

Carla de Mojana di Cologna Renard

Andrée Chedids *L'Enfant multiple*

*Entwürfe aus Schreib- und Übersetzungsprozessen –
ein Beitrag zu einer genetischen Kritik*

[...] Empfinden genügt nicht.
Um den Elan zu übersetzen, das
Korn aufgehen zu lassen, muss
man jenes Durcheinander – den
Gesang – von innen wecken,
formen, bauen [...].

Andrée Chedid¹

Schreiben, übersetzen. Zwei Aufgaben, die sich ähneln. Zwei Aufgaben, für die Prozesse zu finden sind, und zwar vor oder auch während der Arbeit. Nur so gelangen sie zur vollen Entfaltung. Diese Prozesse werden von ihren Urheberinnen und Urhebern jedoch nicht immer dokumentiert, selten archiviert oder im Nachhinein bewertet. Dies betrifft die Literatur, die für Barthes der »komplexe [...] Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis des Schreibens«² ist, und den Schriftsteller, »der nicht Inhaber einer Funktion oder [...] Bediener einer Kunst, sondern das Subjekt einer Praxis«³ sei. Dies gilt auch für die literarische Übersetzung und die Übersetzerin bzw. den Übersetzer. Mit einem Fokus auf die Praxis und die Praktizierenden referiert dieser Aufsatz den Anfang einer Studie, welche auf die Analyse von Schreib- und Übersetzungsprozessen sowie das Aufzeigen und die Gegenüberstellung von Ähnlichkeiten und Unterschieden abhebt. Schließlich soll erörtert werden, welchen Beitrag Untersuchungen dieser Art zu einer allgemeinen oder einer genetischen Kritik (*critique génétique*) der Übersetzung leisten können.

Diese Studie geht aus einer Arbeit an der Universität São Paulo hervor,⁴ in der ich meine eigene Übersetzung des Romans *L'Enfant*

1 Andrée Chedid, »Épreuves de l'écrit«, in: dies., *Épreuves du vivant*, Paris 1983, S. 44-49, hier S. 45.

2 Roland Barthes, *Leçon/Lektion, Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977*, übers. aus dem Frz. von Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1980, S. 25.

3 Ebd., S. 37 und 39.

4 Vgl. Carla de Mojana di Cologna Renard, *Análise do movimento em direção a um Novo Outro: tradução comentada de um excerto de L'Enfant multiple, de*

multiple von Andrée Chedid⁵ vom Französischen ins brasilianische Portugiesisch analysiert und kommentiert habe, indem ich mich (unter anderem) auf ein Interview stützte, das die Vorgehensweise der Autorin aus der Perspektive der genetischen Kritik beleuchtete. Der vorliegende Aufsatz gliedert sich also nach den zeitlichen Phasen meiner Arbeit und folgt derselben praktischen und theoretischen Prämisse: Zuerst werden verschiedene Übersetzungsentwürfe analysiert. Anschließend erfolgt eine genauere Betrachtung der Entwürfe des Ausgangswerks. Schließlich kommt es zu einer Begegnung von Angesicht zu Angesicht, das heißt zu Vergleichen zwischen Original und Übersetzung und zu allgemeinen Überlegungen.⁶ Zunächst aber sollen Andrée Chedid und ihr Werk kurz vorgestellt werden.

Andrée Chedid und *L'Enfant multiple*

Andrée Chedid, eine ägyptisch-französische Dichterin, Romanschriftstellerin und Dramaturgin mit libanesischen Wurzeln, wird 1920 in Kairo (Ägypten) geboren. 23 Jahre später erscheint ihr erstes Buch, ein Gedichtband, in englischer Sprache: *On the trails of my fancy*. Ab 1946 lebt Chedid in Frankreich und veröffentlicht dort mehr als 40 Werke, die in mehr als 15 Sprachen übersetzt werden. Zwei ihrer Romane werden für das Kino adaptiert: 1986 *Le sixième jour* (*Der sechste Tag*) von Youssef Chahine und 1991 *L'autre* von Bernard Giraudeau. Sie erhält etliche Preise, darunter den Prix Goncourt für Dichtung und den Prix Goncourt für Kurzgeschichten. Chedid schreibt über die Fragen des Menschseins, die Vielfalt, das Antlitz,⁷ die Toleranz, über das Leben und den Tod, die Liebe, den Orient, ihre Wurzeln. Ihre

Andrée Chedid, para o português brasileiro [Analyse der Bewegung zum Neuen Anderen: eine kommentierte Übersetzung des Romans *L'Enfant multiple* von Andrée Chedid ins brasilianische Portugiesisch. Übers. des Titels aus dem Frz. von André Hansen]. São Paulo 2016, verfügbar unter: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02052016-115026/fr.php> (2.12.2020).

⁵ Andrée Chedid, *L'Enfant multiple*, Paris 1989.

⁶ Der Begriff ›Angesicht‹ ist hier als Bezugnahme auf Lévinas zu verstehen: »Eine Beziehung, deren Termini keine Totalität bilden, kann sich also in der allgemeinen Ökonomie des Seins nur zwischen mir und dem Anderen ereignen, als Von-Angesicht-zu-Angesicht, als Vorzeichnung einer Tiefendistanz, der Distanz der Rede, der Güte, des Begehrens.« (Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i. Brsg. / München 1987, S. 45; Anm. d. Übers.)

⁷ Auch dieser Begriff geht auf Lévinas zurück: »Die Weise des Anderen, sich darzustellen, indem er *die Idee des Anderen in mir* überschreitet, nennen wir nun Antlitz.« (Ebd. S. 63; Anm. d. Übers.)

Werke prägt eine poetische Schreibweise. Chedid stirbt 2011 in Paris. Ihr Nachlass wird seit 1992 am IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) aufbewahrt. Darunter befinden sich auch die beiden Typoskripte von *L'Enfant multiple*, die Gegenstand dieser Untersuchung sind.

Der Roman erzählt die Geschichte von Omar-Jo, dem zwölfjährigen Sohn eines ägyptischen Muslims und einer libanesischen Katholikin. Im Libanesischen Bürgerkrieg verliert er 1987 bei der Explosion einer Autobombe seine Eltern und einen Arm. Das Kind wird von seinem Großvater, einem in den libanesischen Bergen lebenden Troubadour, nach Paris geschickt. Dort stößt der Junge, bislang nur vertraut mit der Kultur des Orients, auf den Okzident in Gestalt eines Karussells mit Lichtern, Farben, Geräuschen und Bewegungen. Maxime, der mürrische Eigentümer dieses Fahrgeschäfts, entdeckt mit dem nunmehr kulturell vervielfachten, ›multiplen‹ Jungen eine neue Lebensfreude. Eine Geschichte vom Anderssein in einer Prosa voller Poesie.

Analyse des Übersetzungsprozesses

Bevor ich mein Übersetzungsprojekt in Angriff nahm und meine Übersetzerinnenposition fand,⁸ habe ich meine eigenen Interpretationen angestellt und Sekundärliteratur zurate gezogen: Interviews, Artikel, Dissertationen, insbesondere zu Stil und Schaffensprozess der Autorin. In dieser Phase stieß ich das erste Mal auf ein Dokument der genetischen Textkritik, das für meine Herangehensweise entscheidend werden sollte: *Écrire ce n'est pas non-vivre c'est plus (+) vivre*. (Schreiben heißt nicht nicht-leben, sondern mehr-leben.)⁹ Das Dokument, ein kommentiertes Interview von Irène Fenoglio mit Chedid, behandelt den Schaffensprozess der Autorin. Ich hebe ein paar Ausschnitte hervor:

Chedid: Ich brauche viel Zeit, bis ich mit einem Roman fertig bin. Ich suche die richtigen Worte, den Rhythmus, den Klang – irgend-

8 »Jeder Übersetzer hat ein spezifisches Verhältnis zu seiner Arbeit, d.h. er hat eine bestimmte ›Auffassung‹ oder ›Wahrnehmung‹ vom Übersetzen und von dessen Sinn, Zweck, Formen und Modi.« Irène Kuhn, »Antoine Berman: Das Projekt einer ›produktiven‹ Übersetzungskritik. Aus dem Französischen von Irène Kuhn«, in: dies. (Hrsg.), *Antoine Bermans »produktive« Übersetzungskritik: Entwurf und Erprobung einer Methode*, Tübingen 2007, S. 53-127, hier S. 100.

9 Andrée Chedid / Irène Fenoglio, »Écrire ce n'est pas non-vivre c'est plus (+) vivre.« Entretien«, in: *Genesis* 21 (2003), S. 126-140.

wann klingt es richtig. Ich fertige immer wieder neue Entwürfe an. Die Prosa fordert mir viel Arbeit ab.¹⁰

Fenoglio: Wenn Sie einen Text überarbeiten, vollenden Sie ihn dann in Bezug auf Stil, Sprache?

Chedid: Ja, ich versuche ganz klar zu sein, ganz rein. In der Poesie ist das schwierig, aber ich verwende einfache Worte, und mir ist die Musikalität wichtig, der Rhythmus. [...] Ich suche den Klang der Worte, ich schaue oft in Wörterbüchern nach, um das richtige Wort zu finden, das sich in den Satz einfügt. [...] Bei der Prosa ist es genauso.¹¹

Fenoglio: An welcher Phase finden Sie den meisten Gefallen? An der Improvisation oder am Handwerklichen?

Chedid: Am Handwerklichen. Da weiß man so langsam, in welche Richtung es geht.¹²

Der erste Absatz des Romans veranschaulicht diese Aussagen sehr:

Un matin d'août, se rendre à son travail en traversant Paris à pied. Découvrir la ville à la sortie de sa nuit; observer son développement graduel hors du bain révélateur. S'en imbiber les yeux. Bénir le sort de faire partie de cette cité. La surprendre, parcourue par de rares passants, dans sa captivante nudité. Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir: compter jusqu'à vingt, jusqu'à trente, quarante ... sans qu'une voiture s'annonce sur la chaussée. Naviguer le long de ses avenues, serpenter au fil de ses ruelles, contourner ses places; côtoyer la Seine qui se cuivre, les arbres qui s'enluminent. Goûter à ce silence rythmé par tant de souffles. Ressentir ce face à face, chargé de tant de vies. Chanter en dedans. Savourer.¹³

10 Ebd., S. 128.

11 Ebd., S. 129.

12 Ebd., S. 133.

13 »Ein Morgen im August, zur Arbeit durch Paris, zu Fuß. Die aus der Nacht emporsteigende Stadt entdecken; ihre sich im Entwicklungsbad abzeichnenden Konturen betrachten. Sich die Augen mit ihr tränken. Das Schicksal loben, ein Teil dieser Stadt zu sein. Sie ertappen, mit ihren vereinzelt Passanten, in ihrer bezaubernden Blöße. Bisweilen an einer Bordsteinkante verweilen: bis zwanzig zählen, dreißig, vierzig ... kein Auto auf der Straße. Durch ihre Avenuen steuern, durch ihre Gassen schlängeln, ihre Plätze umstreifen; an der kupfernen Seine, an angestrahlten Bäumen entlang. Diese Stille kosten, im Rhythmus des Atems. Sie spüren, von Angesicht zu Angesicht, voll mit so viel Leben. Innerlich singen. Genießen.« Chedid (Anm. 5), S. 9 [Übers. aus dem Franz. von André Hansen].

Alliterationen, Assonanzen, Stilmittel. Beim Übersetzen erwies sich die wiederholte laute Lektüre in französischer und portugiesischer Sprache als notwendig. Generell sollte man diesen Abschnitt laut lesen. Denn die Übersetzung ergibt sich nicht gleich. Dieser Ausschnitt ist daher im Folgenden auch Gegenstand einer probeweisen Analyse. Elf Word-Dateien der Übersetzung mit Unsicherheiten und häufigen Änderungen habe ich gespeichert. Bei jedem Korrekturdurchlauf habe ich dasselbe Dokument mit einem anderen Datum im Dateinamen gespeichert, um später den Prozess nachverfolgen zu können.¹⁴ Daran zeigt sich die anfängliche Schwierigkeit der Übersetzenden: in den Text eindringen, in seine Art zu sprechen, ihn dann erfassen und neu schreiben; anschließend das richtige Wort finden, den Rhythmus, den Klang; das hat mich bei diesem Projekt begleitet. Im Folgenden wird dies anhand von vier der elf Fassungen ersichtlich werden:¹⁵

(1) Übersetzung 19.2.2012¹⁶

Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua transformação gradual desvelando-a do banho revelador. Embeber os olhos. Abençoar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, às vezes (parfois), à beira de uma calçada (trottoir): contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; margear o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar deste silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, cheio de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.

(2) Korrektur 30.5.2013

Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua transformação gradual tirando-a do banho revelador. Embeber os olhos. Louvar o destino por fazer parte dessa cidade. Surpreendê-la, percorrida por raros pedestres, na sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpen-

¹⁴ Vgl. Renard (Anm. 4).

¹⁵ Vgl. ebd., S. 85-88.

¹⁶ Die hervorgehobenen Abschnitte sind im Original rot markiert und weisen auf besondere Stellen hin.

tear nos meandros de suas vielas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar deste silêncio ritmado por tantos suspiros. Experimentar esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar internamente. Saborear.

(3) Korrektur 7.7.2014

Korrektur	Kommentare
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade no alvorecer; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Absorvê-la pelos olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, na sua cativante nudez. Ficar, volta e meia, parado no meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p>Kommata machen den Text sparsamer und poetischer. <i>(Absorvê-la pelos olhos</i> rot markiert und <i>bord, Naviguer, le long, Serpenter, Seine, silence rythmé, souffles</i> und <i>Chanter</i> gelb markiert, denn dazu gehört das Wortfeld <i>rio</i> und <i>ritmo</i>.)</p> <p>Goûter qqch = apprécier par le sens du goût, déguster, savourer qqch (également au figuré comme Montaigne l'a très bien dit) → enjoy sthg [Wörterbucheintrag: Goûter qqch = etwas mit dem Geschmackssinn wertschätzen, kosten, genießen (auch im übertragenen Sinne, wie Montaigne so gut gesagt hat) → enjoy sthg.]</p> <p>Goûter à qqch = en prendre un peu pour en éprouver le goût (généralement pour la 1^{ère} fois) → taste sthg [Wörterbucheintrag: Goûter à qqch = ein wenig von etwas nehmen, um den Geschmack zu kosten (üblicherweise beim ersten Mal) → taste sthg.]</p> <p><i>Se tenir, parfois, au bord d'un trottoir</i> = Ficar, volta e meia, parado no meio-fio = bewahrt das phonetische Schema.</p>

(4) Korrektur 11.5.2015

Korrektur	Kommentare
<p>Uma manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar sua aparição gradual fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, no bordo do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse cara a cara, carregado de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.</p>	<p><i>Embeber</i> ist besser als <i>encharcar</i>. Das Bild der Emotion bezüglich der (Wieder-)Entdeckung der Stadt. Außerdem gibt es so einen Lauteffekt mit <i>bendizer</i> und greift den Rhythmus wieder auf. Es ist auch besser, <i>bordo</i> zu verwenden, so wird das Wortfeld gestärkt.</p>

Bevor linguistische Fragen diskutiert werden, möchte ich kurz auf die intuitiv angewandte Methode eingehen. Der Auszug Nummer 1 wird in der Analyse als ›Übersetzung‹ bezeichnet, und alle folgenden als ›Korrekturen‹. Übersetzung 1 bis Korrektur 2 sind Fließtexte mit Markierungen (ursprünglich in Rot) an verbesserungswürdigen Stellen. Ab Korrektur 3 wandelt sich die Methode: Hier musste eine visuelle und funktionale Struktur gefunden werden. So würde eine spätere Leserin bzw. ein späterer Leser die Anmerkungen besser verstehen können – mich eingeschlossen, denn die Bearbeitungszeitpunkte der Auszüge liegen weit auseinander: 19.2.2012, 30.5.2013, 7.7.2014 und 11.5.2015. Zugleich sollten sich die Änderungen/Versuche (Korrekturen) und Anmerkungen (Kommentare) klar und strukturiert darstellen.

Aus linguistischer Sicht liegt das Hauptaugenmerk schon ab der Übersetzung 1 auf der Phonetik und der Semantik, zum Beispiel bei Wörtern wie »parfois«, »trottoir«, »naviguer«, »bord«. Diese Aspekte sind bedeutsam, wenn man Chedids Sprache in einer anderen Sprache wiedergeben möchte, ihre Bilder, Klänge und Pausen, eine mit dem Wörterbuch (vor allem mit einsprachigen Nachschlagewerken, Enzyklopädien und Synonymwörterbüchern) und der Kreativität der Handwerkerin und Künstlerin erarbeitete Sprache.

Die letzte Korrektur dieses Auszugs, der hier nicht mit dem Ausgangstext verglichen wird, stammt vom 18. Januar 2016:

Numa manhã de agosto, ir ao trabalho atravessando Paris a pé. Descobrir a cidade na saída da madrugada; observar pouco a pouco suas cores, suas formas, fora do banho revelador. Embeber os olhos. Bendizer a sorte de dela fazer parte. Surpreendê-la, percorrida por raros passantes, em sua cativante nudez. Parar, volta e meia, ~~no~~ na beira do meio-fio: contar até vinte, trinta, quarenta ... sem que um carro se anuncie na rua. Navegar ao longo de suas avenidas, serpentear no curso de suas ruelas, contornar suas praças; bordejar o Sena que se acobreia, as árvores que se alumiam. Provar esse silêncio ritmado por tantos suspiros. Sentir esse ~~cara a cara~~ face a face, repleto de tantas vidas. Cantar por dentro. Saborear.

Warum diese Änderungen? Aus klanglichen Gründen. Das Buch erschien unter dem Titel *O menino múltiplo* im August 2017 in Brasilien; dieser Absatz blieb unverändert.

Analyse des Schreibprozesses

Nachdem das Buch übersetzt und publiziert, die Untersuchung des Übersetzungsprozesses analysiert und veröffentlicht war, war ich bereit für den nächsten Schritt: die Entwürfe von *L'Enfant multiple*. Wozu? Ich wollte sehen, was ich aus wissenschaftlicher Sicht in Erfahrung bringen kann. Schließlich hatte ich mich bereits anlässlich meiner Auseinandersetzung mit der Übersetzeridentität für Übersetzungskritik und genetische Übersetzungskritik interessiert.

Chedid bewahrte ihre Entwürfe auf und war der Meinung, dass sich ihr Text nach und nach vollendete. Dies ist in den Abbildungen 1, 2 und 3 deutlich ersichtlich.

Abbildung 1 zeigt das auf den 21. Oktober 1988 datierte Typoskript des ersten Absatzes, dessen Übersetzung wir oben besprochen haben. Der entstehungsgeschichtliche Ansatz von Fenoglio ermöglicht uns ein besseres Verständnis. Über ihre Art zu schreiben sagt Chedid: »Früher habe ich mit der Schreibmaschine geschrieben, ich habe also erst mit der Hand angefangen, dann alles auf der Maschine abgetippt. Seit es Computer gibt, schreibe ich wieder mit der Hand.« Und weiter: »Ich schreibe Gedichte, wie ich Romane schreibe, zuerst lasse ich los, lasse alles frei, das ist sehr grob und kaum zu lesen. Dann beginnt die handwerkliche Arbeit. Ich nehme mir jedes Wort einzeln vor. Anfangs lasse ich also die Zügel locker, später wird es strenger, vernünftiger. [...] Es gibt eigentlich zwei Arbeitsphasen.« Abbildung 1

zeigt die erste Entwurfsfassung, die ich im IMEC konsultieren konnte, auf handschriftliche Fassungen hatte ich keinen Zugriff. Über Chedids Arbeitsweise geben auch folgende Ausführungen der Autorin Aufschluss:

Fenoglio: Benötigen Sie bestimmte Gegenstände? Eine bestimmte Sorte Papier oder etwas anderes? Sie sagen etwa, dass Sie immer mit Filzstiften schreiben.

Chedid: Ich korrigiere mit bunten Filzstiften. Aber am Anfang nehme ich einen dicken schwarzen Filzstift. Sehr dick! Das gefällt mir.

Fenoglio: Sie nehmen eine Farbe für jede Hauptfigur und braun für die »anderen« Figuren. Wie sieht Ihr Farbsystem aus? Verwenden Sie bestimmte Farben für einzelne Figuren? Haben Sie einen Code?

Chedid: Nein, ich habe nicht immer einen Code. Mir gefallen Farben einfach. Manchmal setze ich rote Kreuze, manchmal blaue, oder andere Zeichen und andere Farben, um die Ergänzungen in die richtige Richtung zu bringen.

Auch die folgende Anmerkung ist mit Blick auf die visuellen Verfahren beim Schreibprozess interessant:

Nach unserem Interview hat eine Analyse der Manuskripte von Andrée Chedid gezeigt, dass die Autorin in den meisten Fällen unterschiedliche Farben verwendet, um bereits erfolgte Korrekturen zu bestätigen. Sie unterstreicht sie, kreist sie ein, setzt Einfügungszeichen usw. Man kann also sagen, dass der Einsatz von Farben die Spur eines »Korrekturfeldzugs« hinterlässt.

Wenn wir davon ausgehen, dass *L'Enfant multiple* zu den genannten »meisten Fällen« gehört und jede Farbe einen Korrekturdurchgang bedeutet, dann hat Chedid auf diesem Entwurf mindestens fünf Korrekturdurchläufe vorgenommen: dunkelgrün, hellgrün, rot, magenta und gelb. Sie arbeitet intensiv an der Idee, dem Bild, und konstruiert, beschreibt die Hauptfigur der Geschichte, Maxime, auch wenn diese Beschreibung im veröffentlichten Text nicht mehr vorkommt. Ihr Stil ist bereits auffällig, zum Beispiel in der ersten Zeile: »Plein août. Huit heures du matin. Des trottoirs sans passants.« (»Mitte August. Acht Uhr am Morgen. Trottoirs ohne Passanten.«) Das Wort »naviguer« kommt schon vor, das Wort »parfois« ist handschriftlich eingefügt. Diese Wörter habe ich bei der Übersetzung als wichtig erachtet. Der mittige Strich am unteren Seitenende bedeutet, dass die Seite gestrichen ist und der Text der nächsten Seite gilt (Abb. 2).

Beim erneuten Abtippen auf der Schreibmaschine (Abb. 2) werden Korrekturen und Umstellungen vorgenommen (zweiter Absatz, Änderung der Satzreihenfolge mit den Ziffern 2, 3 und 1). Die handwerkliche Arbeit ist deutlich erkennbar. Der Text ist prägnanter und ähnelt bereits dem veröffentlichten Werk. Vorher war es acht Uhr am Morgen (Abb. 1). Jetzt sieben Uhr. Das Steuern (»naviguer«) durch die Stadt ist tatsächlich das wesentliche Motiv, wie ich es bereits beim Übersetzen gedeutet hatte. In der fünften Zeile schreibt Chedid: »Plaisir de se promener sur les pavés en dos d'âne en détaillant leurs formes différentes, leurs reflets. De naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la rue, librement.« (»Freude, über die Pflastersteine in ihren zahlreichen Formen, ihrem Glanz zu streifen. Von den Rinnsteinen zur Straßenmitte steuern, frei.«) Sie nimmt viele Streichungen vor, aber der zweite Absatz bleibt. Sie hat noch nicht herausgefunden, was gesagt werden muss und wie es gesagt werden soll, wie die Umstellungen zu bestätigen scheinen.

Die Abbildung 3 entspricht schon fast der veröffentlichten Fassung. Statt acht Uhr am Morgen (Abb. 1) oder sieben Uhr am Morgen (Abb. 2) heißt es schlicht: »ein Morgen im August«. Der zweite Absatz ist verschwunden. Chedid kürzt den Text weiter zurecht, passt die Interpunktion an, die für ihr Schreiben, ihren Stil bedeutsam ist. So wird gegen Ende des Absatzes nach »contourner ses places« ein Semikolon eingefügt. Und das Wort »rythmé« ersetzt das Wort »habité« und erzeugt »un silence rythmé par tant de souffles« (»eine Stille im Rhythmus des Atems«). Das zeigt, wie berechtigt die Sorge um den Rhythmus beim Übersetzen war. Oben rechts auf der Seite vermerkt sie: »Seitenzahlen erst ab hier. Oben rechts.« Sie verweist also auch auf die Form ihrer Geschichte, nicht nur den Inhalt. Der blaue Kasten unter dem ersten Absatz bezeichnet das Ende der Passage. Das Buch hat keine Kapitel, sondern wird visuell durch Leerräume unterteilt. Fenoglios folgende Bemerkung zu Chedids Manuskripten lässt sich vor diesem Hintergrund nachvollziehen: »Die letzte Fassung wird noch korrigiert. Es gibt nie eine letzte, perfekt ins Reine gebrachte Version, selbst auf der allerletzten stehen noch Korrekturen.«¹⁷

Anhand der drei Abbildungen lässt sich der Prozess ihrer handwerklichen Arbeit deutlich darstellen. Die Entwürfe müssen – wie die Übersetzung – visuell bearbeitet werden. Je mehr Farben es gibt, desto mehr Korrekturdurchläufe (*réécritures*), desto mehr Arbeit, Suche, Zwiesgespräch mit sich selbst, dem schriftstellerischen Ich und den

¹⁷ Chedid/Fenoglio (Anm. 9), S. 129.

21/X/88

1

Plein août. Sept heures du matin. Des trottoirs sans passants, des bandes de chaussée vide, de larges zones de bitume. On peut compter jusqu'à quinze, jusqu'à trente, parfois jusqu'à cinquante, sans voir dévaler la moindre voiture. Plaisir de se promener sur les pavés en dos d'âne en détaillant leurs formes différentes, leurs reflets. De naviguer depuis les caniveaux jusqu'au milieu de la rue, librement; de s'inventer des chemins entre les bordures de ciment et le large ruban de macadam. Se plaire dans une ville soudain offerte, brusquement révélée. *EL* Aïsi de bonheur, chanter, ^{Chant} "en dedans".

Tout cela ~~ne~~ ^{va} arrivait plus à Maxime!

Un "no man's land", voilà à quoi Paris, parfois, ressemble durant ~~des~~ quelques journées d'été. "No man's land", ces mots ^{venue} d'ailleurs s'imposent, malgré soi. Les font à présent partie ^{de} du langage d'aujourd'hui. ^{elles} d'images, de voyages, de rencontres; ^{ils} ~~se~~ ^{mentent} aux lèvres, naturellement. Maxime les prononce, et s'en irrite dans le même temps.

Abb. 2: Andrée Chedid, Typoskript der Übersetzung von *Lenfant multiple*, S. 1, Version 2, 21.10.1988, © Archives Andrée Chedid, IMEC.

individuellen schriftstellerischen Ichs sind offenbar nötig. Sie verwenden außerdem nicht das gesamte Blatt für ihre Korrekturen, sondern fügt sie nur dort in den Text ein, wo sie zu erfolgen haben. Dahinter steckt System. Je weniger Farben auf den einzelnen Seiten Verwendung finden, umso weiter ist die Arbeit fortgeschritten. Dabei tauchen Farben nicht nur äußerlich in den Anmerkungen auf den Typoskripten auf, sondern auch innerhalb der Geschichte selbst. Die Ästhetik der handschriftlich bearbeiteten Seiten gleicht der Ästhetik der Erzählung.

Die Entwürfe von Angesicht zu Angesicht

Laut Lévinas begründet das »Von-Angesicht-zu-Angesicht die Sprache«. ¹⁸ Diese Metapher habe ich zu ergründen begonnen. So begegnen die Schreib- und die Übersetzungsentwürfe einander von Angesicht zu Angesicht wie zwei Antlitze. Sie weisen Ähnlichkeiten und Unterschiede auf, interagieren miteinander. Ähnlichkeiten bestehen bei der Suche nach dem Diskurs, dem Rhythmus – der »Ordnung der Sprachbewegung im Schreiben« ¹⁹ –, dem richtigen Satzbau, der Botschaft, dem Wirken der Worte, ²⁰ dem Tempus, das diesen Diskurs erfassen kann, um in die Geschichte vorzudringen, ob als Schriftstellerin oder als Übersetzerin. Für beide erstrecken sich diese Ähnlichkeiten auf die einzelnen Schritte des Schaffensprozesses. Für die Schriftstellerin geht es um den Aufbau der Geschichte und der Figuren, Korrekturen, Einfügungen, Streichungen, Entscheidungen zu Erzählung und Wörtern. Für die Übersetzerin kommt es auf die linguistische, stilistische Analyse vor dem Schreiben, auf die Korrekturen, die Suche nach dem richtigen Wort und die Übersetzungsentscheidungen an. Diese ähnlichen Arbeitsweisen erfordern viel Arbeit und bieten noch mehr Freude, die Freude am Schaffensakt selbst. Damit kommen wir wieder auf die Praxis des Schreibens und auf das Subjekt einer Praxis. ²¹ Wir prüfen also ein Zwiegespräch zwischen den Prozessen, mit welchem mehrere Zwiegespräche einhergehen: das Gespräch der Schriftstellerin mit dem Stift, den Filzstiften, dem Papier, den Worten, mit dem werdenden Werk, der Geschichte, den Figuren, mit dem anderen Ich und der anderen Schriftstellerin; ein Gespräch der Übersetzerin mit der Schriftstellerin, ihren Werken, wissenschaftlichen Publikationen, dem fertigen Werk, der Geschichte, den Figuren, dem anderen Ich und der

18 Lévinas (Anm. 6), S. 299.

19 Henri Meschonnic, *Poétique du Traduire*, Lagrasse 1999, S. 175.

20 Vgl. ebd., S. 173.

21 Vgl. Barthes (Anm. 2), S. 16, und 26.

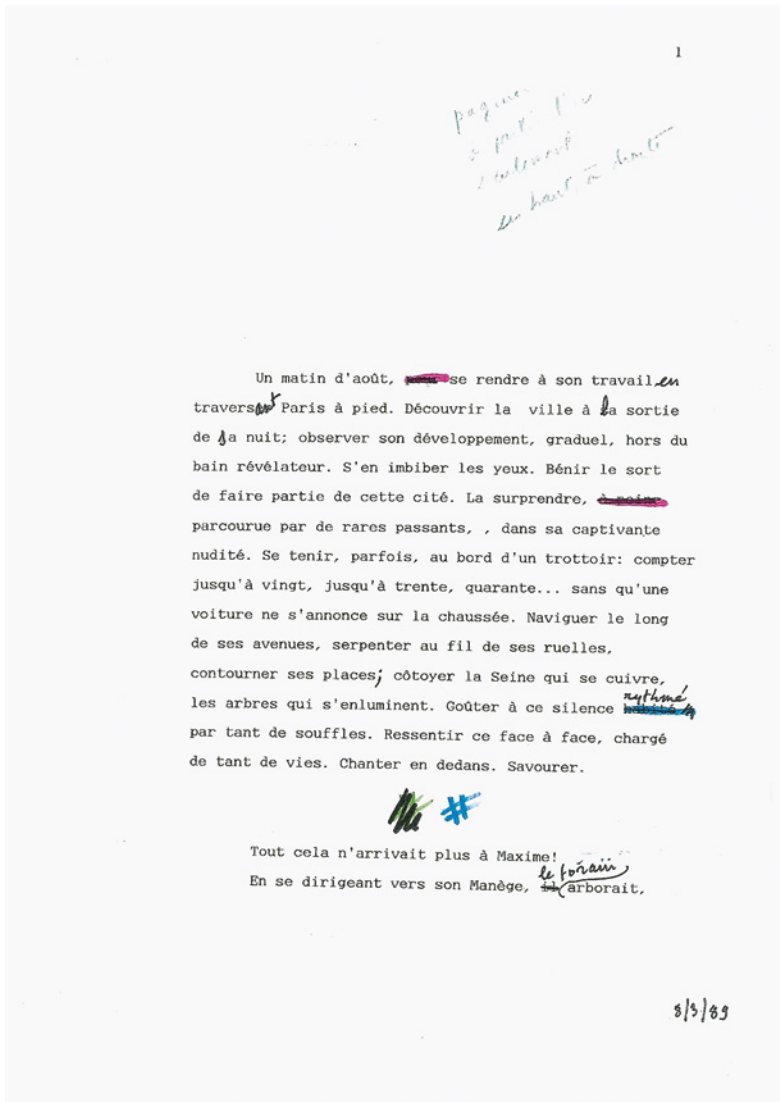


Abb. 3: Andrée Chedid, Typoskript der Übersetzung von *Lenfant multiple*, S. 1, Version 2, 8.3.1989, © Archives Andrée Chedid, IMEC.

anderen Übersetzerin und Wissenschaftlerin. Auch die Unterschiede werden deutlich, insbesondere in Bezug auf die Schaffenswerkzeuge – Schreibmaschine und Hand auf der einen, Computer auf der anderen Seite – und die Prozesse selbst – Formatierung, Farben, Markierungen –, hauptsächlich aber die Bewegungen von Identitäten und Andersheiten. In und zwischen Schreiben und Übersetzen. Beim Aufzeigen der Prozesse verstehen wir, dass die Schriftstellerin ihre Idee, die Identität des werdenden Werks, immer wieder konstruiert, dekonstruiert, rekonstruiert. Darin lässt sich ein Zyklus des Übersetzers ihrer Gedanken in Worte erkennen. Die Übersetzerin hingegen rekonstruiert diese bereits materialisierten Gedanken, indem sie sie aus dem Blickwinkel ihres Übersetzungsprojekts interpretiert und in eine neue Sprache und Kultur, in ein neues werdendes Werk, in eine Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Identitäten transportiert: die Identität von und mit dem Werk, der Schriftstellerin und des werdenden Werkes selbst.

Sowohl bei den Korrekturdurchläufen der Schriftstellerin als auch der Übersetzerin liegt die große Schwierigkeit nicht im Ankommen in der Andersheit, sondern in deren Beseitigung, damit die Werke bestehen und gelesen werden können. In diesem Augenblick wird Text zu Literatur. Schriftstellerin und Übersetzerin werden Autorinnen. Sie nehmen die neuen Identitäten an, die den beiden vorgestellten Prozessen innewohnen. Diese Identitäten bestehen bei jedem Korrekturdurchlauf, beim Schreiben und Übersetzen, als meldete sich ein Anderes zu Wort und träte an die Stelle des schwankenden Individuums.

Abschließende Bemerkungen

Wenn man über Entwürfe spricht, muss man auch über genetische Kritik sprechen, die so jung ist wie die Übersetzungswissenschaft. Beide gehen auf die 1970er Jahre zurück und eröffnen mehrere Perspektiven, etwa auf die gerade erst im Entstehen begriffene genetische Übersetzungsanalyse oder eine Übersetzungskritik nach Berman, eine »strenge Analyse einer Übersetzung, Analyse ihrer Grundzüge, des Übersetzungsprojekts, aus dem sie hervorgegangen ist, Analyse des Horizonts, an dem sie aufgetaucht ist, Eingehen auf die Position des Übersetzers; [...] [Herausarbeiten der] *innere[n] Wahrheit einer jeden Übersetzung*«. ²²

22 Antoine Berman, *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris 1995, S. 40, Übersetzung zit. nach Irène Kuhn, »Der Übersetzer: Stiefkind der Kritik?, in: Fritz Nies in Zusammenarbeit mit Bernd Kortländer (Hrsg.), *Litera-*

Für die vorliegende Fallstudie habe ich die genetische Kritik zurate gezogen, die Schaffenspfade²³ erahnt, aufspürt, dekonstruiert und wiederaufbaut, um mein Übersetzungsprojekt zu finden. Dessen Ziel war im Grunde die Entwicklung und Vollendung der Suche (im Sinne einer Übersetzungsanalyse, nicht als Editionswissenschaft) und der Übersetzung des Werks. Dass ich in diesem Aufsatz vom Übersetzen zum Schreiben komme, soll bewusst der angeblichen Zweitrangigkeit der Übersetzung zuwiderlaufen. Die kritische und kommentierte Analyse meines von Aufzeichnungen und Entwürfen geprägten Übersetzungsprozesses führte mich zu den Entwürfen des Ausgangstextes, nicht weil ich etwa Zweifel bezüglich der Übersetzung hegte, sondern aus Neugier.

Dieser Aufsatz stellt erst den Anfang einer umfassenderen Untersuchung dar, deren Ziel es ist, einen Vergleich von Übersetzungs- und Schreibentwürfen von elf Auszügen vorzunehmen, die ich bereits im Rahmen meiner Arbeit an der Universität São Paulo analysiert habe. Außerdem sollen unter anderem häufig auftretende Beobachtungen, mögliche Interpretationsfehler oder auffällige Phänomene festgehalten werden. Diese können zu einer neuen Bewertungsmethode, einer Schematisierung oder zu grundlegenden Richtlinien für eine Kritik und/oder eine Entstehungsforschung der Übersetzung führen. Diese Informationen können unter anderem für das Verständnis von Übersetzungsentscheidungen eines Werks bedeutsam sein, für das kaum Entwürfe vorliegen. Auch für eine etwaige analytische Haltung zu Übersetzungen, eine (genetische) Kritik oder eine Übersetzungskritik wären sie hilfreich. Schließlich ermöglicht der Vergleich von Entwürfen die Bewertung und Aufzeichnung von Dynamiken zwischen Übersetzenden, Texten und Autorinnen bzw. Autoren.

Aus dem Französischen von André Hansen

turimport und Literaturkritik: das Beispiel Frankreich, Tübingen 1996, S. 68-76, hier S. 68, Fn. 1.

- 23 In Anlehnung an Maria Teresa Giaveri und Almuth Grésillon (Hrsg.), *I sentieri della creazione: Tracce, traiettorie, modelli. / Les Sentiers de la création: Traces, trajectoires, modèles*, Reggio Emilia 1994.