mündlicher und schriftlicher Sprache, zwischen Oralität und Literalität weiterführen kann. Wir glauben, dass man sich mit Radio befassen kann, auch wenn man kein Medienspezialist ist, und dass die aufkommenden ›Sound-Studies‹ auch für Kultur-, Literatur- und Theaterwissenschaften fruchtbar gemacht werden können.⁵

Stimmen, das ist unbestritten, sind Träger von Emotionen. Man erfährt es, wenn man mit Angehörigen spricht, die von der Stimme von Verstorbenen stärker berührt sind als von Fotografien. Ähnlich wie die Handschrift, wird die Stimme oft als Ausdruck von Persön-

2 Kiron Patka, *Radiotopologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*, Bielefeld 2018. Daniel Gethmann, *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*, Zürich/Berlin 2006. Zur Notwendigkeit, Tonaufnahmen zu inszenieren, da ein Aufnahmegerät, zum Unterschied zu unseren Ohren, nicht selektiv vorgeht: Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris 2006.

3 Alain Fleischer, *L'accent, une langue fantôme*, Paris 2005.

4 Sibylle Krämer, »Die ›Rehabilitierung der Stimme‹ über die Oralität hinaus«, in: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von Doris Dolesch/dies., Frankfurt a.M. 2006, S. 269-295.

5 Daniel Morat / Hansjakob Ziemer (Hg.), *Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart 2018.

lichkeit gedeutet.⁶ Die Historikerin Arlette Farge, die sich übrigens auch für die Rekonstruktion vergangener Klangwelten interessiert,⁷ hat es bei ihren Streifzügen durch die – schriftlichen – Archive klargemacht: Emotionen, die in Archiven lagern, sollten nicht unbedingt aus der Arbeit der Forscherinnen und Forscher ausgeklammert werden.⁸

Diese Zeilen sowie unsere für die Tagung in Caen zusammengestellte Tonmontage, die in deutscher Übersetzung auf der Website der Global Archives-Initiative des DLA Marbach (<https://www.global-archives.de/uebersetzernachlaesse>) eingesehen werden kann, wollen sich vor allem als Einladung verstehen.⁹ Es ist eine Einladung an die, die sich mit Übersetzung und Literatur befassen, die Medienportale und – wenn auch manchmal beschränkten – Zugänge, die es zu Radioarchiven gibt, nicht zu verschmähen. Eine Einladung, sich mit den Stimmen in den Archiven – und den Inhalten, die sie vermitteln – auseinanderzusetzen.

Der Zugang zu Radioarchiven

Natürlich muss man zunächst Zugang zu diesen Radioarchiven haben, und das ist nicht so selbstverständlich. Radioarchive waren lange Zeit nur Produktionsarchive, also dafür geschaffen, Radioproduzentinnen und -produzenten sowie Journalistinnen und Journalisten Material für künftige Sendungen zur Verfügung zu stellen. Als der Rundfunk noch mit Magnetbändern arbeitete – diese hatten in den Jahren nach 1945 Schallplatten als Tonträger abgelöst –, war es schon aus materiellen Gründen für die Radiostationen schwierig, Forscherinnen und Forschern Zugang zu ihren Beständen zu gewähren: Es bestand Mangel an Platz und an Geräten, um die Bänder abzuspielen, und die Gefahr, diese bei ihrer Benutzung zu beschädigen. Die allgemeine Ausrichtung eines Produktionsarchivs unterscheidet sich zudem von der eines für die Forschung und die Öffentlichkeit angelegten Archivs.

Hier schuf in Frankreich das Gesetz vom 20. Juni 1992 einen neuen Rahmen, da es das *dépôt légal*, das heißt die Rechtspflicht der Hinter-

6 Reinhart Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Berlin 2001.

7 Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris 2009.

8 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris 1989.

9 Die Tonmontage kann am Ende des Artikels, der unter dem folgenden Link zu finden ist, angehört werden, auch die französische Version der Quellenangaben ist hier einsehbar: <https://www.rfi.fr/fr/culture/20200925-festival-vo-vf-faire-gif-yvette-la-capitale-la-traduction>.

legung von Druckwerken, auf audiovisuelle Werke ausweitete. Diese Rechtspflicht wurde dem Institut national de l'audiovisuel (INA) übertragen, dem Räumlichkeiten innerhalb der französischen Nationalbibliothek BNF in Paris zugeteilt wurden. Hier haben Forschende Zugang zu diesen audiovisuellen Archiven. Auf Grund des *dépôt légal* werden seit dem 1. Januar 1995 die Signale der meisten öffentlichen Sender und seit 2002 auch die privater Anstalten rund um die Uhr vom INA aufgezeichnet und aufbewahrt. Dies geschieht in einem stark komprimierten Format, das mit den technischen Normen der Sender für die Ausstrahlung von Tondokumenten nicht vereinbar ist. Daher besteht weiterhin die Notwendigkeit von Produktionsarchiven. Die öffentlichen Sender sind aber gesetzlich dazu verpflichtet, auch diese im INA zu deponieren. Somit zentralisiert INA heute sowohl das *dépôt légal* als auch die Produktionsarchive der öffentlichen Rundfunk- und Fernsehanstalten.¹⁰ Ein Großteil dieser Bestände ist in der Zwischenzeit digitalisiert. Denn seit rund 20 Jahren produzieren die Sender digital; gleichzeitig unternahm das INA eine große Digitalisierungskampagne der ihm anvertrauten Dokumente. Daneben wurde der öffentliche Zugang zu den audiovisuellen Archiven erweitert: Seit 2012 stehen Forschenden in regionalen Bibliotheken oder Forschungsstellen, wie zum Beispiel dem IMEC, Medienportale zur Verfügung.¹¹ Aus urheberrechtlichen Gründen ist es allerdings nicht gestattet, Aufzeichnungen zu kopieren; sie müssen vor Ort angesehen oder angehört werden.

Übrigens wird über das INA auch Zugang zu Tonarchivbeständen anderer Institutionen geschaffen. So wurde dem Institut zum Beispiel die Digitalisierung der Tonaufzeichnungen des Collège international de philosophie anvertraut.

Die im Rahmen des Symposions in Caen vorgestellten Töne aus dem Archiv entstammen also französischen Radioarchiven. Was Recherchen in deutschen Radioarchiven betrifft, verfüge ich leider über keine persönliche Erfahrung. Die Situation in Deutschland scheint davon geprägt zu sein, dass die Endarchivierung weiterhin den Sendearchiven obliegt. Diese gewähren Forschenden nur bedingt Zugang zu ihren Beständen, auch wenn 2014 die Regelungen zum Archivzugang öffentlich-rechtlicher Sender vereinheitlicht wurden.¹² Das Deutsche

¹⁰ Eine kurze Übersicht über die Bestände: *Histoire de la radio. Ouvrez grand vos oreilles! Une exposition du Musée des arts et métiers présentée du 28 février au 2 septembre 2012* [...], Milano 2012, S. 105–111.

¹¹ <https://institut.ina.fr/offres-services/catalogue-des-fonds> (7.6.2023).

¹² Leif Kramp, *Zur Situation der Rundfunkarchivierung in Deutschland*, 2015, <http://rundfunkundgeschichte.de/artikel/zur-situation-der-rundfunk-archivierung-in-deutschland/> (7.6.2023); Michael Crone, »Rundfunkarchive:

Radioarchiv (DRA) ist eine erste Anlauf- und Informationsstelle, obwohl ihm bisher eine zentrale Vermittlerrolle zwischen Wissenschaft und Archivabteilungen der Sender verwehrt wurde.¹³

Wonach kann man in Radioarchiven suchen?

Ist einmal die Frage des Zugangs geklärt, stellt sich die Frage: Was kann eine Übersetzungswissenschaftlerin, ein Übersetzungswissenschaftler, eine Übersetzerin oder ein Übersetzer in Radioarchiven suchen, außer den Stimmen der übersetzten Autorinnen und Autoren?

Jemand, der über die Selbstübersetzung bei Samuel Beckett arbeitet und nach Becketts Stimme sucht, wird enttäuscht sein, denn es gibt kaum einen ›O-Ton‹ Becketts. Im INA ist nur eine Aufzeichnung der Radiotelevisione Italiana (Rai) in schlechter Tonqualität zu finden. Hingegen kann die Musikalität Becketts, wie sie in seinen Radioproduktionen für das deutsche Radio hörbar wird, ein Hinweis auf Aspekte seines schriftstellerischen Vorgehens sein.¹⁴ Das Interesse von Schriftstellerinnen und Schriftstellern sowie Intellektuellen im Deutschland der 1920er Jahre für Radioproduktion oder die Rolle des Hörspiels in Deutschland nach 1945 sind allgemein bekannt. In Frankreich, wo in den Nachkriegsjahren die Hörspielproduktion keinen so rasanten Aufschwung nahm wie in Deutschland, gab es in den frühen 1950er Jahren die Mode der *entretiens-feuilletons*, der in mehreren Episoden gesendeten langen Gespräche mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern wie André Gide, Blaise Cendrars, André Breton und anderen.¹⁵ Einige Autorinnen und Autoren lasen bei diesen Interviews oder *causeries* die von ihnen vorbereiteten Antworten ab. Adrienne Monnier, die in unserer Montage die ersten Übersetzungen von Joyces *Ulysses* kommentiert, hat dies vielleicht ebenfalls getan.¹⁶

Geheimarchive oder aktive Erinnerungsorte?«, in: Peter Bexte / Valeska Bühner / Stephanie Sarah Lauke (Hg.), *An den Grenzen der Archive*, Berlin 2016, S. 171-187.

13 <https://www.dra.de/de/service/ihr-weg-zu-den-inhalten/kultur-und-wissenschaft/> (7.6.2023).

14 Kevin Branigan, *Radio Beckett. Musicality in the radio plays of Samuel Beckett*, Oxford 2008.

15 Pierre-Marie Héron (Hrsg.), *Écrivains au micro: Les entretiens-feuilletons à la radio française dans les années cinquante*, Rennes 2010.

16 Pour un Club de traducteurs / Ulysses de James Joyce, 4, 6.7.1948, RDF / RTF / INA. Man kann eine längere Passage dieses Interviews in folgender Sendung anhören: <https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20200527-adrienne-monnier-figure-paris-litteraire-et-traductrice-d-ulyse> (7.6.2023).

Aber auch in Frankreich wurden Schriftstellerinnen und Schriftsteller direkt zur Radioarbeit herangezogen. Wir wollen in der Montage auf das Werk eines Übersetzers, der Radiosendungen produziert hat, hinweisen: Armand Robin (1912-1961), ein von manchen für verrückt erklärter Anarchist, Dichter und Übersetzer, verfasste Abhörprotokolle ausländischer Radiosender, zunächst für die Vichy-Regierung, mit der er später Probleme bekam, ab 1941 für Privatkunden. In ihm, der in seiner Kindheit Bretonisch gesprochen hatte, wuchs dabei sein Interesse für Fremdsprachen. Von 1951 bis 1953 produzierte er für den französischen Rundfunk 18 Sendungen mit dem Titel *Poésie sans passeport*, in denen die Werke ausländischer Dichter so präsentiert wurden, dass ihre Übersetzung teilweise über die Originale gesprochen wurden. Dadurch flossen in die französisch deklamierten Verse Prosodie und Rhythmus des Originals ein. Robin hatte auch diesen Aspekten bei seiner Übersetzungsarbeit besondere Sorgfalt gewidmet.¹⁷

Antoine Bermans Kommentar zu Armand Robin ist leider eine der sehr seltenen Gelegenheiten, Berman, der in Frankreich so viel für das Verständnis der Übersetzungstheorie der deutschen Romantik getan hat, im Radioarchiv zu hören.¹⁸ Denn es ist natürlich ein naheliegendes Interesse, das Übersetzende und Übersetzungswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler an Tonarchiven haben können: die Aussagen anderer Übersetzender, anderer Forschender zu entdecken. Zu bedenken ist dabei aber eine Eigenart des Radiobetriebs: Radioschaffende verwenden in Frankreich für jemanden, der unbeschwert und fesselnd vor dem Mikrofon spricht, den Ausdruck »c'est un bon client« (»das ist ein guter Kunde«). Diese Interviewpartnerinnen und -partner werden besonders gerne wieder eingeladen, so dass es im Radio zu einer gewissen Verzerrung kommen kann, was die Bedeutung der »Kundinnen« und »Kunden« in der Übersetzerszene betrifft. Georges-Arthur Goldschmidt ist ganz gewiss ein »guter Kunde«, aber die Bedeutung seines Werks für die Geschichte der deutsch-französischen Übersetzung ist unumstritten. Jemand, der sich mit seinem Œuvre befasst, sollte also unbedingt die Radiointerviews in seine Analyse miteinbeziehen. Ähnliches gilt für die Radiointerviews mit George Steiner, Henri Meschonnic und vielen anderen.

Eher seltene Tondokumente, die aber besonders beachtenswert sind: Auszüge aus Übersetzungen, die von den Autorinnen und Autoren im Detail kommentiert werden. Die Radioreportagen von Kaye Mortley mit Elmar Tophoven, dem wir bei der Übersetzung von Beckett oder

17 <http://syntone.fr/armand-robin-traduit-par-les-ondes/> (7.6.2023).

18 Der Zugang zu den Archiven des Collège international de philosophie wird es aber ermöglichen, seine Seminare nachhören zu können.

Nathalie Sarraute ›zuhören‹ und der die spezifischen Probleme einiger zu übersetzender Textstellen beschreibt, sind außergewöhnlich in ihrer Qualität und Länge. Etwas häufiger passiert es, dass eine Schriftstellerin oder ein Schriftsteller eine Passage einer Übersetzung liest und kommentiert: Raymond Federman hat das mit seinem selbst übersetzten Buch *The voice in the closet / La voix dans le débarras* getan.¹⁹ Nancy Huston kommentierte einige Zeilen ihres Samuel Beckett gewidmeten und selbst übersetzten Textes²⁰; Ryoko Sekiguchi liest eines ihrer Gedichte auf Japanisch, nachdem jemand diesen selbst übersetzten Text auf Französisch gelesen hat.²¹

Es gäbe ein ganz spezifisches Feld, das näher zu erkunden wäre: Übersetzen oder Dolmetschen für Radiosendungen. Die Spannweite der Formen ist groß. In Nachrichtensendungen sind meist einige Worte des Originaltons zu vernehmen, bevor eine Stimme die, meist von Journalistinnen und Journalisten verfertigte, Übersetzung liest. Dabei wird der Originalton mehr oder weniger überlagert, manchmal ist er unter der Übersetzung noch recht gut vernehmbar, manchmal wird er ganz ausgeblendet. Oft ›leuchtet‹ die Stimme des Interviewten immer wieder kurz zwischen der Übersetzung ›hervor‹; dies wird auch in längeren Berichten oder Kultursendungen praktiziert. Äußerst selten sind Sendungen, in denen systematisch konsekutiv übersetzt wird, womit den Hörerinnen und Hörern die Gesamtheit des Originalinterviews geboten wird; um die Sendezeit einzuhalten, können diese Interviews aber nur halb so lang sein wie solche ohne Übersetzung. Schließlich gibt es Modalitäten, mündliche Beiträge nur teilweise zu übersetzen, mit Zusammenfassungen und Anspielungen zu arbeiten, auf ein partielles Fremdsprachenverständnis der Hörerinnen und Hörer zu setzen und die Übersetzung mit einigen Sätzen des Originaltons abzuwechseln. Die aus Australien stammende Radioproduzentin Kaye Mortley, die sowohl für das französische als auch das deutsche Radio gearbeitet hat, lieferte auch in diesem Gebiet neue Impulse.²² Oft wird im Radio live gedolmetscht. Die Hörerinnen und Hörer von France Culture oder France Inter können so die Dolmetscherleistungen eines Michel Zlotowski oder eines Xavier Combe bewundern. Dass die Namen der Dolmetscherinnen und Dolmetscher manchmal nicht genannt werden und in den archivalischen Dokumenten oft nicht

19 Interview mit Laure Adler, *A voix nue. Raymond Federman: 1ère partie* (France Culture), 28.11.2005, ab 21'13.

20 Interview mit Antoine Perraud, *Tire ta langue* (France Culture), 7.12.1999, ab 14'35.

21 *Surpris par la nuit. Poésie* (France Culture), 15.9.2000, ab 22'59.

22 Sie wurden in folgender Gesprächsrunde des Radiofestivals *Longueurs d'ondes* zitiert: <http://oufipo.org/quest-ce-que-traduire/> (7.6.2023).

auftauchen, ist eine Tatsache, die Übersetzerinnen und Übersetzer an das Fehlen ihrer Namen auf Buchtiteln erinnern wird.

Was zunächst unwahrscheinlich erschien, sich aber im Laufe der Suche in den Archivbeständen für unsere Tonmontage abzeichnete: Es ist bis zu einem gewissen Grad möglich, die Geschichte der Übersetzung in Radiobeiträgen zu verfolgen. So konnten wir Tondokumente finden, die aufzeigen, wie sich die Erwartungshaltung gegenüber der automatischen Übersetzung in den letzten 60 bis 70 Jahren verändert hat. Die Euphorie der Nachkriegszeit war von massiven Investitionen begleitet, bis eine große Zurückhaltung gegenüber den Möglichkeiten maschineller Übersetzung einsetzte. Programme, die mit dem ›deep learning‹ arbeiten, entfachen erneut die Frage nach der Qualität automatischer Übersetzungen. Wir haben die kurzen Tonproben dazu absichtlich mit den Jingles und den Kennmelodien der entsprechenden Sendungen verbunden, um darauf hinzuweisen, dass solche im Radio verwendeten Gestaltungselemente es viel besser erlauben, die Dokumente zeitlich einzuordnen, als die Stimmen selber.

Was sollte man von Radioarchiven nicht erwarten?

Man darf mit Tondokumenten aus dem Radioarchiv nicht so umgehen, als hätten sie keine Eingriffe erlebt. Interviews, Ansprachen, Vorträge und ähnliche Formate werden im Radio meist geschnitten. Vergleicht man die gedruckte Rede Jacques Derridas zu den *Assises de la traduction* in Arles 1998 mit dem Auszug der Sendung von France Culture bemerkt man zum Beispiel die Schnittstelle.²³ Da Radio sich als ein Medium der Unmittelbarkeit versteht, werden die Grenzen zwischen Live-Sendungen und voraufgezeichneten Sendungen für die Hörerinnen und Hörer oft absichtlich verwischt. Man kann sich nur manchmal sicher sein, dass man es wirklich mit einer ungeschnittenen Live-Sendung zu tun hat. Von Zeit zu Zeit stößt man auch im Archiv auf ein vom Produzenten absichtlich hinterlegtes, ungeschnittenes Originalinterview. In allen anderen Fällen aber darf man ein Dokument aus dem Radioarchiv nicht wie eine Aufzeichnung aus einem Oral-history-Projekt handhaben, in der Stille, Räuspern, Zögern und ähnliches als signifikant ausgewertet werden.

23 Jacques Derrida, die »15e Assises de la traduction littéraire« eröffnend, Auszug aus: *Staccato / La traduction dans tous ses états*, 16.11.1998, France Culture / INA, ab 2'12. Vgl. dazu den schriftlichen Text: Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction »relevante« ?*, Paris 2005, S. 7.

Auch darf man von Radioarchiven nicht erwarten, dass sie vollständig sind und vollständig erschlossen.²⁴ Radioarchive sind zunächst Produktionsarchive, also Archive für die gegenwärtige und künftige Radioproduktion. Das führte dazu, dass nicht die gesamte Radioproduktion aufbewahrt wurde. Einerseits muss man das Materialaufkommen bedenken, das Aufzeichnungen auf Magnetbändern darstellen. Instandhaltung und Beschreibung der Archive brauchen Zeit und Personal. Es sind also zunächst die wie immer von den Direktionen sehr genau verfolgten Kostenfaktoren, die dazu führen, dass Radios nur einen Teil ihrer Sendungen aufbewahren. Radioarchive werden sich darauf konzentrieren, die ›wichtigen‹ Stimmen, die der Leute, die schon ›einen Namen haben‹, die Stimmen der Akteurinnen und Akteure und nicht die der Kommentatorinnen und Kommentatoren, sowie die wesentlichen Momente des Zeitgeschehens durch Tonaufzeichnungen zu dokumentieren. Schon die Aufzählung dieser Kriterien zeigt, wie problematisch sie sind. Aber die Platzprobleme sind konkret. Und obwohl sich die Bedingungen durch die Digitalisierung sehr verändert haben, werden jetzt die Datenaufkommen auf den Servern und die Kosten ihrer Wartung und Aktualisierung bedacht. So gehört – wenn auch in einem weniger drastischen Maß – die Frage der Selektion bis heute zum Alltag in den Produktionsarchiven. Oft sind es ganze Teile der Produktion, die von der Archivierung ausgeschlossen werden. So gibt es zum Beispiel nur einige wenige von Produzentinnen und Produzenten persönlich archivierte Sendungen der ehemaligen deutschen Redaktion von RFI sowie von den anderen Sprachredaktionen. Mario Vargas Llosas Beiträge als Redakteur der spanischsprachigen Sektion von RFI sind der Nachwelt nicht erhalten geblieben, um nur ein Beispiel zu nennen.

Abgesehen von der Kostenfrage, die auch für andere Archive relevant ist, sind Radioarchive auf spezifische Weise mit einem dem Radio verbundenen Mythos bedroht: Radio sei an sich ein Medium, das sich im Äther verflüchtigt, dessen Archivierung also nicht notwendig sei. Durch die aktuellen Praktiken der Internetsuche werden andere, der Archivierung ebenso wenig förderliche Phantasmagorien gefördert: Dass es irgendwo eine Instanz gebe, die, ohne menschliches Eingreifen oder Zutun automatisch alles archiviere, so dass man später alles wiederfinden könne. Dem ist natürlich nicht so.

Radioarchive existieren noch nicht so lange wie schriftliche Archive und können daher auf weniger Traditionen zurückgreifen, ihre Nor-

24 Markus Behmer / Birgit Bernard / Bettina Hasselbring (Hrsg.), *Das Gedächtnis des Rundfunks: Die Archive der öffentlich-rechtlichen Sender und ihre Bedeutung für die Forschung*, Wiesbaden 2014.

men wurden nicht so genau festgelegt. Eine Folge davon sind Unterschiede in der Länge und Ausführlichkeit der Notizen, welche die Tonaufnahmen beschreiben: Von einem Titel mit Datum bis zu einer extrem genauen Beschreibung der Inhalte mit Timecodes ist hier alles zu finden. Dies ist übrigens nicht nur der Abwesenheit von Normen geschuldet, sondern dem Umstand, dass diese Archive sich an den Anforderungen der Radioproduktion orientieren. Wenn man weiß, dass es zahlreiche Interviews eines renommierten Schriftstellers gibt, dass man aber im Falle seines Ablebens möglichst schnell die markantesten Passagen finden sollte, so beschreibt man diese Sendungen genau. Und unterlässt dies eventuell bei dem Verfasser eines zweitrangigen Unterhaltungsromans, wobei natürlich durch Moden, Vorurteil, mangelndes Wissen und Ähnlichem Fehleinschätzungen passieren können. Besonderheiten, die Timecodes betreffen: im *dépôt légal* des INA wird nach der Uhrzeit gerechnet, also zum Beispiel festgestellt, dass Barbara Cassin um 15.24 Uhr über das »Vocabulaire des intraduisibles« spricht. In den Produktionsarchiven aber gilt die Einheit der Sendung. Wenn diese zum Beispiel nach den Nachrichten, um 15.10 Uhr begonnen hat, kann in der Beschreibung für die gleiche Stelle »ab 14'« stehen.

Auf welche Art sucht man am effizientesten in Radioarchiven?

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich, der während des Zweiten Weltkriegs im Exil in England Abhörprotokolle deutscher Sendungen für die BBC verfasste, machte dabei eine für ihn wichtige Erfahrung: Je mehr er über den Kontext informiert war, über den gesprochen wurde, desto besser verstand er die – manchmal durch die damaligen Sendebedingungen auf Kurzwelle sehr unzulänglich übertragenen – Stimmen.²⁵ Gombrichs Erfahrung gilt nicht nur für das Abhören von Radiosendungen. Je besser man zum Beispiel über ein Thema informiert ist, desto mehr Chancen hat man, im Archiv fündig zu werden.

Zunächst die Kenntnis von Eigennamen. Weiß man um die Bedeutung Marthe Roberts als einer der ersten Kafka-Übersetzerinnen Frankreichs, so findet man auch Interviews, die nicht mit »Übersetzung« verschlagwortet sind. Hingegen muss man bedenken, dass es gerade in Radioarchiven große Fehlerquellen geben kann. Den Magnetbändern wurden nicht immer schriftliche Dokumente beigelegt,

25 *Auge macht Bild, Ohr macht Klang, Hirn macht Welt. Franz Kreuzer im Gespräch mit Ernst H. Gombrich, Hellmuth Petsche und Herbert von Karajan*, Wien 1983, S. 15-16.

oft verfügt man nur über die wichtigsten Angaben wie Sender, Namen der Sendung und des Produzierenden und das Datum. Einmal hat man nur das Produktions-, ein anderemal nur das Sendedatum, manchmal gar kein Datum ... Oft blieb Archivaren in einer Zeit vor dem Internet nichts anderes übrig, als die Eigennamen der Aufgenommenen nur dem Gehör nach einzutragen. So war zum Beispiel in einer INA-Notiz »Helmar Tophoven« statt »Elmar Tophoven« zu finden.

Auch die Verschlagwortung ist nicht immer vollständig, aber natürlich gibt es zum Beispiel das Schlagwort »Übersetzung«. Bei einer Volltextsuche hingegen bekommt man zu viele Resultate, da die Übersetzungen von im Radio gesendeten Texten oder die Übersetzungen für das Radio auch auftauchen. Bei Volltextsuchen ist es auch wichtig, an die zu einer gewissen Zeit verwendeten Termini zu denken. So kamen zum Beispiel mehrere Dokumente zum Vorschein, als wir nach »machines à traduire« (Übersetzungsmaschinen) suchten, denn das war die Art, wie man in den 1950er und 1960er Jahren von automatischer Übersetzung sprach. Nach einem Datum zu suchen kann ebenfalls hilfreich sein oder nach den Namen von Ereignissen oder Zusammenkünften, zum Beispiel nach »*assises traduction Arles*«.

Bei der Suche in Radioarchiven ist immer zu bedenken, dass man zwar ein Buch durchblättern kann, aber nicht eine Sendung. Auch hier haben sich durch die Digitalisierung die Dinge geändert, denn es ist einfacher, von einem Punkt der Audiodatei zum anderen zu springen, als ein Band abzuspulen. Beschreibungen mit Timecodes sind hier so wertvoll, da sie sozusagen Seiten- oder Kapitelangaben liefern. Aber man liest trotzdem einen Text schneller als man ihm zuhört, Tondokumente stellen andere zeitliche Anforderungen. Und da Forschende keine Kopien vom INA erhalten, ergibt sich oft die Notwendigkeit der Transkription. Diese hingegen hat, so zeitraubend sie sein mag, den Vorteil, einem das Gesagte näher zu bringen – Arlette Farge beschreibt Ähnliches, wenn sie von den Abschriften von Dokumenten aus dem 18. Jahrhundert spricht. Abschriften ermöglichen es einem auch, sich die Frage des Verhältnisses zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit an Beispielen immer wieder vor Augen, besser gesagt: vor Ohren zu führen. Übersetzen ist die beste Art einen Text zu lesen, stellte Italo Calvino und mit ihm zahlreiche Übersetzer fest – wie es auch in der Montage aufscheint. Eine mündliche Aussage zu transkribieren, ist nicht die beste Art, ihr zuzuhören, aber eine sehr gute. Die beste ist vielleicht die, sie fürs Radio zu schneiden.

Übersetzung, Archiv, Montage

Dieser Beitrag und unsere Montage sind eine Aufforderung, in Radioarchiven nach Spuren von Übersetzerinnen und Übersetzern, Übersetzungen oder übersetzten Autorinnen und Autoren zu suchen. Aber wir wollen Sie auch darauf hinweisen, dass man dabei beachten muss, wie diese Archive entstanden sind und welche Dokumente sie genau beinhalten. Einige Parallelen drängen sich hier auf: Beim Lesen einer Übersetzung sind die Bedingungen mitzudenken, unter der sie geschaffen wurde. Dasselbe gilt für die Benutzung eines Archivs. Übersetzerinnen, Archivarinnen, Monteurinnen und ihre männlichen Pendants sind oft unsichtbar, trotz alledem haben sie gearbeitet, Entscheidungen getroffen, die das Material, das der Leserin, dem Leser beziehungsweise der Hörerin und dem Hörer zur Verfügung steht, beeinflusst. Arbeiten mit Tondokumenten, mit Archiven kann daher fruchtbarer werden – wie das Arbeiten an Übersetzungen – wenn man die Bedingungen der geleisteten Arbeit mitdenkt, wenn man die Leerstellen, das Hervorgehobene und das wissentlich Weggelassene im Auge behält.²⁶

26 Dank an Thomas Ries für die Korrekturen.