



FORUM: Postkoloniale Arbeiten / Postcolonial Studies

**Ein Muttermal, so schön wie ein Amberstückchen.  
Das Verhältnis von sprachlicher und kultureller Übersetzung,  
diskutiert am Beispiel von Antoine Gallands *Mille et une nuits***

**Birgit Wagner**

*Vorblatt*

Dieser Beitrag beginnt mit einer kritischen Betrachtung der Rede von ‘kultureller Übersetzung’, ihren Verwendungsweisen, ihren Unschärfen, aber auch ihren Anschlussmöglichkeiten in den Kulturwissenschaften, wobei die Unterscheidung zwischen sprachlicher und – metaphorisch erweitert – kultureller Übersetzung stets mitbedacht wird. Die anschließende Fallstudie analysiert Antoine Gallands Übersetzung der Märchen von 1001 Nacht, erschienen zwischen 1704 und 1717. Seine Fassung der *Mille et une nuits* ist ein Musterbeispiel für die Verschränkung von sprachlicher und kultureller Übersetzung, insofern Galland die arabische Handschrift den stilistischen, literarischen und gesellschaftlichen Werten des französischen klassischen Geschmacks unterwirft. Als Vergleichstexte werden die modernen Übersetzungen der Märchen von Claudia Ott ins Deutsche und Jamel Eddine Bencheikh / André Miquel ins Französische herangezogen. Der Vergleich bietet exemplarisch Aufschluss über kulturelle Differenzen, historische und ästhetische Entwicklungslinien, lokale Verankerungen und geopolitische Machtverhältnisse.

**Publikation**

Lavinia Heller (Hg.): Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verhältnis.  
Bielefeld: Transcript 2016. ISBN: 978-3-8376-2963-7  
Zweitpublikation im Goethezeitportal

**Autorin**

Prof. Dr. Birgit Wagner  
Institut für Romanistik der Universität Wien  
Universitätscampus Hof 8  
A 1090 Wien

*Email:*

<birgit.wagner@univie.ac.at>

## Birgit Wagner

### Ein Muttermal, so schön wie ein Amberstückchen. Das Verhältnis von sprachlicher und kultureller Übersetzung, diskutiert am Beispiel von Antoine Gallands *Mille et une nuits*

#### Kulturelle Übersetzung vs. Praktiken der Aneignung

Den Ausgangspunkt meiner Überlegungen, die mich nun schon ein paar Jahre begleiten, bildet ein gewisses Unbehagen, ein Zweifel, den die vermehrte Verwendung des Begriffs der kulturellen Übersetzung aufkommen lässt. Wie jeder Terminus der Kultur- und Sozialwissenschaften, erhält dieser Begriff seine Bedeutung, seine Bedeutungen, durch die Verwendungen, die er erfährt, durch seine Wanderschaft, um Mieke Bal zu zitieren,<sup>1</sup> durch Diskurse und Wissenschaftsdisziplinen. Wenngleich es ja einleuchtend ist, dass das, was wir in humanwissenschaftlichen Fächern formulieren, nie die Eindeutigkeit der formalen Logik erreichen kann oder gar muss, so ist doch Beliebigkeit eine Gefahr, der man sich stellen sollte, auch, um der gelegentlich berechtigten Kritik an den Kulturwissenschaften entgegenzutreten. Und Beliebigkeit paart sich häufig auch mit dem Wunsch, sich gewissen sprachlichen Modeerscheinungen des Wissenschaftsbetriebs anzuschließen. Ich stelle dazu eingangs die Behauptung auf, dass ‚kulturelle Übersetzung‘ in vielen, nicht allen Fällen an die Stelle des früher gerne gebrauchten Begriffs der Aneignung getreten ist, oft auch parallel und quasi-synonym gebraucht wird, ohne dass das ausreichend reflektiert würde. ‚Aneignung‘ hat vielleicht den Nachteil, dass dieses Wort kontextuell Negatives mitschwingen lässt – sich etwas zu Unrecht aneignen – und dass es suggerieren kann, dass das Fremde ins Eigene inkorporiert, gleichsam zum Verschwinden gebracht würde. Demgegenüber hat das Wort Übersetzung gewiss den Vorteil, dass es eindeutig Alterität konnotiert – jede Übersetzung ist eine Praxis, die etwas Neues hervorbringt, das zu dem sprachlichen oder sonstigen Ausgangsobjekt ein Spannungsverhältnis besitzt, dieses weiterhin bestehen lässt, ja sogar deutlich auf es verweist.

Doch während es bei einer interlingualen Übersetzung ganz klar ist, was das Ausgangsobjekt ist – nämlich ein Text –, scheint es unmöglich, definitiv auf befriedigende Weise zu benennen, was das Objekt kultureller Übersetzung sein kann. Autoren und Autorinnen, die sich darin versucht haben, mich selbst eingeschlossen, greifen auf die rhetorische Figur der *enumeratio* zurück.<sup>2</sup> Solche Aufzählungen bleiben natürlich immer exemplarisch und ‚kommen an kein Ende‘, können nicht exhaustiv sein. Das ist misslich und birgt bereits das Risiko der Beliebigkeit in sich. Ein weiterer Ursprung dieser Beliebigkeit ist meines Erachtens auf Homi K. Bhabhas folgenreiche Verwendung des Terminus „cultural translation“ in seinem Band *The Location of Culture* zurückzuführen, weshalb ich noch einmal kurz auf meine Kritik an Bhabhas Text zurückkomme.<sup>3</sup> Was mich bei der Lektüre des 11. Kapitels dieses Buchs („How Newness Enters the World“, eine schöne und programmatische Überschrift) stutzig macht, ist eine zweigleisige Vorgangsweise, wobei die beiden Argumentationslinien, die der sprachlichen und die der kulturellen Übersetzung, nie eindeutig getrennt werden. Einerseits beruft sich der Autor an vielen Stellen, fast emphatisch, auf Benjamin und seinen Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923). Nun spricht ja Benjamin ausschließlich vom literarischen Übersetzen, und dass die Sprache ihm ein Ort messianischer Hoffnung ist, hat er ja schon in einem früheren Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) klargestellt. Andererseits wird Benjamin als Garant für die Validität der Kategorie ‚kulturelle Übersetzung‘ bemüht. Obwohl seiner Ausbildung nach Literaturwissenschaftler, obwohl der Derrida’schen Dekonstruktion verpflichtet, geht Bhabha an vielen Stellen wenig sorgfältig mit seiner Wissenschaftssprache, dem Englischen, um. Zwischen der literalen und der kulturellen Übersetzung oszilliert der Text in einem diffusen Bedeutungsspektrum, das, so denke ich, für manche das Faszinosum

---

<sup>1</sup> Vgl. Bal (2006), sowie Bachmann-Medick (2014b), die „travelling concepts“ in den Horizont von Übersetzung stellt und vorschlägt, von „concepts in translation“ (S. 50) zu sprechen.

<sup>2</sup> Bachmann-Medick (2014a), S. 244; Lässig (2012), S. 197 und S. 215, Wagner (2012), S. 30. Vgl. auch Lutter (2014).

<sup>3</sup> S. Bhabha (1994) bzw. Wagner (2012).

dieses Buches ausmacht, mich aber wenig befriedigt. Ich plädierte dafür, den semantischen Abstand zwischen dem *verbum proprium* und der Metapher bewusst zu halten und habe dafür in der Zwischenzeit viel Zustimmung, aber auch berechnete Kritik erhalten, auf die ich gleich zu sprechen kommen werde.

Neuerlich verstärkt wurde mein Unbehagen an der begrifflichen Unschärfe, als ich aufgefordert wurde, einen durchaus interessanten Sammelband zu rezensieren, herausgegeben von Anika Keinz, Klaus Schönberger und Vera Wolff, der den schlichten Titel *Kulturelle Übersetzungen* trägt.<sup>4</sup> Die Autoren und Autorinnen des Bandes kommen aus folgenden Fächern: Kunstwissenschaft, Sozialanthropologie, europäische Ethnologie, Soziologie und Literaturwissenschaft – eine spannende Mischung, um die Erkenntnismöglichkeiten des Begriffs der kulturellen Übersetzung in verschiedenen Fächern und unterschiedlichen Fallbeispielen zu erproben und zu vergleichen. Wer sich jedoch eine theoretisch-methodologische Auseinandersetzung mit der Metapher erwartet, wird enttäuscht werden: diese wird zwar vereinzelt und am Rande in einigen Beiträgen geführt, bildet jedoch keineswegs den oder auch nur einen roten Faden. Auch das Herausgeberteam gleitet in seinem Vorwort mit wenigen Sätzen über das theoretische Potential oder die theoretische Unschärfe des Begriffs hinweg. In der Praxis – in den Fallstudien, die man in dem Band lesen kann – geht es manchmal tatsächlich um kulturelle Übersetzung, oft aber um doch davon zu unterscheidende Phänomene wie konkurrierende Narrative oder aber hegemoniale vs. widerständige Diskurse. Wo der Begriff kulturelle Übersetzung meines Erachtens zu Recht eingesetzt wird, könnte er oft auch durch ‚Praktiken der Aneignung‘ ersetzt werden. Das Verhältnis der kulturellen zur literalen Übersetzung kommt in diesem – ansonsten interessanten und anregenden – Band überhaupt nicht zur Sprache. Michael Schreiber, der Respondent meines Germersheimer Vortrags, hat zu Recht angemahnt, dass von Verfassern wissenschaftlicher Texte eine Klarstellung darüber zu erwarten ist, auf welcher Ebene des Begriffs ‚Kulturelle Übersetzung‘ sie sich situieren, wobei er vier Ebenen vorschlägt.<sup>5</sup>

Wie aber kann man die literale zur kulturellen Übersetzung in ein vernünftiges Verhältnis bringen? Treten die beiden nicht häufig gemeinsam auf? Um diese Fragen zu diskutieren, möchte ich zunächst auf die Kritik eingehen, die Simone Lässig in ihrem lesenswerten Forschungsbericht zum Schicksal des Begriffs Übersetzung in der Geschichtswissenschaft an meiner Kritik an Bhabha geübt hat, zu Recht geübt hat. Lässig schreibt:

»Nun gibt es einerseits gute Gründe, vor einer Überdehnung des Konzepts und einer allzu inflationären, beliebigen Verwendung des Begriffs Kulturelle Übersetzung zu warnen und diese Warnungen auch ernst zu nehmen. Andererseits sind die beiden analytischen Ebenen in der Forschungspraxis nur schwer voneinander zu trennen. Sie liegen neben- wie übereinander, verschieben sich je nach Fragestellung und gehen, sobald man die eine oder die andere historische Tiefenbohrung wagt, unmittelbar ineinander über.«<sup>6</sup>

Und in der Tat, so ist es. Die Dimension der Sprache lässt sich aus kulturellen Praktiken nicht wegdenken, auch dort nicht, wo vordergründig keine Texte im Spiel sind. Lohnend scheint es mir aber nach wie vor, für jeden Fall, mit dem wir uns beschäftigen, den Anteil interlingualer und den Anteil metaphorischer Übersetzungsvorgänge zu bedenken. Wenn zum Beispiel Verhaltensmuster ‚übersetzt‘ werden – ein Fall, den Simone Lässig in ihrer Version der *enumeratio* anführt – so kann mitunter das ‚Original‘, aus dem übersetzt wird, ein visuelles Artefakt sein – ein Kultfilm etwa – während die Übersetzung sich in der Lebenspraxis der Fans manifestieren würde, in der Kleidung, in der Körpersprache, beim Ankauf bestimmter Waren usw. Interlinguale Übersetzung kann dabei *auch* eine Rolle spielen, aber welche? Nehmen wir an, deutschsprachige Fans sehen einen zum Kultfilm gewordenen Streifen der amerikanischen Unterhaltungsindustrie. Sie sehen ihn entweder auf Deutsch, und dann sind Übersetzer und Übersetzerinnen bereits am Werk gewesen, und sollten die Fans Zitate aus dem bewussten Film in ihren Sprachschatz aufnehmen, so sind das Resultate von Übersetzung

<sup>4</sup> S. Wagner (2014)

<sup>5</sup> 1. Kulturelle Übersetzung als punktuelles Übersetzungsverfahren, 2. Kulturelle Übersetzung als globale Übersetzungsmethode, 3. Formen der Inter-/Transkulturalität als Kulturelle Übersetzung, 4. Kultur(en) als Übersetzung. (Zitat aus Michael Schreibers Koreferat).

<sup>6</sup> Lässig (2012), S. 197

zwischen zwei Sprachen. Oder aber die deutschsprachigen Fans sehen den Film im englischen Original, in diesem Fall sind die Zitate, die sie sich allenfalls aneignen, englische Einsprengsel im Deutschen, ein Fall von alltäglicher Mehrsprachigkeit.

Fiktive und reale Beispiele dieser Art ließen sich viele finden, und – wie Simone Lässig anmerkt – jedes einzelne verschiebt die Fragestellung in eine bestimmte Richtung. Man kann daraus den Schluss ziehen, dass es keine endgültige und vor allem keine rein theoretisch gewonnene Klärung des Verhältnisses zwischen interlingualer und kultureller Übersetzung geben kann, dass wir uns in einem Feld bewegen, in dem *case studies* notwendig sind und den Horizont erweitern, ohne allerdings jemals restlos befriedigend als *pars pro toto* für das gesamte Feld der Fragestellung stehen zu können. In diesem Sinn – in diesem eingeschränkten Sinn – möchte ich im Folgenden eine „historische Tiefenbohrung“ versuchen, und zwar mit der Fallgeschichte einer literarischen Übersetzung, die zugleich auch wesentliche Elemente kultureller Übersetzung enthält.<sup>7</sup>

### Fallstudie: Die Schönheit der Erzählerin und die des Jünglings

Die Fallgeschichte führt uns in eine ganz bestimmte „Übersetzungskultur“ – ich verwende diesen Begriff in Anschluss an Peter Burke<sup>8</sup> – nämlich in die Übersetzungskultur Frankreichs an der Wende zum 18. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert galt in diesem Land zunächst bekanntlich das Ideal der „belles infidèles“ – der einbürgernden Übersetzung. Eine literarische Übersetzung wurde von der zeitgenössischen Leserschaft des *Grand Siècle* als umso schöner empfunden, je mehr sie sich den ästhetischen und sozialen Standards der französischen Elitekultur annäherte. Treue zum Original wird dabei nur eingeschränkt gefordert, während das, was wir heute kulturelle Übersetzung nennen, schlicht eine *Voraussetzung* für den Erfolg jeder literarischen Übersetzung war. Roger Zuber, dem die grundlegende Studie zu den „belles infidèles“ zu verdanken ist, zeichnet eine Kurve vom „Aufstieg des Genres“ (ab 1625) über seinen „Höhepunkt“ (um 1640) bis zu seiner „Krise“ (um 1650) nach. Denn unter verschärftem theologischem Druck erfolge danach eine Wende zum Ideal größerer Texttreue, und das Genre der Übersetzung falle damit aus dem Kanon des Literarischen.<sup>9</sup> Das heißt aber nicht, dass die Praxis der „belles infidèles“ verschwunden wäre. Zur selben Zeit, als Mme Dacier, eine überzeugte Gegnerin der ‚freien‘ Übersetzung, ihre Versionen der *Ilias* (1711) und der *Odyssee* (1716) publiziert, macht sich Antoine Galland unter ganz anderen Prämissen an die Übersetzung der Märchen von 1001 Nacht.

Galland, ein früher französischer Orientalist, hatte gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Auftrag von König Ludwig XIV. ausgedehnte Reisen in den Raum unternommen, der zu jener Zeit in Frankreich als Orient bezeichnet wurde, nämlich in die gegenwärtigen Staaten Türkei, Syrien und Iran. Von diesen Reisen bringt er ein wertvolles arabischsprachiges Manuskript mit, das sogenannte *manuscrit Galland*, das heute im Besitz der französischen Nationalbibliothek ist. Seine Übersetzungsarbeit bedeutete für ihn Entlastung von den Mühen der gelehrten Schriften, doch die Rezeption hat gezeigt, dass er gerade mit seiner Version der Märchen in den Kanon der Weltliteratur eingegangen ist, während seine gelehrten Arbeiten nur Spezialisten bekannt sind.

Das *manuscrit Galland* wurde wahrscheinlich um 1450 verfasst<sup>10</sup> und gilt als die älteste, einigermaßen umfangreiche Sammlung der Märchen von 1001 Nacht (kleinere Fragmente sind aus früheren Jahrhunderten erhalten). Sie ist dennoch ebenfalls ein Fragment, das mitten in einem Märchen abbricht. Galland hat für seine Übersetzung – oder sollte man besser sagen: Nach- und Neuerzählungen – auch andere Quellen herangezogen, sowohl schriftliche als auch mündliche, die seiner Manuskriptvorlage andere Märchen hinzufügen.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Das entspricht Schreibers Ebene 2, s. Anm. 5.

<sup>8</sup> S. Burke (2012).

<sup>9</sup> Zuber (1995 [1968]), S. 158: „Elle [la traduction, BW] était sortie du domaine de la littérature.“ Für einen Überblick über die Geschichte der Übersetzung in Frankreich vgl. Van Hoof (1991), S. 24-117.

<sup>10</sup> Vgl. Claudia Otts Nachwort in Tausendundeine Nacht (2004), S. 650 sowie die *Chronologie* in Mille et Une Nuits, Bd. I (2006), S. XLIX: „Date probable de réalisation du manuscrit Galland, le plus ancien manuscrit arabe connu (BNF): branche syrienne des *Nuits* (281 nuits: 35 contes)“.

<sup>11</sup> Vgl. Nachwort, Tausendundeine Nacht (2004), S. 646.

Freilich muss die Einschränkung gemacht werden, dass ich ohne Kenntnisse des Arabischen gar keine Beurteilung der interlingualen Übersetzungsleistung Gallands vornehmen kann. Ich muss daher den Umweg über zwei weitere Übersetzungen nehmen, nämlich die 2004 erschienene Übertragung eben des erwähnten *manuscrit Galland* von Claudia Ott, eine Übersetzung ins Deutsche. Ich vertraue also darauf, dass sich diese Übersetzerin, wie sie in ihrem Nachwort ausführlich argumentiert, um einen deutschen Text bemüht hat, der dem arabischen möglichst getreu wird, das Fremde nicht einbürgert, sondern fremd wirken lässt, obwohl auch sie gelegentlich den Weg der kommentierenden Übersetzung wählen muss, wie noch zu zeigen sein wird. Ferner bietet sich der Vergleich mit der Übersetzung ins Französische an, die Jamel Eddine Bencheikh und André Miquel für die Ausgabe der Märchen in der *Bibliothèque de la Pléiade* angefertigt haben, denn auch diese Übersetzer halten sich, folgt man ihren Erläuterungen, genau an ihre Vorlage: allerdings an eine andere, denn *Tausend und eine Nacht* sind nicht nur ein Buch ohne Autor, sondern auch eines mit komplizierter und variantenreicher Überlieferungsgeschichte.<sup>12</sup> Darüber hinaus schöpfe ich auch aus der ausführlichen Übersetzungskritik, die Sylvette Larzul 1996 im direkten Sprachvergleich Arabisch-Französisch für Galland vorgelegt hat.

Jedenfalls ist es ein intellektuelles Abenteuer, die *Mille et une nuits* von Galland, erschienen in mehreren kleinformatigen Bänden zwischen 1704 und 1717, parallel zu Claudia Otts *Tausendundeine Nacht* von 2004 zu lesen. Möglich ist das, wie gesagt, deswegen, weil Ott denselben Quelltext benützt wie Galland im ersten Teil seiner Ausgabe (die Märchen, die er aus anderen Quellen bezogen hat, kommen für den Vergleich naturgemäß nicht in Betracht). Das *manuscrit Galland* bricht in der zweihunderundzweiundachtzigsten Nacht ab, während Galland selbst bis zu jenem Zeitpunkt weitererzählt, als Sultan Schariyar, von Scheherazades Erzählkunst bezaubert und geheilt, seinen Bannfluch über das weibliche Geschlecht außer Kraft setzt.

Galland und Ott: sie erzählen zweifellos dieselben Geschichten, man erkennt die Plots, die Handlungsorte, die Namen der handelnden Personen, und doch liefern die beiden Texte, die hochunterschiedliche Leseindrücke erzeugen. Die zahlreichen Eingriffe, die der Erzähler/Übersetzer Galland vorgenommen hat, erfüllen einzeln und auch insgesamt gesehen den ‚Tatbestand‘ kultureller Übersetzung. Um das zu illustrieren, sei zunächst der jeweilige Erzählbeginn zitiert, als eine der besonders markanten Stellen jedes Erzählaktes: Der Text (in der Version von Ott) beginnt mit einem Paratext, der Anrufung Gottes: „Im Namen Gottes, des Gnädigen, des Barmherzigen. Auf Ihn traue ich.“<sup>13</sup> Darauf folgt eine Vorrede des Erzählers über seine Absichten. Der eigentliche Erzählbeginn lautet:

»Der Erzähler und Verfasser spricht. Man hat erzählt – doch Gott allein kennt das Verborgene, und nur Er weiß, was wirklich geschah in den längst vergangenen Geschichten der Völker –, daß es in alter Zeit, als noch die Könige der Sasaniden herrschten, im Inselreich von Indien und China zwei Könige gab.«<sup>14</sup>

Bei Galland wird der arabische Paratext durch einen doppelten Paratext im eigenen Namen ersetzt, eine Widmung an eine adelige Dame und ein *Avertissement* an die französische Leserschaft. Der Erzählbeginn dagegen lautet:

»Les chroniques des Sassaniens, anciens rois de Perse, qui avaient étendu leur empire dans les Indes, dans les grandes et petites îles qui en dépendent, et bien loi au-delà du Gange, jusqu'à

<sup>12</sup> Die beiden Übersetzer arbeiten mit den Druckausgaben von Bûlâq (1835, Ägypten) und Kalkutta (1839-1842), die sie als die ‚Vulgata‘ der Märchen bezeichnen (vgl. *Préface*, S. XXXIX, in: *Les Mille et Une Nuits*, Bd. 1, 2006). Das erklärt auch, warum sich deutlich erkennbare Unterschiede zu Claudia Otts Übersetzung ergeben, die offensichtlich nicht auf Übersetzerentscheidungen zurückzuführen sind.

<sup>13</sup> *Tausendundeine Nacht* (2004), S. 7. Vgl. Bencheikh / Miquel: „Au nom de Dieu, le Miséricordieux tout de miséricorde. Louange à Dieu, Maître des mondes.“ *Les Mille et Une Nuits*, Bd. 1 (2006), S. 3.

<sup>14</sup> *Tausendundeine Nacht* (2004), S. 9. Vgl. Bencheikh / Miquel: „On raconte – mais Dieu est le plus savant, le plus sage, le plus puissant, le plus généreux – qu'il y avait, au temps jadis, il y a bien, bien longtemps, un souverain sassanide qui régnait sur les îles de l'Inde et de Chine.“ *Les Mille et Une Nuits*, Bd. 1 (2006), S. 5.

la Chine, rapportent qu'il y avait autrefois un roi de cette puissante maison qui était le plus excellent prince de son temps.«<sup>15</sup>

Was ist hier passiert? Eine zweifache Auslassung : die Benennung der Erzählerstimme und die neuerliche Anrufung Gottes, sowie, offensichtlich als Hinzufügung, eine geographische Präzision zu der märchenhaften Angabe „Inselreich Indiens“.

Das mag schon einen Begriff davon geben, wie Galland als Übersetzer/Autor vorgeht. In einer ersten Annäherung lassen sich seine Eingriffe in folgende analytische Ebenen gliedern: Einzelwörter, Auslassungen, Hinzufügungen und stilistische Angleichung an den ‚goût classique‘. Ihrer Intention nach haben sie folgende Funktionen: die Herstellung von Verständlichkeit für das zeitgenössische französische Publikum, die Angleichung an französische sprachliche Standards und Rhythmen des Erzählens, die Anpassung an das soziokulturelle Ideal der *bienséance*, des Ziemlichen in Sprache und Verhalten.

Beginnen wir mit den Einzelwörtern. Es tauchen Begriffe auf, die dem französischen Publikum geläufig sind wie „clergé“ (Klerus), zu denen es aber keine institutionelle Entsprechung im Islam gibt. „Harem“, ein Wort, das wir erwarten würden, fehlt völlig, die Konkubine wird häufig durch „l'esclave“ (die Sklavin) ersetzt; die jungen Prinzen lernen in ihrer Ausbildung nicht nur den traditionellen arabisch-islamischen Bildungskanon, sondern auch „les beaux arts“, ein eklatanter Anachronismus; eine Granatapfelkonfitüre kann schon mal zu einer „tarte à la crème“ werden...<sup>16</sup>

Eine kleine Hinzufügung kann eine ganze Tradition des europäischen Orientbildes bestimmen, wie die Einführung der Figur der Scheherazade in der Rahmenerzählung lehrt. Auch sie hat bei Galland die schönen Künste studiert, doch mag dieses Detail vielen Lesern unwichtig erscheinen. Wichtig hingegen ist zweifellos ihre Schönheit. Bei Ott liest man: „Sie war klug, verständig, weise und gebildet, hatte gelesen und studiert.“<sup>17</sup> Das steht auch bei Galland, dazu aber noch Folgendes: „elle était pourvue d'une beauté excellente, et une vertu très solide couronnait toutes ces belles qualités“<sup>18</sup>, dieser Satz schließt als Klimax die Einführung der Figur ab. Von der Klugheit wird der Akzent also auf die Schönheit verlegt – jenes Detail, das alle späteren ‚westlichen‘ bildlichen und kinematographischen Repräsentationen des klugen Mädchens prägen wird – während ihre Tugendhaftigkeit wohl nur für Gallands Publikum hervorgehoben werden musste, das weibliche Schönheit nur in Verbindung mit Tugend als unbedrohlich empfinden mochte.

Hinzugefügt werden weiterhin geographische Präzisierungen und Erklärungen sowie didaktische und moralisierende Einschübe aus der Feder des Übersetzers. Auch Claudia Ott benötigt gelegentlich Hinzufügungen, wie sie in ihrem Nachwort ausführt: Koranzitate, die dem islamischen Publikum geläufig waren, wurden im arabischen Text nicht als solche ausgewiesen. Die Übersetzerin, die nicht damit rechnen kann, dass die deutschsprachigen Leser diese Zitate erkennen, muss billigerweise darauf hinweisen: So wird aus „Wahrhaftig, die Tücke von euch Weibern ist ungeheuerlich!“ folgender Satz: „Wahrhaftig, der Koran hat recht: ‚Die Tücke von euch Weibern ist ungeheuerlich!‘“.<sup>19</sup> Eine ähnlich explikative Funktion haben bei Galland die Fußnoten, die der französischen Leserschaft das Verständnis erleichtern sollten. Sie betreffen allerdings sehr viele Bereiche: Geographie, Geschichte, religiöse Glaubensinhalte und Praktiken, Fabeltiere, materielle Kultur, Übersetzungen von Eigennamen, die auf den Charakter fiktiver Figuren hinweisen, Vermutungen über die Quellen mancher Märchen. Als Fußnoten des Übersetzers ausgewiesen, sind jene Änderungen, die für die Leser als solche erkennbar sind, wo Galland also mit offenem Visier antritt.

Ganz anders verhält es sich mit den Auslassungen, die wohl Gallands größten Eingriff in den Text darstellen. Über einige wenige verständigt er sich mit seinen Lesern, so zum

<sup>15</sup> Mille et une nuits (1965), S. 23.

<sup>16</sup> Diese Informationen entnehme ich aus Larzul (1996), S. 46.

<sup>17</sup> Tausendundeine Nacht (2004), S. 20. Vgl. Bencheikh / Miquel: „La première [i.e. Shahrâzâd, BW] avait dévoré bien des livres: annales, vie des rois anciens, histoire des peuples passés, ouvrages de médecine.“ Les Mille et Une Nuits, Bd. 1 (2006), S. 12. Allerdings werden in dieser Version die beiden Töchter des Wesirs, Scheherazade und Dinarzade, als schön und wohlgestaltet eingeführt, während im *manuscrit Galland* die Schönheit der Mädchen nicht erwähnt wird.

<sup>18</sup> Mille et une nuits (1965), S. 35.

<sup>19</sup> Tausendundeine Nacht (2004), Nachwort, S. 659.

Beispiel darüber, dass er ab dem dritten Band Dinarzades rituelle Aufforderung an die Schwester Scheherazade, sie möge doch eine spannende Geschichte erzählen, weglässt, da dieses repetitive Element von der zeitgenössischen französischen Kritik mit Spott bedacht worden war. Generell aber, behauptet das Vorwort, sind die Auslassungen der Beachtung der „bienséance“ geschuldet:

»[...] l'on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher. Le traducteur [...] a fait voir les Arabes aux Français, avec toute la circonspection que demandait la délicatesse de notre langue et de notre temps.«<sup>20</sup>

Abgesehen von der Tatsache, dass hier der Topos der Überlegenheit der französischen Kultur mitklingt, stellt sich die Frage, was es denn sei, das „bienséance“ und „délicatesse“ nicht erlaubt hätten? Und gibt es nicht auch noch andere Gründe für substantielle Auslassungen, die man wohl Streichungen nennen muss? Erwartungsgemäß werden jene Textpassagen gestrichen, die skatologische Ausdrücke enthalten und sexuelle Handlungen erzählen. Ein Beispiel. In der Rahmenerzählung wird vom Ehebruch der Gattin König Schahriyars erzählt, also von jener Handlung, die den Blutausch des erzürnten Ehemanns auslöst. Das Ereignis wird, ohne ins Pornographische abzugleiten, mit großer Direktheit vermittelt:

»Plötzlich sprang vom Wipfel eines Baums ein schwarzer Sklave, kam auf der Erde auf, mit einem Satz war er bei ihr und fragte: ‚Was hast du, Mädel? Ich bin es, Saadeddin Masud!‘ Die Herrin lachte laut, ließ sich auf den Rücken fallen, der Sklave bestieg sie und tat seine Arbeit. Genauso trieben es die anderen Sklaven.«<sup>21</sup>

Galland sieht sich hier zu einem Ausweichmanöver gezwungen:

»[...] aussitôt un autre noir descendit du haut d'un arbre, et courut à elle avec beaucoup d'empressement. La pudeur ne permet pas de raconter tout ce qui se passa entre ces femmes et ces noirs...«<sup>22</sup>

Andere Auslassungen sind jedoch nicht von „bienséance“, sondern von französischen Erzählkonventionen bestimmt. So fallen die wort- und formelreichen zeremoniellen Grußworte weg, die ein Untertan an einen Herrscher richten musste, wohl weil sie als störende Unterbrechung des Erzählrhythmus empfunden wurden. Und – es fallen die vielen lyrischen Einschübe weg, die den arabischen Text bereichern. Kein Wort darüber im *Avertissement* an die Leser. Diese Übersetzungsentscheidung ändert den Gesamtcharakter des Textes auf einschneidende Weise. Sie ist einerseits der Erzählökonomie geschuldet – die französische Klassik trennt streng zwischen lyrischen und narrativen Gattungen, und lyrische Einsprengsel fallen wohl auch deshalb weg, weil sie ein retardierendes Element darstellen würden –, andererseits aber spielt auch, wie wir gleich sehen werden, gelegentlich „bienséance“ dabei eine Rolle.

Die Gedichteinlagen, die Ott alle übersetzt hat, kann man in folgende Kategorien einteilen: Spruchweisheit, Klage über hartes Schicksal, Preis der Schönheit junger Mädchen und junger Männer, Liebeswerben und Liebesschmerz. Auffällig ist, dass der Attraktivität junger Männer ebenso viel Platz im Text eingeräumt wird wie der Anmut junger Mädchen. Diese Stellen, die eine homoerotische Lesart nahelegen können, wurden von Galland ausnahmslos gestrichen, auch in der Prosa. Wenn von männlicher Schönheit die Rede ist, begnügt sich Galland mit Formeln wie „ce prince était bien fait de sa personne“, ein Satz, der in seiner klassischen Schlichtheit auch im Roman *La Princesse de Clèves* stehen könnte. An

<sup>20</sup> Mille et une nuits (1965), S. 22.

<sup>21</sup> Tausendundeine Nacht (2004), S. 27. Vgl. Bencheikh / Miquel (man beachte die noch derbere Sprache): „[...] la reine appela Mas'ûd qui descendit d'un arbre en disant: ‚Que me veux-tu, petite maquerelle, mon petit trou, je suis Sa'd le baiseur, Mas'ûd le fortuné.‘ La reine éclata de rire, se jeta sur le dos et se fit monter par l'esclave.“ Les Mille et Une Nuits, Bd. 1 (2006), S. 9.

<sup>22</sup> Mille et une nuits (1965), S. 27.

folgendem Beispiel aus dem Märchen *Der Fischer und der Dschinni* möge deutlich werden, wie der Gesamtduktus des Textes sich durch diese (systematisch vorgenommenen) Streichungen verändert:

»Es war ein hübscher junger Mann von elegantem Wuchs und mit einer klaren Stimme. Seine Stirn leuchtete, sein Gesicht war hell wie der Mond; auf seiner roten Wange war frischer, grüner Bartflaum zu sehen. Er hatte ein Muttermal, das war so schön wie ein Amberstückchen, wie der Dichter sagt:

Oft denk' ich an den schlanken Jungen, durch dessen Haar und dessen Glanz

Die ganze Menschheit bald ins Dunkel, bald ins helle Licht geriet.

Mißachtet nicht das Muttermal auf seiner Wange! Es ist, als ob

Auf ihr ein voller roter Mohn mit einem schwarzen Punkt erblüht.

*Es wird berichtet:* Erfreut begrüßte ihn der Sultan. Der Jüngling aber saß da, in einem seidenen Gewand mit ägyptischen Goldstickereien, auf dem Kopf einen ägyptischen Filzhut, und dabei mit allen Zeichen von Trauer und Wehmut.«<sup>23</sup>

Bei Galland reduziert sich so viel männliche Schönheit auf einen knappen Satz:

»[Le sultan] vit un jeune homme bien fait, et très richement vêtu, qui était assis sur un trône un peu élevé de terre. La tristesse était peinte sur son visage. Le sultan s'approcha de lui et salua.«<sup>24</sup>

Streichung, Kürzung, Raffung, Vereinfachung, Klarheit als Stilideal: Wir sehen, dass Galland, Sohn seiner Zeit, der französischen Klassik, wenig Sinn für sprachlichen Exotismus hatte, obwohl er mit der arabischen Dichtungssprache als Orientalist natürlich vertraut war, diese aber offensichtlich seinem Publikum nicht zumuten wollte oder konnte. Der Stil seiner Übersetzung verströmt, wie Sylvette Larzul formuliert, „un tenace parfum Grand Siècle“.<sup>25</sup>

### **Newness enters the world**

Zunächst ist dem bisher Gesagten hinzuzufügen, dass Gallands Text, in seinem gegenüber dem Quelltext ganz anderen Stil und ohne die Gedichteinlagen, von deren Existenz die zeitgenössischen Leser nicht einmal unterrichtet wurden, auf seine Weise ein sehr schöner Text ist, ein *chef-d'œuvre*, ein Meisterwerk der französischen Klassik, wie Georges May schreibt.<sup>26</sup> Die französische Version von 1001 Nacht, die zugleich die erste im europäischen Raum darstellt, war unmittelbar ein großer Erfolg auf dem Buchmarkt, und das nicht nur in Frankreich. Erstens war das Französische im frühen 18. Jahrhundert die europäische Bildungssprache, die von vielen Leserinnen und Lesern beherrscht wurde, und zweitens wurde Gallands Text in kürzester Zeit in alle großen europäischen Sprachen übersetzt. Europäische Leser lernten also den altgriechisch-indisch-persisch-arabischen, vom mittelalterlichen Islam geprägten Märchenschatz in einer Fassung kennen, die zugleich vieles über französische Kultur, französische Stilvorstellungen und französische soziokulturelle Werte vermittelte. Das Neue, das damit in die europäische Welt trat – *How Newness enters the World*, wie das einschlägige Kapitel bei Homi K. Bhabha heißt – kann hier also tatsächlich das Resultat einer Hybridbildung genannt werden.

<sup>23</sup> Tausendundeine Nacht (2004), S. 82f. Vgl. Bencheikh / Miquel: „Il [i.e. le jeune homme, BW] était d'une grande beauté, avait la taille fine, le front lumineux et la joue empourprée. Un grain de beauté mouchetait sa pommette semblable à une écaille d'ambre. Tout en lui rappelait l'éphèbe chanté par le poète: *Il avait la taille mince et son front brillait d'un éclat que seule pouvait éteindre la nuit de se cheveux. / Rien ne pouvait se voir qui vint égalé ce qu'il donnait à voir. / Sur sa joue incarnat, son grain de beauté noir rendait plus profond son regard.* Tout heureux de trouver quelqu'un, le souverain salua le jeune homme assis qui portait une robe de soie brodée à longues manches. Sur sa tête était posée une couronne sertie de joyaux. Son visage était empreint de tristesse.“ Les Mille et Une Nuits, Bd.1 (2006), S. 53.

<sup>24</sup> Mille et une nuits (1965), S. 95.

<sup>25</sup> Larzul (1996), S. 115.

<sup>26</sup> So schon der Buchtitel von May (1986).



Wie kann man für diesen Fall das Verhältnis von sprachlicher und kultureller Übersetzung beurteilen? Es handelt sich ja eindeutig um eine sprachliche Übersetzung, Galland hat die Märchen nicht erfunden, und an vielen Stellen, die ich nicht zitiert habe, folgt er der Handschrift relativ getreu. Zunächst einmal legt der Vergleich, den ich versucht habe, es nahe, die Bereiche, die wir mit Übersetzungsidealen und Übersetzungsstrategien benennen, zur Gänze der kulturellen Übersetzung zuzurechnen: in seinem Fall ein Vorgang, der die Elemente Zensur und Anverwandlung an stilistische, narrative und gesellschaftliche Gepflogenheiten der Zielkultur enthält. Es entsteht ein neuer Text, der zwar – als Übersetzung ausgewiesen – auf seinen Quelltext verweist, ihn aber entscheidend verändert hat. Diese historische Fallstudie kann uns auch nahelegen, die Übersetzungsideale und Übersetzungsstrategien unserer eigenen Zeit als kulturell bedingte aufzufassen: Claudia Ott's Version von 1001 Nacht sowie die der neuen Übersetzung ins Französische von Jamel Eddine Bencheikh und André Miquel sind unter anderem auch das Resultat von jahrzehntelanger Orientalismus-Kritik, die einen respektvollen Umgang mit den kulturellen Artefakten des sogenannten Orients nahelegt. Ebenso mag es das gestiegene Interesse der europäischen Leserschaft für die arabischsprachigen Kulturen mit sich gebracht haben, dass sich renommierte Verlage wie der Beck-Verlag und die französische Klassiker-Edition Bibliothèque de la Pléiade überhaupt für solche Übersetzungsvorhaben interessiert haben.

Lässt sich aus der präsentierten Fallstudie eine allgemeine Leitlinie für das Verhältnis von sprachlicher zu kultureller Übersetzung ableiten? Vermutlich nicht zwingend. *Case studies* bleiben *case studies* und beleuchten jeweils spezifische Verhältnisse. Eines aber kann aus dieser sowie aus anderen Fallstudien abgeleitet werden: literarische Übersetzungen praktizieren unter anderem *auch* kulturelle Übersetzung, wenn auch in einem ganz spezifischen Sinn, denn ihr Verhältnis zum Quelltext kann jeweils mit philologischen Methoden beurteilt werden. Ihre „newness“ ist nicht gänzlich frei: wenn die Textintentionen des Quelltexts in ihr Gegenteil verkehrt und/ oder der Lächerlichkeit preisgegeben werden, sprechen wir von Parodie und Travestie (die man freilich als Spezialfälle kultureller Übersetzung einordnen könnte). Jedenfalls gibt ihre „newness“ Aufschluss über kulturelle Differenzen, historische und ästhetische Entwicklungslinien, lokale Verankerungen und geopolitische Machtverhältnisse – insofern sind sie ein privilegiertes Objekt kritischer Kulturanalyse.

## Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (2014a): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 5. Aufl. mit einem neuen Nachwort, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bachmann-Medick, Doris (2014b): Nach der Hybridität: Travelling Concepts im Horizont von Übersetzung, in: Ottmar Ette / Uwe Wirth (Hg.), *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*, Berlin: edition tranvia, S. 37-54.
- Bal, Mieke (2006): Wandernde Begriffe, sich kreuzende Theorien: Von den *cultural studies* zur Kulturanalyse, in: dies., *Kulturanalyse. Aus dem Englischen von Joachim Schulte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7-27.
- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*, London: Routledge.
- Burke, Peter (2012): Übersetzungskulturen im frühneuzeitlichen Europa, aus dem Englischen von Christina Lutter und Stefan Erdai, in: *Übersetzungen. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2/2012, S. 17-50.
- Keinz, Anika / Schönberger, Klaus / Wolff, Vera Hg. (2012): *Kulturelle Übersetzungen*, Berlin: Reimer.
- Larzul, Sylvette (1996): *Les traductions françaises des Mille et une nuits. Études des versions Galland, Trébutien et Mardrus*, Paris: L'Harmattan.
- Lässig, Simone (2012): Übersetzungen in der Geschichte – Geschichte als Übersetzung? Überlegungen zu einem analytischen Konzept und Forschungsgegenstand für die Geschichtswissenschaft, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 38/2012, S. 189-216.
- Lutter, Christina (2014): What Do We Translate when We Translate? Context, Process, and Practice as Categories of Cultural Analysis, in: Doris Bachmann-Medick (Hg.), *The*

- Trans/National Study of Culture. A Translational Perspective, Berlin: De Gruyter, S. 155-167.
- May, Georges (1986): *Les Mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre inconnu*, Paris: Presses universitaires françaises.
- Les Mille et une nuits. Contes arabes* (1965). Traduction d'Antoine Galland, 3 Bde., Paris: Garnier Flammarion.
- Les Mille et Une nuits* (2006): texte traduit, présenté et annoté par Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, 3 Bde., Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Tausendundeine Nacht* (2004). Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi erstmals ins Deutsche übertragen von Claudia Ott, München: Beck.
- Van Hoof, Henri (1991): *Histoire de la traduction en Occident. France, Grande-Bretagne, Allemagne, Russie, Pays-Bas*, Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot.
- Wagner, Birgit (2012): *Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept*, in: Anna Babka, Julia Malle, Matthias Schmidt (Hg.), *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*, Wien: Turia + Kant, S. 29-42.
- Wagner, Birgit (2014): *Rezension zu Keinz, Anika / Schönberger, Klaus / Wolff, Vera (Hg.): Kulturelle Übersetzungen*, Berlin: Reimer 2012, in: *Anthropos* 109/ 2014, S. 298-299.
- Zuber, Roger (1995 [1968]): *Les „belles infidèles“ et la formation du goût classique*, Paris: Albin Michel.