

# (UN-)SICHTBARKEIT DER LITERARISCHEN SELBSTÜBERSETZUNG IN DER ROMANISCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR

– EINE LITERATUR- UND ÜBERSETZUNGS-  
SOZIOLOGISCHE ANNÄHERUNG –

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)  
durch die Philosophische Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität

vorgelegt von Eva Gentes

Betreuer und Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Theo Siepe

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank Leinen

Düsseldorf, August 2016

Disputation am 01.02.2017





La place à laquelle je me tiens est mouvante,  
elle est dans l'entre-deux, et elle me convient.  
Entre deux langues, entre deux chaises,  
entre deux littératures, entre deux histoires,  
j'ai conscience de n'appartenir tout à fait  
ni à un monde ni à l'autre, de n'être parfaitement à  
l'aise nulle part, de ne pas avoir de "chez moi". C'est  
la place à partir de laquelle écrire m'est possible.

(Anne Weber 2009: 190)



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorbemerkung und Danksagung</b>	9
<b>1 Einleitung</b>	11
<b>2 ‚Self-translation studies‘ – Konstituierung und Entwicklung des Forschungsfelds</b>	25
<b>Teil A RAHMENBEDINGUNGEN DER SELBSTÜBERSETZUNG</b>	38
<b>3 Landkarte der romanischsprachigen Selbstübersetzung</b>	39
3.1 Überblick	40
3.2 Frankreich	59
3.3 Spanien	72
3.4 Mexiko	91
3.5 Zusammenfassung	100
<b>4 Gründe für die Selbstübersetzung</b>	104
4.1 Buchmarktbezogene Gründe	114
4.2 Autorbezogene Gründe	118
<b>5 Übersetzungsrichtung</b>	126
5.1 Horizontale vs. vertikale Selbstübersetzung	131
5.2 Unidirektionale vs. bidirektionale Selbstübersetzer	134
<b>Teil B SELBSTÜBERSETZUNG ALS PROZESS</b>	143
<b>6 Textgenese bei zweisprachigen Selbstübersetzungen</b>	144
6.1 Forschungsstand	149
6.2 Romane	153
6.3 Lyrik	181
6.4 Zusammenfassung	191
<b>7 Dreisprachige Selbstübersetzung</b>	194
7.1 Formen der dreisprachigen Selbstübersetzung	196
7.1.1 Textintern mehrsprachig	196
7.1.2 Alternierend	197

7.1.3	Multidirektional	202
7.2	Sonderfall der Textgenese bei multidirektionalen Selbstübersetzungen	212
7.2.1	Romane	212
7.2.2	Lyrik	215
7.3	Zusammenfassung	218
<b>8</b>	<b>Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer</b>	<b>220</b>
8.1	Forschungsstand	220
8.2	Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit	224
8.3	Formen der Zusammenarbeit	229
8.3.1	Varianten der Selbstübersetzung	231
8.3.2	Kooperative Übersetzung	237
8.3.3	Varianten der Fremdübersetzung	244
8.4	Zusammenfassung und Ausblick	246
<b>Teil C</b>	<b>SELBSTÜBERSETZUNG ALS PRODUKT</b>	<b>248</b>
<b>9</b>	<b>Veröffentlichung von Selbstübersetzungen</b>	<b>249</b>
9.1	Forschungsstand	250
9.2	(Nicht-)Kennzeichnung der Selbstübersetzung	255
9.2.1	Gründe für die Nicht-Kennzeichnung	255
9.2.2	Der verlegerische Peritext	260
9.2.3	Der auktoriale Peritext	265
9.3	Zusammenfassung und Ausblick	278
<b>10</b>	<b>Übersetzung literarischer Selbstübersetzungen</b>	<b>281</b>
10.1	Forschungsstand	283
10.2	Wahl des Ausgangstextes	292
10.3	Übersetzungsstrategien	303
10.3.1	Hauptausgangstext + Leitfaden	304
10.3.2	Synthese zweier Ausgangstexte	308
10.4	(Un-)Sichtbarkeit der Selbstübersetzung in der Drittsprache	312
10.4.1	Kennzeichnung im verlegerischen Peritext	312
10.4.2	Thematisierung im auktorialen Vor- bzw. Nachwort	314

10.4.3 Veröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition	317
10.5 Zusammenfassung	323
<b>Teil D SELBSTÜBERSETZER IN DER ROMANISCHEN GEGENWARTSLITERATUR</b>	326
<b>11 Fallstudien</b>	327
11.1 Methodisches Vorgehen	327
11.2 Unai Elorriaga	328
11.3 Domingo Villar	350
11.4 Natalia Toledo	365
11.5 Brina Svit	378
11.6 Monika Zgustová	395
11.7 Gao Xingjian	406
<b>12 Zusammenfassung und Ausblick</b>	413
<b>13 Literaturverzeichnis</b>	425
13.1 Selbstübersetzungen	425
13.2 Übersetzungen von Selbstübersetzungen	447
13.3 Weitere literarische Werke	450
13.4 Selbstaussagen der Selbstübersetzer	454
13.5 Selbstaussagen der Fremdübersetzer	471
13.6 Sekundärliteratur	474
13.7 Internetquellen	507
<b>Anhang</b>	509
Selbstgeführte Interviews mit Selbstübersetzern	509
Entrevista con Marilar Aleixandre (Galicien)	509
Entrevista con Ferran Anell (Katalonien)	511
Entretien con Luisa Ballesteros Rosas (Frankreich)	513
Entretien avec Linda Maria Baros (Frankreich)	515
Entrevista con Gloria Caceres Vargas (Peru)	519
Interview with Roser Caminals-Heath (Vereinigte Staaten von Amerika)	522
Entrevista con Harkaitz Cano (Baskenland)	524

Entrevista con Jordi Climent (Katalonien)	526
Entrevista con Fátima Donoso Gómez (Portugal)	528
Entrevista con Unai Elorriaga (Baskenland)	530
Interview mit Ronald Euler (Elsass)	535
Entrevista con Laia Fàbregas (Niederlande)	537
Entrevista con Assumpció Forcada (Katalonien)	541
Entretien avec Bernard Grasset (Frankreich)	543
Entrevista con Gemma Lienas (Katalonien)	548
Entrevista con Pasqual Mas (Katalonien)	550
Entrevista con Marina Mayoral (Galicien)	553
Entrevista con Francesc Miralles (Katalonien)	554
Entrevista con Francesc Serés (Katalonien)	556
Entretien avec Anélia Véléva (Frankreich)	558
Entrevista con Monika Zgustová (Katalonien)	560
Selbstgeführte Interviews mit Fremdübersetzern	564
Interview with Arie Alt	564
Interview with Roser Caminals-Heath	567
Interview with Jonathan Dunne	568
Interview mit Sybille Martin	570
Entretien avec Francesca Milaneschi	571
Interview with Clare Sullivan	575
Interview mit Peter Torberg	577
Selbstgeführte Interviews mit Literaturagenten	580
Entrevista con Guillermo Schavelzon	580
Selbstübersetzungen im Bereich der katalanischen Erzählliteratur (inkl. lit. Essays) 1980–2015	582
Selbstübersetzungen im Bereich der katalanischen Lyrik 1980–2015	590
<b>Register der Selbstübersetzer</b>	<b>592</b>



## Vorbemerkung und Danksagung

Als ich 2007 auf der Suche nach einem Diplomarbeitsthema auf ein Kapitel zur Selbstübersetzung in der Monographie *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen: Aus der Sicht der Soziologie der Kommunikation* (2004) von Georg Kremnitz stieß, ahnte ich noch nicht, wie sehr diese Entdeckung mein weiteres Leben prägen sollte. Auf wenigen Seiten skizzierte Kremnitz einen bis dato wenig erforschten Aspekt literarischer Mehrsprachigkeit, der mich sofort faszinierte – eine Faszination, die bis heute ungebrochen ist. Insofern gilt mein Dank zunächst Prof. Dr. Kremnitz, ohne dessen Forschung zur literarischen Mehrsprachigkeit mir dieses spannende Forschungsfeld wahrscheinlich unbekannt geblieben wäre.

Mein Dank gilt insbesondere meinem Doktorvater Prof. Dr. Siepe, der nicht nur Zutrauen in das Gelingen dieses umfangreichen Dissertationsprojekts hatte, sondern vor allem diese Zuversicht auch über den langen Zeitraum nicht verloren hat und mich stets vorbehaltlos in meinem Vorhaben unterstützt hat. Bedanken möchte ich mich auch für die Möglichkeit, das Thema in mehreren Lehrveranstaltungen zu behandeln. Die Arbeit und der Austausch mit den Studierenden waren sehr inspirierend. Mein Dank gilt ebenso meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Leinen, dessen kritische Nachfragen im Doktorandenkolloquium mein Problembewusstsein geschärft und mich ermutigt haben, neue Blickwinkel einzunehmen. In einem frühen Stadium der Promotion hatte ich das Glück an einem Workshop zur Selbstübersetzung bei Prof. Dr. Rainier Grutman teilzunehmen. Die fachlichen Diskussionen mit ihm am Rande verschiedener Konferenzen haben über die Jahre hinweg immer wieder wichtige Impulse für meine Forschung gesetzt. Auch ihm gilt mein aufrichtiger Dank.

Bei allen Konferenzen, an denen ich als ZuhörerIn oder Vortragende teilnahm, stieß ich stets auf Gleichgesinnte, deren Begeisterung für das Forschungsthema meine Motivation immer wieder neu beflügelte. Nicht möglich gewesen wäre diese Dissertation jedoch ohne die Unterstützung der Akteure rund um die literarische Selbstübersetzung, allen voran die Autoren, aber auch die Übersetzer, Lektoren und Literaturagenten. Ohne ihre Bereitwilligkeit, mir Einblick in ihre Arbeit zu gewähren, wäre eine Dissertation, die die Akteure ins

Zentrum rücken möchte, undenkbar gewesen. Ihnen allen gilt mein Dank. Bedanken möchte ich mich in diesem Zusammenhang auch bei Maria Recuenco Peñalver, die meine spanischsprachigen Interviews Korrekturgelesen hat.

Bedanken möchte ich mich insbesondere bei Trish Van Bolderen und Elizabeth Manterola, die mir Zugriff auf Sekundärliteratur und Paratexte ermöglichten, die in Deutschland nicht verfügbar waren.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Familie und meinen Freunden, die mir stets bereitwillig zu einzelnen Kapiteln Feedback gaben. Ich danke jedem Einzelnen für die fortwährende Unterstützung, motivierende Gespräche und willkommene Ablenkungen! Mein ganz besonderer Dank gilt Nicole Altvater-Mackensen, die während der gesamten Promotionszeit stundenlang Ideen kritisch mit mir diskutierte. Kerstin Hörmann, Ulrich Rummel und Kai Kilian danke ich für das umfassende Endlektorat.

Ganz besonders möchte ich meinen Eltern danken, die mich stets unterstützt haben. Ihnen widme ich auch diese Arbeit.

# 1 Einleitung

Zwei- oder auch Mehrsprachigkeit ist ein häufig vorkommendes Phänomen, weltweit möglicherweise weiter verbreitet als Einsprachigkeit.<sup>1</sup>

Ein großer Teil der weltweiten Bevölkerung ist heutzutage mehrsprachig, und somit auch eine Vielzahl von Schriftstellern. Die Gründe hierfür sind ganz unterschiedlich, wie Werner Helmich aufzeigt:

Die Mehrsprachigkeit der Autoren kann durch eine bestimmte Familienkonstellation oder das Leben in einem zweisprachigen Land muttersprachlich, durch die Schulbildung oder erst später aufgrund von Migration erworben sein, etwa durch politisches Exil in einem anderssprachigen Land [...].<sup>2</sup>

Dieser Umstand birgt auch Konsequenzen für die Literatur des 21. Jahrhunderts. So verfassen zahlreiche Autoren heute Werke in mehreren Sprachen, „sei es gleichzeitig oder nacheinander, sei es dauerhaft oder vorübergehend“<sup>3</sup>. Die Möglichkeiten, der biographischen Mehrsprachigkeit literarisch Ausdruck zu verleihen, sind vielfältig. Georg Kremnitz schlägt vor, zwischen textinterner und textübergreifender Mehrsprachigkeit zu differenzieren: „Während in der ersten Form innerhalb eines Textes mehrere Sprachen verwendet werden, benutzt in der zweiten Form ein Autor in unterschiedlichen Texten verschiedene Sprachen.“<sup>4</sup> Eine besondere Variante der textübergreifenden Mehrsprachigkeit stellt die literarische Selbstübersetzung dar, bei der der Schriftsteller dasselbe Werk in zwei Sprachen verfasst: „Writing at the nexus of at least two languages, two cultures and for at least two different reading publics, the self-translator is a particular kind of crosscultural interlocutor.“<sup>5</sup>

Die unterschiedlichen Schreibpraktiken mehrsprachiger Autoren haben in den letzten Jahrzehnten insbesondere das Interesse der vergleichenden Literaturwissenschaft geweckt und so beginnt im 20. Jahrhundert „eine wissen-

---

<sup>1</sup> Kremnitz 2015: 9.

<sup>2</sup> Helmich 2016: 15.

<sup>3</sup> Lamping 1996: 34.

<sup>4</sup> Kremnitz 2015: 18. Eine umfassende Aufarbeitung des Phänomens der textinternen Mehrsprachigkeit in der Literatur findet sich in der kürzlich erschienen Monographie *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur* (2016) von Werner Helmich.

<sup>5</sup> Cordingley 2013a: 1.

schaftliche Auseinandersetzung mit entsprechenden Textphänomenen, welche diese allmählich nicht mehr als Randphänomene betrachtet“<sup>6</sup>. Im Mittelpunkt der veröffentlichten Monographien stehen u. a. die Geschichte der literarischen Mehrsprachigkeit (Forster 1970), die Kriterien der Sprachwahl (Kroh 2000; Kellman 2003; Kremnitz 2004, Delbart 2005), das Schreiben in der Zweitsprache (Englisch: Skinner 1998; Französisch: Porra 2011), die textinterne Mehrsprachigkeit (Helmich 2016) sowie der literaturwissenschaftliche Umgang mit einer „Literatur ohne festen Wohnsitz“<sup>7</sup> (Ette 2005).<sup>8</sup> Darüber hinaus behandelt eine Vielzahl von Sammelbänden die literarische Mehrsprachigkeit in ihrer Bandbreite.<sup>9</sup> Der Sammelband *Traduction & Littérature Multilingue* (2011) von Karl Alfons Knauth schlägt schließlich die Brücke zwischen Übersetzungswissenschaften und Vergleichender Literaturwissenschaft und hat zum Ziel „to clarify the nature of the interdependence between translation and multilingual texts“<sup>10</sup>. Knauths Ausgangspunkt bildet die enge Verflechtung beider Phänomene:

There is an intrinsic affinity between translation and multilingual literature, in so far as multilingual literature is ruled by explicit or implicit translation processes, while translation implies the very principle of literary multilingualism.<sup>11</sup>

Diese intrinsische Affinität kommt besonders bei der literarischen Selbstübersetzung zum Tragen, da bei dieser Form der textübergreifenden Mehrsprachigkeit zweisprachiges Schreiben und Übersetzen auf vielfältige Weise miteinander verknüpft werden. So betont Ottmar Ette: „Trennscharfe Grenzziehungen zwischen Schreiben und Übersetzen sind hier nicht mehr angebracht.“<sup>12</sup> Die vorliegende Dissertation widmet sich daher sowohl aus literatur- als auch übersetzungswissenschaftlicher Perspektive der literarischen

---

<sup>6</sup> Schmitz-Emans 2004: 20.

<sup>7</sup> Ette 2005: 14.

<sup>8</sup> Hier wird nur eine kleine Auswahl der sehr umfangreichen Sekundärliteratur genannt. Für einen umfassenderen Überblick siehe die von Steven G. Kellman und Natasha Lvovic herausgegebene *Selective Bibliography of Translingual Literature* (2015) (vgl. Kellman/Lvovic 2015).

<sup>9</sup> Verwiesen sei hier u. a. auf Strutz/Zima 1996; Schmeling/Schmitz-Emans 2002; Sommer 2003; Schmitz-Emans 2004; Lagarde 2005; Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007; Gasquet/Suárez 2007.

<sup>10</sup> Knauth 2011b: 5.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ette 2005: 110.

Selbstübersetzung und zeigt am Beispiel der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur auf, wie die vielfältigen Grenzüberschreitungen sowohl Literatur- als auch Übersetzungswissenschaftler vor konzeptuelle Herausforderungen stellen.

Zu Beginn ist es zunächst wichtig, den Begriff der „Selbstübersetzung“ zu definieren.<sup>13</sup> Ähnlich wie der Begriff der „Übersetzung“ im Allgemeinen, hat auch der Begriff der Selbstübersetzung in den letzten Jahren eine Ausweitung erfahren, so dass Rainier Grutman und Trish van Bolderen 2014 konstatieren: „Like translation in general, self-translation can be viewed both in a narrow sense and from a much broader, even metaphorical, perspective.“<sup>14</sup> Eine weitgefasste Definition des Begriffs „Selbstübersetzung“ schließt die mentale Selbstübersetzung ein, d. h. das direkte Schreiben in einer Zweitsprache, bei der das Original quasi nur im Kopf des Autors existiert, wie es der kenianische Autor NGUGI WA THIONG'O<sup>15</sup> beschreibt: „Writing in English became a literary act of mental translation.“<sup>16</sup> Ob beim Schreiben in der Zweitsprache tatsächlich Übersetzungsprozesse stattfinden, ist unter Forschern durchaus umstritten. Stockhammer erläutert:

Häufig wird für englische oder französische Romane aus Afrika – von ihren Verfassern oder in der Forschungsliteratur – behauptet, daß sie ursprüngliche Übersetzungen aus den mündlichen Erstsprachen ihrer Autoren sind, daß sie also tatsächlich [...] ‚schon übersetzt‘ sind, wenngleich kein schriftliches Original existiert.<sup>17</sup>

Stockhammer zweifelt jedoch an der Existenz eines „Originals“, das freigelegt werden könne:

Ich bezweifle, daß unter dem Geschriebenen eine palimpsestartig verborgene ‚Schicht‘ des Mündlichen, rein Afrikanischen freigelegt werden könne. Eher treten hier mehr als zwei Sprachen und Sprachverwendungen zusammen, neben den autochthonen Sprachen und den literarischen Varianten der europäischen Sprachen etwa auch deren in afrikanischen Ländern gesprochene Varianten. Damit durchdringen sich verschiedene Prozesse der Übersetzung und der Arbeit am Schon-Über-Gesetzten bereits in der Entstehung der Texte.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> In der deutschsprachigen Forschungsliteratur werden gelegentlich auch die Begriffe ‚Autorübersetzung‘ (Fišer 1998), ‚Autorversion‘ (Kramer 2000) und ‚Eigenübersetzung‘ (Kaczmarek 2009) verwendet.

<sup>14</sup> Grutman / Van Bolderen 2014: 323.

<sup>15</sup> Die Namen der genannten Selbstübersetzer werden in der gesamten Arbeit in Kapitälchen gesetzt.

<sup>16</sup> Ngugi Wa Thiongo 2009: 18.

<sup>17</sup> Stockhammer 2009: 284.

<sup>18</sup> Ebd.: 284f.

Inwieweit bei der mentalen Selbstübersetzung nun ein vermeintliches Original, eine andere kulturelle Identität ‚selbst‘ übersetzt wird, dies zu klären bleibt anderen überlassen, da sich diese Arbeit auf eine enge Auslegung des Selbstübersetzungsbegriffs in der Tradition Anton Popovičs berufen wird. Popovič lieferte 1976 im *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* die erste Begriffsdefinition, auf die sich noch heute viele Forscher beziehen, nämlich als „the translation of an original work into another language by the author himself“<sup>19</sup>. In dieser Dissertation geht es somit ausschließlich um Selbstübersetzungen, bei denen zwei Fassungen in unterschiedlichen Sprachen vorliegen, jedoch unabhängig davon, ob beide Versionen veröffentlicht worden sind. Der Begriff der Selbstübersetzung bezieht sich hierbei sowohl auf den Prozess als auch das Produkt, wie Rainier Grutman betont: „The term ‚self-translation‘ can refer both to the act of translating one’s own writings into another language and the result of such an undertaking.“<sup>20</sup> Beide Begriffsdimensionen werden in dieser Arbeit in den Blick genommen, um sowohl die vielfältigen Varianten im Prozess der Selbstübersetzung als auch im Umgang mit dem entstandenen Produkt aufzuzeigen.

Auch wenn der Fokus der Dissertation auf der Gegenwartsliteratur liegen wird, ist es einleitend wichtig hervorzuheben, dass sowohl literarische Mehrsprachigkeit im Allgemeinen als auch Selbstübersetzung im Besonderen keineswegs Phänomene des 20. und 21. Jahrhunderts sind, sondern beide auf eine lange Tradition zurückgehen. Die Geschichte der literarischen Mehrsprachigkeit hat erstmals Leonard Forster in seiner Monographie *The Poet’s Tongues. Multilingualism in Literature* (1970) umfassend nachgezeichnet. Die erste historische Aufarbeitung der literarischen Selbstübersetzung folgt 2007 in der Monographie *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation* von Jan Walsh Hokenson und Marcella Munson:

[T]he tradition of the bilingual writer creating a single text in two languages, smoothly spanning different audiences, is a rich and venerable one, arising in Greco-Roman antiquity and thriving in the European Middle Ages and Renaissance. Self-translation was a common practice in the ambient translingual world

---

<sup>19</sup> Popovič 1976: 19.

<sup>20</sup> Grutman 2009a: 257.

of early modern Europe, when bilingualism was the norm, and writers increasingly translated between Latin and vernaculars.<sup>21</sup>

Vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert war die gleichzeitige Verwendung der Vernakularsprachen und des Lateinischen als Verkehrssprache ein entscheidender Faktor für die Entstehung und Verbreitung der Selbstübersetzung. Im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts verlor die Selbstübersetzung an Bedeutung, jedoch niemals an Verwendung.<sup>22</sup> Grund hierfür war ein stark aufkommendes Nationalbewusstsein, das durch den Gebrauch einer einzigen Nationalsprache gestärkt werden sollte: „[Z]u einer Nation gehört auch eine (von allen anderen verschiedene) Sprache. Wer sich zur Nation bekennt, muss sich auch zu ihrer Sprache bekennen.“<sup>23</sup> Von den Schriftstellern wurden somit sprachliche Loyalität, d. h. Einsprachigkeit, gefordert – entsprechend waren textinterne wie auch textübergreifende Mehrsprachigkeit als literarische Optionen ausgeschlossen. Die Zusammengehörigkeit von Nation und Sprache hat sich als Norm lange gehalten und wird erst Ende des 20. Jahrhunderts zunehmend in Frage gestellt. „As our century draws to its close, we are witnessing the beginning of what has been called ‚the breakdown of nation‘.“<sup>24</sup> In der Literatur zeigen mehrsprachige Autoren die Grenzen des Konzepts einer Nationalliteratur auf:

Denn daß ein Schriftsteller seine Sprache wechselt und fortan in einer zweiten Sprache oder gar in zwei Sprachen schreibt, bedeutet nicht weniger, als daß er die – auch von den Philologen für natürlich genommene – Bindung seines Werks an eine Sprache und damit an eine Nationalliteratur aufkündigt.<sup>25</sup>

Dennoch sind die Nachwirkungen der monolingualen Norm in der Gegenwartsliteratur noch spürbar, daher bezeichnet Yasemin Yildiz die derzeitigen Schreibbedingungen als „postmonolingual“:

‚[P]ostmonolingual‘ [...] refers to a field of tension in which the monolingual paradigm continues to assert itself and multilingual practices persist or reemerge. This term therefore can bring into sharper focus the back-and-forth movement

---

<sup>21</sup> Hokenson/Munson 2007: 1.

<sup>22</sup> Zu nennen sind hier beispielsweise CARLO GOLDONI (1707–1793), HEINRICH HEINE (1797–1856), OSCAR WILDE (1854–1900) sowie der Nobelpreisträger KARL GJELLERUP (1857–1919).

<sup>23</sup> Kremnitz 2015: 60.

<sup>24</sup> Mackey 1993: 46.

<sup>25</sup> Lamping 1996: 33.

between these two tendencies that characterizes contemporary linguistic constellations.<sup>26</sup>

Wie sehr die Vorstellung, ein Autor habe in seiner Erstsprache zu schreiben, noch immer unser Denken prägt, zeigt sich beispielsweise darin, dass Dieter Lamping den Sprachwechsel als „eines der irritierendsten literarischen Phänomene der Moderne“<sup>27</sup> bezeichnet. Mit Blick auf die Selbstübersetzung konstatieren Hokenson/Munson, dass auch diese oftmals als Anomalie angesehen wird: „[I]t is still often assumed that they are just rather idiosyncratic anomalies, mostly preening polyglots or maladaptive immigrants.“<sup>28</sup> Dennoch gehört die literarische Selbstübersetzung zu den multilingualen Schreibpraktiken, die seit dem 20. Jahrhundert eine neue Blüte erleben. Laut Alessandra Ferraro und Rainier Grutman gibt es hierfür drei entscheidende Ursachen:

Tout d’abord, dans la droite ligne des Quatorze points du président Wilson, formulés au lendemain de la Première Guerre mondiale, on assistera à une première prise de conscience linguistique de la part des minorités. Ensuite, les nombreux exils causés par les conflits politiques seront suivis de vastes mouvements migratoires pour des raisons socio-économiques. Enfin, la décolonisation, souvent accompagnée de revendications liées aux langues ancestrales, écartées du pouvoir par les autorités coloniales, créera aussi un contexte propice à la pratique autotraductive.<sup>29</sup>

Im 20. Jahrhundert ist die Selbstübersetzung vor allem eine gängige Praxis bei bekannten Migrations- und Exilautoren, zu nennen sind hier u. a. SAMUEL BECKETT,<sup>30</sup> KAREN BLIXEN / ISAK DINESEN,<sup>31</sup> JOSEPH BRODSKY,<sup>32</sup> VLADIMIR NABOKOV<sup>33</sup>. Laut Sara Kippur sind sie Schlüsselfiguren für die heutige Verbreitung der Praxis der literarischen Selbstübersetzung: „The literary success of these self-translating authors has offered motivation to a new generation of contemporary writers who actively translate themselves between two languages.“<sup>34</sup> Tatsächlich spielt die literarische Selbstübersetzung in der Gegenwartsliteratur eine entscheidende Rolle, so Julio-César Santoyo:

---

<sup>26</sup> Yildiz 2012: 5.

<sup>27</sup> Lamping 1996: 33.

<sup>28</sup> Hokenson/Munson 2007: 1.

<sup>29</sup> Ferraro/Grutman 2016b: 7.

<sup>30</sup> Zur Selbstübersetzung bei Beckett sei insbesondere auf die Monographien von Fitch 1988, Collinge 2000, Sardin-Damestoy 2002, Montini 2007a sowie Mooney 2011 verwiesen.

<sup>31</sup> Zur Selbstübersetzung bei Karen Blixen / Isak Dinesen siehe Klünder 2000.

<sup>32</sup> Zur Selbstübersetzung bei Brodsky siehe Berlina 2014.

<sup>33</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Nabokov siehe insbesondere Grayson 1977.

<sup>34</sup> Kippur 2015: 5.



No estamos ante raras excepciones, sino ante un corpus inmenso, cada vez mayor, de textos traducidos por sus propios creadores. Lejos de ser un ‚caso marginal‘, como también se la ha denominado, la traducción de autor es hoy en día uno de los fenómenos culturales, lingüísticos y literarios más frecuentes e importantes en nuestra aldea global, y desde luego merecedora de mucha más atención de la que hasta ahora se le ha concedido.<sup>35</sup>

Dass sie in einer langen Tradition literarischer Selbstübersetzer stehen, ist jedoch oftmals sogar den Autoren selbst nicht bewusst. Häufig glauben diese, sie wären neben Beckett (fast) die einzigen Schriftsteller, die sich selbst übersetzen, wie die Aussagen von VASSILIS ALEXAKIS, NANCY HUSTON und LUISA BALLESTEROS ROSAS belegen:

Alexakis: „Oui, déjà des auteurs bilingues, il n’y en a pas beaucoup. Encore moins qui se traduisent eux-mêmes; le seul qui faisait cela à ma connaissance, c’était Beckett.“<sup>36</sup>

Huston: „J’appartiens donc, si tant est qu’il faille déclarer ses appartenances, au groupe relativement restreint des écrivains bilingues, groupe où se trouvent – chacun à sa manière, chacun unique, comme tout le monde – Beckett, Brink, Alexakis, Gary, quelques autres.“<sup>37</sup>

Ballesteros Rosas: „Je ne connais pas d’autres écrivains qui se traduisent eux-mêmes.“<sup>38</sup>

Auch den Wissenschaftlern ist der hohe Verbreitungsgrad vielfach unbekannt, und so sind Selbstübersetzer oftmals als Ausnahmeerscheinung betrachtet worden: „Il reste assez exceptionnel qu’un auteur se traduise lui-même.“<sup>39</sup> Diese Annahme ist unter Wissenschaftlern lange Zeit weit verbreitet gewesen. So zitiert Julio-César Santoyo zu Beginn seines Aufsatzes „Autotraducciones: Una perspectiva histórica“ (2005) eine ganze Reihe an Forschern, die denselben Standpunkt vertreten, von denen hier ein paar wenige exemplarisch aufgegriffen werden:

En 1984, en *L’épreuve de l’étranger*, Antoine Berman insistía: ‚Pour nous, les autotraductions sont des exceptions‘. Subrayo: Exceptions.

En noviembre de 1999 Grady Miller repetía (1999: 11): ‚Historically, few authors have dared to translate their own works‘. Subrayo: Few authors. [...]

Opinión todavía más reciente es la de Christian Balliu, profesor en el Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes, en Bruselas, cuando hace tres años escribía en esta misma revista (2001: 99): ‚On en conviendra, les exemples d’autotraduction... sont rarissimes dans le domaine littéraire et ne font

---

<sup>35</sup> Santoyo 2002: 32.

<sup>36</sup> Alexakis/Marchand 2012.

<sup>37</sup> Huston 2007a: 154.

<sup>38</sup> Entretien avec Linda Maria Baros. Siehe Anhang.

<sup>39</sup> Schmeling 2001: 187.

qu'exception, comme Nabokov et son *Lolita*, pour citer un cas...'. Vuelvo a subrayar: Rarissimes.<sup>40</sup>

Selbst Helena Tanqueiro, die der Forschungsgruppe *AUTOTRAD*<sup>41</sup> angehört, behauptet: „[I]t is nevertheless interesting to see that only a few, very few indeed, actually translated their own work [...].“<sup>42</sup> Diese Unbekanntheit unter Forschern ist ein ernstzunehmendes Problem, denn sie führte auf Grundlage eines begrenzten Korpus zu vorschnellen Schlussfolgerungen und Verallgemeinerungen. So wird beispielsweise oftmals postuliert, dass SAMUEL BECKETT der einzige Autor sei, der sich systematisch selbst übersetzt habe:

Beckett is the single writer in the world who had written his entire work in two languages, English and French.<sup>43</sup>

Beckett est l'exemple unique dans les cultures européanisées modernes d'un auteur qui a systématiquement produit (toutes) ses œuvres en deux langues.<sup>44</sup>

Si d'autres écrivains ont été traducteurs de certaines de leurs œuvres (on peut mentionner Julien Green ou Nabokov) [...] aucun autre écrivain n'a produit son travail presque systématiquement dans deux langues. C'est ainsi qu'on peut parler d'œuvre bilingue, ou de Samuel Beckett en tant qu'auto-traducteur.<sup>45</sup>

Zwar variiert der Grad der Selbstübersetzungen im Gesamtwerk der Autoren erheblich – die Skala reicht von Schriftstellern, die sich einmalig oder nur punktuell selbst übersetzen, bis hin zu jenen, die ihre Werke systematisch in die jeweils andere Sprache übersetzen, so dass hier ein zweisprachiges Gesamtwerk vorliegt –, doch ist SAMUEL BECKETT keineswegs der einzige Autor, der seine Werke systematisch selbst übersetzt hat, wie diese Arbeit zeigen wird.

---

<sup>40</sup> Santoyo 2005: 858f. Meine Hervorhebungen. Santoyo zitiert hier: Antoine Berman (1984): *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris: Gallimard; Gary Miller (1999): *The Author as Translator*. In: *ATA Spanish Language Division: Selected Spanish Related Presentations*, St. Louis, Missouri, ATA 40th Annual Conference, 11–17 sowie Christian Balliu (2001): *Les traducteurs: ces médecins légistes du texte*. In: *Meta*, 46/1, 92–102.

<sup>41</sup> *AUTOTRAD* ist eine 2002 an der Universität Autònoma in Barcelona gegründete Forschungsgruppe, deren Ziel es ist, ein möglichst großes Korpus an literarischen Selbstübersetzungen zusammenzustellen und auf dieser Grundlage eine Theorie der literarischen Selbstübersetzung zu erarbeiten. Vgl. *AUTOTRAD* 2007.

<sup>42</sup> Tanqueiro 2000: 58.

<sup>43</sup> Sindičić Sabljo 2011: 163. Meine Hervorhebung.

<sup>44</sup> O'Reilly 1991: 136. Meine Hervorhebung.

<sup>45</sup> Bousquet 2005: 69. Meine Hervorhebung.

Die vorliegende Untersuchung setzt bei der eklatanten Unsichtbarkeit der Selbstübersetzung an, versucht, diese zu erklären und zugleich den Facettenreichtum dieses Phänomens aufzuzeigen. Selbstübersetzung wird hier als eine literarische Praxis verstanden, bei der Schreiben und Übersetzen untrennbar miteinander verbunden sind: „Elle est éminemment *à la fois* traduction et écriture [...]“<sup>46</sup> Es erscheint daher geboten, sie hier sowohl aus literatur- als auch als übersetzungswissenschaftlicher Perspektive zu betrachten. Die Forschung hat bislang den Schwerpunkt auf eine komparatistische Analyse der entstandenen Texte gelegt, relativ wenig ist hingegen bekannt über die Produktionsbedingungen. Boyden und De Blecker konstatieren 2013:

The bulk of scholarship on self-translation is product-oriented, rather than process- or function-oriented. This means that it is less directly concerned with the actual writing process or the ways in which a self-translation is received in a given society than with how a self-translation relates to other translations and the original text on which it is based.<sup>47</sup>

Um die Produktionsbedingungen und das Zusammenspiel der verschiedenen Akteure auf dem internationalen Buchmarkt zu untersuchen, erweist es sich als hilfreich, Bourdieus feldtheoretischen Ansatz als Ausgangspunkt zu wählen:<sup>48</sup>

Bourdieu's analytical model has many advantages for the study of the international market of publishing: it allows us to compare the structure of publishing in different countries and to take into account the specific agents (individuals and institutions) as well as the international circulation of publishing models.<sup>49</sup>

Selbstübersetzer zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich stets in mindestens zwei literarischen Feldern bewegen, die im Fall von mehrsprachigen Gesellschaften in einem direkten Abhängigkeitsverhältnis zueinanderstehen können. Innerhalb dieser literarischen Felder treten Selbstübersetzer in einen Diskurs

---

<sup>46</sup> Oustinoff 2001: 57.

<sup>47</sup> Boyden / De Blecker 2013: 180.

<sup>48</sup> Seit Mitte der 1960er Jahre hat sich der französische Soziologe Pierre Bourdieu mit Fragen der literarischen Produktion beschäftigt und 1992 in seinem Werk *Les règles de l'art* die Theorie des literarischen Feldes ausgearbeitet. In dieser verbindet er textimmanente, intertextuelle und autorbezogene Ansätze, die für sich genommen jeweils nur eine partielle Perspektive bieten können. Bourdieu zeigt auf, dass sich interne und externe Analyse nicht per se ausschließen, sondern im Gegenteil komplementär zu verstehen sind, da nur so die Dialektik von Text und Kontext adäquat erfasst werden kann.

<sup>49</sup> Sapiro 2008: 160.

mit anderen Akteuren und somit in ein „Netzwerk von Erwartungen und Einflussnahmen“<sup>50</sup>, das die (Un-)Sichtbarkeit der Selbstübersetzung entscheidend beeinflusst. Diese weiteren Akteure sind u. a. Lektoren, Verleger, Literaturagenten, Institutionen, Kritiker, Übersetzer in dritte Sprachen und Leser. Indem diese Arbeit das Interaktionsgeflecht in den Mittelpunkt rückt, ist sie auch als ein Beitrag zur aktuellen soziologischen Übersetzungsforschung zu verstehen, die die Akteure in den Vordergrund stellt, wie Anthony Pym betont:

We might thus posit that, for some scholars and more particularly in some fields of research, the focus has shifted from texts to mediators. Many of us are no longer stopping at the sociocultural dimensions of source and target texts. We would like to know more about who is doing the mediating, for whom, within what networks, and with what social effects.<sup>51</sup>

Soziologische Fragestellungen, die den Buch- und Übersetzungsmarkt betreffen, sind in den letzten Jahren auch verstärkt in das Blickfeld der Forschung zur literarischen Selbstübersetzung gerückt. Dies betrifft die Gründe für die Selbstübersetzung,<sup>52</sup> die Relevanz der Übersetzungsrichtung,<sup>53</sup> die Frage der (Nicht-)Kennzeichnung der Selbstübersetzung<sup>54</sup> sowie die Frage der Übersetzung von Selbstübersetzungen<sup>55</sup>. Auch der von Boyden / De Bleeker aufgeworfene Frage nach dem „actual writing process“<sup>56</sup> wird in textgenetischen Untersuchungen<sup>57</sup> vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt.<sup>58</sup> Wurden diese Aspekte bislang isoliert betrachtet, so werden sie in dieser Arbeit erstmalig zusammengeführt, im Kontext romanischsprachiger Selbstübersetzer aus literatur- und übersetzungssoziologischer Perspektive diskutiert und entsprechende Beschreibungskategorien theoretisch weiterentwickelt.

Die vorliegende Arbeit zeichnet den Weg der Selbstübersetzung durch die literarischen Felder von der Textproduktion bis hin zur Veröffentlichung und Übersetzung in weitere Sprachen nach, um so ihre verschiedenen Funktions-

---

<sup>50</sup> Dörner/Vogt 2013: 124.

<sup>51</sup> Pym 2006: 4.

<sup>52</sup> Vgl. Anselmi 2012.

<sup>53</sup> Vgl. Grutman 2009b, 2011 sowie Dasilva 2009, 2015a.

<sup>54</sup> Vgl. Dasilva 2011, 2015b sowie Manterola Agirrezabalaga 2012.

<sup>55</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2012, 2014a sowie Montini 2006, 2007.

<sup>56</sup> Boyden / De Bleeker 2013: 180.

<sup>57</sup> Vgl. Montini 2007a, Van Hulle 2011, 2014, 2016.

<sup>58</sup> Eine Vielzahl dieser Studien erschien parallel zur Arbeit an dieser Dissertation, dies bereicherte und erschwerte die eigene Forschungsarbeit gleichermaßen.

und Wirkungsweisen verstehen zu können. Das zu diesem Zweck weitgefasste Korpus umfasst die literarischen Selbstübersetzer der Gegenwartsliteratur<sup>59</sup>, die sich in oder aus einer romanischen Sprache selbst übersetzt und ihre Selbstübersetzungen in Buchform veröffentlicht haben.<sup>60</sup> Das Korpus wurde nicht enger gefasst, um eine möglichst große Bandbreite an Produktionsbedingungen und Sprachkombinationen berücksichtigen zu können. Dass die Wahl hierbei auf romanisch- und nicht auf englischsprachige Selbstübersetzung fiel, ist in erster Linie den Sprachkenntnissen der Verfasserin geschuldet. Selbstübersetzungen mit anderen Sprachkombinationen werden jedoch immer dann berücksichtigt, wenn sie für die Verfeinerung der theoretischen Überlegungen relevant sind. Eine Arbeit, die sich mit Phänomenen der literarischen Mehrsprachigkeit beschäftigt, ist fast notwendig in sich selbst mehrsprachig. Dies gilt umso mehr, als hier neben der deutschsprachigen auch die englische, französische und spanische Forschungsliteratur berücksichtigt wurde. Die Zitate erfolgen in der jeweiligen Originalsprache, lediglich für das Galicische und Katalanische werden Übersetzungen als Verständnishilfen in den Fußnoten angeboten.<sup>61</sup>

Die vorliegende Arbeit ist in die folgenden vier Teile untergliedert: „Rahmenbedingungen der Selbstübersetzung“ (Teil A), „Selbstübersetzung als Prozess“ (Teil B), „Selbstübersetzung als Produkt“ (Teil C) sowie „Selbstübersetzer in der romanischen Gegenwartsliteratur“ (Teil D). Der Anhang umfasst die geführten Interviews mit Autoren, Übersetzern und Literaturagenten, eine Übersicht der Selbstübersetzungen der katalanischen Erzählliteratur und Lyrik sowie ein Register der genannten Selbstübersetzer.

In Teil A wird einleitend aufgezeigt, wo sich welche Autoren in oder aus einer romanischen Sprache selbst übersetzen, aus welchen Gründen sie dies

---

<sup>59</sup> Unter Gegenwartsliteratur wird hier die Literatur der Jahrhundertwende verstanden, d. h. der Zeitraum von 1980–2015. Somit schließt diese Arbeit nahtlos an die Monographie *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation* (2007) von Jan Walsh Hokenson und Marcella Munson an, die die Geschichte der Selbstübersetzung bis zum Ende des 20. Jahrhunderts untersucht haben.

<sup>60</sup> Ausgenommen wurde der Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, die in weiteren Forschungen gesondert betrachtet werden muss.

<sup>61</sup> Ich bedanke mich bei Elizabete Manterola Agirrezabalaga für die Durchsicht meiner Übersetzungen.

tun und in bzw. aus welchen Sprachen sie sich selbst übersetzen. Ausgangspunkt ist die Frage, ob die Unsichtbarkeit der Selbstübersetzung möglicherweise doch auf einen geringen Verbreitungsgrad zurückzuführen ist. Zwar setzt sich in der Forschungsliteratur immer mehr die Überzeugung durch, dass die Praxis der Selbstübersetzung weit verbreitet ist, jedoch bleiben die Angaben über den Verbreitungsgrad vage:

Castillo García 2006: [...] la autotraducción, lejos de ser una practica aislada o marginal, es un fenómeno cultural y literario bastante frecuente en el campo de la traducción.<sup>62</sup>

Anselmi 2012: It has existed at least since the first century AD, has become extremely common since the middle ages and it is widely practiced nowadays [...].<sup>63</sup>

Boyden/Bleeker 2013: [...] self-translation is far more common and perhaps more paradigmatic than is sometimes supposed [...].<sup>64</sup>

In Kapitel 3 erfolgt daher zunächst eine empirische Annäherung an die Frage, wie verbreitet die Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur tatsächlich ist und welche literarischen, soziokulturellen und sprachpolitischen Bedingungen die Selbstübersetzung in den jeweiligen literarischen Feldern begünstigen. Zur Identifikation der Selbstübersetzer wurde zum einen die vorhandene Forschungsliteratur ausgewertet, zudem wurden ergänzend verschiedene Übersetzungsdatenbanken und diverse Verlagsprogramme herangezogen. Mittels der erhobenen Daten wird eine Landkarte der romanischsprachigen Selbstübersetzung skizziert. Ein Schwerpunkt liegt hierbei auf den drei identifizierten Hochburgen Frankreich, Spanien und Mexiko, wo die Selbstübersetzung besonders weit verbreitet ist.

Teil B widmet sich der Selbstübersetzung als Prozess, genauer gesagt den verschiedenen Formen der Textgenese. Viele Selbstübersetzer lehnen den Begriff der Selbstübersetzung ab, wenn es darum geht, die mehrsprachige Entstehung ihrer Texte zu beschreiben, und sprechen stattdessen von einer ‚Neuschreibung‘ oder einer ‚Version‘:

André Brink: „However, I do not ‚translate my books. I rewrite them in English or Afrikaans [...].“<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Castillo García 2006: 84. Meine Hervorhebung.

<sup>63</sup> Anselmi 2012: 18. Meine Hervorhebung.

<sup>64</sup> Boyden/Bleeker 2013: 177. Meine Hervorhebung.

<sup>65</sup> Brink/Maree 1999: 43. Meine Hervorhebung.

Carme Riera: „[D]ado que no creo en la traducción intento hacer una versión, lo cual significa para mí reescribir el texto en la nueva lengua [...]“<sup>66</sup>

Ziel dieses Kapitels ist es daher nachzuvollziehen, wie Schreib-, Korrektur- und Übersetzungsprozesse in der Textgenese von Selbstübersetzungen ineinandergreifen. Hierzu wird die von Grutman eingeführte Unterscheidung zwischen „simultaneous“ und „consecutive self-translation“<sup>67</sup> aufgegriffen und mit Hilfe der Erkenntnisse der *critique genétique* weiterentwickelt. Ziel ist es, Makrostrukturen der Textgenese bei der literarischen Selbstübersetzung sowohl im Fall von Romanen als auch in der Lyrik systematisch darzustellen. Grundlage bilden hierbei jedoch nicht die Manuskripte von Selbstübersetzungen, sondern Selbstaussagen von Autoren hinsichtlich der von ihnen gewählten Schreib- und Übersetzungsstrategien. Kapitel 6 beschäftigt sich hierbei mit dem Regelfall der zweisprachigen Selbstübersetzung. Kapitel 7 behandelt das Forschungsdesiderat der dreisprachigen Selbstübersetzung, zu dem bislang nur vereinzelte Fallanalysen vorliegen. Laut Helena Tanqueiro ist eines der wesentlichen Merkmale der Selbstübersetzung, dass sie „free of external ‚noise‘ or secondary influences“<sup>68</sup> sei. Dennoch werden häufig auch Übersetzungen, die in Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer entstanden sind, als Selbstübersetzungen bezeichnet. In Kapitel 8 wird daher der Frage nachgegangen, inwieweit es sich bei der Zusammenarbeit von Übersetzern und Autoren um eine Variante der Selbstübersetzung handelt.

In Teil C wird Selbstübersetzung als Produkt betrachtet. Dieser Aspekt ist in der Vergangenheit häufig auf einen Übersetzungsvergleich der veröffentlichten Fassungen reduziert worden. Erst seit Kurzem beschäftigt sich die Forschung auch mit der Frage der Veröffentlichung und Übersetzung von Selbstübersetzungen. Im Zusammenhang mit der Sichtbarkeit der Selbstübersetzung sind dies sehr relevante Aspekte: Werden dem Leser beide Fassungen als Originale präsentiert? Wird der Aspekt der Selbstübersetzung in Vor- oder Nachworten thematisiert? Hier setzt diese Arbeit an und erörtert mit Hilfe von Genettes paratextuellem Ansatz in Kapitel 9 zunächst die Kennzeichnung von

---

<sup>66</sup> Riera 2002: 11f.

<sup>67</sup> Vgl. Grutman 1998: 20 sowie Grutman 2009a: 259.

<sup>68</sup> Tanqueiro 2000: 56.

Selbstübersetzungen in verlegerischen und auktorialen Peritexten.<sup>69</sup> Als „strategische Gelenkstelle zur Steuerung der literarischen Kommunikation“<sup>70</sup> spielen diese bei der (Un-)Sichtbarkeit der Selbstübersetzung eine zentrale Rolle. Kapitel 10 widmet sich im Anschluss den Übersetzungen von Selbstübersetzungen. Zentrale Fragestellungen sind hier: Wie werden Selbstübersetzungen in weitere Sprachen übersetzt? Kann hier dem Umstand, dass zwei potentielle Ausgangstexte vorliegen, Rechnung getragen werden? Welche Strategien haben Verleger und Übersetzer zur Wahl des Ausgangstextes entwickelt? Welche Wünsche haben die Autoren?

In Teil D werden die theoretischen Ausführungen der vorangegangenen Teile zusammengeführt. Wie diese in der Analyse der individuellen Praxis der Selbstübersetzung zur Anwendung kommen, wird am Beispiel von sechs Selbstübersetzern der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur aufgezeigt. Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Rahmenbedingungen werden jeweils die biographische Mehrsprachigkeit, die Gründe für die Selbstübersetzung, die Übersetzungsrichtung, die Textgenese, die Veröffentlichung der selbstübersetzten Werke sowie die Übersetzungen in weitere Sprachen detailliert untersucht. Der Fokus liegt hierbei auf Autoren, bei denen ein vertikaler Übersetzungstransfer vorliegt, d. h. die sowohl in einer weniger verbreiteten und einer weit verbreiteten Sprache schreiben, da in diesem Kontext die Frage der Unsichtbarkeit von besonderer Relevanz ist. Abschließend möchte die Arbeit somit auch einen Beitrag zur Erforschung der Selbstübersetzung im Kontext von „minority languages“<sup>71</sup> or „less translated languages“<sup>72</sup> leisten. Obwohl „minority language cultures [...] translation cultures *par excellence*“<sup>73</sup> sind, bilden diese ein weiteres Forschungsdesiderat, „a relatively neglected topic for much of the existence of translation studies“<sup>74</sup>.

Zunächst wird jedoch im Folgenden ein Überblick gegeben, wie sich die *self-translation studies* als eigenständiges Forschungsfeld konstituiert und sich Forschungsschwerpunkte herausgebildet haben.

---

<sup>69</sup> Vgl. Genette 1987.

<sup>70</sup> Dörner/Vogt 2013: 155.

<sup>71</sup> Cronin 2009: 169.

<sup>72</sup> Branchadell 2005: 1.

<sup>73</sup> Cronin 2009: 170.

<sup>74</sup> Ebd.: 169.



## 2 ‚Self-translation studies‘ – Konstituierung und Entwicklung des Forschungsfelds

Fitch 1998: [D]irect discussion or even mention of self-translation is virtually non-existent in writings on theory of translation [...].<sup>1</sup>

Grutman 1997: [...] auto-translation is frowned upon in literary studies. Translation scholars themselves paid little attention to the phenomenon [...].<sup>2</sup>

Scheiner 1999: [...] a trend in translation studies which, for the most part, has neglected and continues to overlook the phenomenon of self-translation.<sup>3</sup>

Santoyo 2006: Self-translation, I have no doubt, is an area of translation studies that so far has been almost forgotten, perhaps because we all think that it is and always has been something absolutely marginal, a sort of cultural or literary oddity.<sup>4</sup>

Ende des 20. Jahrhunderts und zu Beginn des 21. Jahrhunderts beklagten Forscher wie Brian Fitch, Rainier Grutman, Corinna Scheiner und Julio-César Santoyo noch das allgemeine Desinteresse der Übersetzungswissenschaft am Forschungsgegenstand ‚Selbstübersetzung‘. Dass der Selbstübersetzung lange Zeit wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde, hing zum einen mit der vorherrschenden Meinung zusammen, dass Selbstübersetzung zu selten vorkomme, um wissenschaftlich relevant zu sein.<sup>5</sup> Zum anderen fühlten sich weder Literatur- noch Übersetzungswissenschaftler für die Selbstübersetzung als Forschungsobjekt zuständig. Bis heute ist strittig, ob die Selbstübersetzung als Form zweisprachigen Schreibens in den Bereich der Komparatistik einzuordnen oder als Übersetzungsvariante Untersuchungsgegenstand der Translationswissenschaft ist. Laut Anselmi ist Selbstübersetzung „first and foremost a translational phenomenon, which deserves to be studied as such, and not as an exceptional writing practice“<sup>6</sup>. Sie schließt sich hier der Überzeugung der Forschungsgruppe AUTOTRAD an, die bereits zuvor postulierte: „l’auto-traduction est incontestablement traduction“<sup>7</sup>, und ebenfalls betonte, dass diese „mérite d’être étudiée dans la théorie de la traduction littéraire“<sup>8</sup>. Für

---

<sup>1</sup> Fitch 1988: 21. Meine Hervorhebung.

<sup>2</sup> Grutman 1997: 17. Meine Hervorhebung.

<sup>3</sup> Scheiner 1999: 175. Meine Hervorhebung.

<sup>4</sup> Santoyo 2006: 22. Meine Hervorhebung.

<sup>5</sup> „The place of self-translation within translation studies has indeed been unstable, in large part because of anxieties about its perceived marginalization, widespread existence as a practice, and viability as an art form.“ (Kippur 2015: 13)

<sup>6</sup> Anselmi 2012: 19.

<sup>7</sup> López López-Gay 2006: 218. Hervorhebung im Original.

<sup>8</sup> Ebd.: 222.

Dolores Poch indes kann eine Betrachtung der Selbstübersetzung wenig über das Übersetzen, hingegen viel über das mehrsprachige Schreiben aussagen:

[C]ada uno concibe la autotraducción de una forma diferente [...] La pluralidad de visiones sugiere, desde luego que autotraducirse no resuelve lo que podría denominarse ‚el problema de la traducción‘ sino que, al contrario, pone de manifiesto un aspecto fundamental de la operación de escribir: las relaciones que mantiene el escritor con cada una de las lenguas que maneja y que determinan el carácter que tendrán las versiones de su obra.<sup>9</sup>

Trotz oder möglicherweise auch gerade wegen der ungelösten Frage der wissenschaftlichen Zuständigkeit wurde der Thematik im Laufe des 21. Jahrhunderts immer mehr Beachtung geschenkt: Die Forschungsliteratur hat hierbei sowohl quantitativ als auch qualitativ, d. h. mit Blick auf die Bandbreite der untersuchten Selbstübersetzer und Aspekte, beachtlich zugenommen. So weist die *Bibliography on Self-translation*<sup>10</sup> in ihrer 26. Auflage (Juli 2016) 1057 Aufsätze, 7 Sammelbände<sup>11</sup> sowie 335 unpublizierte Konferenzbeiträge zum Thema Selbstübersetzung nach. Das wachsende Interesse an der Thematik spiegelt sich zudem in den zahlreichen Sonderausgaben wider, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten durchschnittlich alle zwei bis drei Jahre sowohl von literatur- als auch übersetzungswissenschaftlichen Zeitschriften herausgegeben wurden:<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Poch 2002: 9.

<sup>10</sup> 2006 veröffentlichte Julio-César Santoyo eine erste bibliographische Übersicht. In der Vorbereitung der Konferenz *Autotraducción: teoría y ejemplos entre Italia y España (y no solo)* in Pescara wurde die Bibliographie 2010 erstmals online veröffentlicht. Von 2010 bis 2012 wurde sie von Santoyo in Zusammenarbeit mit Lucia Bertolini und Marcial Rubio Árquez, von 2012–2013 in Zusammenarbeit mit Eva Gentes herausgegeben und in unregelmäßigen Abständen aktualisiert. Seit Oktober 2013 ist Gentes alleinige Herausgeberin. Die Bibliographie wird derzeit vierteljährlich aktualisiert und online auf dem Blog *Self-translation* (<http://self-translation.blogspot.de/>) veröffentlicht. Die 26. Auflage ist unter folgendem Link verfügbar: <https://app.box.com/s/4ep37joqulj3jyst4v1brdmtizvzppa8> [23.08.16].

<sup>11</sup> Zwei weitere Sammelbände befinden sich im Druck. Es handelt sich hierbei um den Band *Selbstübersetzung als Wissenstransfer*, herausgegeben von Stefan Willer und Andreas Keller sowie den Band *Self-translation and power: negotiating identities in multilingual European contexts*, herausgegeben von Olga Castro, Sergi Mainer und Svetlana Skomorokhova. Beide Bände sind für 2016 angekündigt.

<sup>12</sup> Derzeit bereitet die italienische Zeitschrift *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione* eine Sonderausgabe zum Thema „Narrazioni del sé e autotraduzione“ unter Herausgabe von Giorgia Falceri, Eva Gentes und Elizabete Manterola vor. Geplantes Erscheinungsdatum ist Mai 2017.

*Quo vadis Romania* (7/1996); *Semicerchio* (20–21/1999); *Quimera: Revista de literatura* (7/2002); *In Other Words: The Journal of Literary Translator* (25/2005); *Atelier de traduction* (7/2007); *Quaderns. Revista de traducció* 2009, *Oltreoceano* (5/2011), *Orbis Litterarum* (68:3/2013); *Tradução em revista* (16:2/2014); *Glottopol* (25/2015) sowie *Interfrancophonies* (6/2015).

Die jeweiligen Publikationsorte Wien, Florenz, Barcelona, Norwich, Suceavea, Barcelona, Udine, Oxford, Rouen und Bologna weisen auf einen Forschungsschwerpunkt in Europa hin. Einzige Ausnahme ist hier *Tradução em revista*, die in Rio de Janeiro verlegt wird. Auch die seit 2010 erstmalig spezifisch zum Thema Selbstübersetzung organisierten internationale Konferenzen und Tagungen finden hauptsächlich in Europa, und zwar in Italien<sup>13</sup>, Frankreich<sup>14</sup> und Irland<sup>15</sup>, statt.

Die Aufnahme des Lemmas *auto-translation* bzw. *self-translation* in immer mehr wichtige englischsprachige übersetzungswissenschaftliche Lexika und Handbücher zeigt, dass Selbstübersetzung nicht mehr länger als marginal gilt, sondern als Forschungsgegenstand anerkannt wird:

*Auto-translation:*

*Dictionary of Translation Studies* (1997),  
*Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Grutman 1998),  
*A Dictionary of Translation Technology* (2004).

*Self-translators* bzw. *Self-translation:*

*Encyclopaedia of Literary Translation into English* (Anderson 2000),  
*Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (Grutman 2009a),  
*Handbook of Translation Studies* (Montini 2012a),  
*A Companion to Translation Studies* (Grutman / Van Bolderen 2014).

Nachdem der Begriff erstmals 1976 von Popovic im *Dictionary for the Analysis of Literary Translation* definiert wurde, fand er über zwanzig Jahre lang keine weitere Berücksichtigung in übersetzungswissenschaftlichen Lexika. Erst

<sup>13</sup> In Italien fanden zwei mehrtägige internationale Konferenzen statt: *Autotraducción: teoría y ejemplos entre Italia y España (y no solo)* 2010 in Pescara, sowie *Autotraduzione. Testi e contesti* 2011 in Bologna. An der Universität in Udine organisierte Alessandra Ferraro zwei eintägige internationale Tagungen: 2010 *L'autotraduzione nella letteratura migrante del Canada* sowie 2012 *L'autotraduction littéraire: perspectives théoriques*.

<sup>14</sup> In Frankreich fand 2012 in Perpignan eine mehrtägige internationale Konferenz mit dem Titel *Autotraduction. Frontières de la langue et de la culture* statt.

<sup>15</sup> In Irland fand 2013 die mehrtägige internationale Konferenz *Self-Translation in the Iberian Peninsula* statt.

1997 wurde der Begriff wieder in einem übersetzungswissenschaftlichen Nachschlagewerk aufgegriffen und fand unter dem Lemma *auto-translation* Eingang ins *Dictionary of Translation Studies* sowie ein Jahr später in die renommierte *Routledge Encyclopedia of translation*. In der 2009 veröffentlichten Neuauflage erscheint eine überarbeitete Fassung des Beitrags von Grutman unter dem neuen Lemma *self-translation*. Anselmi kommentiert diesen Lemma-Wechsel wie folgt:

This change in terminology reflects the growing use of the term ‚self-translation‘ in most recent studies and research publication in English, and obviates the confusion created by ‚auto-translation‘, which also signifies ‚automatic translation‘, i. e. computer-mediated translation.<sup>16</sup>

Dass Selbstübersetzung auch außerhalb eines begrenzten Forscherkreises auf Beachtung stößt, zeigen viele Vorträge auf zahlreichen kleineren und größeren übersetzungs- und literaturwissenschaftlichen Konferenzen. Zudem wird das Thema immer häufiger Gegenstand von Seminaren an Universitäten, was zu einer wachsenden Anzahl von Bachelor- und Masterarbeiten sowie Dissertationen führt, wie die entsprechenden Rubriken in der *Bibliography on self-translation* zeigen.<sup>17</sup> 2012 beschreibt Anselmi die *self-translation studies*, als ein „rapidly growing subfield within translation studies“<sup>18</sup>. Eine systematische Beschäftigung, die über kurze Einzelfallstudien hinausgeht, setzte jedoch erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein:

It was only from 2000 that translation researchers began to address the topic of self-translation more systematically and with a view of describing the features and specificities of this form of translation, rather than to gain new insights into the writing process of an individual self-translating author.<sup>19</sup>

Im Folgenden wird auf Grundlage der in der 26. Auflage der *Bibliography on Self-translation* verzeichneten Forschungsbeiträge ein Überblick darüber gegeben, wie sich das Forschungsfeld entwickelt hat.<sup>20</sup> Anhand der veröffentlichten Artikel wird nachgezeichnet, wie sich die Publikationsintensität im Laufe

---

<sup>16</sup> Anselmi 2012: 17, Fußnote 2.

<sup>17</sup> Vgl. Gentes 2016a: 105–114.

<sup>18</sup> Anselmi 2012: 11.

<sup>19</sup> Ebd.: 19.

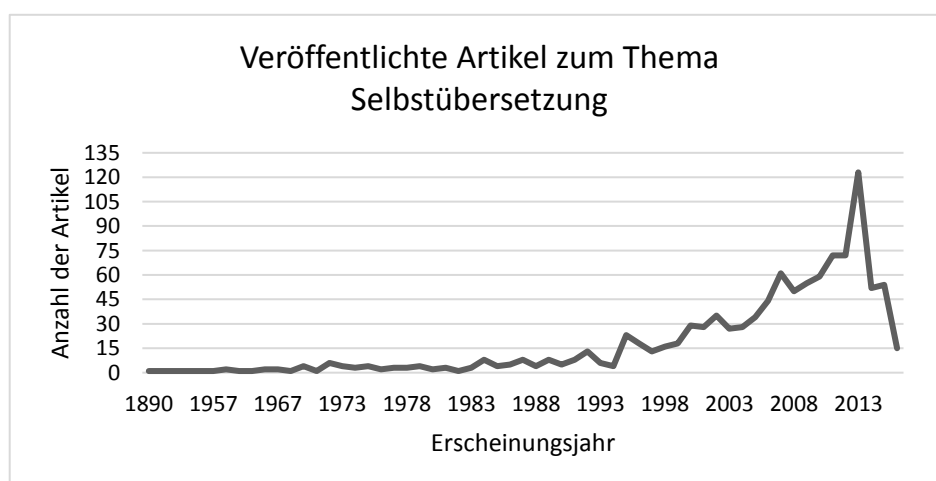
<sup>20</sup> Die Bibliographie bietet eine umfassende Datengrundlage, ist jedoch insbesondere mit Blick auf osteuropäische und asiatische Sprachen noch unvollständig. Eine auf ihr basierende Forschungsgeschichte ist daher als Ausschnitt zu betrachten, dessen Bild in zukünftigen Arbeiten vervollständigt werden muss.

der Jahrhunderte intensiviert und auch die Anzahl der Forschungssprachen zugenommen hat. Hierzu werden fünf Zeiträume betrachtet: vor 1980, in den 1980er und 1990er Jahren, im ersten Jahrzehnt nach 2000, seit 2010. Für jeden dieser Zeiträume werden auch die wichtigsten erschienenen Monographien kurz genannt, um zu zeigen, wie sich die Forschungsschwerpunkte verlagert haben. Ein besonderes Augenmerk wird auf die deutschsprachige Forschungsgeschichte gelegt, in die sich diese Arbeit einreicht.

### Forschungsgeschichte

Im Juli 2016 verzeichnet die 26. Auflage der *Bibliography on Self-translation* insgesamt 1057 Artikel von 731 Wissenschaftlern in 20 Sprachen. Bei den meisten dieser Beiträge, genauer gesagt bei 843 Artikeln, handelt es sich um Fallstudien, in der Regel um Einzelfallanalysen. Nur in 53 Beiträgen werden bis zu vier Selbstübersetzer miteinander verglichen.

Hervorzuheben ist zunächst die relativ junge Forschungsgeschichte: Der erste in der Bibliographie nachgewiesene Forschungsbeitrag stammt aus dem Jahr 1890 von Enrico Celani. 1905 folgt ein weiterer italienischsprachiger Beitrag von Carlo Lagomaggiore, der sich mit der *Isotria Venezia* von PIETRO BEMBO (1470–1547) beschäftigt, ein Werk, das dieser selbst aus dem Lateinischen ins Italienische übertragen hatte. Diese frühen Beiträge sind jedoch eine Ausnahme, wie die folgende Graphik zeigt:<sup>21</sup>



<sup>21</sup> Dem Abwärtstrend nach 2013 sollte nicht zuviel Bedeutung beigemessen werden, er wird eher dem Umstand geschuldet sein, dass die Bibliographie für diesen Zeitraum noch unvollständig ist, da die Aufsätze erst nach und nach in den Datenbanken verzeichnet werden.

Erst mit Beginn der späten 1990er Jahre setzt eine intensivere Beschäftigung mit dem Thema Selbstübersetzung ein, der vorläufige Höhepunkt wird 2013 erreicht – für dieses Jahr registriert die Bibliographie 123 Beiträge. Betrachtet man die im gesamten Zeitraum veröffentlichten Einzelfallanalysen, so ist SAMUEL BECKETT mit 134 Beiträgen mit sehr großem Abstand der am häufigsten untersuchte Selbstübersetzer. Den Selbstübersetzungen von VLADIMIR NABOKOV wurden 41 und jenen von NANCY HUSTON 27 Beiträge gewidmet. Zwar haben sich die Forscher im Laufe der Jahrzehnte bereits mit einer Vielzahl von Selbstübersetzern beschäftigt, jedoch wurden die meisten bislang nur in ein bis zwei Aufsätzen behandelt.

Vor 1980 wurden insgesamt 49 Artikel in sechs Sprachen veröffentlicht, und zwar vorrangig auf Italienisch (21) und Englisch (16). Vereinzelt erschienen zudem Beiträge auf Französisch, Deutsch, Hebräisch und Spanisch. Die Fallstudien behandelten insgesamt 28 Selbstübersetzer. Am meisten Aufmerksamkeit wurde SAMUEL BECKETT mit insgesamt sieben Studien zuteil, gefolgt von BEPPE FENOGLIO, JAMES JOYCE und LUIGI PIRANDELLO, zu denen jeweils vier Arbeiten veröffentlicht wurden. Bei allen vier Autoren handelt es sich um Selbstübersetzer des 20. Jahrhunderts. Der erste deutschsprachige Eintrag stammt aus dem Jahr 1936 von Hans Jaeger und widmet sich den Selbstübersetzungen von STEFAN GEORGE aus dem Französischen ins Deutsche. 1979 erschien mit *Nabokov translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* von Jane Grayson darüber hinaus die erste Monographie, die sich komparatistisch mit dem zweisprachigen Werk NABOKOVs beschäftigt.

In den 1980er Jahren erschienen insgesamt 46 Artikel, also fast so viele wie in den gesamten knapp 90 Jahren zuvor. Die Fallstudien behandelten 23 Selbstübersetzer. Das Interesse an SAMUEL BECKETT war mit 17 Beiträgen besonders groß. Dies wirkte sich auch auf die Forschungssprache aus. Die meisten Studien wurden in diesem Zeitraum auf Englisch (23) und Französisch (12) veröffentlicht. Mit acht Publikationen war auch das Interesse im italienischen Sprachraum ungebrochen. Je ein Artikel erschien zudem auf Galicisch, Portugiesisch und Spanisch. Wegweisend für die weitere Forschung sind insbesondere die Monographien von Brian Fitch und Elizabeth Klosty Beaujour. Fitch stellt in *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual Work* (1988) die Frage nach dem Textverhältnis von Selbstübersetzungen –

ein Aspekt, der in der Folge kontrovers diskutiert wurde.<sup>22</sup> Beaujour beschäftigt sich in *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the ‚First‘ Emigration* (1989) mit verschiedenen Formen literarischer Mehrsprachigkeit bei emigrierten russischen Autoren, diskutiert aber auch die Praxis der Selbstübersetzung insbesondere bei VLADIMIR NABOKOV und ELSA TRIOLET. Erwähnenswert ist des Weiteren die Monographie *Modernism and Cultural Transfer. Gabriel Preil and the Tradition of Jewish Literary Bilingualism* (1986) von Yael S. Feldman, der eine umfassende Studie zur Selbstübersetzung im jiddisch-hebräischen Kontext vorlegt.

In den 1990er Jahren verdreifachte sich die Zahl der Veröffentlichungen. Insgesamt erschienen 124 Beiträge, von denen sich immerhin 22 Artikel mit der Selbstübersetzung innerhalb einer bestimmten Epoche, vornehmlich im Mittelalter, oder aber in einer bestimmten Region beschäftigen. Besonders große Aufmerksamkeit wurde hier der Lyrik geschenkt, und zwar in der südafrikanischen, der chilenischen und der okzitanischen Literatur wie auch in der dialektalen Lyrik in Italien. In den 1990er Jahren änderte sich allmählich auch das Begriffsverständnis der Wissenschaftler, wie die ersten Beiträge zur mentalen Selbstübersetzung zeigen. Die 102 Fallstudien weisen mit 61 Selbstübersetzern zwar eine große Diversität auf, ungebrochen ist jedoch weiterhin das Interesse an SAMUEL BECKETT. Während zu den meisten Selbstübersetzern nur ein einziger Beitrag erscheint, beschäftigen sich erneut 23 Studien mit Becketts Selbstübersetzungen. Weitere acht Artikel widmen sich VLADIMIR NABOKOV. Englisch ist weiterhin die vorrangige Wissenschaftssprache, gefolgt von Spanisch. Mit der zunehmenden Praxis der literarischen Selbstübersetzung in Spanien nach Ende des Franco-Regimes beginnt somit auch allmählich die wissenschaftliche Aufarbeitung in den 1990er Jahren. In insgesamt zehn Sprachen wird nun zur Thematik der Selbstübersetzung geforscht. Die deutschsprachige Forschung umfasst hierbei neben Fallstudien zu SAMUEL BECKETT, GABRIELE D'ANNUNZIO, YVAN GOLL, GERHARD KOFLER, MILAN KUNDERA und JORGE SEMPRÚN auch erste theoretische Überlegungen von Dieter Lamping zur Selbstübersetzung im Bereich der Lyrik. Diese könne drei

---

<sup>22</sup> Während Fitch beide Fassungen als komplementär ansieht, bleiben für Oustinoff beide Versionen eigenständige Werke, die sich an unterschiedliche Adressaten richten (vgl. Oustinoff 2001: 248). Einen guten Überblick über die Debatte bietet König 2015.

unterschiedliche Funktionen haben: Entweder diene sie der „Vermittlung“, der „poetischen Sprachübung“ oder der „Fortschreibung eines Werkes“.<sup>23</sup> Zbyněk Fišer gibt mit seinem Aufsatz „Die Autorübersetzung: Ein Schritt über die Grenze“ (1996) zudem einen ersten Überblick über die Praxis der deutsch-tschechischen Selbstübersetzung.

Die Jahrhundertwende markiert einen Meilenstein in der Forschung zur Selbstübersetzung. 2002 wurde die internationale Forschungsgruppe *AUTOTRAD* an der Universität Autònoma in Barcelona gegründet. Des Weiteren erscheinen mehrere Monographien zu verschiedenen Selbstübersetzern, genauer gesagt zu AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS, ERIC DE KUYPER, KAREN BLIXEN, JOÃO UBALDO RIBEIRO, YOUENN DREZEN, DUMITRU TSEPENEAG, ROSARIO FERRÉ, dem Philosophen VILÉM FLUSSER und natürlich SAMUEL BECKETT. Wegweisend sind vor allem die Arbeiten von Michaël Oustinoff, Verena Jung sowie Jan Walsh Hokenson und Marcella Munson. In *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* (2001) untersucht Oustinoff vergleichend die Übersetzungsstrategien der drei Selbstübersetzer. Er kommt zu dem Ergebnis, dass dem Selbstübersetzer neben der verfremdenden und einbürgernden Übersetzung im Vergleich zu einem Fremdübersetzer noch eine dritte Option zur Verfügung steht, nämlich die „auto-traduction récréatrice“: Diese erlaube ihm „à introduire des modifications majeures au texte original“<sup>24</sup>. Verena Jung hingegen publiziert mit *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice* (2002) die erste Monographie zur Selbstübersetzung im akademischen Bereich. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation* (2007) von Jan Walsh Hokenson und Marcella Munson liefert, wie bereits erwähnt, die erste umfassende Aufarbeitung der Geschichte der Selbstübersetzung. Das zunehmende Interesse an der Selbstübersetzung spiegelt sich auch in der Anzahl der veröffentlichten Artikel wider. So erscheinen im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts 381 Beiträge, darunter 305 Fallstudien zu 141 verschiedenen Selbstübersetzern. Weiterhin bleibt SAMUEL BECKETT unangefochten mit 50 Aufsätzen das beliebteste Studienobjekt. Es

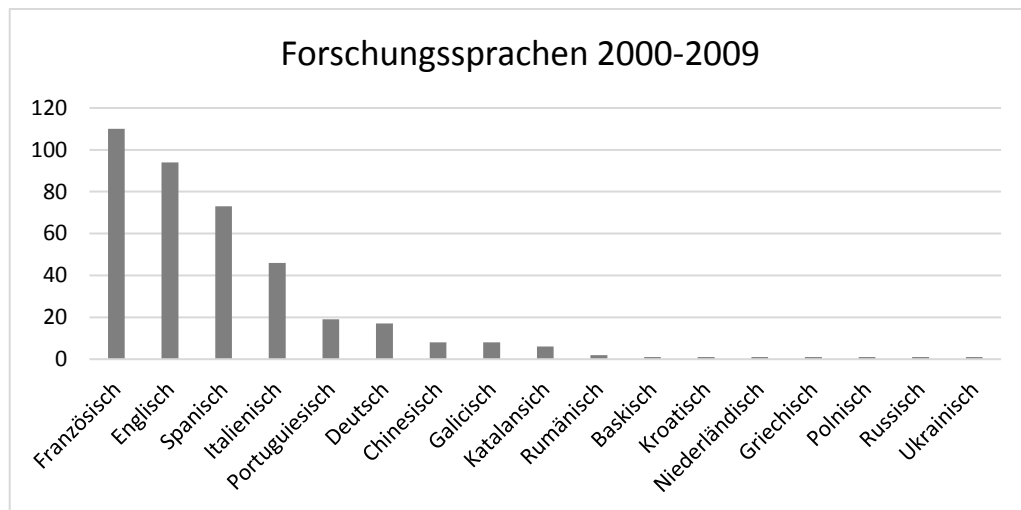
---

<sup>23</sup> Vgl. Lamping 1992: 214–218.

<sup>24</sup> Oustinoff 2001: 33.



folgen – mit deutlichem Abstand – NANCY HUSTON und VLADIMIR NABOKOV, denen je 14 Artikel gewidmet sind. In insgesamt 17 Sprachen wurden Forschungsbeiträge veröffentlicht, zum ersten Mal löst Französisch Englisch als *lingua franca* ab:



Die deutschsprachigen Forschungsbeiträge beschäftigen sich in Einzelfallanalysen mit den Selbstübersetzern SAMUEL BECKETT, RAYMOND FEDERMAN, RAMON LLULL und CARMEN RODRÍGUEZ. Auch Autoren, die sich ins oder aus dem Deutschen übersetzen, geraten ins Blickfeld der Forschung. Zu nennen sind hier GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT (Deutsch–Französisch), JENS BAGGESEN (Deutsch–Dänisch), ANTONÍN BROUSEK (Deutsch–Tschechisch), HANS MAGNUS ENZENSBERGER (Deutsch–Englisch), RUTH KLÜGER (Deutsch–Englisch), GERHARD KOFLER (Deutsch–Italienisch–Spanisch), FELIX POLLAK (Deutsch–Englisch) und TADEUSZ RITTNER (Deutsch–Polnisch).

Das Interesse an der Thematik Selbstübersetzung ist auch heute weiterhin ungebrochen. Seit 2010 sind bereits 448 Artikel in 16 Sprachen erschienen, bereits jetzt mehr als in der Dekade zuvor. Weiterhin dominieren Fallstudien mit einem Anteil von 344 Beiträgen zu rund 200 Selbstübersetzern. Recuenco Peñalver (2011) und Santoyo (2013) entwickeln erste Ansätze zu einer Typologie der Selbstübersetzung. Die deutschsprachige Forschung ist besonders in der Slawistik präsent, es erscheinen Beiträge zu JAKOB ALEŠOVEC (Deutsch–Slowenisch), OTA FILIP (Deutsch–Tschechisch), JIŘÍ GRUŠA (Deutsch–Tschechisch), PETER LACHMANN (Deutsch–Polnisch) und DARIUSZ MUSZER (Deutsch–Polnisch). Der Aufsatz „Selbstübersetzung als Ausdruck der literarischen

Zweisprachigkeit in den böhmischen Ländern“ (2014) von Václav Petrbok bietet zudem einen Überblick über die Praxis der deutsch-tschechischen Selbstübersetzung im 19. Jahrhundert, sowohl in der Literatur als auch in der Wissenschaft. Des Weiteren sind die Selbstübersetzungen von HANNAH ARENDT (Deutsch–Englisch), CARLO COCCIOLI (Italienisch–Französisch–Englisch), GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT (Deutsch–Französisch) und GUY REWENIG (Deutsch–Luxemburgerisch) Gegenstand einzelner Fallstudien. Tobias König leistet mit seinem Aufsatz „Die literarische Selbstübersetzung im Spannungsfeld von Original und Übersetzung“ (2015) einen wichtigen theoretischen Beitrag zur Frage des Textverhältnisses von Original und Übersetzung.

Von besonderer Bedeutung für die Entwicklung des Forschungsfeldes sind jene Monographien, die über Einzelfallstudien hinausgehend die Praxis der literarischen Selbstübersetzung analysieren. Hervorzuheben sind hier insbesondere die Arbeiten von Simona Anselmi, Elizabete Manterola Agirrezabalaga, Josep Miquel Ramis und Sara Kippur. 2012 erscheint *On Self-translation. An Exploration in Self-translator's Telois and Strategies* von Anselmi, deren Ziel es ist, eine Kohärenz zwischen den Gründen für die Selbstübersetzung und der Wahl der Übersetzungsstrategie aufzuzeigen. In *La literatura vasca traducida* (2014) untersucht Manterola Agirrezabalaga die Übersetzungspraxis aus dem und ins Baskische. Sie zeigt auf, welchen Stellenwert der Praxis der Selbstübersetzung hierbei im Vergleich zur Fremdübersetzung zukommt. Im selben Jahr erscheint mit *Autotraducció. De la teoria a la pràctica* (2014) von Josep Miquel Ramis die erste theoretische Abhandlung über die Selbstübersetzung auf Katalanisch, d. h. in einer weniger verbreiteten Wissenschaftssprache.<sup>25</sup> *Writing It Twice. Self-translation and the Making of a World Literature in French* (2015) von Sara Kippur bereitet nicht, wie der Titel vermuten lassen könnte, systematisch die französischsprachige Selbstübersetzungspraxis auf. Vielmehr werden anhand von NANCY HUSTON, RAYMOND FEDERMAN, JORGE SEMPRÚN und HECTOR BIANCIOTTI nacheinander sehr unterschiedliche Praktiken der literarischen Selbstübersetzung aus dem und ins Französische

---

<sup>25</sup> Aufgrund unzureichender Sprachkenntnisse konnte diese Monographie im Rahmen dieser Dissertation leider nicht berücksichtigt werden.

diskutiert, die sowohl in der Intensität als auch in der Motivation stark voneinander abweichen.

Die meisten vorliegenden Studien haben sich in detaillierten Übersetzungsvergleichen mit den Unterschieden zwischen beiden Textfassungen eines oder mehrerer Werke eines Selbstübersetzers beschäftigt, um herauszufinden, inwieweit sich Selbst- von Fremdübersetzungen unterscheiden. Immer wieder werden hier die besonderen Freiheiten betont, die der Selbstübersetzer in seiner doppelten Funktion als Autor und Übersetzer genieße:

Wechsler 1998: „What’s wonderful about self-translation is that it allows the translator to take any liberties he feels like taking.“<sup>26</sup>

Kremnitz 2015: „[E]r ist ja zugleich Autor und Bearbeiter und kann letztlich mit seinem Werk umgehen, wie er will, er kann es verändern, wo und wie ihm das sinnvoll scheint.“<sup>27</sup>

Im Gegensatz zum Fremdübersetzer sei der Selbstübersetzer laut Tanqueiro ein „privileged translator“:

It cannot be overemphasised that the self-translator is a privileged translator, since in terms of subjectivity there will be no gap between the author and translator; he will never unwittingly misinterpret his own work, and this undoubtedly confers great authority on any translator; despite not having the liberty to change the established fictional world of the literary work, he may well decide to add to the work in some way since he still maintains his status as an author [...].<sup>28</sup>

Bueno García hält die Selbstübersetzung daher für die bestmögliche Übersetzungsform: „L’autotraducteur est un traducteur privilégié, le meilleur des traducteurs possibles (au moins a priori), celui qui connaît le mieux les secrets de la création et le seul à pouvoir en déchiffrer toutes les énigmes.“<sup>29</sup> Dass das Wissen um die originäre Aussageabsicht die Übersetzung nicht notwendigerweise vereinfacht, erfuhr KLAUS MANN, als er sein Werk *André Gide and the Crisis of Modern Thought* (1943) aus dem Englischen ins Deutsche übersetzte:

Oft war ich nahe daran, mein ‚alter ego‘, mein amerikanisiertes Ich aus ganzer Seele zu hassen. Warum benutzte der Bursche so viele Ausdrücke und Konstruktionen, für die es in ‚meiner‘ Sprache – im Deutschen nämlich – die entsprechende Wendung nun einmal nicht gibt? Selbst die einfachsten englischen Vokabeln verursachten mir Kopfzerbrechen. Freilich, ich wußte wohl, was mein Doppelgänger dort drüben in New York hatte ausdrücken wollen, wenn er Worte wie ‚a challenge‘, ‚relaxation‘, ‚frustrated‘ niederschrieb; aber gerade dieses allzu

---

<sup>26</sup> Wechsler 1998: 214.

<sup>27</sup> Kremnitz 2015: 107.

<sup>28</sup> Tanqueiro 2000: 59.

<sup>29</sup> Bueno Garcia 2003: 268.

genaue Wissen machte es mir schwer, mich für ein mehr oder minder korrespondierendes deutsches Wort zu entscheiden. ‚A challenge‘ ist eben keineswegs ganz dasselbe wie eine ‚Herausforderung‘, die deutsche ‚Entspannung‘ entspricht nicht unbedingt der angelsächsischen ‚relaxation‘, und man mag manch quälende Viertelstunde lang darüber nachsinnen, ob ‚a frustrated person‘ eine ‚enttäuschte‘ Person ist oder eine ‚Unbefriedigte‘. Ist ‚ein ‚job‘ eine ‚Aufgabe‘, eine ‚Pflicht‘, eine ‚Stellung‘? Nun, der Übersetzung-‚job‘ [sic!], mit dem ich es zu tun hatte, war jedenfalls auch ‚a challenge‘; von ‚relaxation‘ konnte überhaupt nicht die Rede sein, und es gab Augenblicke, in denen ich mich ganz entschieden ‚frustrated‘ fühlte.<sup>30</sup>

Inwieweit eine Abgrenzung von Selbst- und Fremdübersetzung insbesondere hinsichtlich der postulierten Freiheiten möglich und sinnvoll ist, wurde in den letzten Jahren vermehrt in Frage gestellt. Michael Boyden und Liesbeth de Bleeker weisen 2013 darauf hin, dass der Selbstübersetzer schlicht an andere Normen gebunden sein könnte als der Fremdübersetzer und insofern Abweichungen nicht zwingend als Ausdruck der Freiheit gewertet werden sollten:

[T]he debate over the freedom of the self-translator is at least partly misguided, insofar as all human behaviour is necessarily norm-based, including the freedom to ignore norms. The more important question, then, is which particular norms are at work in self-translations. [...] A translator is bound by the demand of consistency in his translation method. A self-translator, however, is often also expected to project a coherent self-image, which may require rewriting of the original. This is not necessarily an expression of freedom. It is simply another norm to be reckoned with.<sup>31</sup>

Ein weiteres Problem ist das Übersetzungsverständnis, das den meisten komparatistischen Arbeiten zugrunde liege. So gehen diese laut Anselmi von einem überholten Äquivalenzanspruch zwischen Original und Übersetzung aus: „Underlying most of the approaches that emphasise the difference between self-translation and normal translation is still a notion of translation as accurate and faithful reproduction of the source text [...]“<sup>32</sup> Verstünde man Übersetzung jedoch im Sinne von André Lefevere als Neuschreibung, so sei eine Differenzierung zwischen Selbst- und Fremdübersetzung obsolet, wie Susan Bassnett in ihrem Aufsatz „The Self-translator as Rewriter“ (2013) argumentiert.<sup>33</sup> In der vorliegenden Arbeit hingegen wird argumentiert, dass

---

<sup>30</sup> Mann 1969: 291.

<sup>31</sup> Boyden / De Bleeker 2013: 181.

<sup>32</sup> Anselmi 2012: 22.

<sup>33</sup> Vgl. Bassnett 2013: 23f. Anselmi erläutert: „By emphasizing the creative interpretation and the recreation of the source text involved in any translation process, all these positions and paradigms make it particularly difficult to distinguish self-translation from regular translation on the assumption that the former is more creative and freer than the latter.“ (Anselmi 2012: 24)

es durchaus sinnvoll ist, zwischen Selbst- und Fremdübersetzung zu differenzieren, dass die Unterschiede jedoch insbesondere in der Textgenese liegen. Dass Selbst- und Fremdübersetzungen zudem eine unterschiedliche Behandlung auf dem Buchmarkt erfahren, zeigen die Kapitel zur Veröffentlichung und Übersetzung von Selbstübersetzungen.

Als programmatisch für die aktuelle Forschung zur Selbstübersetzung kann der Anspruch des Sammelbandes *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (2013) gelten, dessen Ziel es ist, „to move beyond the kind of analysis which points to individual differences in source and target texts“<sup>34</sup>. Diese Arbeit knüpft hier an und greift die aktuellen Forschungsschwerpunkte der Geschichte der Selbstübersetzung, der Textgenese, der Veröffentlichung und Übersetzung von Selbstübersetzungen auf. Der Forschungsstand wird in den jeweiligen Kapiteln einleitend ausführlich dargestellt.

Wie eingangs erläutert, ist die Forschung zur Selbstübersetzung derzeit vor allem in den Übersetzungswissenschaften verankert, wo sie sich allmählich als ein eigenes Unterfeld etabliert hat.<sup>35</sup> Lagarde spricht in seiner Einleitung zum Sammelband *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (2012) von einer „autotraductologie“<sup>36</sup>. Hatte Oustinoff 2001 noch gefordert, dass man die Selbstübersetzung nicht allein auf den Aspekt des Schreibens reduzieren sollte,<sup>37</sup> so muss man angesichts der Entwicklung der Forschungsgeschichte heute betonen, dass man diese auch nicht auf den Aspekt der Übersetzung reduzieren sollte. Die vorliegende Arbeit möchte zeigen, dass vieles dafür spricht, die *self-translation studies* als eigenständiges, interlinguales und interdisziplinäres Forschungsfeld anzusehen, das literatur- und übersetzungswissenschaftliche Ansätze in sich vereint. Denn erst ein interdisziplinäres Verständnis ermöglicht es, die Komplexität der literarischen Selbstübersetzung in all ihren Facetten zu analysieren.

---

<sup>34</sup> Cordingley 2013a: 9.

<sup>35</sup> Vgl. Anselmi 2012: 11.

<sup>36</sup> Lagarde 2013: 10.

<sup>37</sup> „[I]l ne faudrait pas la réduire à l'écriture seule (en la rangeant dans le champ de récréation) comme on a tendance à le faire trop souvent.“ (Oustinoff 2001: 57)

**Teil A**

**RAHMENBEDINGUNGEN DER SELBSTÜBERSETZUNG**

### 3 Landkarte der romanischsprachigen Selbstübersetzung

La carte géographique de l'autotraduction est aussi très vaste, mais elle est loin d'être explorée en entier.<sup>1</sup>

Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, werden immer mehr Selbstübersetzer sichtbar und so die Landkarte der Selbstübersetzung stetig mit weiteren Orten und Autoren gefüllt, doch weist diese Landkarte noch viele weiße Flecken auf. An dieser Stelle setzt dieses Kapitel an und gibt einen ersten Überblick, wo sich welche Autoren in oder aus einer romanischen Sprache selbst übersetzen. Bislang ist die Verbreitung der Selbstübersetzung in bestimmten Regionen nur selten systematisch erforscht worden. Für den Bereich der Romania sind insbesondere die empirischen Studien von Elizabete Manterola Agirrezabalaga zur Rolle der Selbstübersetzung im Baskenland sowie die Arbeiten von Xosé Manuel Dasilva zu galicischen Selbstübersetzern hervorzuheben, auf deren Ergebnisse im Folgenden noch detaillierter eingegangen werden wird.<sup>2</sup> Der nachfolgende Überblick soll es zukünftigen Forschungen ermöglichen, einzelne Selbstübersetzer zu kontextualisieren, vergleichende Studien anregen und aufzeigen, in welchen Regionen eine systematische empirische Erhebung und Analyse aufgrund der hohen Anzahl der Selbstübersetzungen sinnvoll wäre. Insbesondere soll es auf jene Selbstübersetzer aufmerksam machen, die von der Forschung bislang gar nicht oder kaum beachtet wurden.

Das Korpus wurde auf jene Autoren beschränkt, deren Selbstübersetzungen seit 1980 in Buchform veröffentlicht wurden.<sup>3</sup> Ein Grenzfall stellt hier JULIEN GREEN (1900–1998) dar, dessen Selbstübersetzungen im Untersuchungszeitraum veröffentlicht wurden, aber Jahrzehnte zuvor entstanden.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Puccini 2015a: II.

<sup>2</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2011, 2013, 2014a und 2014b sowie Dasilva 2009, 2010, 2011 und 2015.

<sup>3</sup> Im Bereich der Dramatik sind Buchveröffentlichungen allerdings eher selten, daher wurde in Katalonien auch die Online-Datenbank *Catalandrama* berücksichtigt, um exemplarisch zu zeigen, wie verbreitet die Selbstübersetzung unter katalanischen Dramatikern ist.

<sup>4</sup> Es handelt sich hierbei um den Essayband *Le Langage et son double* (1985), das Theaterstück *Sud* (1953) / *South* (1991) sowie die Autobiographie *Memories of Happy Days* (1942) / *Souvenirs des jours heureux* (2007). Die Selbstübersetzungen in *Le Langage et son double* (1985) entstanden im Zeitraum 1923–1966; *South* wurde bereits 1955 auf Englisch aufgeführt und im Nachwort seiner Autobiographie erklärt Julien Green, dass er die Selbstübersetzung 1944 abgeschlossen hatte (vgl. Green 2007: 322).

Aufgrund des großen zeitlichen Abstands wurde Julien Green nicht in das Korpus aufgenommen. Zur Identifikation der Selbstübersetzer wurde zum einen die Forschungsliteratur hinsichtlich der genannten Selbstübersetzer kritisch ausgewertet, d. h. wenn Selbstübersetzer nur namentlich genannt wurden, aber keine selbstübersetzten Werke in Buchform identifiziert werden konnten, wurden sie nicht berücksichtigt. Die so erhobenen Daten wurden durch eigene Recherchen ergänzt. Hierzu wurden sowohl verschiedene Übersetzungsdatenbanken als auch diverse Verlagsprogramme ausgewertet. Kriterium für die geographische Verortung der Selbstübersetzer ist hier nicht der Geburtsort der Autoren, sondern der Wohnort zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung. In Frankreich, Spanien und Mexiko ist die Selbstübersetzung in oder aus einer romanischen Sprache besonders verbreitet, daher werden diese Hochburgen der Selbstübersetzung einzeln näher betrachtet, zunächst folgt jedoch ein Überblick über die weitere punktuelle Verbreitung der romanischsprachigen Selbstübersetzung.

### 3.1 Überblick

Selbstübersetzung in oder aus romanischen Sprachen spielt überall dort eine Rolle, wo mindestens eine romanische Sprache gesellschaftlich verankert ist, sowie in all jenen Ländern, in die romanischsprachige Autoren eingewandert sind. Grutman schlägt am Beispiel der frankophonen Selbstübersetzer vor, zwei Gruppen von Schriftstellern zu unterscheiden: Zum einen die *auto-traducteurs migrants*, d. h. „ceux qui ont changé de pays et ont à cette occasion ajouté une nouvelle langue à leur répertoire linguistique“<sup>5</sup>, zum anderen die *autotraducteurs sédentaires*, d. h. „des écrivains nés et évoluant d'entrée de jeu dans une communauté bilingue“<sup>6</sup>. Der Begriff der Migration in *autotraducteurs migrants* ist als Oberbegriff zu verstehen und schließt sowohl eine freiwillige als auch unfreiwillige Migration als Ursache ein. Dies ist wichtig zu betonen, da der Begriff ‚Migration‘ oftmals mit Freiwilligkeit assoziiert wird:

[W]hile the term ‚migration‘ may retain a measure of neutrality regarding the political situation at home and the possibilities of continued transit and even of

---

<sup>5</sup> Grutman 2015: 10.

<sup>6</sup> Ebd.: 11.



return, the term ‚exile‘ is inseparable from a stance of political opposition and the subsequent threat of governmental oppression that makes any return home dangerous if not impossible.<sup>7</sup>

Ein weiterer Typus der Migration, der in diesem Kontext zu erwähnen ist, ist die Transmigration, da sie im Kontext der Selbstübersetzung eine wichtige Rolle spielt:

Sie zeichnet sich dadurch aus, dass der Wechsel zwischen verschiedenen Lebensorten in unterschiedlichen Ländern kein ein- oder zweimaliger Vorgang ist, sondern im Extremfall zu einem Normalzustand wird. Für den Transmigranten spannt sich der alltagsweltliche Lebensraum pluri-lokal über Ländergrenzen hinweg zwischen verschiedenen Orten auf.<sup>8</sup>

Eine ähnliche Unterscheidung wie Grutman nimmt zuvor bereits Josep Miguel Ramis vor, der zwischen *autotraducción intraestatal* und *autotraducción interestatal* differenziert, d. h. „los que se autotraducen en el seno de su propio país y los que lo hacen en un país extranjero“<sup>9</sup>. In den meisten Ländern sind Selbstübersetzer aus beiden Gruppen anzutreffen, wobei häufig eine Gruppierung quantitativ überwiegt. Im Folgenden wird nacheinander ein Überblick über die identifizierten Selbstübersetzer in Kanada, den Vereinigten Staaten von Amerika, Lateinamerika (zunächst ohne Mexiko), Europa (zunächst ohne Frankreich und Spanien), den französischen Übersee-Departements, Mauritius und abschließend Afrika gegeben.<sup>10</sup>

## Kanada

In Kanada spiegelt sich die vielfältige Sprachenlandschaft in verschiedenen Schriftstellergruppen wider, die sich selbst übersetzen. Insgesamt konnten vierzehn Selbstübersetzer identifiziert werden.

Eine erste Gruppe verwendet die beiden offiziellen Amtssprachen Englisch und Französisch.<sup>11</sup> Dies sind vor allem Schriftsteller aus Québec, wie ANTONIO D'ALFONSO (\*1953) und DANIEL GAGNON (\*1946). Von Antonio D'Alfonso liegen

---

<sup>7</sup> Larkosh 2006: 282.

<sup>8</sup> Pries 2010: 61.

<sup>9</sup> Ramis 2013: 99f.

<sup>10</sup> Die Verwendung eines Gleichheitszeichens bei der Werknennung weist auf die Publikation in einer mehrsprachigen Edition hin. Bei einer Veröffentlichung in zwei einsprachigen Ausgaben werden die Titel mit einem Schrägstrich getrennt angegeben.

<sup>11</sup> Häufig wird hier auf Patrice Desbiens mit seinem Werk *Homme invisible = Invisible man* (1981) verwiesen. Obwohl der Titel eine Selbstübersetzung nahelegt, zeigt die Lektüre jedoch, dass der Handlungsverlauf sprachübergreifend ist und es sich somit vielmehr um einen textinternen mehrsprachigen Text handelt, der Anteile einer „autotraducción intratextual“ (Santoyo 2011: 218) enthält.

bislang vier veröffentlichte Selbstübersetzungen vor: Die Gedichtbände *The Other Shore* (1986) / *L'autre rivage* (1987) sowie *L'amour panique* (1987) / *Panick Love* (1992), der Roman *Avril ou l'anti-passion* (1990) / *Fabrizio's Passion* (1995) sowie der Essayband *In Italics. In Defense of Ethnicity* (1996) / *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité* (2000). Gagnon übersetzte seinen Roman *The Marriageable Daughter* (1989) / *La Fille à marier* (1985) ins Französische.<sup>12</sup> Im Bereich der Dramatik verfassen MARC PRESCOTT<sup>13</sup> (\*1971) aus der Provinz Manitoba sowie MADELEINE BLAIS-DAHLEM (\*o. A.)<sup>14</sup> ihre Stücke auf Englisch und Französisch. Blais-Dahlem erläutert:

As a bilingual playwright, I alternate between French and English drafts as I develop my plays. I spend a lot of time in that no-man's land between the two. It is not a war zone for me but a challenging and creatively rich place. The end result in each case is two plays, one in English and one in French which are not necessarily faithful translations of each other, but rather transcreations influenced by verbal and cultural taboos, values and practices.<sup>15</sup>

Ihr Stück *La Maculée = sTain* (2012) wurde in einer zweisprachigen Edition veröffentlicht.<sup>16</sup>

Die zweite Gruppe bilden jene Schriftsteller, die eine der autochthonen Sprachen Kanadas sowie eine der beiden offiziellen Amtssprachen Englisch oder Französisch verwenden. Die Situation der autochthonen Schriftsteller ist prekär: Literarisches Schreiben ist eine unbezahlte Nebentätigkeit,<sup>17</sup> Literaturpreise sind rar<sup>18</sup> und die Veröffentlichungsmöglichkeiten sind gering: „Au Québec, la distribution et la circulation de la littérature amérindienne ne s'insèrent pas encore un réseau organisé, bien articulé et efficace.“<sup>19</sup> Der Grad

---

<sup>12</sup> Die französische Selbstübersetzung erschien vor dem englischen Original. Siehe hierzu ausführlicher Kapitel 9.2.1. Darüber hinaus handelt es sich auch bei dem Roman *Mon Mari le Docteur* (1986) um eine Selbstübersetzung aus dem Englischen, jedoch ist *My Husband the Doctor* bis heute unveröffentlicht (vgl. Gagnon 2012: 238). Zu den Selbstübersetzungen von Gagnon siehe Gagnon 2006a, 2006b, 2007 und 2012.

<sup>13</sup> Prescott übersetzte sein französischsprachiges Theaterstück *Encore* (2003) unter demselben Titel ins Englische (2009). Die englische Selbstübersetzung seines Stücks *Fort Mac* (2007) wurde zwar 2011 aufgeführt, jedoch bislang nicht in Buchform veröffentlicht (vgl. Ladouceur 2015).

<sup>14</sup> In einigen Fällen konnte das Geburtsjahr der Autoren nicht ermittelt werden, hier erfolgt die Kennzeichnung durch (\*o. A.).

<sup>15</sup> Vgl. Autorenvorstellung auf der Homepage der *Playwrights Guild of Canada*: <https://www.playwrightsguild.ca/playwright/madeleine-marie-dahlem> [28.12.15].

<sup>16</sup> Zur Selbstübersetzung von *La Maculée = sTain* siehe Puccini 2015b.

<sup>17</sup> Vgl. Gatti 2006: 158.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.: 165.

<sup>19</sup> Ebd.: 159. Möglicherweise werden die vom *Conseil des Arts du Canada* vergebenen Arbeitsstipendien an autochthone Schriftsteller die Arbeitsbedingungen langfristig verbessern. Vgl. ebd.: 166.

der Anerkennung autochthoner Literatur ist im englischsprachigen Teil Kanadas höher als im französischsprachigen Quebec: „Si les littératures autochtones sont relativement bien établies au Canada anglais, il en va autrement dans le cas du Québec, où le statut de la littérature autochtone fait toujours l’objet de discussions.“<sup>20</sup> Die meisten autochthonen Schriftsteller entscheiden sich, direkt auf Französisch oder Englisch zu schreiben, um die Zahl der potentiellen Leser zu erhöhen:

Publier dans sa langue maternelle, c’est condamner à rejoindre un lectorat très restreint parce que les usagers ne sont pas nombreux et que les Amérindiens lisent peu, en français comme dans leur langue maternelle.<sup>21</sup>

Die Wahl der autochthonen Sprache als Literatursprache impliziert somit fast unweigerlich die Selbstübersetzung und anschließende Publikation in einer bilingualen Edition. Ein wichtiger Meilenstein in der Verbreitung der autochthonen Literatur in Quebec war die Veröffentlichung der Memoiren von AN ANTANE-KAPESH (1926–2004): „An Antane-Kapesh’s 1976 bilingual memoir, *Eukuan nin matshimanitu Innu-iskeu / Je suis une maudite Sauvagesse*, was the first work by an Aboriginal woman to be published in Quebec.“<sup>22</sup> Unter den Innu-Dichtern, die ihre Werke gegenwärtig selbst übersetzen, sind JOSÉPHINE BACON (\*1947) und RITA MESTOKOSHO (\*1966) zu nennen.<sup>23</sup> Die Gedichtbände *Bâtons à message = Tshissinuatshitakana* (2009) von Bacon sowie *Comment je perçois la vie, grand-mère = Eshi Uapataman Nukum* (1995) von Mestokosho wurden beide in zweisprachigen Ausgaben veröffentlicht und zudem von Fremdübersetzern ins Englische übersetzt.<sup>24</sup>

Eine dritte Gruppe der kanadischen Selbstübersetzer bilden die Migrationsautoren.<sup>25</sup> Eine Migration nach Kanada bedeutet eine Migration in eine mehrsprachige Gesellschaft, d. h. für Autoren zwangsläufig auch eine Migration in

---

<sup>20</sup> St-Amand 2010: 30.

<sup>21</sup> Gatti 2006: 111.

<sup>22</sup> Henzi 2014: 656.

<sup>23</sup> Vgl. ebd.: 659ff. Zu den Werken von Bacon und Mestokosho siehe auch Lacombe 2014.

<sup>24</sup> Zur englischsprachigen Übersetzung von *Bâtons à message = Tshissinuatshitakana* (2009) siehe Kapitel 9.4.3.

<sup>25</sup> Einen ersten Überblick zur Selbstübersetzung kanadischer Migrationsautoren bietet Van Bolderen 2014. Van Bolderen diskutiert, ob NANCY HUSTON als kanadische Selbstübersetzerin zählen sollte, und kontrastiert Hustons Profil als Selbstübersetzerin mit jenem von weiteren 19 in Kanada lebenden Selbstübersetzern.

ein bereits mehrsprachiges Literaturfeld. Je nachdem, in welche Region Kanadas die Autoren immigrieren, wählen sie als zweite neue oder zusätzliche Literatursprache Englisch oder Französisch, in selteneren Fällen beide Sprachen ergänzend zu ihrer Erstsprache.<sup>26</sup> Zwar emigrierten viele Autoren aus Lateinamerika<sup>27</sup> und Italien<sup>28</sup> nach Kanada, jedoch spielt die Selbstübersetzung bei diesen Schriftstellern nur eine geringe Rolle. Italienische Migrationsautoren, die sich selbst übersetzt haben, sind beispielsweise LISA CARDUCCI<sup>29</sup> (\*1943), DÔRE MICHELUT<sup>30</sup> (\*1952) sowie der Dramatiker MARCO MICONE (\*1945), der mit dreizehn Jahren aus Italien nach Kanada kam. Micone verfasste sein Theaterstück *Gens du silence* (1982) zunächst auf Französisch, überarbeitete dieses mehrfach und übersetzte es schließlich selbst ins Italienische. Diese Fassung fungierte wiederum als Ausgangstext für eine erneute Selbstübersetzung des Stücks ins Französische unter dem Titel *Silences* (2004)<sup>31</sup>: „Une retraduction qui n'existerait pas sans la version italienne“<sup>32</sup>, so der Autor. Selbstübersetzer mit lateinamerikanischen Wurzeln sind für die Sprachkombination Spanisch–Französisch die in Sizilien geborene, aber in Argentinien aufgewachsene Lyrikerin MARGARITA Feliciano<sup>33</sup> (\*1938), die chilenische Dichterin und Übersetzerin BLANCA ESPINOZA<sup>34</sup> (\*o. A.) sowie die ebenfalls chilenische Schriftstellerin CARMEN RODRÍGUEZ (\*1948), die ihren

---

<sup>26</sup> So übersetzte die rumänische Migrationsautorin FELICIA MIHALI sich zunächst aus dem Rumänischen ins Französische, wählte dann das Französische als Literatursprache und schreibt mittlerweile auch auf Englisch.

<sup>27</sup> Zur Situation der lateinamerikanischen Schriftsteller in Kanada siehe Hazelton 2007 sowie Hazelton 2010.

<sup>28</sup> Zur Situation der italienischen Schriftsteller in Kanada siehe Pivato 1998.

<sup>29</sup> Lisa Carducci zog nach Québec. Sie veröffentlicht den selbstübersetzten zweisprachigen Gedichtband *Pays inconnu = Paese sonoscuito* (2002) und übersetzte ihren Roman *Stagioni d'amore* (1997) aus dem Italienischen ins Französische. *Saison d'amour* erschien 2006.

<sup>30</sup> Michelut veröffentlichte zwei selbstübersetzte bilinguale Gedichtbände *Loyalty to the Hunt* (1986) und *Ouroboros. The Book that Ate Me* (1990). Zu den Selbstübersetzungen von Dôre Michelut siehe Saidero 2011.

<sup>31</sup> Paola Puccini hat die Selbstübersetzungen von Micone in mehreren Studien ausführlich analysiert. Einen Überblick über die verschiedenen Selbstübersetzungen bieten insbesondere Puccini 2011 sowie Puccini 2013.

<sup>32</sup> Micone 2009.

<sup>33</sup> Feliciano veröffentlichte bislang drei selbstübersetzte Gedichtbände in bilingualen Editionen: *Ventana sobre el mar = Window on the Sea* (1981), *Circadian Nuvolinitis* (1986) sowie *El Portal de la Sirena = The Mermaid's Gateway, Viajes y Rodajes = Break-In Voyages* (2008). Zu den Selbstübersetzungen von Feliciano siehe Hazelton 2007.

<sup>34</sup> Blanca Espinozas selbstübersetzte Gedichte erschienen in den zweisprachigen Lyrikbänden *Tango* (2001) und *Poco antes del alba = Peu avant l'aube* (2006). Zur Selbstübersetzung von *Tango* siehe Hazelton 2007.

Kurzgeschichtenband *De Cuerpo Entero* (1997) / *and a body to remember with* (1997)<sup>35</sup> selbst übersetzte. Weitere in Kanada lebende Migrationsautoren, die sich selbst in Kombination mit Französisch übersetzt haben, sind die aus Rumänien immigrierte Schriftstellerin FELICIA MIHALI (\*1967) sowie die aus China stammende Autorin YING CHEN (\*1961). Mihali übersetzte nach ihrer Ankunft in Kanada zwei ihrer bereits in Rumänien veröffentlichten Romane ins Französische: *Tara brânzei* (1999) / *Pays du fromage* (2002) und *Eu, Luca și chinezul* (2000) / *Luc, le Chinois et moi* (2004).<sup>36</sup> Chen wiederum übersetzte ihren in Kanada auf Französisch verfassten Roman *L'Ingratitude* (1995) / *Zai jian, ma ma* (2002) ins Chinesische.<sup>37</sup> Die Gedichte ihres zweisprachigen Lyrikbandes *Impressions d'été* (2008) übersetzte sie hingegen aus dem Chinesischen ins Französische.

#### Vereinigte Staaten von Amerika

Insgesamt konnten 26 in den Vereinigten Staaten von Amerika lebende Selbstübersetzer identifiziert werden. Die größte, wenn auch recht heterogene Gruppe bilden die Latino-Schriftsteller.<sup>38</sup>

Aus Kuba immigrierten die Lyrikerin RUTH BEHAR<sup>39</sup> (\*1956) sowie die Schriftsteller TERESA BEVIN<sup>40</sup> (\*o.A.) und GUSTAVO PÉREZ-FIRMAT (\*1949). Pérez-Firmat verfasste seine Autobiographie *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America* (1995) zunächst auf Englisch und übersetzte diese anschließend unter dem Titel *El año que viene estamos en Cuba* (1997) ins Spanische. Mexiko war das Heimatland der Dichter JORGE H. AIGLA<sup>41</sup> (\*1954)

<sup>35</sup> Zudem übersetzte Carmen Rodríguez ihren Gedichtband *Guerra Prolongada = Protracted War* (1992) in Zusammenarbeit mit Heidi Neufeld Raine. Zur Selbstübersetzung von *De Cuerpo Entero* (1997) / *and a body to remember with* (1997) siehe Stos 2011.

<sup>36</sup> Ileana Neli Eiben hat in mehreren Aufsätzen die Selbstübersetzung *Le Pays du Fromage* (2002) des Romans *Tara Branzei* (1999) analysiert (vgl. Eiben 2009 und 2013).

<sup>37</sup> Vgl. Schöch 2013: 61, Fußnote 10.

<sup>38</sup> Zu den Latino-Selbstübersetzern in den Vereinigten Staaten von Amerika vgl. hier und im Folgenden Gentes / Van Bolderen 2015. Die dort veröffentlichten Rechercheergebnisse werden hier aufgegriffen und ergänzt.

<sup>39</sup> Die selbstübersetzten Gedichte von Behar erschienen in zwei bilingualen Editionen: *Poemas que vuelven a Cuba = Poems Returned to Cuba* (1995) sowie *Todo lo que guardé = Everything I Kept* (2001).

<sup>40</sup> *Dreams and Other Ailments = Sueños y otros achaques* (2001) lautet der Titel von Bevins selbstübersetztem Erzählband, der zehn Kurzgeschichten enthält.

<sup>41</sup> Aigla veröffentlichte mehrere selbstübersetzte Gedichtbände in zweisprachigen Ausgaben, unter anderem *The Cycle of Learning = El ciclo de aprendizaje* (2005) sowie *Intimate Microscopy = Microscopia Intima* (2011).

und MIGUEL GONZALES-GERTH<sup>42</sup> (\*1926) sowie der Schriftstellerin MARÍA AMPARO ESCANDÓN<sup>43</sup> (\*1957).

Aus Puerto Rico stammen der Lyriker MIGUEL ALGARÍN<sup>44</sup> (\*1941) sowie die Schriftsteller LAWRENCE LA FOUNTAIN-STOKES<sup>45</sup> (\*1968) und ESMERALDA SANTIAGO (\*1948). Santiago übersetzte bisher ihre Autobiographie *When I Was Puerto Rican* (1993) / *Cuando era puertorriqueña* (1994) sowie ihren ersten Roman *America's Dream* (1996) / *El sueño de América* (1997) selbst aus dem Englischen ins Spanische.<sup>46</sup> Der Lyriker ODI GONZALES (\*1962) wurde in Peru geboren, wo er zweisprachig (Quechua–Spanisch) aufwuchs. Gonzales schreibt hauptsächlich auf Spanisch, jedoch übersetzte er, als er für sein Promotionsstudium in die Vereinigten Staaten ging, einige seiner Gedichte ins Quechua. Diese erschienen samt englischer Fremdübersetzung aus dem Spanischen in der dreisprachigen Edition *Tunupa. El libro de las sirenas = Tunupa. Book of sirens* (2002).

Eine weitere Untergruppe der Latino-Schriftsteller bilden jene Autoren, die in Lateinamerika aufgewachsen, aber in einem anderen Land geboren sind. Zu nennen sind hier der in Ungarn geborene Schriftsteller ANDRÉS BERGER-KISS<sup>47</sup> (\*1927), der in Kolumbien aufwuchs, und ALBERTO FERRERAS (\*1968), der in Madrid geboren wurde, aber seine Kindheit in Venezuela verbrachte.<sup>48</sup>

Zu den Latino-Autoren können zudem Schriftsteller gezählt werden, die in der Grenzregion zu Mexiko zweisprachig aufwachsen, d. h. Chicano-Autoren wie ROLANDO HINOJOSA-SMITH (\*1929), SABINE R. ULIBARRÍ (1919–2003) und ROBERTA FERNÁNDEZ<sup>49</sup> (\*1940). Hinojosa-Smith übersetzte vier Werke seines

---

<sup>42</sup> Die selbstübersetzten Gedichte von Gonzales-Gerth erschienen in der bilingualen Edition *Looking for the Horse Latitudes* (2007).

<sup>43</sup> Amparo Escandón verfasste für die Verfilmung ihres selbstübersetzten Romans *Esperanza's Box of Saints* (1999) / *Santitos* (1998) das Drehbuch.

<sup>44</sup> Die selbstübersetzten Gedichte von Algarín erschienen in dem Band *Time's Now = Ya es tiempo* (1985).

<sup>45</sup> La Fountain-Stokes übersetzte für seinen Erzählband *Uñas pintadas de azul = Blue Fingernails* (2009) vierzehn seiner Kurzgeschichten selbst.

<sup>46</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Santiago siehe insbesondere García de la Puente 2014 sowie Spoturno 2014.

<sup>47</sup> Berger-Kiss veröffentlichte in dem Band *Voices from the Earth = Voces de la tierra* (1994) 122 selbstübersetzte Gedichte.

<sup>48</sup> Ferreras übersetzte seinen Roman *B as in Beauty* (2009) / *B de Bella* (2011) selbst ins Spanische.

<sup>49</sup> Von Roberta Fernández liegt bislang erst eine Selbstübersetzung vor, und zwar der Erzählband *Intaglio: A Novel in Six Stories* (1990) / *Fronterizas: Una novela en seis cuentos* (2002).

Zyklus *Klail City Death Trip* selbst: *Estampas del valle y otras obras* (1973) / *The Valley* (1983), *Klail City y sus alrededores* (1976) / *Klail City* (1987), *Mi querido Rafa* (1981) / *Dear Rafe* (1985) sowie *Becky and her friends* (1990) / *Los amigos de Becky* (1991). Bei den ersten beiden Selbstübersetzungen handelt es sich um Neuübersetzungen, bei den anderen beiden Werken um Erstübersetzungen.<sup>50</sup> Von Ulibarrí erschienen fünf selbstübersetzte Kurzgeschichtenbände in zweisprachigen Editionen.<sup>51</sup> Obwohl von Ulibarrí somit zahlreiche selbstübersetzte Kurzgeschichten vorliegen, wurde er bislang von der Selbstübersetzungsforschung nicht berücksichtigt.

Nicht immer war die Migration in die Vereinigten Staaten von Dauer. ROSARIO FERRÉ (1938–2016) studierte in Puerto Rico und den Vereinigten Staaten, promovierte an der University of Maryland und kehrte schließlich 1991 nach Puerto Rico zurück. Ferré übersetzte einen Großteil ihres Werkes systematisch ins Spanische oder Englische, nämlich zwei Erzählbände<sup>52</sup>, vier Romane<sup>53</sup> sowie den Gedichtband *Language Duel = Duelo del lenguaje* (2002).<sup>54</sup> 2005 hatte Rosario Ferré auf einer Konferenz angekündigt, ihre Werke in der Zukunft nur noch auf Spanisch zu verfassen und sich nicht mehr selbst zu übersetzen.<sup>55</sup> Alle weiteren Werke liegen in der Tat nur auf Spanisch vor. Auch ARIEL DORFMAN (\*1942) wechselte den Wohnort häufig und kehrte mehrfach in die Vereinigten Staaten zurück: In Argentinien geboren, emigrierte seine Familie nach New York, als Dorfman zwei Jahre alt war. Zehn Jahre später zog die Familie aus den Vereinigten Staaten nach Chile. Von 1968 bis 1969 studierte er in Berkeley. 1973 ging Dorfman ins politische Exil, zunächst nach Paris, dann in die Niederlande, ehe er 1980 wieder in die Vereinigten

<sup>50</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Hinojosa-Smith siehe insbesondere Zilles 2001 und Arcidiacono 2008.

<sup>51</sup> *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla = My grandma smoked cigars and other stories of Tierra Amarilla* (1977), *Primeros encuentros = First encounters* (1982), *Governor Glu Glu & other stories = El gobernador Glu Glu y otros cuentos* (1988), *El Cóndor and Other Stories = El Cóndor y otros cuentos* (1989) sowie *Sueños = Dreams* (1994).

<sup>52</sup> *Maldito amor* (1986) / *Sweet Diamond Dust* (1988) und *Papeles de Pandora* (1976) / *The Youngest Doll* (1991).

<sup>53</sup> *The House on the Lagoon* (1995) / *La casa de la laguna* (1996), *Eccentric Neighborhoods* (1997) / *Vecindarios excéntricos* (1998), *Flight of the Swan* (2001) / *Vuelo del cisne* (2002).

<sup>54</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Ferré liegen bereits zahlreiche Studien vor. Hervorzuheben sind die Monographien von Cocco 2005 und Castillo García 2013 sowie die Dissertation von Bo Byrkjeland 2014.

<sup>55</sup> Vgl. Byrkjeland 2014: 148.

Staaten zog. Seit 1985 lehrt er an der Duke University und lebt als Transmigrant sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Chile. Wie Ferré übersetzte er eine Vielzahl seiner Werke selbst, darunter das Theaterstück *La muerte y la doncella* (1992) / *Death and the Maiden* (1994),<sup>56</sup> die beiden Autobiographien *Heading South, Looking North* (1998) / *Rumbo al Sur, deseando el Norte* (1998)<sup>57</sup> sowie *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile* (2011) / *Entre sueños y traidores. Un striptease del exilio* (2012) und zahlreiche Romane<sup>58</sup>.

Weitere Migrationsautoren, die sich in den Vereinigten Staaten selbst übersetzt haben, sind ROSER CAMINALS (\*1956) aus Spanien, FRANCESCA DURANTI<sup>59</sup> (\*1935) aus Italien, RAYMOND FEDERMAN (1928–2009) aus Frankreich, ALTA IFLAND (\*o.A.) aus Rumänien, EDWIN AGUSTÍN LOZADA<sup>60</sup> (\*1954) von den Philippinen sowie NATHALIE STEPHENS<sup>61</sup> (\*1970) und GENEVIÈVE CASTRÉE<sup>62</sup> aus Kanada. Von Raymond Federman liegen zwei Selbstübersetzungen vor: *The Voice in the Closet = La voix dans le cabinet de débarras* (1979) sowie *Mon corps en neuf parties* (2002) / *My Body in Nine Parts* (2005).<sup>63</sup> Darüber hinaus übersetzte er zahlreiche seiner Gedichte selbst. Die Selbstübersetzungen von Alta Ifland sind insofern bemerkenswert, als dass sie sich nicht in oder aus ihrer Erstsprache Rumänisch übersetzt, sondern aus ihrer Zweitsprache, dem

---

<sup>56</sup> Zur Selbstübersetzung von *La muerte y la doncella* siehe Behiels 2007.

<sup>57</sup> Zur Selbstübersetzung von *Heading South, Looking North* siehe Kellman 2013.

<sup>58</sup> *Mascara* (1988) / *Máscaras* (1988), *Konfidenz* (1994) / *Konfidenz* (1995), *The Nanny and the Iceberg* (1999) / *La Nana y el iceberg* (1999) sowie *Blake's therapy* (2001) / *Terapia* (2001).

<sup>59</sup> Duranti schreibt ihre Romane auf Italienisch, übersetzte aber nur ihren Roman *Sogni mancini* (1996) / *Left-handed Dreams* (2000) selbst ins Englische. Viele ihrer anderen Werke wurden von Fremdübersetzern ins Englische übertragen. Zur Selbstübersetzung von *Sogni mancini* siehe Wilson 2009.

<sup>60</sup> Lozada übersetzte die Gedichte seiner zweisprachigen Lyrikbände *Sueños anónimos = Anonymous dreams* (2001) sowie *Bosquejos = Sketches* (2003) selbst aus dem Spanischen ins Englische.

<sup>61</sup> Stephens veröffentlichte bislang zwei Selbstübersetzungen: *Je Nathanaël* (französisch 2003 / englisch 2006) sowie den Lyrikband *...s'arrête? Je* (2007) / *The Sorrow And The Fast Of It* (2007). Zur Selbstübersetzung des Lyrikbandes siehe Tutschek 2010.

<sup>62</sup> Castrée übersetzte ihre autofiktionale Graphic Novel *Suceptible* (2002) aus dem Französischen ins Englische. Die englische Fassung erschien 2003 unter demselben Titel.

<sup>63</sup> Federman übersetzte zudem seinen Roman *La Fourrure de ma tante Rachel* (1996) in Zusammenarbeit mit Patricia Privat-Standley. Zu den Selbstübersetzungen von Raymond Federman siehe Waters 2012 sowie die Dissertation von Milaneschi 2007.



Französischen ins Englische.<sup>64</sup> Besonders hervorzuheben ist als dreisprachige Selbstübersetzerin Roser Caminals. Sie schreibt ihre Werke sowohl auf Englisch als auch auf Katalanisch und übersetzt diese selbst ins Englische, Katalanische oder Spanische.<sup>65</sup>

Schriftsteller der zweiten Migrationsgeneration übersetzen sich eher selten selbst. Als Ausnahme ist hier SERGIO WAISMAN (\*1967) zu nennen, der in New York geboren wurde, dessen Eltern aber aus Argentinien emigriert waren. Waisman übersetzte seinen autofiktionalen Roman *Leaving* (2004) / *Irse* (2010) aus dem Englischen ins Spanische.

Der in den Vereinigten Staaten geborenen Lyriker und Übersetzer WILLIS BARNSTONE (\*1927) verbrachte viele Jahre seines Lebens in Frankreich, u. a. zum Studium und zum Militärdienst. In Erinnerung an seine Zeit in Paris verfasste er einige Gedichte auf Französisch und übersetzte diese ins Englische. Sie erschienen in der zweisprachigen Edition *Café de l'Aube à Paris = Dawn Café in Paris* (2011).

#### Lateinamerika (ohne Mexiko)

In lateinamerikanischen Ländern kann, mit Ausnahme von Mexiko, wie später gezeigt werden wird, bislang nicht von einer weitverbreiteten Praxis der Selbstübersetzung gesprochen werden. Insgesamt konnten fünfzehn Selbstübersetzer identifiziert werden, darunter die beiden Migrationsautoren PALOMA VIDAL (\*1975) und ROBERT SCHOPFLOCHER (1923–2016). Paloma Vidal wurde in Argentinien geboren, lebt aber seit ihrem zweiten Lebensjahr in Brasilien. Sie übersetzte ihren Erzählband *Mais ao sul* (2008) / *Más al sur* (2011) aus dem Portugiesischen ins Spanische. Robert Schopflocher, der seit 1937 in Argentinien gelebt hatte, schrieb auf Deutsch und Spanisch. Eine Auswahl seiner selbst aus dem Spanischen übersetzten Erzählungen erschien in dem Band *Wie Reb Froike die Welt rettete* (1998). Auf Kuba veröffentlichte der Schriftsteller ELISEO DIEGO (1920–1994) den selbstübersetzten Gedichtband *Aquí he*

---

<sup>64</sup> Zur Sprachwahl und Selbstübersetzung ihres Gedichtbandes *Voice of Ice = Voix de Glace* (2007) siehe Ifland 2007.

<sup>65</sup> Von ihr liegen bislang drei Selbstübersetzungen vor: *Once Remembered, Twice Lived* (1992) / *Un segle de prodigis* (1995), *El carrer dels Tres Llits* (2002) / *The Street of the Three Beds* (2011) sowie *La petita mort* (2004) / *La pequeña muerte* (2006). Zu den Selbstübersetzungen von Caminals siehe Kapitel 7.1.2.

*vivido* = *Here I've lived* (2000) in einer zweisprachigen Edition. In Brasilien übersetzte JOÃO UBALDO RIBEIRO (1941–2014) seine Werke *Sargento Getúlio* (1971) / *Sergeant Getúlio* (1978) sowie *Viva o Povo Brasileiro* (1984) / *An Invincible Memory* (1989) aus dem Portugiesischen ins Englische.<sup>66</sup> Bei weiteren acht Autoren erfolgte die Selbstübersetzung in Argentinien, Chile, Guatemala, Paraguay und Peru zwischen autochthonen Sprachen und dem Spanischen.

In Argentinien übersetzte die Mapuche-Dichterin LILIANA ANCALAO (\*1961) ihren Gedichtband *Mujeres a la Intemperie. Pu Zomo Wekuntu Mew* (2009) aus dem Spanischen ins Mapundung.<sup>67</sup>

In Chile spielte laut Adriana Castillo-Berchenko mehrsprachiges Schreiben in der Gegenwartsliteratur lange Zeit eine untergeordnete Rolle: „Dans le cadre de la littérature chilienne contemporaine, l'existence d'une production bilingue est presque invisible et peu significative de surcroît.“<sup>68</sup> Erst die Veröffentlichung des zweisprachigen selbstübersetzten Lyrikbandes *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989) des damals achtzehnjährigen Mapuche-Dichters LEONEL LIENLAF<sup>69</sup> (\*1969) im namhaften Verlag Editorial Universitaria habe weiteren indigenen Autoren den Weg geebnet.<sup>70</sup> So publizierte der Verlag auch *De sueños azules y contrasueños* (1995) von ELICURA CHIHUAILAF (\*1952), der seine Gedichte ebenfalls auf Mapundung und Spanisch verfasst.<sup>71</sup> Die Selbstübersetzung ist jedoch bislang nicht verbreitet, da viele indigene Dichter in Chile das Spanische als einzige Literatursprache wählen:

La raison en est double: d'une part l'écriture en langue dominante facilite la diffusion et la reconnaissance; d'autre part, les langues vernaculaires ont, pour la plupart, un statut oral et si leur écriture existe, très souvent, le poète ayant été alphabétisé en espagnol, ignore à ce moment-là l'écriture de sa langue vernaculaire.<sup>72</sup>

---

<sup>66</sup> Zur Selbstübersetzung bei Ribeiro siehe Antunes 2009 sowie 2011.

<sup>67</sup> Zur Selbstübersetzung bei Ancalao siehe Stocco 2014.

<sup>68</sup> Castillo-Berchenko 2005: 199.

<sup>69</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Lienlaf siehe Castillo-Berchenko 2005.

<sup>70</sup> Vgl. Castillo-Berchenko 2005: 200. Dies gilt auch für jene indigenen Autoren, deren Literatursprache Spanisch ist.

<sup>71</sup> Chihuailaf veröffentlichte bislang drei selbstübersetzte Gedichtbände in bilingualen Editionen: *El invierno, su imagen, y otros poemas azules* (1991), *De sueños azules y contrasueños* (1995) sowie *Sueños de luna azul = Kechurewe Temuko* (2008).

<sup>72</sup> Vgl. Castillo-Berchenko 2005: 200f., Fußnote 112.

Auch in Guatemala<sup>73</sup> ist die literarische Mehrsprachigkeit laut Barrientos Tecún ein sehr neues Phänomen in der guatemalteckischen Lyrik, dessen international bekanntester Vertreter HUMBERTO AK'ABAL (\*1952) ist.<sup>74</sup> Ak'abal verfasst seine Gedichte stets auf K'ich'e und Spanisch. Eine Vielzahl seiner selbstübersetzten Gedichte liegt in zweisprachigen Ausgaben vor.<sup>75</sup> Ak'abal sollte 2003 den *Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias* erhalten, lehnte die Auszeichnung jedoch ab, „arguing that the government should not have a prize named after an author who wrote a master's thesis titled ‚The Indian Social Problem‘“<sup>76</sup>. Als der Schriftsteller Rodrigo Rey Rosa die Auszeichnung ein Jahr später erhielt, nutzte er das Preisgeld, um einen eigenen Literaturpreis für Literatur in Maya-Sprachen ins Leben zu rufen. Mit dem *Premio de Literaturas Indígenas B'atz'* wurde 2007 der selbstübersetzte Gedichtband *B'ixonik tzij kech juk'ulaj kaminaqib' = Canto palabra de una pareja de muertos* (2009) von PABLO GARCÍA (\*o. A.) ausgezeichnet, ebenso wie die selbstübersetzte Erzählung *Ru taqikil ri Sarima' = La misión del Sarima'* (2009) von MIGUEL ANGEL OXLAJ CUMEZ (\*o. A.). Ein weiterer Selbstübersetzer im Bereich der Prosa ist GASPAR PEDRO GONZÁLEZ (\*1945), der seinen Roman *Sb'eyb'al jun naq maya' q'anjob'al = La otra cara* (1996) auf Q'anjob'al verfasste und im Anschluss ins Spanische übertrug. Der Roman erschien zunächst 1992 in einer einsprachigen spanischen Edition und erst 1996 in einer zweisprachigen Ausgabe.

Im seit 1992 offiziell zweisprachigen Paraguay spielt Guaraní als Amtssprache eine wichtige Rolle:

---

<sup>73</sup> Guatemala ist von einer ethnischen und sprachlichen Vielfalt geprägt: „Quatre peuples différents coexistent au Guatemala: le peuple ladino (les métis dont la langue maternelle est l'espagnol, le peuple xinka, le peuple garífuna et le peuple maya, constitué par plusieurs communautés linguistiques.“ (Barrientos Tecún 2005: 38) Insgesamt werden in Guatemala 21 Maya-Sprachen unterschieden.

<sup>74</sup> Vgl. ebd.: 45.

<sup>75</sup> *Ajyuq'* = *El Animalero* (1990), *Aqajtzij* = *Palabramiel* (2001), *Picoteando* = *Tzopotzka* (2001), *Jaguar Dormido* = *Warinaq' B'alam* (2002), *Raqonchi'aj* = *Grito* (2004), *Chajil tzaqib 'al ja'* = *Guardián de la caída de agua* (2004), *Ri upalaj ri kaq'ik'* = *El rostro del viento* (2006), *Tukelal* = *Solitud. Esta vieja costumbre de andar solo, no es de soledad, es la solitud del jaguar que vive en mí* (2010), *Are jampa ri abaj kech'awik* = *Cuando las piedras hablan* (2014). Zu den Selbstübersetzungen von Ak'abal siehe die Dissertation von Hana Muzika Kahn (2008).

<sup>76</sup> Livingstone 2014.

Au Paraguay, 50% de la population ne parle que le guarani, 5% d'entre elle ne parle que l'espagnol, et 45% des gens sont bilingues. Cela revient donc à dire que 95% des personnes vivant dans ce pays parlent ou comprennent le guarani.<sup>77</sup>

Während Prosawerke in der Regel auf Spanisch verfasst werden, spielt Guarani in der Lyrik und im Theater eine wichtige Rolle, „[d]eux genres littéraires [...] liés à l'oralité et à la voix“<sup>78</sup>. Besonders hervorzuheben ist als systematische Selbstübersetzerin die Lyrikerin SUSY DELGADO (\*1949), deren Gesamtwerk fast vollständig zweisprachig vorliegt und in der Regel in zweisprachigen Editionen in Paraguay veröffentlicht wird.<sup>79</sup> Die selbstübersetzten Gedichte der Lyrikerin LILIAN SOSA (\*1954) erschienen in dem Lyrikband *Ha ko'ẽ sapy'a = Y de pronto amanece* (2011). FÉLIX DE GUARANIA (1924–2011) übersetzte einige seiner Theaterstücke selbst und veröffentlichte diese in dem zweisprachigen Band *Tekoanga rire, Tekoanga jevy. Después del Teatro, Teatro* (2009).

In Peru verfasste PORFIRIO MENESES (1915–2009) die Gedichte seines bilingualen Bandes *Suyaypa Llaqtan = País de la esperanza* (1988) auf Quechua und übertrug diese selbst ins Spanische. GLORIA CACERES VARGAS<sup>80</sup> (\*1947) übersetzt ihre Gedichte und Erzählungen ebenfalls selbst aus dem Quechua ins Spanische. Caceres Vargas erläutert, dass die Veröffentlichung von literarischen Werken in der indigenen Sprache fast ausschließlich mit der Unterstützung universitärer Einrichtungen möglich ist:

Últimamente la publicación de las obras en lengua nativa tienen un poco más de aceptación. Las imprentas suelen aceptarlas si es una coedición con alguna universidad puesto que a ellas les interesa más recuperar lo que invierten y hacer promoción de sus publicaciones.<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Gomez 2005: 233.

<sup>78</sup> Fernandes 2005: 223.

<sup>79</sup> Hervorzuheben sind die zweisprachigen Gedichtbände *Tataypýpe = Junto al fuego* (1992), *Ayvu Membyre = Hijo de aquel verbo* (1999), *Ne'ẽ jovái = Palabra en dúo* (2005) und *Jevy ko'e = Día del regreso* (2007). Zuletzt erschien eine persönliche Auswahl ihrer Gedichte in der Anthologie *Amandayvi. Antología poética castellano-guaraní 1986–2012* (2013) in einer zweisprachigen Edition. Zu den Selbstübersetzungen von Delgado siehe Fernandes 2005: 223–228.

<sup>80</sup> Bisläng erschienen die Gedichtbände *Munakuwaptiykiqa = si tú me quisieras* (2009), *Yuyaypa k'anhaqnin = Fulgor de mis recuerdos* (2015) sowie den Erzählband *Wiñay suyasqayki huk willaykunapas = Te esperaré siempre y otros relatos* (2010).

<sup>81</sup> Entrevista con Gloria Caceres Vargas (2013). Siehe Anhang.

## Europa (ohne Frankreich und Spanien)

In Europa spielt die Selbstübersetzung aus oder in romanische Sprachen in den mehrsprachigen Gesellschaften Belgien, Luxemburg, Schweiz und Rumänien in der Gegenwartsliteratur bislang eine eher untergeordnete Rolle.

In Belgien haben sich der Schriftsteller ERIC DE KUYPER (\*1942) sowie der Lyriker STEFAAN VAN DEN BREMT (\*1941) selbst aus dem Niederländischen ins Französische übersetzt. De Kuyper übersetzte zwei seiner Romane,<sup>82</sup> Van den Bremt übersetzte für den Band *Racine d'un nuage* (2002) eine Auswahl niederländischer Gedichte aus drei bereits veröffentlichten Gedichtbänden. Im Bereich des Theaters ist RUDI BEKAERT (\*1963) zu nennen, der seine Theaterstücke *Ja ja maar nee nee* (1998) / *Ah oui ça alors là* (1997) sowie *Enfin en bref* (2000) / *Kortom* (2000) auf Niederländisch und Französisch verfasste.<sup>83</sup>

In der Schweiz schreiben die Lyrikerin LETA SEMADENI (\*1944) und der Schriftsteller ARNO CAMENISCH (\*1978) auf Rätoromanisch und Deutsch. Beide Autoren leben im Kanton Graubünden, der der einzige offiziell dreisprachige Kanton der Schweiz ist. Amtssprachen sind hier Deutsch, Rätoromanisch und Italienisch, wobei Deutsch die Hauptsprache der Bevölkerung ist.<sup>84</sup> Von Semadeni liegen mehrere zweisprachige Gedichtbände vor,<sup>85</sup> während Camenisch bislang einzig seinen Roman *Sez ner* (2009) auf beiden Sprachen verfasste und in einer zweisprachigen Ausgabe veröffentlichte. Der im frankophonen Kanton Waadt lebende Lyriker BEAT CHRISTEN (\*1965) schreibt sowohl auf Französisch als auch auf Deutsch. Seine selbstübersetzten Gedichte erschienen in zwei bilingualen Editionen.<sup>86</sup> PIERRE LEPORI (\*1968) wurde im

---

<sup>82</sup> *Aan zee* (1988) / *Vacances ostendaises* (1995) sowie *De hoed van tante Jeannot* (1989) / *Le chapeau de tante Jeannot* (1996). Zu den Selbstübersetzungen von Eric de Kuyper siehe Gunnesson 2005.

<sup>83</sup> Die Information, dass sich Rudi Bekaert selbst übersetzt, habe ich dem Vortrag „An Overview of Literary Self-Translation in Belgium“ von Frederick Verbeke entnommen, den dieser am 26.02.2015 auf der Konferenz *Self-translation Global and Local* in Vitoria-Gasteiz, Spanien, gehalten hat.

<sup>84</sup> Vgl. offizielle Homepage des Kantons Graubünden der Standeskanzlei Graubünden. URL: <https://www.gr.ch/DE/kanton/ueberblick/Seiten/Dreisprachigkeit.aspx> [11.12.15].

<sup>85</sup> Von Leta Semadeni erschienen bereits mehrere selbstübersetzte Gedichtbände: *Monolog per Anastasia = Monolog für Anastasia* (2001), *Poesias da chadafö = Küchengedichte* (2006) sowie *In mia vita da vuolp = In meinem Leben als Fuchs* (2010).

<sup>86</sup> *Poser un lapin = Versetzt* (2001) und *Leer réel. Gedichte* (2003). Er veröffentlichte zudem den mehrsprachigen Band *Qu'homme = Wie ein Wie* (2014), der Texte auf Französisch und Deutsch enthält, die teilweise selbst übersetzt wurden, teilweise aber auch unübersetzt blieben.

italienischsprachigen Lugano geboren und lebt heute im französischsprachigen Lausanne. Er verfasste seine Romane *Grisù* (2007) / *Sans Peau* (2013), *Sessualità* (2011) / *Sexualité* (2011) sowie *Come cani* (2015) / *Comme un chien* (2015) auf Italienisch und übersetzte diese selbst ins Französische. Auch einige Migrationsautoren übersetzen in der Schweiz ihre Werke selbst, wie beispielsweise der auf den Kanarischen Inseln geborene Dichter und Übersetzer HANS LEOPOLD DAVI<sup>87</sup> (\*1928) und BESSA MYFTIU (\*1961) aus Albanien. Myftiu übersetzte zunächst Gedichte aus dem Albanischen ins Französische und veröffentlichte diese in Albanien in der bilingualen Edition *Miq të humbur = Des amis perdus* (2009). Heute schreibt sie direkt auf Französisch und übersetzte bereits zwei ihrer Romane selbst ins Albanische.<sup>88</sup>

In Rumänien spielt das Französische als Bildungssprache nach wie vor eine bedeutende Rolle, so dass die Lyriker IRINA MAVRODIN (1929–2012) und IOAN LASCU (\*1951) ihre Gedichte sowohl auf Französisch als auch Rumänisch verfassten und in zweisprachigen Ausgaben veröffentlichten. Von Mavrodin liegen zwei selbstübersetzte Lyrikbände<sup>89</sup> vor, von Lascu bisher nur *Un neloc unde eu scriu = Un non-lieu où j'écris* (2010).

Selbstübersetzung ist weiterhin in all jenen europäischen Ländern vereinzelt Praxis, in denen immigrierte Autoren entscheiden, sich selbst zu übersetzen: In Deutschland übersetzen sich neben dem in Frankreich geborene Lyriker JEAN-RENE LASSALLE (\*1961)<sup>90</sup> vor allem italienische Autoren sporadisch selbst. Zu nennen sind hier FRANCO BIONDI<sup>91</sup> (\*1947), FRUTTUOSO PICCOLO<sup>92</sup> (\*1953) sowie CHIARA DE MANZINI HIMMIRICH<sup>93</sup> (\*1951). Der kubanische Schrift-

<sup>87</sup> Davi veröffentlichte mehrere deutsch-spanische Gedichtbände. Im Untersuchungszeitraum erschienen: *Das Gerippe der Windmühle = El esqueleto del molino de viento* (1990), *Me escaparé por el hueco de la chimenea = Ich werde durchs Kaminloch entkommen* (2000) sowie *Ein Reisepass für das Wort = Un pasaporte para la palabra* (2000).

<sup>88</sup> *Confessions des lieux disparus* (2007) / *Rrëfime nga vendet e harruara* (2010) sowie *Le courage, notre destin* (2007) / *Drejt të pamundures* (2012).

<sup>89</sup> *Capcana = Le piège* (2002) sowie *Uimire = Émerveillement* (2007).

<sup>90</sup> Zu seiner dreisprachigen Selbstübersetzung *Triling* (2009) siehe ausführlich Kapitel 7.2.2.

<sup>91</sup> Von Franco Biondi liegt der selbstübersetzte Gedichtband *Giri e rigiri, laufend* (2005) in einer zweisprachigen Edition vor.

<sup>92</sup> Piccolo übersetzte den zweisprachigen Gedichtband *Arlecchino ‚Gastarbeiter‘* (1985) selbst.

<sup>93</sup> De Manzini Himmirich übersetzte ihr Werk *Die Reise nach Paris = Il viaggio a Parigi* (2015) anteilig selbst. Der Band besteht aus zwei Erzählungen, die das Geschehen jeweils aus der Perspektive zweier Protagonistinnen, Anna und Caterina, beleuchten. Die Erzählung aus der Sicht von Anna übersetzte De Manzini Himmirich selbst aus dem Deutschen ins

steller GUILLERMO CABRERA INFANTE (1929–2005) immigrierte 1965 nach London und wirkte häufig an den englischen Übersetzungen seiner Werke mit. Seinen Erzählband *Delito por bailar el chachachá* (1995) / *Guilty of Dancing the Chachacha* (2001) übersetzte er schließlich selbst ins Englische. LUCÍA GRAVES (\*1943) wurde zwar in England geboren, wuchs aber auf Mallorca auf. Sie studierte in Oxford, zog aber erst 1991 nach England zurück. Graves übersetzte sowohl ihre Autobiographie *A Woman Unknown. Voices from a Spanish Life* (1999) / *Mujer desconocida* (2000) als auch den historischen Roman *The memory house* (2002) / *La casa de la memoria* (1999) selbst aus dem Englischen ins Spanische. Italien ist die Wahlheimat der Selbstübersetzer CHEIKH TIDIANE GAYE<sup>94</sup> (\*1971) aus dem Senegal, AMARA LAKHOUS<sup>95</sup> (\*1970) aus Algerien, und GËZIM HAJDARI (\*1957) aus Albanien. Hajdari lebt seit 1992 im Exil in Italien. Er verfasst seine Gedichte systematisch in beiden Sprachen und veröffentlicht sein umfangreiches Werk zumeist in zweisprachigen Ausgaben.<sup>96</sup> Die Lyrikerin FÁTIMA DONOSO GÓMEZ (\*1983) zog von Spanien nach Portugal, wo sie begann, ihre Gedichte direkt auf Portugiesisch zu schreiben. Ihre selbst ins Spanische übersetzten Gedichte erschienen in zwei bilingualen Editionen *Despedida* (2010) und *Asas = Alas* (2012).

Einige Selbstübersetzer emigrierten aus einer mehrsprachigen Gesellschaft und nutzen drei Sprachen als Literatursprachen: Die katalanische Autorin LAIA FÀBREGAS (\*1973) lebt seit 1997 in den Niederlanden, wo sie ihre Romane auf Katalanisch, Spanisch und Niederländisch verfasst. Irland ist die neue Heimat des in Straßburg geborenen Schriftstellers TOMI UNGERER (\*1931), dessen literarischen Werke auf Deutsch, Französisch und Englisch entstehen. Der in

---

Italienische, während die Geschichte aus der Perspektive von Caterina in einer Fremdübersetzung aus dem Italienischen von Julia Sielaff vorliegt.

<sup>94</sup> Cheikh Tidiane Gaye veröffentlichte seine selbstübersetzten Gedichte in dem zweisprachigen Gedichtband *Ode nascente = Ode naissante* (2009).

<sup>95</sup> Lakhous verfasste seine Romane *Kayfa tarda'u min al-di'bah duna an ta'uddak: riwāyah* (2006) / *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (2006) und *Divorzio all'islamica a Viale Marconi* (2010) / *Al-Qahira as-saghira* (2010) auf Arabisch und Italienisch. Zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung lebte Lakhous in Italien, daher wird er hier genannt, obwohl er seit Ende 2014 in New York lebt.

<sup>96</sup> Zu nennen sind hier: *Ombra di cane = Hije qeni* (1993), *Sassi controvento = Gurë kundërerës* (1995), *Antologia della pioggia = Antologjia e shiut* (2000), *Erbamara = Barihidhur* (2001), *Stigmatite = Vragë* (2002), *Spine nere = Gjemba të zinj* (2004), *Maldiluna = Dhimbjehëne* (2005), *Poema dell'esilio = Poema e mërgimit* (2005), *Peligòrga* (2007), *Corpo presente = Trup i pranishëm* (2011), *Nûr. Eresia e besa* (2012), *I canti dei nizam = Këngët e nizamit* (2012), *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista = Rroftë kënga e gjelit në fshatin komunist* (2013) und *Delta del tuo fiume = Grykë e lumit tënd* (2015).

Bozen geborene Lyriker GERHARD KOFLER (1949–2005) zog zum Studium nach Österreich und blieb. Ein Großteil seiner Werke liegt auf Deutsch und Italienisch vor.<sup>97</sup>

Nicht zwangsläufig liegt eine Migration oder eine gesellschaftliche Mehrsprachigkeit vor. In der Republik Moldau übersetzt ANA GUȚU (\*1962), Professorin an der Freien Internationalen Universität Moldawiens, ihre Gedichte selbst aus dem Rumänischen ins Französische. Darüber hinaus übersetzen sich auch Autoren selbst, die bereits Erfahrung als Übersetzer gewonnen haben. Zu nennen ist hier beispielsweise der niederländische Schriftsteller und Übersetzer PAUL GELLINGS (\*1953), der seinen Roman *Witte paarden* (2001) als *Motel Belmonde* (2003) selbst ins Französische übertrug.

Insgesamt konnten somit 26 Selbstübersetzer in Europa – ausgenommen Frankreich und Spanien – identifiziert werden.

#### Französische Übersee-Departements

Auch in den französischen Übersee-Departements übersetzen einige wenige Schriftsteller ihrer Werke selbst. Zu nennen sind hier AXEL GAUVIN (\*1944) auf Réunion sowie RAPHAËL CONFIAANT (\*1951) und TÉRÈZ LÉOTIN (\*1947) auf Martinique. Gauvin verfasst seine Werke auf Französisch und Kreolisch. Zwei seiner Romane liegen selbstübersetzt in beiden Sprachen vor: *Quartier Trois Lettres* (1980) / *Kartyé trwa lèt* (1984) sowie *Faims d'enfance* (1987) / *Bayalina* (1995). Raphaël Confiant übersetzte mit großem zeitlichen Abstand drei seiner Werke aus dem Kreolischen ins Französische.<sup>98</sup> 2004 erklärte er in einem Interview, dass er sich nicht mehr selbstübersetze, da die Praxis der Selbstübersetzung der Normalisierung des kreolischen Literaturfeldes schade.<sup>99</sup> Térèz Léotin, die ebenfalls auf Kreolisch und Französisch schreibt, veröffentlichte zahlreiche zweisprachige Erzählbände, zum Teil selbstübersetzt, zum

---

<sup>97</sup> Zu diesen dreisprachigen Autoren siehe ausführlich Kapitel 7. Dort werden auch ihre selbstübersetzten Werke genannt.

<sup>98</sup> Es handelt sich hierbei um die Werke *Jik dèyè do Bondyé* (1979) / *La lessive du diable* (1999), *Marisosé* (1987) / *Mamzelle Libellule* (2000) sowie um *Bitako-a* (1985) / *Morne-Pichevin* (2002).

<sup>99</sup> Vgl. Douglas 2009: 61. Diesen Gedanken greife ich in Kapitel 4 wieder auf.



Teil in Fremdübersetzung.<sup>100</sup> Des Weiteren übersetzte sie ihren Roman *Lavwa égal* = *La voix égale* (2003) selbst.

### Madagaskar

Als bekanntester madagasische Autor und Selbstübersetzer ist JEAN-JOSEPH RABEARIVELO (1901–1937) zu nennen, jedoch scheinen die heutigen Autoren seinem Beispiel nicht zu folgen. Einzig bekannt ist, dass von ESTHER NIRINA (1932–2004) 2004 der Gedichtband *Mivolana an-tsoratra* = *Dire par écrit* = *Le dire par écrit* erschien, in dem ihrer französischen Selbstübersetzung eine Übersetzung von Bao Ralambomanana kontrastiv gegenübergestellt wurde.<sup>101</sup>

### Mauritius

RENÉE ASGARALLY (\*o. A.) verfasste 1977 als erste Frau auf Mauritius einen Roman auf Kreolisch<sup>102</sup>. Sie übersetzte *Quand montagne prend difé* (1977) sechzehn Jahre später ins Französische als *La brûlure* (1993).<sup>103</sup> Die in Südafrika geborene Schriftstellerin LINDSEY COLLEN (\*1948) schrieb ihren Roman *Misyon Garson* (1996) / *Boy* (2004) ebenfalls auf Kreolisch und übersetzte ihn selbst ins Englische.<sup>104</sup> JOSEPH TSANG MANG KIN (\*1938) wiederum übersetzte sein Werk *Le Grand chant hakka* (1992) / *The Happa Epic* (2003) aus dem Französischen ins Englische.

### Afrika

In den ehemaligen Kolonialstaaten Frankreichs in Afrika ist die Selbstübersetzung bislang wenig verbreitet.<sup>105</sup> Zu nennen wären hier der algerische Schriftsteller RACHID BOUDJEDRA (\*1941) der marokkanische Dichter MOHAMED

---

<sup>100</sup> Selbstübersetzte Erzählbände: *Tré Iadivini* = *Le plateau de la destinée* (1999), *Doigts d'or* = *Dwèt an no. Contes de la Martinique* (2007), *Le temps des trois roses* = *Tan twa wòz-la* (2007).

<sup>101</sup> Zur Selbstübersetzung bei Ester Nirin siehe Hawkins 2013.

<sup>102</sup> Es handelt sich um eine romanisch-basierte Kreolsprache, genauer gesagt um eine französisch-basierte Kreolsprache. Vgl. Bossong 2008: 333.

<sup>103</sup> Vgl. Kee Mew 2009: 3.

<sup>104</sup> Zur Selbstübersetzung von Lindsey Collen siehe Kee Mew 2009 und Hawkins 2013.

<sup>105</sup> In Südafrika hingegen übersetzte sich eine Vielzahl von Autoren aus dem Afrikaans ins Englische. Zu nennen sind hier u. a. MARK BEHR (1963–2015), BREYTEN BREYTENBACH (\*1939), ANDRÉ BRINK (1935–2015), ELSA JOUBERT (\*1922), KOOS KOMBUIS (\*1954), UYS KRIGE (1910–1987) und ANTJIE KROG (\*1952). Alet Kruger betont, dass Selbstübersetzung

SERGHINI (\*1930) sowie die senegalesischen Autoren BOUBACAR BORIS DIOP (\*1946) und CHEIK ALIOU NDAO (\*1933). Boudjedra arbeitete in der Regel mit seinem französischen Übersetzer zusammen,<sup>106</sup> einige wenige Werke übersetzte er selbst: aus dem Französischen ins Arabische den Roman *L'Insolation* (1972) / *al-Ra'n* (1984) sowie aus dem Arabischen ins Französische die Romane *Al-Tafakkuk* (1982) / *Le Démantèlement* (1982) und *Timimoun* (1994) / *Timīmūn* (1994).<sup>107</sup> Mohamed Serghini übersetzte den Band *Min a'lâ quimâmi 'l ihtiâl* (2001) / *Fès de la plus haute cime de ruses* (2003) aus dem Arabischen ins Französische.<sup>108</sup> Boubacar Boris Diop übersetzte seinen Roman *Doomi Golo* (2003) / *Les Petits de la guenon* (2009) aus dem Wolof ins Französische.<sup>109</sup> Cheik Aliou Ndao verfasste seine Romane *Buur Tilleen, roi de la Médina* (1972) / *Buur tilleen* (1993) *Mbaam dictateur* (1997) / *Mbaam aakimoo* (2007) ebenfalls auf Wolof und übersetzt diese ins Französische.<sup>110</sup> Die geringe Anzahl an Selbstübersetzern sieht Gierczyński-Bocandé dem Umstand geschuldet, dass das Schreiben in autochthonen Sprachen wenig gefördert werde. Entsprechend mangle es sowohl an Autoren als auch an potentiellen Lesern sowie zwangsläufig an Veröffentlichungsmöglichkeiten.<sup>111</sup>

Wie in diesem Überblick deutlich wurde, ist die Selbstübersetzung in und aus romanischen Sprachen als individuelle literarische Praxis weit verbreitet. Nicht alle Autoren lassen sich jedoch geographisch eindeutig verorten. Der in Italien

---

in Südafrika vor allem als Mittel gegen Zensurmaßnahmen genutzt wurde: „By publishing their work also in English, Afrikaans authors tried to escape censorship, although sometimes both language versions were banned within South Africa. To an extent, these authors' recourse to English can be regarded as a desperate search for personal literary survival; whatever the reason, the messages about the realities of apartheid were now being placed in the international domain through the mediating use of English.“ (Kruger 2012: 279)

<sup>106</sup> Zur Zusammenarbeit siehe Kapitel 8.3.1.

<sup>107</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Boudjedra siehe die Dissertation von Bachir-Lombardo 1995.

<sup>108</sup> Zur Selbstübersetzung bei Serghini siehe Lamnaoui 2005.

<sup>109</sup> Zur Selbstübersetzung des Romans *Doomi Golo* siehe Carré 2015.

<sup>110</sup> Darüber hinaus verfasste er ein Theaterstück auf Wolof und übersetzte dieses ins Französische. Die Wolof-Fassung wurde zwar aufgeführt, aber ausschließlich die französische Selbstübersetzung *Du sang pour un trône ou Gouye ndiouli un dimanche* (1983) veröffentlicht (vgl. Gierczyński-Bocandé 2005: 141f.).

<sup>111</sup> „Le problème qui a frustré et peut-être même découragé plus d'un écrivain en langues nationales se révèle être de nature matérielle et psychologique: le manque d'éditeurs résulte de l'absence d'une politique conséquente de promotion des langues nationales ainsi que du manque d'acheteurs potentiels des œuvres en langues nationales, vu le pouvoir d'achat des ‚simples citoyens‘ sénégalais.“ (Gierczyński-Bocandé 2005: 136)

geborene Autor CARLO COCCIOLI (1920–2003) lebte unter anderem in Italien, Frankreich und Mexiko und übersetzte seine Werke systematisch selbst.<sup>112</sup> Der aus Argentinien stammende MANUEL PUIG (1932–1990) lebte nach einem längeren Aufenthalt in Europa von 1963 bis 1967 in New York. In dieser Zeit verfasste er den Roman *Eternal Curse on the Reader of These Pages* (1982) auf Englisch und übersetzte ihn selbst ins Spanische als *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980).<sup>113</sup> 1980 zog Puig nach Brasilien, wo er den Roman *Sangue de amor correspondido* (1982) auf Portugiesisch schrieb und ebenfalls ins Spanische übersetzte.<sup>114</sup> Die im Libanon geborene Autorin ETEL ADNAN (\*1923) studierte Philosophie in Paris und den USA. Sie lebt heute in Beirut, Paris und Kalifornien. Adnan verfasste ihren Gedichtband *L'apocalypse arabe* (1980) / *The Arab apocalypse* (1989) auf Französisch und übersetzte ihn selbst in Englische.<sup>115</sup>

Im Folgenden stehen mit Frankreich, Spanien und Mexiko drei Länder im Fokus, in denen die Praxis der Selbstübersetzung weit verbreitet ist. Welche individuellen, aber auch sprach- und kulturpolitischen Bedingungen fördern die Entscheidung, sich selbst zu übersetzen?

### 3.2 Frankreich

In Frankreich spielt die Selbstübersetzung sowohl unter Migrationsautoren als auch bei Schriftstellern in autochthonen Sprachen eine wichtige Rolle. Unter keine der beiden Kategorien fällt der in Frankreich geborene Übersetzer und Lyriker BERNARD GRASSET (\*1958). Grasset veröffentlichte eine Reihe zweisprachiger Gedichte (Französisch–Hebräisch sowie Französisch–Griechisch), die in zwei trilingualen Editionen erschienen.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Zur Selbstübersetzung bei Coccioli siehe Kapitel 7.1.3.

<sup>113</sup> Dass Selbstübersetzungen vor den Originalen erscheinen, ist nicht ungewöhnlich. Daher erlaubt die Publikationsgeschichte keine Rückschlüsse auf die Textgenese.

<sup>114</sup> Zur Selbstübersetzung bei Puig siehe Kapitel 7.1.2.

<sup>115</sup> Zur Selbstübersetzung von *L'apocalypse arabe* siehe Cariello 2016.

<sup>116</sup> Zur Selbstübersetzung von Grasset siehe Kapitel 7.1.2.

## Migrationsautoren

Frankreich war und ist insbesondere aufgrund der Literaturmetropole Paris ein beliebtes Zielland bei Schriftstellern, die freiwillig oder unfreiwillig ihr Heimatland verlassen. Insgesamt konnten 39 Migrationsautoren identifiziert werden, die ihre Werke selbst übersetzt haben.

Die transnationale Migration erfolgte vorwiegend aus Osteuropa, und zwar nicht nur aus Rumänien, sondern auch vereinzelt aus Bulgarien, Serbien, Tschechien, Slowenien sowie der Türkei<sup>117</sup>. Rumänien ist das Heimatland von insgesamt sechs Selbstübersetzern, darunter die Lyrikerin LINDA MARIA BAROS (\*1981) und der Dramatiker MATEI VIȘNIEC (\*1956).<sup>118</sup> Baros hat eine Vielzahl rumänischer Dichter ins Französische übersetzt und veröffentlichte bislang vier selbstübersetzte Gedichtbände.<sup>119</sup> Vișniec übertrug eine Reihe seiner Theaterstücke selbst aus dem Rumänischen ins Französische, darunter *Les chevaux à la fenêtre* (1996), *Mais qu'est-ce qu'on fait du Violoncelle?* (1999) sowie *Mais Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* (2003). Aus Bulgarien stammt die Lyrikerin ANÉLIA VÉLÉVA (\*1956), die bislang drei selbstübersetzte Gedichtbände in bilingualen Editionen veröffentlichte.<sup>120</sup> Serbien ist die Heimat von ZLATA ŽIVADINOVIĆ (\*1935), die zwei ihrer bereits in Serbien publizierten Romane selbst ins Französische übersetzte.<sup>121</sup> Aus Tschechien migrierten JANA BOXBERGER (\*1948), PETR KRÁL

---

<sup>117</sup> Zu nennen ist hier OSMAN NECMI GÜRMEŇ (1927–2015). Zur Selbstübersetzung bei GürmeŇ siehe Kasar/Evirgen 2014. Kasar/Evirgen weisen zudem auf Yiđit Bener (\*1958), allerdings konnte dessen Selbstübersetzung nicht eindeutig bestätigt werden.

<sup>118</sup> Weitere Selbstübersetzer aus Rumänien sind der Surrealist GHERASIM LUCA (1913–1994), die Dichter MIRON KIROPOL (\*1936) und ILIE CONSTANTIN (\*1939) sowie der Schriftsteller VIRGIL TĂNASE (\*1945). Eine systematische Analyse der Selbstübersetzung rumänischer Schriftsteller in Frankreich liegt noch nicht vor. Neben diversen Einzelanalysen bietet Pioras 2011 eine vergleichende Studie der Selbstübersetzer Kiropol, Constantin und Tănase.

<sup>119</sup> *Amurgu-i departe, smulge-i rubanul!* (2001) / *Il est loin le soleil couchant, arrache-lui le ruban!* (2001), *A venit la mine un centaur...* (2002) / *Un centaure est venu chez moi...* (2002), *Le livre de signes et d'ombres* (2004) / *Dicționarul de semne și trepte* (2005) sowie *La maison en lames de rasoir* (2006) / *Casa din lame de ras* (2006).

<sup>120</sup> *Lamelles* (2004), *Petit livre d'amour* (2004) sowie *Accomplissement* (2012).

<sup>121</sup> *O jagodama i strahu* (1999) / *Lubiotte* (2005) sowie *O Ljubavi i vinu* (2000) / *Au café du poète maudit* (2011).

(\*1941) und MILAN KUNDERA (\*1929). Von Boxberger liegen zwei selbstübersetzte Gedichtbände vor,<sup>122</sup> während von Petr Král der selbstübersetzte Lyrikband *Arsenal* (1994) erschien.<sup>123</sup> Milan Kundera beabsichtigt seine auf Französisch verfassten Romane selbst ins Tschechische zu übertragen, bislang wurde jedoch nur ein Band mit selbstübersetzten Essays, *Slova, pojmy, situace* (2014), veröffentlicht.<sup>124</sup> Aufgrund der Anzahl ihrer Selbstübersetzungen ist die slowenische Schriftstellerin BRINA SVIT (\*1954) besonders hervorzuheben. Ihre sechs Selbstübersetzungen werden in Kapitel 11.4 ausführlich thematisiert. Aus den südeuropäischen Ländern Griechenland, Italien und Spanien emigrierten weitere sechs Autoren, und zwar VASSILIS ALEXAKIS (\*1943) und IRA FELOUKATZI<sup>125</sup> (\*o.A.) aus Griechenland, CARLA GAVIOLI (\*1935) und FABRIZIO BAJEC<sup>126</sup> (\*1975) aus Italien sowie JORGE SEMPRÚN (1923–2011) und AGUSTÍN GÓMEZ-ARCOS<sup>127</sup> (1933–1998) aus Spanien. Der bekannteste Selbstübersetzer in dieser Gruppe ist der griechische Schriftsteller Vassilis Alexakis, dessen systematische Selbstübersetzungen bereits Gegenstand zahlreicher Studien waren.<sup>128</sup> Ebenso konsequent übersetzt sich die weniger bekannte italienische Dichterin Carla Gavioli selbst; von ihr liegen bislang sieben selbstübersetzte Gedichtbände in zweisprachigen Editionen vor.<sup>129</sup> Die deutschen Schriftsteller GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT<sup>130</sup> (\*1928)

<sup>122</sup> *Návraty do země za zrcadlem = Retours au pays d'au-delà du miroir* (1996) und *Bylo to zítbra. Malá podobnoství a jiné texty = C'était demain. Petites paraboles et autres textes* (2001).

<sup>123</sup> Zur Selbstübersetzung bei Král siehe Stásková 2004.

<sup>124</sup> Kundera überarbeitete zudem zahlreiche Fremdübersetzungen ins Französische und soll sowohl die französische als auch die tschechische Fassung des Romans *Immortalité* (1990) selbst verfasst haben. Vgl. Chvatík 1996: 154. Einen guten Überblick über die besondere Bedeutung der Übersetzung bei Kundera gibt Woods 2006.

<sup>125</sup> Feloukatzi veröffentlichte bislang zwei selbstübersetzte zweisprachige Gedichtbände: *Résonances = Syneirmoí* (2001), *Mythologies d'amour = Mythologies tou érōta* (2011).

<sup>126</sup> Von Bajec liegen zwei selbstübersetzte Lyrikbände vor: *Entrare nel vuoto* (2011) / *Entrer dans le vide* (2012) sowie *Loin de Dieu, près de toi = Con te, senza Dio* (2013).

<sup>127</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Semprún und Gómez-Arcos siehe die Dissertation von López López-Gay 2008.

<sup>128</sup> Einen tabellarischen Überblick über die Selbstübersetzungen von Alexakis gibt Recuenco Peñalver 2015: 196. Zu den Selbstübersetzungen von Alexakis liegen zahlreiche Studien vor. Verwiesen sei hier insbesondere auf die Monographie von Bessy 2011 sowie auf die Dissertation von Recuenco Peñalver 2013.

<sup>129</sup> *Il tempo diamante = Le temps diamant* (1999), *La ville contemplée = La città contemplata* (2005), *Feu Air Terre Eau = Fuoco aria terra acqua* (2007), *Entre ses mains diaphanes = Tra le sue mani diafane* (2008), *Concerto pour voix erratique = Concerto per vocce erratica* (2010), *Sonatine* (2011) sowie *Le temps précieux est un diamant faux = Il tempo prezioso è un diamante falso* (2014).

<sup>130</sup> Zur Selbstübersetzung von Goldschmidt siehe Willer 2007 sowie Thome 2008. Auf Goldschmidts Ansichten zur Selbstübersetzung gehe ich in Kapitel 9.2.3 ausführlicher ein.

und ANNE WEBER (\*1964) begannen ihre literarische Laufbahn in Frankreich. Weber hat von Beginn an jedes ihrer Werke ins Deutsche oder Französische übersetzt, so dass bei ihr von einem bilingualen Gesamtwerk gesprochen werden kann.<sup>131</sup> Aus Großbritannien stammt der Dichter PAUL RODDIE<sup>132</sup> (\*1971), aus Irland der renommierteste Selbstübersetzer SAMUEL BECKETT (1906–1989), dessen umfassendes zweisprachiges Œuvre Gegenstand zahlreicher Studien war.<sup>133</sup>

Die transkontinentale Migration erfolgte zum einen aus der ehemaligen französischen Kolonie Syrien, aus Mauritius, aus Afrika, aus Latein- und Nordamerika sowie aus Vorderasien und Asien. Aus Syrien emigrierten die Lyrikerin MARAM AL-MASRI<sup>134</sup> (\*1962) sowie die Schriftstellerin SALWA AL NEIMI<sup>135</sup> (\*o. A.). Aus Mauritius stammt die Autorin ANANDA DEVI (\*1957), die ihren Roman *Pagli* (2001) auf Französisch verfasste und selbst ins Englische (*Pagli*, 2007) übersetzte.<sup>136</sup> Aus Marokko emigrierte ABDELLATIF LAÂBI (\*1942), der seine Werke entweder selbst ins Arabische übersetzt oder aber eng mit seinen Übersetzern zusammenarbeitet.<sup>137</sup> Lateinamerikanische Selbstübersetzer in Frankreich sind die Lyrikerin LUISA BALLESTEROS ROSAS<sup>138</sup> (\*1957) aus Kolumbien sowie die Schriftstellerinnen SILVIA BARON SUPERVIELLE<sup>139</sup> (\*1934) aus Argentinien,

---

<sup>131</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Anne Weber siehe Weissmann 2012.

<sup>132</sup> Roddie lebt seit 1995 in Frankreich. Er verfasst seine Gedichte sowohl auf Englisch als auch auf Französisch und übersetzt sie in die jeweils andere Sprache. Er veröffentlichte seine selbstübersetzten Gedichte in den beiden zweisprachigen Bänden *Terrains vagues, terrains précis = No hold bard* (2003) und *Le Ravisneur du monde = Taking the world by storm* (2014).

<sup>133</sup> Die Selbstübersetzungen von Beckett stehen im Mittelpunkt unzähliger Studien und werden daher hier nicht einzeln aufgeführt. Verwiesen sei insbesondere auf die Monographien von Fitch 1988, Collinge 2000, Sardin-Damestoy 2002, Montini 2007a sowie Mooney 2011.

<sup>134</sup> Die selbstübersetzten Gedichte erschienen in drei bilingualen Editionen: *Les Âmes aux pieds nus* (2009), *La robe froissée* (2012) und *Elle va nue la liberté* (2013). Bei weiteren Gedichtbänden arbeitete Maram Al-Masri mit den Übersetzern zusammen.

<sup>135</sup> Al Neimi übersetzte einige ihrer Gedichte aus dem Arabischen und veröffentlichte diese in der zweisprachigen Ausgabe *Mes ancêtres les assassins* (2002).

<sup>136</sup> Zur Selbstübersetzung bei Ananda Devi siehe Hawkins 2013.

<sup>137</sup> Vgl. Laâbi 1985: 47.

<sup>138</sup> Ballesteros Rosas veröffentlichte ihre selbstübersetzten Gedichte in drei bilingualen Editionen: *Plume de colibri = Pluma de Colibrí* (1997), *Diamant de la nuit = Diamante de la noche* (2003) sowie *De l'autre côté du rêve = Al otro lado del sueño* (2011).

<sup>139</sup> Baron Supervielle übersetzte zahlreiche Gedichte anlässlich einer Gesamtausgabe ihrer Lyrik. Der Band *Al Margen, 1962–2010. Poesía reunida = En marge, 1962–2010. Poésie réunie* (2013) enthält zum Teil auch fremdübersetzte Gedichte, wenn diese bereits in einer Übersetzung vorlagen.

MARIA LONDON<sup>140</sup> (\*1950) aus Chile und OLIMPIA ZÚNIGA VALLECILLO<sup>141</sup> (\*1956) aus Nicaragua. Aus den Vereinigten Staaten von Amerika zog HARRY MATHEWS (\*1930) nach Paris, aus Kanada NANCY HUSTON (\*1953). Während Mathews nur den Roman *My Life in CIA. A Chronicle of 1973* (2005) / *Ma vie dans la vie CIA. Une chronique de l'année 1973* (2005) selbst ins Französische übersetzte, schreibt Huston jeden Roman stets auf Französisch und Englisch. Vereinzelt übersetzt sie auch Essays und Theaterstücke selbst.<sup>142</sup> Aus Vorderasien immigrierten die iranische Autorin SOROUR KASMAÏ<sup>143</sup> (\*1962), der saudiarabische Schriftsteller AHMED ABODEHMAN<sup>144</sup> (\*1949) sowie der irakische Dichter ADNAN MOHSEN<sup>145</sup> (\*1955). In Frankreich lebende asiatische Selbstübersetzer sind der Schriftsteller und Dramatiker GAO XINGJIAN<sup>146</sup> (\*1940) aus China sowie die Dichterinnen RYOKO SEKIGUCHI<sup>147</sup> (\*1970) aus Japan und KZA HAN<sup>148</sup> (\*1942) aus Korea.

Die meisten der genannten Selbstübersetzer kamen als Erwachsene nach Frankreich. Eine Ausnahme ist der in Rheinbeck bei Hamburg geborene GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT, der als Zehnjähriger von seinen Eltern aus Angst vor den Nationalsozialisten nach Frankreich ins Exil geschickt worden war. Aufgrund der Lebensumstände wurde Französisch für ihn zu einer zweiten Muttersprache.<sup>149</sup> In vielen Fällen wurde aus einer zunächst temporären Migration eine permanente, wie beispielsweise bei der argentinischen Schriftstellerin SILVIA BARON SUPERVIELLE. Auch ANNE WEBER kam zunächst als Au-

<sup>140</sup> Von Maria London liegen drei Selbstübersetzungen vor: Das autobiographische Werk *El hilo del Medio* (2001) / *Tisseuse de mémoires de la Patagonie aux Balkans* (2003), der Roman *Le livre de Carmen* (2007) / *El libro de Carmen* (2008) sowie die Erzählung *Cuatro entraron al Paraiso* (2011) / *Le Rêve et la chute* (2012).

<sup>141</sup> Von Zúniga Vallecillo liegt bislang eine Selbstübersetzung *Un sueño en punto de mira = Un rêve en point de mire* (2011) vor.

<sup>142</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Nancy Huston liegt eine Vielzahl von Studien vor. Einen guten Überblick geben insbesondere Sperti 2014 sowie Waite 2015.

<sup>143</sup> Kasmaï übersetzte *Le Cimetière de verre* (2010) aus dem Persischen ins Französische.

<sup>144</sup> Abodehman übersetzte seinen Roman *La ceinture* (2000) aus dem Französischen ins Arabische (*Al-Hizam*, 2001). Eine Analyse der Übersetzung bietet Rao/Alibrahim 2014.

<sup>145</sup> Mohsen übersetzte seinen zweisprachigen Gedichtband *Du même acabit* (2005) aus dem Arabischen ins Französische.

<sup>146</sup> Gao Xingjian übersetzt ausschließlich seine Theaterstücke selbst. Zu den Selbstübersetzungen von Gao Xingjian siehe Dutrait 2011.

<sup>147</sup> Sekiguchi veröffentlichte ihre selbstübersetzten Gedichte in dem zweisprachigen Band *Apparition* (2004) sowie in jeweils einer einsprachigen Edition *Futatsu no ichiba, futatabi* (2001) / *Deux marchés, de nouveau* (2005). Zu den Selbstübersetzungen von Sekiguchi siehe Costa 2015.

<sup>148</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Kza Han siehe Kapitel 7.1.3.

<sup>149</sup> Vgl. Goldschmidt 2007.

Pair-Mädchen aus Deutschland nach Frankreich, verlängerte ihren Aufenthalt für ein Studium und blieb schließlich in Paris. GAO XINGJIAN hingegen beantragte in Frankreich politisches Exil, ebenso der rumänische Dramatiker MATEI VIȘNIEC. Im Gegensatz zu Vișniec, der heute regelmäßig zurück in die Heimat reist und dort auch seine Theaterstücke aufführt, gilt für Gao Xingjian noch immer ein Publikationsverbot in seiner Heimat. Die chinesischen Fassungen von Gao Xingjians Theaterstücken erscheinen daher in Taiwan. Wie komplex die Migrationsgeschichte eines Schriftstellers sein kann, lässt sich am Beispiel des griechischen Schriftstellers VASSILIS ALEXAKIS veranschaulichen: Alexakis zog zunächst für ein Journalismus-Studium nach Frankreich: „Je ne pensais pas y rester, à l'époque. J'étais pressé de bien apprendre la langue, non pour m'intégrer à la société française, mais pour achever au plus tôt mes études et repartir en Grèce.“<sup>150</sup> Auf die temporäre Migration folgte daher zunächst die geplante Remigration nach Griechenland. Zu Beginn der Militärdiktatur in seinem Heimatland entschließt er sich 1967 jedoch, nach Frankreich zurückzukehren. Es folgt die Phase des politischen Exils. Heute lebt und arbeitet Alexakis in beiden Ländern und zählt daher zu den Transmigranten.

Eine Sonderposition hinsichtlich ihrer Migrationsgeschichte nimmt die algerische Autorin LOUISA NADOUR (\*o. A.) ein, die in Frankreich geboren wurde, aber in Algerien aufwuchs und heute wieder in Frankreich lebt. Sie verfasst ihre Gedichte auf Arabisch und übersetzt diese selbst ins Französische.<sup>151</sup>

Gewöhnlich erscheinen die Werke der hier genannten Migrationsautoren in ihrer französischen Fassung in Frankreich sowie in der Erstsprache der Autoren in ihrem Herkunftsland. Im Fall von NANCY HUSTON werden die französischen Versionen zumeist sowohl bei einem Verlag in Frankreich – in der Regel Actes Sud – als auch bei dem kanadischen Verlag Léméac verlegt. Lyrikbände erscheinen oftmals in bilingualen Editionen in Frankreich, einzige Ausnahmen sind hier die Werke von Miron Kiropol, Jana Boxberger und Linda Maria Baros. So wurden die zweisprachigen Ausgaben der Gedichtbände *Dieu me doit cette perte = Dumnezeu îmi datorează această pierdere* (2004) des rumänischen Dichters MIRON KIROPOL sowie *Návraty do země za zrcadlem =*

---

<sup>150</sup> Alexakis 1989: 12.

<sup>151</sup> Louisa Nadour veröffentlichte ihre Gedichte in dem zweisprachigen Band *Le pinceau et les par-chemins* (2010).



*Retours au pays d'au-delà du miroir* (1996) der tschechischen Lyrikerin JANA BOXBERGER ausschließlich in ihren jeweiligen Heimatländern verlegt. Boxbergers Werk *Bylo to zítra. Malá podobenství a jiné texty = C'était demain. Petites paraboles et autres textes* (2001) hingegen wurde in einer bilingualen Co-Edition vom französischen Verlag Le Temps des Cerises und dem in Prag ansässigen Verlag Protis veröffentlicht. Die Lyrikbände von LINDA MARIA BAROS erschienen in monolingualen Ausgaben jeweils in Frankreich und in Rumänien.

### Selbstübersetzung in/aus autochtone(n) Sprachen

Selbstübersetzung ist in Frankreich nicht nur bei Migrationsautoren verbreitet. Unter den autochthonen Sprachen Frankreichs ist für die literarische Selbstübersetzung neben dem Baskischen, Katalanischen, Elsässischen, Korsischen und Bretonischen insbesondere das Okzitanische<sup>152</sup> von zentraler Bedeutung. In diesem Kontext ist die marginalisierte Stellung der autochthonen Sprachen in Frankreich hervorzuheben: „The close association between language and nation in France has established a dogma of monolingual or monoglot ideology (Blommaert 2010) centered on Standard French.“<sup>153</sup> So hat Frankreich beispielsweise bis heute die Europäische Charta der Regionalsprachen des Europarates nicht ratifiziert.<sup>154</sup> Bemühungen um den Spracherhalt gehen daher von der autochthonen Bevölkerung selbst aus, auch die Literatur in autochthonen Sprachen wird von der Regierung nicht finanziell unterstützt. Die Situation der Regionalsprachen Frankreichs unterscheidet sich somit grundlegend von der Stellung des Baskischen, Galicischen und

---

<sup>152</sup> „Das traditionelle Sprachgebiet des Okzitanischen umfasst mit rund 200.000 km<sup>2</sup> den ganzen Süden des festländischen Frankreich mit Ausnahme des kleinen baskischsprachigen Gebietes im Departement Pyrénées Atlantiques und der katalanischsprachigen Pyrénées Orientales.“ (Kremnitz 2015b: 54)

<sup>153</sup> Joubert 2015: 171. Joubert verweist hier auf die Monographie Blommaert, Jan (2010): *Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.

<sup>154</sup> „Some attempts were made in the 1990s and again in 2008 to promote and grant more rights to regional languages but they were stopped by the Constitutional Council because of their perceived anti-republican nature (Article 2 of the French Constitution enshrines French as the only language of the Republic (Martel 2013).“ (Joubert 2015: 174) Joubert verweist hier auf den Aufsatz „L'occitan“ von Philippe Martel, veröffentlicht in: Georg Kremnitz (Hg.): *Histoire sociale des langues de France*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 511–530.

Katalanischen in Spanien und ebenso von der Stellung der indigenen Sprachen in Mexiko, wie im weiteren Verlauf des Kapitels deutlich werden wird.

Unter den baskisch-französischen Selbstübersetzer sind im französischen Baskenland die Schriftstellerinnen AURÉLIA ARKOTXA (\*1953) und ITXARO BORDA (\*1959) hervorzuheben. Arkotxa übersetzte den Roman *Septentrio* (baskisch 2001 / französisch 2006) selbst ins Französische. Itxaro Bordas bisherige Selbstübersetzungen umfassen zwei Erzählungen und drei Gedichtbände.<sup>155</sup> In Südfrankreich übersetzte der Schriftsteller JOAN-DANIEL BEZSONOFF I MONTALAT (\*1963) seinen Roman *La guerra dels cornuts* (2004) / *La guerre de cocus* (2006) aus dem Katalanischen ins Französische. Auf Korsika übersetzte sich JEAN-MARIE COMITI (\*1956) selbst.<sup>156</sup> Im Elsass sind neben dem bekannten dreisprachigen Schriftsteller ANDRÉ WECKMANN (1924–2012) auch die ebenfalls dreisprachigen Dichter RONALD EULER (\*1966) und EDGAR ZEIDLER (\*1953) zu nennen.<sup>157</sup> In allen genannten Regionen spielt die Selbstübersetzung gegenwärtig eine untergeordnete Rolle, so auch in der bretonischen Gegenwartsliteratur. David ar Rouz und Erwan Hupel haben jeweils einen kurzen Überblick über die Bedeutung der literarischen Selbstübersetzung in der Bretagne gegeben.<sup>158</sup> Als die drei wichtigsten Selbstübersetzer identifiziert ar Rouz die bereits verstorbenen Autoren PIERRE-JAKEZ HÉLIAS (1914–1995), YOUENN GWERNIG (1925–2006) und YOUENN DREZEN (1899–1972), die ihre Werke zwar häufiger, jedoch nicht systematisch selbst übersetzt haben. So konstatiert ar Rouz: „[A]ucun écrivain de langue bretonne ne semble avoir choisi l’autotraduction quasi systématiquement [...]“<sup>159</sup> Ergänzend führt Hupel den ebenfalls bereits verstorbenen Dramatiker TANGI MALMANCHE (1875–1953) an, der einige seiner Theaterstücke simultan auf beiden Sprachen verfasste.<sup>160</sup> Unter den Gegenwartsautoren verzeichnet ar Rouz vereinzelt einmalige Selbstübersetzungen, mit der Ausnahme von FAÑCH PERU (\*1940), „dont quatre recueils sur cinq semblent être bilingues“<sup>161</sup>.

---

<sup>155</sup> Vgl. Dolharé Çaldumbide 2015: 93.

<sup>156</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Comiti siehe Kapitel 7.1.3.

<sup>157</sup> Zu den Selbstübersetzungen der drei Lyriker siehe Kapitel 7.1.3. Zur aktuellen Verbreitung mehrsprachiger Literatur im Elsass siehe Gardner-Chloros 2013.

<sup>158</sup> Vgl. ar Rouz 2015 sowie Hupel 2015.

<sup>159</sup> ar Rouz 2015: 105.

<sup>160</sup> Vgl. Hupel 2015: 125f.

<sup>161</sup> ar Rouz 2015: 105.

Die vorsichtige Formulierung „semble“ deutet bereits die Schwierigkeit an, Selbstübersetzungen eindeutig zu identifizieren.<sup>162</sup> Eine Ursache in der geringen Verbreitung von Selbstübersetzungen sieht ar Rouaz zum einen in der kontinuierlich sinkenden Zahl der Bretonisch-Sprecher, zum anderen in der ablehnenden Haltung einiger bretonischsprachiger Gegenwartsautoren gegenüber der (Selbst-)Übersetzung, da sie es vorziehen, dass ihre Werke im Original gelesen werden.<sup>163</sup>

Während in den meisten mehrsprachigen Regionen Frankreichs nur vereinzelt Autoren ihre Werke selbst übersetzen, ist die Praxis der literarischen Selbstübersetzung in der okzitanischen Literatur fest verankert, wie der Verleger, Dichter und Selbstübersetzer JOAN-CLAUDI FORÊT (\*1950) erläutert:

L'autotraduction vers le français est une pratique courante chez les auteurs occitans, au point de leur paraître le mode de traduction le plus naturel depuis cent cinquante ou deux cents ans.<sup>164</sup>

Eine zentrale Bedeutung in dieser Entwicklung kommt dem Nobelpreisträger FREDERIC MISTRAL (1830–1914) zu, durch den die okzitanische Literatur auf internationaler Ebene sichtbar wurde und der die bilinguale Editionspraxis im okzitanischen Literaturfeld nachhaltig prägte: „L'autotraduction et le mode d'édition qui l'accompagne apparaissent donc avec la renaissance mistrallienne et se perpétuent jusqu'à nos jours dans l'occitanisme.“<sup>165</sup> Die okzitanische Verlagslandschaft sei gegenwärtig sehr heterogen aufgestellt, so Forêt:

[L]e maillage éditorial de l'occitan est très dense tant sur le plan géographique que sur celui des registres et des genres. Tous les cas de figure se présentent: depuis les maisons d'édition françaises, nationales ou régionales, consentant à publier quelques textes occitans en bilingue jusqu'aux associations éditoriales proprement occitanes, faisant paraître quelques livres en français pour des raisons financières ou d'efficacité militante.<sup>166</sup>

Obwohl die okzitanische Literatur eigene Verlage, Literaturzeitschriften, Literaturpreise sowie eine eigene Literaturkritik vorweisen kann, sei ihr Schwachpunkt der Vertrieb der Werke: „Faute de réseaux suffisants, ses livres

---

<sup>162</sup> Ein Indiz ist hier die Veröffentlichung seiner Gedichtbände beim Verlag Skol vreiz in bilingualen Editionen ohne Angabe eines Übersetzers, während seine Kurzgeschichten und Romane hingegen ausschließlich auf Bretonisch verfasst und in einsprachigen Ausgaben veröffentlicht wurden.

<sup>163</sup> Vgl. ar Rouz 2015: 119f.

<sup>164</sup> Forêt 2015: 136.

<sup>165</sup> Ebd.: 140.

<sup>166</sup> Forêt 2010: 28.

sont absents de nombreuses librairies.“<sup>167</sup> Eine weitere Schwachstelle sei, dass die verschiedenen Funktionen im literarischen Feld oft von denselben Personen ausgeübt werden: „[P]resque tous les lecteurs, éditeurs et critiques sont aussi des auteurs.“<sup>168</sup> Wichtig ist anzumerken, dass gegenwärtig keineswegs alle zweisprachigen Autoren mehrsprachig aufgewachsen sind, vielmehr handelt es sich bei dem Okzitanischen in der Regel um eine „langue récupérée“<sup>169</sup>. Dies führe, so Forêt, zu einer besonderen Ausgangssituation bei okzitanischsprachigen Schriftstellern: „L’auteur est un être paradoxal: en général, quoi qu’il en dise, il maîtrise mieux le français que l’occitan.“<sup>170</sup> Da die Anzahl der Leser, die heutzutage okzitanische Literatur ohne eine Übersetzung lesen können, zudem überschaubar sei, spielt laut Forêt die Übersetzung ins Französische eine entscheidende Rolle für den Erhalt und die Weiterentwicklung des okzitanischen Literaturfeldes: „La traduction, surtout française, s’impose comme une nécessité paradoxale de survie.“<sup>171</sup> Der Weg zur Autonomie sei geprägt von Schuldgefühlen des zweisprachigen Autors:

Il faut le comprendre, l’auteur occitan, et lui pardonner ses scrupules, ses repentirs et ses contradictions. Le désir d’être lu, un sentiment d’urgence, la pression de ses proches, le français langue dominante, tout le pousse à se traduire sitôt qu’il a écrit et à s’en faire aussitôt le reproche. [...] Dans sa quête de normalité linguistique, l’autotraducteur occitan est condamné à la conscience coupable, le français étant son péché original.<sup>172</sup>

Diese omnipräsente Abhängigkeit vom Französischen führe auch dazu, dass die Praxis der Veröffentlichung in bilingualen Editionen weitverbreitet sei. Insbesondere in der Lyrik sei die Kombination von Selbstübersetzung und zweisprachiger Ausgabe die Norm, während Romane vorrangig in einsprachigen Editionen erscheinen. Die Selbstübersetzung ins Französische führe jedoch nicht zu einer Sichtbarkeit der okzitanischen Autoren auf dem französischsprachigen Literaturmarkt, so Forêt:

La presse littéraire nationale pratique le silence systématique à l’égard des lettres occitanes, dont la reconnaissance supposerait une remise en cause copernicienne de son mode de pensée: les deux ou trois articles sur Bernard Manciet ou

---

<sup>167</sup> Forêt 2010: 29.

<sup>168</sup> Forêt 2015: 138.

<sup>169</sup> Ebd.: 137.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd.: 138.

<sup>172</sup> Ebd.: 148.

Max Rouquette parus dans le *Monde des Livres* sont quelques rares exceptions, d'autant plus notables.<sup>173</sup>

So bleibt die okzitanische Literatur trotz der etablierten Praxis der Selbstübersetzung nur einem begrenzten Lesepublikum zugänglich.

Die skizzierte Struktur des okzitanischen Literaturfeldes legt nahe, dass sich eine Vielzahl von Autoren gegenwärtig selbst übersetzt, auch wenn Forêt betont, dass einige wenige Schriftsteller die Selbstübersetzung ablehnen:

Certains refusent catégoriquement l'autotraduction. Ils y voient une entorse à la situation ‚naturelle‘ celle des langues instituées. Tout en acceptant le principe de l'édition bilingue, ils préfèrent, comme Philippe Gardy ou Jean-Pierre Tardif (Joan Pèire Tardiu), confier à un tiers la traduction de leurs textes (poétiques en l'occurrence).<sup>174</sup>

Diese Haltung sei eher in der Erzählliteratur verbreitet,<sup>175</sup> in der Lyrik jedoch die Ausnahme.<sup>176</sup> Die eindeutige Identifikation der selbstübersetzten Werke und damit der Selbstübersetzer wird dadurch erschwert, dass die Übersetzung bzw. der Übersetzer in zahlreichen zweisprachigen Ausgaben nicht gekennzeichnet ist. Als Beispiele seien hier die Romane *Lou vènt verd = Le vent vert* (2004) und *Loïa* (2009) von Jano Blacas de la Pampeto (\*1929) sowie die Lyrikbände *Bessai = Peut-être* (2001) von Remi Venture (\*1959) und *Ad un aïtau franc desesper = Pour un si franc désespoir* (1996) von Jan Dau Melhau (\*1948) genannt. Dennoch konnten einige Selbstübersetzer eindeutig identifiziert werden, die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen.<sup>177</sup>

Ende des 20. Jahrhunderts zählten insbesondere MAX ROUQUETTE (1908–2005) und BERNARD MANCIET (1923–2005) zu den bekanntesten systematischen okzitanischen Selbstübersetzern.<sup>178</sup> Rouquette übersetzte im Zeitraum ab 1980 die beiden Romane *La cèrca de Pendariès* (1996) / *La quête de Pendariès* (2000) und *Tota la sabla de la mar* (1997) / *Tout le sable de la mer*

---

<sup>173</sup> Forêt 2010: 29.

<sup>174</sup> Forêt 2015: 138f.

<sup>175</sup> „Quand un roman occitan est traduit en français, il arrive le plus souvent que ce soit par un tiers et que l'édition se fasse plus tard, voire chez un autre éditeur.“ (Ebd.: 139)

<sup>176</sup> Vgl. ebd.

<sup>177</sup> Die Kennzeichnung der Selbstübersetzung erfolgte entweder im Peritext oder auf den jeweiligen Verlagsseiten.

<sup>178</sup> Die Informationen zu den Selbstübersetzungen sind der bibliographischen Übersicht der Homepage „Max Rouquette. Poète, Écrivain, Homme de Théâtre“ der *Association Amistats Max Rouquette* entnommen. URL: <http://www.max-rouquette.org/oeuvre> [18.12.15]. Zu seinen frühen Selbstübersetzungen vor 1980 siehe Forêt 2015: 143f.

(2005), drei Theaterstücke<sup>179</sup>, zahlreiche Gedichte<sup>180</sup> sowie fast alle seine Erzählungen selbst ins Französische, die unter dem Titel *Vert Paradis* in sieben Bänden veröffentlicht wurden.<sup>181</sup> Manciet hingegen übersetzte ausschließlich seine Lyrik selbst.<sup>182</sup> Am bekanntesten ist sein Gedichtband *L'enterrament a Sabres = L'enterrement à Sabres*, der 1989 zunächst im kleinen Verlag Ultraïa erschien, 1996 bei Mollat neu aufgelegt und schließlich 2010 bei Gallimard verlegt wurde. Die Art der Übersetzung ist jedoch auch bei ihm nicht bei allen Werken eindeutig im Peritext angegeben.<sup>183</sup>

Unter den gegenwärtigen okzitanischen Selbstübersetzern sind im Bereich der Lyrik insbesondere ROBERT LAFONT<sup>184</sup> (1923–2009), JEAN-MARIE PETIT<sup>185</sup> (\*1941) und JEAN-YVES ROYER<sup>186</sup> (\*1944) mit jeweils mehreren selbstübersetzten Gedichtbänden zu nennen sowie als Vertreterinnen der jüngeren Generation AURÉLIA LASSAQUE (\*1983) und MAËLLE DUPON (\*1988). Während Dupon 2013 ihren ersten Gedichtband *La color lenta de la pluèja = La couleur lente de la pluie* veröffentlichte, liegen von Lassaque bereits sieben selbstübersetzte

<sup>179</sup> *Medelha* (1989) / *Médée* (1992), *La pastorala dels volurs = La pastorale des voleurs* (1996) sowie *Lo glossari* (1984) / *Le glossaire ou l'étrange univers du savant Mòssieur Pluche* (1998). *Lo glossari* erschien 1984 in dem von Philippe Gardy herausgegebenen Sammelband *Teatre d'Oc al sègle 20. Max Rouquette, Robert Lafont et François Dezeuze*.

<sup>180</sup> Diese erschienen in folgenden zweisprachigen Editionen: *Les psaumes de la nuit = Los saumes de la nuoch* (1984), *Le Tourment de la licorne = Lo Maucor de l'unicorn* (1988), *D'aicí mil ans de lutz = À mille années-lumière* (1995), *Bestiari = Bestiaire* (2000), *Bestiaire II = Bestiari II* (2005).

<sup>181</sup> Einzig Band 2 wurde von Alem Surre-Garcia übersetzt.

<sup>182</sup> „Tel écrivain, comme Manciet, ne traduira que sa poésie et laissera sa prose au traducteur.“ (Forêt 2015: 147)

<sup>183</sup> Als Selbstübersetzungen gekennzeichnete Gedichtbände sind: *Sonets = Sonnets* (1996), *Véniels = Escasenças* (1996), *Per el Yiyo* (1996), *Impromptus* (1998) *Compressor; Prova = Compresseur; Poussière* (2000), *Aratea = Constellations* (2000), *A las Pòrtas de Hèr = Aux Portes de Fer* (2001), *Lo dider de Guernica = Le Dire de Guernica* (2001), *La ventòrla = Le Grand vent* (2002), *Preu còishe de Bassorà = Pour l'enfant de Bassora* (2003), *Laus de l'Arròsa = Éloge de la rose* (2003), *La Preia = La Proie* (2004) sowie *Faula = Fable* (2005).

<sup>184</sup> „Il a [...] traduit en français toute sa poésie (sauf les douze sonnets de *L'Ora*), traduction littérale et utilitaire, non dénuée de recherche poétique, qui sert avant tout à rendre le texte occitan plus intelligible.“ (Forêt 2015: 143) Zu nennen ist hier beispielsweise der Gedichtband *La gacha a la cistèrna = Le guetteur à la citerne* (1998).

<sup>185</sup> *Petaçon = Manteau d'Arlequin* (2006) sowie *Erbari = Herbier* (2011).

<sup>186</sup> *Lo caladaire* (1997) sowie *Les temps passats = Les temps passés* (2006).

Gedichtbände in zweisprachigen Editionen vor.<sup>187</sup> Weitere Lyrikbände, bei denen die Selbstübersetzung im Peritext oder auf der Verlagshomepage gekennzeichnet ist, sind:<sup>188</sup>

- Max Allier (1912–2002): *D’amor e de contèsta* = *D’amour et des combats* (2003)
- Pierre Bec (1921–2014): *Liturgia pagana* = *Liturgie païenne* (2010)
- Serge Bec (\*1933): *Cant de nòstrei pòbles encabestrats* = *Chant de nos peuples enchevêtrés* (1986)
- Albin Bonnet (\*1980): *Manjalume* = *Le buveur de lumière* (2005)
- Jean-Yves Casanova (\*1957): *Elegias vengudas de negre e de mar* = *Elégies venues du noir et de la mer* (1995)
- Nicole Cathala (\*1940): *Membrança* = *Empreinte* (1990)
- Sylvan Chabaud (\*1980): *Leis illas infinidas* = *Les îles infinies* (2012)
- Danièle Estèbe-Hoursiangou (\*1952): *Parçans esconduts* = *Territoires cachés* (2013)
- Frédéric Figeac (\*1958): *A quicòm pròche* = *À peu de choses près* (2015)
- Bernard Lesfargues (\*1924): *La brasa e lo fuòc brandal* = *La braise et les flammes* (2001)
- Roland Pécout<sup>189</sup> (\*1949): *Mastrabelè* (1999)
- Alain Viaut (\*1954): *Tralha de mar* = *Trace de mer* (2002)

Forêt nennt zudem die dreisprachige Edition *Legendari de las despartidas* = *Legends of departure* = *Légendaire des départs* (2009) mit französischer Selbstübersetzung von JOAN FREDERIC BRUN (\*1956).<sup>190</sup>

Romane und Erzählungen werden, wie oben bereits erwähnt, eher seltener selbst übersetzt. Hervorzuheben ist hier ADELIN YZAC (\*1954) mit zwei selbstübersetzten Werken: *D’enfança d’en fàcia* = *D’enfance d’en face* (1998) sowie die Erzählung *Un tren per tu tota sola* = *Un train pour toi toute seule* (2002). FRANC BARDOU (\*1965) übersetzte seinen Erzählband *Qualquas balas dins la pèl* = *Quelques balles dans la peau* (2009), JAN-BERNAT BOUERY (\*1921) seinen Roman *À la bello eisservo* = *Au gré du vent* (2009). Forêt verweist ferner auf seinen eigenen selbstübersetzten Roman *La Pèira d’asard* = *La Pierre*

<sup>187</sup> *Ombres de luna* = *Ombres de lune* (2009), *E t’entornes pas* = *Et ne te retourne pas* (2010), *Lo sòm d’Euridícia* = *Le rêve d’Eurydice* (2011), *Lo sòm d’Orfèu* = *Le rêve d’Orphée* (2011), *La ballade du phénix* = *La ronda del fènix* (2012), *D’aucèls sens cara* = *Des oiseaux sans visage* (2013) sowie *Pour que chantent les salamandres* (2013).

<sup>188</sup> Die meisten der genannten Bände sind im Verlag Jorn erschienen.

<sup>189</sup> Pécout übersetzte zudem den bereits 1978 erschienenen Gedichtband *Poèmas per tutejar* = *Poèmes pour / à tutejar*. Zu den Selbstübersetzungen von Pécout siehe Verny 2005.

<sup>190</sup> Vgl. Forêt 2015: 148.

*de hasard* (1990) sowie auf die Erzählung *Lo fiu de l'uòu = Le fils de l'œuf* (2001) von ROBERT LAFONT.<sup>191</sup>

Insgesamt konnten somit 23 okzitanische Selbstübersetzer in der okzitanischen Gegenwartsliteratur identifiziert werden. Von allen genannten Dichtern liegen noch weitere Bände in zweisprachigen Editionen vor, jedoch ohne nähere Angabe zur Übersetzung. Es ist anzunehmen, dass es sich hierbei auch um Selbstübersetzungen handelt, jedoch wären hier weitergehende Forschungen notwendig, um dies abschließend zu bestätigen. Aufgrund der Ausführungen von Forêt zur Struktur des okzitanischen Literaturfeldes ist allerdings davon auszugehen, dass sowohl die tatsächliche Zahl der Selbstübersetzer als auch die Anzahl der selbstübersetzten Werke deutlich höher ist.

### 3.3 Spanien

En el Estado español [...] cohabitan cuatro lenguas oficiales y tres lenguas no oficiales: castellano o español, catalán, euskera, gallego, asturiano, aragonés y aranés. Entre buena parte de estas lenguas fluyen en abundancia las auto-traducciones, si bien de una forma casi siempre unidireccional.<sup>192</sup>

L'Espagne post-franquiste a en effet été marquée par une augmentation du trafic autotraductionnel.<sup>193</sup>

Seit dem Ende der Franco-Ära und der Anerkennung des Baskischen, Galicischen und Katalanischen als kooffizielle Sprachen in der jeweiligen Region ist die Anzahl der literarischen Selbstübersetzungen stark gestiegen, so dass heute im Baskenland, Galicien und Katalonien von einem „fenomeno colectivo“<sup>194</sup> gesprochen werden kann. Zielsprache ist in der Regel das Spanische, in wenigen Ausnahmefällen ist es die Ausgangssprache. Grutman konstatiert: „En la Península Ibérica [...] no parece existir ningún autotraductor que trabaje con dos lenguas regionales del Estado.“<sup>195</sup> Dies ist zum einen dem Umstand

---

<sup>191</sup> Vgl. Forêt 2015: 139. Forêt verweist hier auch auf *Bancèl, granadièr d'Empèri = Bancel, grenadier d'Empire* (1990) von Georges Gros (\*1922). Der Roman von Georges Gros konnte allerdings in keiner Bibliotheksdatenbank identifiziert werden. Gefunden wurde lediglich ein ähnlich klingender Titel „*Leu, Bancel, oficièr d'empèri...*“ = „*Moi, Bancel, officier d'empire*“ (1989), der zwar in der genannten Reihe erschienen ist, aber in einer Übersetzung von Aimé Serre. Der Roman wurde daher hier nicht als Selbstübersetzung aufgenommen.

<sup>192</sup> Dasilva 2015a: 61.

<sup>193</sup> Grutman 2007: 196.

<sup>194</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 111.

<sup>195</sup> Grutman 2009b: 128.



geschuldet, dass Baskisch, Galicisch und Katalanisch in unterschiedlichen Regionen gesprochen werden und daher die biographische Mehrsprachigkeit stets an das Spanische gekoppelt ist. Zum anderen sind Übersetzungen zwischen den drei Regionalsprachen grundsätzlich rar. Für das Jahr 2007 verzeichnet das Kulturministerium insgesamt nur 54 Übersetzungen zwischen den drei Regionalsprachen. Die meisten Übersetzungen, und zwar 21, erfolgten hier aus dem Katalanischen ins Galicische, nur eine einzige Übersetzung hingegen erfolgte aus dem Galicischen ins Baskische.<sup>196</sup>

Die staatliche Übersetzungsförderung kann von Verlagen auch für Selbstübersetzungen beantragt werden. So wurden u. a. die folgenden Selbstübersetzungen ins Spanische vom Kulturministerium gefördert: aus dem Baskischen der Roman *Las manos de mi madre* (2008) von KARMELE JAIO, der Erzählband *Mentiras, mentiras, mentiras* (2006) von IBAN ZALDUA sowie der Gedichtband *Agua e hilo* (2005) von YOLANDA ARRIETA; aus dem Galicischen der Lyrikband *Libro de la egoísta* (2006) von YOLANDA CASTAÑO sowie aus dem Katalanischen der Gedichtband *Cálculo de estructuras* (2005) von JOAN MARGARIT.<sup>197</sup>

Auch die Vergabe von nationalen Literaturpreisen spielt bei der Selbstübersetzung eine nicht unerhebliche Rolle, da der Jury eine spanischsprachige Fassung vorliegen muss. Der *Premio Nacional de Narrativa de España* wurde insgesamt siebenmal an baskische, galicische oder katalanische Autoren verliehen:

- 1986: Alfredo Conde: *Xa vai o griffón no vento (El Griffón)* – galicisch
- 1989: Bernardo Atxaga: *Obabakoak (Obabakoak)* – baskisch
- 1995: Carme Riera: *Dins el darrer blau (En el último azul)* – katalanisch
- 1996: Manuel Rivas: *Que me queres, amor? (Qué me quieres, amor?)* – galicisch
- 2002: Unai Elorriaga: *SPrako tranbia (Un tranvía en SP)* – baskisch
- 2003: Suso de Toro: *Trece baladas (Trece campanadas)* – galicisch
- 2009: Kirmen Uribe: *Bilbao – New York – Bilbao (Bilbao – New York – Bilbao)* – baskisch

<sup>196</sup> Centro de Documentación del Libro y la Lectura 2008: 17.

<sup>197</sup> Die genaue Fördersumme ist im spanischen Amtsblatt (*Boletín Oficial del Estado*) unter den Mitteilungen des Kulturministeriums nachzulesen. Es handelt sich im Einzelnen um folgende Ausgaben: Für Jaió BOE 196 (14.08.2008), für Zaldúa und Arrieta BOE 171 (16.07.2004) sowie für Castaño und Margarit BOE 247 (15.10.2005). Die entsprechenden Links zu den Dokumenten sind im Literaturverzeichnis unter Ministerio de Cultura 2004, 2005 und 2008 hinterlegt.

Vier der Preisträger – Conde, Riera, Elorriaga und de Toro – übersetzten anlässlich der Nominierung für den Literaturpreis ihre Werke selbst ins Spanische. Atxaga war an der Übersetzung seines Romans beteiligt,<sup>198</sup> somit wurden lediglich die Werke von Manuel Rivas und Kirmen Uribe von Fremdübersetzern ins Spanische übertragen.

Die Angaben über die Anzahl der Selbstübersetzer in Spanien variieren: Während Grutman 77 Selbstübersetzer verzeichnet,<sup>199</sup> spricht Santoyo sogar von 237 Selbstübersetzern.<sup>200</sup> Dies liegt zum einen an den zahlreichen Problemen bei der Identifizierung von Selbstübersetzungen, wie bereits mehrfach thematisiert. Zum anderen werden die Kriterien der jeweiligen Erhebung – z. B. berücksichtigte Gattungen sowie Veröffentlichungsarten – nicht klar dargelegt. Die empirischen Erhebungen im Rahmen dieser Dissertation ergaben 143 Selbstübersetzer im Bereich der Prosa und Lyrik in Spanien.<sup>201</sup> Des Weiteren konnten 49 Selbstübersetzer im Bereich der Dramatik identifiziert werden, deren Werke jedoch zumeist bislang nur online vorliegen. Konkret handelt es sich im Bereich der Prosa und Lyrik um 29 Selbstübersetzer im Baskenland, 27 in Galicien, 76 in Katalonien, 9 in den nicht offiziell anerkannten Sprachen Asturisch und Aragonesisch sowie 2 Migrationsautoren außerhalb der mehrsprachigen Regionen. Die Migrationsautoren bilden somit die kleinste Gruppe innerhalb der spanischen Selbstübersetzer. Zu nennen sind hier der iranische Dichter SAEID HOOSHANGI<sup>202</sup> (\*o. A.) sowie der argentinische Lyriker NAHUEL CERRUTTI CAROL<sup>203</sup> (\*1948).

Bei den asturischen und aragonesischen Autoren spielt Selbstübersetzung (noch) eine untergeordnete Rolle: „[L]a autotraducción es proceso escaso, y muy reciente, en aragonés y asturiano, porque también en ambos territorios es reciente el cultivo de las respectivas literaturas.“<sup>204</sup> Santoyo nennt im

---

<sup>198</sup> Vgl. hierzu ausführlich Atxaga / Garzia Garmendia 2002: 53–57.

<sup>199</sup> Grutman 2011: 83.

<sup>200</sup> „Mi catálogo particular, seguramente incompleto, registra 237 autores peninsulares que regular o esporádicamente autotraducen, y eso tan solo a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI [...]“ (Santoyo 2015: 47)

<sup>201</sup> Kinder- und Jugendliteratur wurde nicht berücksichtigt.

<sup>202</sup> Hooshangi veröffentlichte seine selbstübersetzten persischen Gedichte in der zweisprachigen Edition *Destino desértico* (2006).

<sup>203</sup> Cerrutti Carol lebte von 1971 bis 1978 in Italien, wo er Gedichte auf Italienisch verfasste. Später übersetzte er diese ins Spanische und veröffentlichte sie in der zweisprachigen Edition *Cuaderno de Italia 1971–1978* (2004).

<sup>204</sup> Santoyo 2015: 56.

Bereich der asturischen Literatur XUAN BELLO (\*1965), BERTA PIÑAN (\*1963), XAVIEL VILAREYO (1967–2015) sowie ANTÓN GARCÍA (\*1960); für das Aragonesische ÁNHEL CONTE (\*1942), CHUSÉ INAZIO NABARRO (\*1962), NIEUS LUZÍA DUESO LASCORZ (\*1930–2010), PABLO ATARÉS (\*o. A.) und CHUSÉ RAÚL USÓN (\*1966).<sup>205</sup> Fast alle der genannten Schriftsteller verfassen sowohl Romane als auch Lyrik.

Von größerer Bedeutung ist die Selbstübersetzung für das Baskische, Galicische und Katalonische. Zur Selbstübersetzung im Baskenland und in Galicien liegen bereits Arbeiten von Elizabete Manterola Agirrezabalaga und Xosé Manuel Dasilva vor, deren Ergebnisse im Folgenden kurz zusammengefasst und ergänzt werden.

## Baskenland

The Basque Country is a multilingual complex divided by an international border. Basque competes for language functions with Spanish in the Basque Autonomous Community and in Navarra, and with French in Iparralde (North Basque Country). This competition takes place in the context of differing political and legislative environments. The struggle for language rights also operates under different political leaderships and within differing normalization agendas.<sup>206</sup>

Die Situation der baskischen Selbstübersetzung ist in vielerlei Hinsicht eine Besondere, da sie aufgrund der geographischen Verbreitung des Baskischen sowohl Frankreich als auch Spanien betrifft. Im Folgenden geht es jedoch ausschließlich um baskische Selbstübersetzer in Spanien.

Die baskische Literatur ist relativ jung: „Since the publication of the first book in the Basque language in 1545 until 1849, a mere total of 101 books were published, of which only 4 were literary works.“<sup>207</sup> Die sprachpolitischen Entscheidungen zu Beginn der 1980er Jahre setzten wichtige Impulse für den Auf- und Ausbau des baskischen Buchmarkts:

The passing of the Statue of Autonomy (1979) and the Law of Normalization of the Use of the Basque Language (1982) permitted, among other things, bilingual education and assistance for publishing in Basque. With these changes, new

---

<sup>205</sup> Vgl. Santoyo 2015: 51f. Hier findet sich auch eine Übersicht über die Werke, die die genannten Autoren selbst übersetzt haben. Santoyo verweist zudem auf das Werk *Choñigeyán* (1998) von José Sanmartín, diese Angabe konnte jedoch nicht verifiziert werden. Dieser Titel ist zudem Katalog der *Biblioteca nacional de España* nicht gelistet. Zur Selbstübersetzung bei Bello and Piñán siehe auch Mori de Arriba 2010.

<sup>206</sup> Cobarrubias 1999: 77.

<sup>207</sup> Olaziregi 2000: 414.

publishing houses were established and the number of books published in Basque increased significantly.<sup>208</sup>

Trotz dieser positiven Entwicklung kann ein baskischer Autor – in der Regel ein männlicher Akademiker – gegenwärtig vom literarischen Schreiben allein nur selten leben.<sup>209</sup> Noch sei der baskische Literaturmarkt so überschaubar, dass nur wenige Schriftsteller auf Literaturagenten zurückgreifen, „unless the work is translated into other languages“<sup>210</sup>. Doch selbst der international erfolgreichste Autor und Selbstübersetzer BERNARDO ATXAGA, „l’auteur le plus important de la littérature basque des années 90“<sup>211</sup>, hat keine Literaturagentur beauftragt, während der Selbstübersetzer UNAI ELORRIAGA hingegen von der renommierten deutschen Literaturagentur Mertin vertreten wird.<sup>212</sup>

Sprachlich gestaltet sich das Literaturfeld im spanischen Teil des Baskenlandes gegenwärtig sehr heterogen: Laut Manterola Agirrezabalaga sind baskischsprachige Autoren und Leser mindestens zweisprachig: „[H]oy en día no existen vascohablantes monolingües en el País Vasco [...]“<sup>213</sup>. Schriftsteller können somit zwischen dem Baskischen und dem Spanischen als Literatursprache wählen. Obwohl auch die Leser zweisprachig sind, ist die Zahl der baskischen Leser trotz zweisprachigen Bildungswegs 2007 noch recht gering:

[A]ccording to *Kultura 07* (Publication of the Observatory Culture of the Basque Government, November, 2007), 67 % of the population of the Autonomous Basque Community do not read a single book, newspaper or magazine in Basque per year.<sup>214</sup>

Entsprechend stellen die Verlage ein breites Auswahlangebot zur Verfügung, das die Mehrsprachigkeit der Akteure widerspiegelt:

[L]as editoriales del País Vasco español suelen publicar sus libros tanto en euskera como en castellano. No solo obras creadas originalmente en dichas lenguas, sino también las traducciones a cada una de ellas. En resumen, el lector vasco puede consumir libros escritos originalmente en castellano, traducciones al castellano, libros creados en euskera y traducciones al euskera.<sup>215</sup>

---

<sup>208</sup> Olaziregi 2010: 32.

<sup>209</sup> Olaziregi nennt folgende Statistik: „90 % are men, and only 10 % woman. [...] 60 % of these writers have university degrees, and only 6 % make a living out of writing.“ (Olaziregi 2000: 416)

<sup>210</sup> Ebd.: 418.

<sup>211</sup> Apalategui 2005: 486.

<sup>212</sup> Die Literaturagentur Mertin wurde 2015 auf der Londoner Buchmesse als „International Literary Agent of the Year 2015“ ausgezeichnet.

<sup>213</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 23.

<sup>214</sup> Olaziregi 2010: 35.

<sup>215</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 23.

Insbesondere im Fall der Selbstübersetzung konkurriert somit die baskische mit der spanischsprachigen Fassung um dieselbe Leserschaft, wobei die Position des baskischen Buchs hier deutlich schwächer ist. Entsprechend bestehe zwischen dem baskisch- und einem spanischsprachigen Literaturfeld ein Abhängigkeitsverhältnis, so Manterola Agirrezabalaga: „[L]a literatura en euskera no constituye un sistema del todo autónomo, un sistema completo; existe cierta dependencia, sobre todo, respecto al sistema literario español.“<sup>216</sup> Diese Abhängigkeit offenbare sich vor allem bei der Übersetzung von baskischsprachigen Werke in weitere Sprachen, da hier sehr häufig die spanischsprachigen (Selbst-)Übersetzungen als Ausgangstexte fungieren:

La utilización de la versión intermedia en castellano quiere decir que se ha pasado por el filtro de la literatura española, es decir, que la selección de dichos libros de referencia depende de la recepción y la crítica del sistema literario español.<sup>217</sup>

Da Übersetzung für die Entwicklung einer Literatursprache eine zentrale Rolle spielt, hat auch diese seit den 1980ern eine zunehmende Professionalisierung erfahren: An mehreren Universitäten wurden Studiengänge eingerichtet, der Übersetzerverband EIZIE wurde gegründet und die baskische Regierung unterstützt Übersetzungen finanziell.<sup>218</sup> Die Übersetzungen erfolgen vor allem ins Baskische, während die Anzahl der Übersetzung aus dem Baskischen eher gering sei.<sup>219</sup> Manterola Agirrezabalaga fasst die Entwicklung und gegenwärtige Struktur des baskischen Literaturfeldes wie folgt zusammen:

En los últimos años el sistema literario vasco está en proceso de estabilización. El número de autores es más alto de todos los tiempos y sus perfiles son muy diversos. La profesionalización ha sido posible en algunos casos, aunque todavía sean muy pocos los que viven de la literatura. [...] en los últimos años, por lo tanto, la literatura vasca está produciendo el mayor número de obras de todos los tiempos.<sup>220</sup>

Wie bereits erwähnt, sind baskischsprachige Gegenwartsautoren in der Regel zweisprachig, daher haben diese stets auch die Option, ihre Werke selbst zu übersetzen. Historisch gesehen ist die Selbstübersetzung im Baskenland laut Santoyo „muy escaso, esporádico e intermitente“<sup>221</sup> gewesen, insbesondere

---

<sup>216</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 25.

<sup>217</sup> Ebd.: 26.

<sup>218</sup> Vgl. ebd.: 53.

<sup>219</sup> Vgl. ebd.: 55f.

<sup>220</sup> Ebd.: 54.

<sup>221</sup> Santoyo 2015: 48.

aufgrund der geringen Anzahl baskischer Autoren. Als erste Selbstübersetzung nennt Santoyo das Werk *Doctrina christiana en castellano y vascuence* (1561) von Sancho de Elso.<sup>222</sup> Nicht nur die Selbst-, auch die Fremdübersetzung aus dem Baskischen war bis zu den 1980er Jahren „casi inexistente“<sup>223</sup>. Ein wichtiger Meilenstein in der Entwicklung des baskischsprachigen Literaturfeldes war die erstmalige Vergabe des *Premio Nacional de Narrativa de España* 1989 an ein baskischsprachiges Werk – *Obabakoak* von BERNARDO ATXAGA:

Era la primera vez que se concedía un premio de esas características a una obra en euskera. Su traducción al castellano fue un primer paso para dar conocer a una literatura minoritaria y joven que iba creciendo poco a poco.<sup>224</sup>

Die Auszeichnung wirkte sich insbesondere aufgrund der spanischen Übersetzung auch positiv auf die Sichtbarkeit der baskischen Literatur auf dem internationalen Buchmarkt aus: Laut der Datenbank *Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa* (ELI) wurde das Werk in 25 Sprachen übersetzt, allerdings in 21 Sprachen aus dem Spanischen.<sup>225</sup> Für das Russische, Koreanische, Rumänische und Tschechische ist die Ausgangssprache nicht angegeben, die Wahrscheinlichkeit, dass es sich ebenfalls um Übersetzungen aus dem Spanischen handelt, ist jedoch als hoch einzustufen. Hier bestätigt sich die Abhängigkeit von der spanischen (Selbst-)Übersetzung auf dem internationalen Übersetzungsmarkt.

Die Rolle der Selbstübersetzung in der Gegenwartsliteratur im Baskenland wurde von Elizabete Manterola Agirrezabalaga ausführlich für den Zeitraum bis 2010 empirisch untersucht.<sup>226</sup> Ihre Studien ergaben, dass die Selbstübersetzung heute die am weitesten verbreitete Übersetzungsform im Baskenland ist, wobei der Abstand zu den Fremdübersetzungen jedoch gering ist:

---

<sup>222</sup> Vgl. Santoyo 2015: 48.

<sup>223</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 56.

<sup>224</sup> Manterola Agirrezabalaga 2013: 62.

<sup>225</sup> Die von Elizabete Manterola Agirrezabalaga erstellte Datenbank *ELI* wird jährlich aktualisiert und ist URL: <http://www.ehu.es/ehg/eli> [30.09.15]. Die Benutzeroberfläche ist allerdings komplett auf Baskisch gehalten, so dass sich die Nutzung ohne Baskischkenntnisse etwas schwierig gestaltet. Zur Entstehungsgeschichte der Datenbank siehe Manterola Agirrezabalaga 2014a: 111–117.

<sup>226</sup> Hierzu erstellte sie zunächst eine Datenbank aller Übersetzungen aus dem Baskischen nach folgenden Kriterien: „[E]l primero, ligado a la cronología, tiene en cuenta toda la historia de la literatura vasca, el segundo, referente a las lenguas, no establece límites y tiene en cuenta todas las posibles lenguas meta, el tercero está relacionado con el

En referencia a las traducciones al castellano, hemos contabilizado un total de 173 autotraducciones, 18 colaboraciones entre el autor y un traductor, y 168 traducciones hechas por un traductor que no sea el autor de la obra original.<sup>227</sup>

Oftmals hätten Autoren mit verschiedenen Formen der Übersetzung experimentiert. So identifizierte Manterola Agirrezabalaga bei dem international erfolgreichsten Autor BERNARDO ATXAGA dreizehn Selbstübersetzungen, sechs kollaborative Übersetzungen und sechs Fremdübersetzungen.<sup>228</sup> In weiteren vier Fällen sei die Art der Übersetzung nicht bestimmbar gewesen, in einem weiteren Fall lagen widersprüchliche Informationen vor.<sup>229</sup> Manterola Agirrezabalaga erläutert, dass es grundsätzlich schwierig gewesen sei, die Anzahl der Selbstübersetzungen exakt zu bestimmen, da die Kennzeichnung der Übersetzung im Peritext häufig fehle, unvollständig oder fehlerhaft sei.<sup>230</sup>

Von den 173 Selbstübersetzungen erfolgten laut Manterola Agirrezabalaga 51 Selbstübersetzungen im Bereich der Erzählliteratur, 12 in der Lyrik. Des Weiteren wurden fünf Essays, drei Theaterstücke und drei Graphic Novels selbst übersetzt. Die Mehrheit der Selbstübersetzungen, d. h. 91, entfällt auf den Bereich der Kinder- und Jugendliteratur.<sup>231</sup> Die Selbstübersetzungen seien in der Regel zeitversetzt aus dem Baskischen ins Spanische erfolgt.<sup>232</sup> Gegenwärtig sei die Tendenz zu beobachten, dass der Abstand zwischen der Veröffentlichung des baskischen Originals und der spanischen Selbstübersetzung immer geringer werde.<sup>233</sup> Außerhalb des Kinder- und Jugendbuchbereichs ist allerdings anzumerken, dass die Werke in der Regel nicht gleichzeitig erscheinen, sondern die spanische Selbstübersetzung stets erst zeitversetzt veröffentlicht wird. Beide Fassungen können zudem beim selben Verlag erscheinen: So veröffentlichte der baskische Verlag Erein den Essay *Piano*

---

soporte de publicación, por lo que la búsqueda se limita solo a los libros.“ (Manterola Agirrezabalaga 2014a: 113) Zur Datenbank ELI siehe auch FN 221.

<sup>227</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 122.

<sup>228</sup> Zu den (Selbst-)Übersetzungen bei Bernardo Atxaga siehe ausführlich Manterola Agirrezabalaga 2013. Manterola Agirrezabalaga korrigiert hier die Angaben zur Art der Übersetzung: „14 autotraducciones, 1 traducción alógrafa hecha por Arantza Saban, 10 casos de colaboración“ (Ebd.: 64). Es zeigt sich nun eine deutlich stärkere Einbindung des Autors in den Übersetzungsprozess.

<sup>229</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2011: 137.

<sup>230</sup> „En muchas ocasiones no aparece ningún dato sobre la traducción en los volúmenes traducidos al castellano.“ (Ebd.: 116)

<sup>231</sup> Vgl. ebd.: 127.

<sup>232</sup> Vgl. ebd.: 119.

<sup>233</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2014b: 197.

*gainean gosaltzen* (2000) von HARKAITZ CANO und drei Jahre später die spanische Selbstübersetzung *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*. Beim baskischen Verlagshaus Iruna erschien der Roman *Belarraren ahoa* (2004) / *El filo de la hierba* (2006) von Cano sowohl im baskischen Original als auch in der spanischen Selbstübersetzung ebenso wie der Roman *Hauts bihurtu zineten* (2005) / *Nos queda la ceniza* (2008) von JUAN KRUIZ IGERABIDE. Olaziregi begrüßt, dass sich die baskischsprachigen Verlage auch im Bereich der spanischen Übersetzung engagieren: „While these translations are distributed throughout the Spanish State, they nevertheless find most of their potential readership in the Spanish-speaking Basque community.“<sup>234</sup>

Selbstübersetzung spielt somit in der Gegenwartsliteratur im Baskenland eine wichtige Rolle. Neben BERNARDO ATXAGA (\*1951) sind die bekanntesten Selbstübersetzer HARKAITZ CANO (\*1975) und UNAI ELORRIAGA (\*1973). Von Cano liegen insgesamt sechs Selbstübersetzungen vor, darunter drei im Bereich der Erzählliteratur<sup>235</sup>, zwei Gedichtbände<sup>236</sup> sowie ein Essay<sup>237</sup>. Elorriaga übersetzte vier Romane sowie ein Theaterstück selbst.<sup>238</sup> Auch von XABIER GALARETTA (\*1961) liegen fünf Selbstübersetzungen im Bereich der Erzählliteratur vor.<sup>239</sup>

#### Weitere Selbstübersetzer im Bereich baskischer Erzählliteratur

##### Mehrfach:

Aingeru Epaltza (\*1960), Mikel Hernández Abaitua (\*1959), Karmele Jaio (\*1970), Juan Kruz Igerabide (\*1956), Juan Karlos del Olmo (\*1958), Jasone Osoro Igartua (\*1971), Eider Rodríguez (\*1977), Fito Rodríguez (\*1955), Ixiar Rozas (\*1972), Iban Zaldúa (\*1966), Iñaki Zubiri (\*1913–2006).

<sup>234</sup> Olaziregi 2010: 38.

<sup>235</sup> *Beluna jazz: errebolberra urazalean* (1996) / *Jazz y Alaska en la misma frase* (2004), *Piano gainean gosaltzen* (2000) / *El puente desafinado. Baladas de Nueva York* (2003) sowie *Belarraren ahoa* (2004) / *El filo de la hierba* (2006).

<sup>236</sup> *Dardaren interpretazioa = Interpretación de los temblores* (2004) und *Norbait dabil sute-eskaileran* (2001) / *Alguien anda en la escalera de incendios* (2008).

<sup>237</sup> *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak* (2008) / *Ojo y medio. Cine, literatura, tv y otras artes funerarias* (2010).

<sup>238</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Elorriaga siehe ausführlich Kapitel 11.2.

<sup>239</sup> *Argiak ilunean* (1995) / *Luces en la oscuridad* (1995), *Gauak gauari* (1996) / *Cuando llama la noche* (1996), *Kosmogonia* (2001) / *Cosmogonia* (2005) sowie den Band *Historias del mar* (1996), der sechs ausgewählte Erzählungen der Bände *Itsasoko istorioak* (1994) / *Itsasargiko Misterioa* (1996) in spanischer Selbstübersetzung enthält.



Einmalig:

Pedro Alberdi (\*1957), Iñigo Aranbarri (\*1963), Joxe Austin Arrieta (\*1949), Yolanda Arrieta (\*1963), Javi Cillero (\*1961), Lutxo Egia (\*1969), Fermin Etxegoien (\*1966), Joxemari Iturralde (\*1951), Karlos Linazasoro (\*1962), Fernando Morillo (\*1974), Joxean Sagastizabal (\*1956), Arantxa Urretabizkaia (\*1947).

Für den Bereich der Lyrik können AMAIA ITURBIDE (\*1961) mit ihrem Gedichtband *Lore mutuak eta tuaren ezkontzak = Flores mudas y las bodas de la saliva* (2006) und FELIPE Jurasti (\*1957) mit zwei Lyrikbänden genannt werden.<sup>240</sup> AIZPEA GOENAGA (\*1959) übersetzte das Theaterstück *Arrainontzia = La pecera* (2009) selbst. Insgesamt konnten somit gegenwärtig 30 baskische Selbstübersetzer in Spanien identifiziert werden.

## Galicien

[E]l autotraductor gallego es bilingüe pero no exófono, esto es, desarrolla su labor no a nivel individual, sino en el seno de una comunidad también bilingüe en la cual existe un desequilibrio social entre las dos lenguas que comparten idéntico espacio geográfico.<sup>241</sup>

Die Arbeitsbedingungen der galicischen Selbstübersetzer zeigen deutliche Parallelen zu jenen der baskischen Selbstübersetzer. In beiden Regionen ist die Selbstübersetzung eine gängige Praxis. Wie das baskische erfuhr auch das galicische Literaturfeld tiefgreifende Veränderungen. Die Verabschiedung des *Lei de Normalización Lingüística do Galego* 1983 „permite una recuperación y un florecimiento de la literatura gallega anteriormente desconocida“<sup>242</sup>. Mehr und mehr Autoren begannen (wieder), auf Galicisch zu schreiben, neue Verlagshäuser<sup>243</sup> wurden gegründet, Literaturpreise<sup>244</sup> ins Leben gerufen. Bereits 1980 gründete sich der Schriftstellerverband AELG (*Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega*). 2000 wurde der Über-

<sup>240</sup> Die Titel der selbstübersetzten Werke der genannten Autoren können über die Datenbank *Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa* (<http://www.ehu.es/ehg/eli> [30.09.15]) ermittelt werden.

<sup>241</sup> Dasilva 2010: 277.

<sup>242</sup> Montero Küpper 2012a: 65.

<sup>243</sup> Vgl. Montero Küpper 2012a: 68f.

<sup>244</sup> Seit 1981 wird der mit derzeit 12.000 Euro dotierte *Premio Blanco Amor* an den besten galicischsprachigen Roman vergeben. Ebenfalls im Bereich der *narrativa* wird seit 1984 der mit derzeit 1000 Euro dotierte *Premio Xerais* verliehen.

setzerverband AGPTI (*Asociación Galega de Profesionais da Tradución e Interpretación*) gegründet. Dank der Wiedereinführung des Galicischen in den Schulunterricht stieg zudem die Anzahl der potentiellen Leser kontinuierlich an. Trotz aller Bemühungen ist jedoch zu beobachten, dass sich Galicisch in der jüngeren Generation als Hauptsprache nicht etablieren kann:

Todos los informes confirman que el uso del gallego es mayoritario en Galicia, pero también que su descenso es continuo. La última encuesta del *Instituto Galego de Estatística* (IGE), dada a conocer el pasado diciembre, revelaba que, en 2013, solo uno de cada cuatro menores de quince años hablaba habitual o mayoritariamente gallego. Y lo que es peor, a pesar de la escolarización obligatoria, en esa franja de edad, un 22 % admitía no saber nada, o poco. Algo que contrasta con los datos globales de su conocimiento: un 57,3 % lo sabe hablar mucho y un 29,6 % bastante.<sup>245</sup>

Diese Entwicklung wirkt sich auch auf den Literaturmarkt aus: „En Galicia, durante los años 2007–2010 el porcentaje de la producción en gallego ha bajando quedando por debajo del 50 % sobre la producción total.“<sup>246</sup> Dasilva betont, dass es noch immer kaum möglich sei, als einsprachiger galicischer Autor allein vom Schreiben zu leben. Galicische Schriftsteller seien daher von der Übersetzung in weitere Sprachen finanziell abhängig: „Efectivamente, la exportación de textos es la única opción por lo general a fin de poder vivir de la escritura en Galicia, ya que las cifras de ventas del mercado editorial interior no son suficientes.“<sup>247</sup>

Es verwundert daher nicht, dass Selbstübersetzung in der Gegenwartsliteratur eine etablierte Praxis ist. Sie findet ihre Anfänge jedoch bereits im 19. Jahrhundert. In einem kurzen historischen Abriss der Selbstübersetzung in Galicien nennt Xosé Manuel Dasilva als wichtigste Selbstübersetzer im 19. Jahrhundert ROSALÍA DE CASTRO (1837–1885), MANUEL CURROS ENRÍQUEZ (1851–1908) und EDUARDO PONDAL (1835–1917) sowie für das 20. Jahrhundert EDUARDO BLANCO AMOR (1897–1979), ALVARO CUNQUEIRO (1911–1981) und CELSO EMILIO FERREIRO (1912–1979).<sup>248</sup> Seit dem 20. Jahrhundert stellt Dasilva einen konstanten Anstieg der Anzahl der Selbstübersetzungen fest:

En el siglo XX, debe decirse que la autotraducción se cultivó con bastante regularidad en Galicia predominantemente en el género narrativo. Por lo que concierne la época más reciente, se constata que la autotraducción no solamente

---

<sup>245</sup> Pereiro 2015.

<sup>246</sup> Montero Küpper 2012a: 70.

<sup>247</sup> Dasilva 2010: 271.

<sup>248</sup> Vgl. Dasilva 2009: 144.

no ha remitido lo más mínimo, sino que se ha incrementado en los últimos tiempos de un modo considerable.<sup>249</sup>

Dasilva hat die Selbstübersetzung in Galicien aus soziologischer Perspektive betrachtet und fragt insbesondere nach den Konsequenzen der Selbstübersetzung für die Sichtbarkeit der galicischen Literatur, da die Übersetzung in der Regel aus dem Galicischen ins Spanische, d. h. „desde la más frágil a la más poderosa“<sup>250</sup> erfolge. Hierzu analysiert er zum einen die Veröffentlichung von Selbstübersetzung sowie die Wahl des Ausgangstextes für Übersetzungen in weitere Sprachen und untersucht zum anderen die Beweggründe der zweisprachigen Autoren, sich selbst zu übersetzen.<sup>251</sup> Dasilva zeigt auf, dass die Selbstübersetzung der galicischen Autoren dazu führe, dass diese vorrangig als spanischsprachige Autoren wahrgenommen werden. Dies habe mehrere Gründe: Zum einen habe die Sichtbarkeit der Selbstübersetzung stetig abgenommen. Während die Selbstübersetzungen zunächst noch häufig von auktorialen Vorwörtern begleitet waren, seien gegenwärtig die Selbstübersetzungen in der Regel als Originale veröffentlicht worden.<sup>252</sup> Zudem würden beide Fassungen oftmals gleichzeitig erscheinen.<sup>253</sup> Als Beispiele können hier die Romane *Ao pé do magnolio* (03/2004) / *Bajo el magnolio* (03/2004) sowie *Case perfecto* (04/2007) / *Casi perfecto* (04/2007) von MARINA MAYORAL genannt werden. Zum anderen erfolge die Übersetzung in weitere Sprachen häufig aus dem Spanischen, „propiciando la imagen de que el público recibe un producto literario que no fue escrito originalmente en gallego“<sup>254</sup>. Diesen Eindruck bestätigt auch die Forschungsgruppe BITRAGA<sup>255</sup> in ihrer quantitativen Analyse der Übersetzungen in und aus dem Galicischen seit 1980:

En el caso de textos narrativos [...] y especialmente de la literatura de rotación rápida (algunas obras de Manuel Rivas o Domingo Villar) muchas editoriales,

---

<sup>249</sup> Dasilva 2010: 266.

<sup>250</sup> Ebd.: 277.

<sup>251</sup> Vgl. Dasilva 2009 hinsichtlich der Beweggründe und Dasilva 2011 hinsichtlich der Kennzeichnung.

<sup>252</sup> Vgl. Dasilva 2011: 51.

<sup>253</sup> „[H]oy en día puede considerarse un proceso normal la publicación paralela de las obras de no pocos narradores gallegos [...]“ (Dasilva 2013a: 11f.)

<sup>254</sup> Dasilva 2010: 278.

<sup>255</sup> BITRAGA (Biblioteca de la Traducción Gallega) ist eine Forschungsgruppe an der Universität Vigo unter der Leitung von Ana Luna Alonso.

que además son las iniciadores, parten de las traducciones españolas sin tener en cuenta la cultura origen del texto.<sup>256</sup>

Den Übersetzungen ins Spanische kommt somit eine besondere Bedeutung zu. Auch in Galicien erweist sich die Selbstübersetzung daher als „une arme à double tranchant“<sup>257</sup>: Einerseits gewähre sie den Autoren Zugang zu einem größeren Literaturmarkt, andererseits sei es so Grutman „tout aussi certain qu'elle tend à confirmer la position dominante de la langue majoritaire“<sup>258</sup>.

Im Gegensatz zu Manterola Agirrezabalaga hat Dasilva keine empirisch-quantitative Analyse zur Verbreitung der Selbstübersetzung in Galicien veröffentlicht. Dennoch lässt sich anhand der Vielzahl der von ihm genannten Beispiele zumindest eine Mindestanzahl von Selbstübersetzern und Selbstübersetzungen in der Gegenwartsliteratur bestimmen, nicht jedoch der Anteil der Selbstübersetzungen am Gesamtvolumen der Übersetzungen. Für den Zeitraum ab 1980 verweist Dasilva in seinen Artikeln auf insgesamt 17 Selbstübersetzer und 51 Selbstübersetzungen.<sup>259</sup> Einschränkend ist anzumerken, dass sich Dasilva ausschließlich auf den Bereich der Erzählliteratur konzentriert. In dieser Gattung sei die Selbstübersetzung so präsent, dass Martínez von einer „narrativa subtitulada“<sup>260</sup> spricht. Die profiliertesten Selbstübersetzer sind hier die Romanciers ALFREDO CONDE (\*1945), MANUEL RIVAS (\*1957) und SUSO DE TORO (\*1956). Dasilva gibt für Conde elf, für Rivas acht und für Suso de Toro sieben selbstübersetzte Werke an. Hierbei ist wichtig zu erwähnen, dass sich Conde und de Toro systematisch selbst übersetzen, während Rivas bei anderen Werken auch auf die Hilfe von Fremdübersetzern zurückgreift.<sup>261</sup> Rivas gilt gegenwärtig als „l'auteur galicien qui suscite le plus d'intérêt en Galice et hors de ses frontières“<sup>262</sup> und ist mit über 50 Übersetzungen in verschiedene

---

<sup>256</sup> Montero Küpper 2012b: 117.

<sup>257</sup> Grutman 2007: 223.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ausgewertet wurden folgende Artikel: Dasilva 2009, Dasilva 2010, Dasilva 2011, Dasilva 2013a, Dasilva 2015a und Dasilva 2015b. Die entsprechenden Werktitel der galicischen Selbstübersetzer können in diesen Artikeln nachgeschlagen werden und werden daher im Folgenden nicht separat aufgeführt.

<sup>260</sup> Martínez, Iago 2009: Narrativa subtitulada. In: *Nós. Suplemento de Cultura del Xornal de Galicia* 22, 9–V, 2–3. Zitiert nach Dasilva 2010: 266.

<sup>261</sup> Zu den (Selbst-)Übersetzungen von Rivas siehe Gamallo 2006.

<sup>262</sup> Gamallo 2006: 61. Vilavedra sieht die Verleihung des *Premio Nacional de Narrativa* sowie zwei Verfilmungen seiner Werke als Hauptgründe für den erfolgreichen Export (vgl. Vilavedra 2010: 125).

Sprachen einer der meistübersetzten Autoren Galiciens.<sup>263</sup> Dasilva nennt zudem in seinen Artikeln noch folgende vierzehn Selbstübersetzer:

Xavier Alcalá (\*1947), Marilar Aleixandre (\*1947), Xurxo Borrazas (\*1963), Xosé Carlos Caneiro (\*1963), Carlos Casares (1941–2002), Víctor F. Freixanes (\*1951), Ramón Loureiro (\*1965), Teresa Moure (\*1969), Miguel-Anxo Murado (\*1965), Carlos G. Reigosa (\*1948), Anton Riveiro Coello (\*1964), Luis Rei Nuñez (\*1958), Xavier Queipo (\*1957) und Domingo Villar (\*1971)<sup>264</sup>.

Das auf Grundlage der Ausführungen von Dasilva erhobene Korpus muss jedoch noch um weitere, bisher nicht beachtete Selbstübersetzer ergänzt werden: Im Bereich der Romane und Erzählungen sind MARINA MAYORAL<sup>265</sup> (\*1942) mit sieben und XOSÉ MANUEL VILLANUEVA<sup>266</sup> (\*1959) mit zwei veröffentlichten Selbstübersetzungen zu nennen sowie REXINA Vega (\*1966), die ihren Roman *Cardume* (2007) / *Cardumen* (2011) übersetzte. Des Weiteren spielt Selbstübersetzung in Galicien nicht nur in der Erzählliteratur, sondern auch in der Lyrik eine große Rolle: YOLANDA CASTAÑO (\*1977) veröffentlichte bereits vier selbstübersetzte Gedichtbände.<sup>267</sup> Von XAVIER RODRÍGUEZ BAIXERAS (\*1945) erschienen bislang drei Selbstübersetzungen, darunter eine Anthologie seiner Gedichte von 1981 bis 1999.<sup>268</sup> Von VICENTE ARAGUAS<sup>269</sup> (\*1950) und OTILIA SEIJAS<sup>270</sup> (\*1938) liegen je zwei Selbstübersetzungen, von LUISA

---

<sup>263</sup> Vgl. Montero Küpper 2012b: 123.

<sup>264</sup> Zu Domingo Villar siehe ausführlich Kapitel 11.3.

<sup>265</sup> Mayoral verfasste die folgenden Werke auf Galicisch und Spanisch: *O reloxo da torre* (1988) / *El reloj de la torre* (1991), *Unha árbore, un adeus* (1988) / *Un árbol, un adiós* (1996), *Querida amiga* (1995) / *Querida amiga* (2001), *Ao pé do magnolio* (2004) / *Bajo el magnolio* (2004), *Case perfecto* (2007) / *Casi perfecto* (2007), *¿Quen matou a Inmaculada de Silva?* (2009) / *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?* (2009).

<sup>266</sup> Villanueva übersetzte die Werke *Adeus India, adeus* (2000) / *Adiós India, adiós* (2007) sowie *Cuarteto con piano* (galicisch 2003 / spanisch 2005) selbst.

<sup>267</sup> *Vivimos no ciclo das erofanías* (1998) / *Vivimos en el ciclo de las erofanías* (2000), *O libro da egoísta* (2003) / *Libro de la egoísta* (2006), *Profundidade de campo* (2007) / *Profundidad de campo = Profundidade de campo* (2009) sowie *O tacto o privilexio as ganas de tirarse = El tacto el privilegio las ganas de tirarse* (2009).

<sup>268</sup> *La gándara de la noche* (1991), *As augas abandonadas = Las aguas abandonadas. Obra poética escogida, 1981–1999* (1999) sowie *O pan da tarde* (2006) / *El pan de la tarde = O pan da tarde* (2008).

<sup>269</sup> *Billarda* (1999) sowie *Veinticuatro maneras de querer a Brian = Vintecatro maneiras de querer a Brian* (2008).

<sup>270</sup> *Ninguén suspira por ela* (1996) / *Nadie suspira por ella* (1997), *Escoitar o silencio* (2003) / *Escuchar el silencio* (2006).

CASTRO<sup>271</sup> (\*1966) und MONCHO IGLESIAS MÍGUEZ<sup>272</sup> (\*1974) je ein selbstübersetzter Band vor. Eine Besonderheit stellt der Gedichtband *Kleinigkeiten = Cousiñas* (2013) der galicischen Autorin und Übersetzerin MARÍA REIMÓNDEZ MEILÁN (\*1975) dar, der von ihr zunächst auf Deutsch verfasst und anschließend ins Galicische übersetzt wurde.

Im Bereich des Theaters ist vor allem RAÚL DANS (\*1964) zu nennen, dessen preisgekröntes Theaterstück *Unha corrente salvaxe* (2013)<sup>273</sup> in spanischer Selbstübersetzung *Una corriente salvaje* (2013) beim Verlag Artezblai erschienen ist. Sein Werk *Lugar = Lugar* (2005) erschien beim E-Book Verlag Caos.<sup>274</sup> *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* verzeichnet in ihrer Datenbank weitere unveröffentlichte Selbstübersetzungen, die aber bereits aufgeführt wurden.<sup>275</sup>

Insgesamt ergibt sich somit folgendes vorläufiges Bild der Selbstübersetzung in der galicischen Gegenwartsliteratur: 28 Selbstübersetzer, darunter 20 Romanciers, 7 Lyriker und 1 Dramatiker.<sup>276</sup>

## Katalonien

Das Ende der Diktatur hat auch das katalanische Literaturfeld nachhaltig geprägt. Im Vergleich zum baskischen und galicischen Literaturfeld sind die Strukturen des katalanischen Literaturfeldes bereits deutlich gefestigter, wie Stewart King hervorhebt:

[A] diferencia de otras culturas minoritarias que se encuentran amenazadas por una cultura dominante, los catalanes ejercen más poder cultural del que normalmente pueden ejercer otros grupos minoritarios. Este poder en el ámbito español reside en su riqueza económica y en su peso en la industria editorial.<sup>277</sup>

---

<sup>271</sup> *Baleas e baleas* (1988) / *Ballenas = Baleas e baleas* (1992).

<sup>272</sup> *Abuelita=Avoíña* (2013).

<sup>273</sup> Das Werk erhielt den *Premi Born de Teatre* 2012. Die galicische Fassung wurde 2013 in der *Revista Galega de Teatro*, Ausgabe 75, veröffentlicht.

<sup>274</sup> Die galicische Fassung erschien 1995 in einer einsprachigen Ausgabe beim Verlag Xerais.

<sup>275</sup> Unter anderem sind hier *Snakizados – Comedia del fin del Mundo* von GUSTAVO PERNAS CORA (\*1959) sowie *Limpieza de sangre* von RUBÉN RUIBAL ARMESTO (\*1970) zu erwähnen. Die Datenbank der Theateraufführungen ist URL: <http://www.re-descena.net/espectaculos/index.php> [30.12.15].

<sup>276</sup> Der Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, in der die Selbstübersetzung weitverbreitet ist, wurde hier nicht berücksichtigt. Zur Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur in Galicien siehe Luna Alonso 2012a.

<sup>277</sup> King 2005: 70.

Hinsichtlich der Wahl der Literatursprache könne man gegenwärtig eine „Dreiteilung im katalanischen Sprachgebiet“<sup>278</sup> konstatieren, so Kremnitz:

Auf der einen Seite gibt es Autoren, welche nur auf Kastilisch schreiben und publizieren, obwohl sie in Katalonien aufgewachsen sind und leben. [...] Dann gibt es Autoren, welche ihre literarischen Texte *nur* auf Katalanisch schreiben [...] dazwischen ist die große Zahl derer, die sich in irgendeiner Weise beide Sprachen zu nutzen machen. Es kann sich hierbei um sukzessiver Zweisprachigkeit handeln [...] oder um eine parallele Zweisprachigkeit [...].<sup>279</sup>

Bei sukzessiver Zweisprachigkeit liegt nach Kremnitz ein einmaliger Sprachwechsel vor, während die Autoren bei einer parallelen Zweisprachigkeit entweder „textintern zweisprachig arbeiten“<sup>280</sup> oder ihre Werke selbst übersetzen. Kremnitz führt CARME RIERA (\*1948) und BALTASAR PORCEL (1937–2009) als katalanische Selbstübersetzer an.<sup>281</sup> Laut Gero Arnscheidt gibt es im katalanischen Literaturfeld zwar viele Autoren, die einen einmaligen Sprachwechsel vollziehen, die parallele Zweisprachigkeit hingegen sei rar. So sei ANDREU MARTÍN (\*1949) „uno de los pocos autores que practican un bilingüismo literario paralelo“<sup>282</sup>.

Zur Selbstübersetzung in der katalanischen Gegenwartsliteratur liegen bislang keine ausführlichen Überblicksdarstellungen vor.<sup>283</sup> Dies ist umso erstaunlicher, als die Forschungsgruppe AUTOTRAD an der Universitat Autònoma de Barcelona gegründet wurde.<sup>284</sup> Einige wenige Fallstudien sind zu einzelnen katalanischen Selbstübersetzern erschienen. So enthält der Sammelband *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria* (2002) drei Aufsätze zu katalanischen Selbstübersetzern in der Gegenwartsliteratur, und zwar zu TERCENCI MOIX<sup>285</sup>, ANDREU Martín<sup>286</sup> und

---

<sup>278</sup> Kremnitz 2015a: 148.

<sup>279</sup> Ebd. Hervorhebung im Original.

<sup>280</sup> Ebd.

<sup>281</sup> Vgl. ebd.

<sup>282</sup> Arnscheidt 2002: 112

<sup>283</sup> Santoyo widmet der Selbstübersetzung in Katalonien eine Seite in Santoyo 2015: 49f. Die Selbstübersetzung in der katalanischen Gegenwartsliteratur war Gegenstand meines unveröffentlichten Vortrags „Self-translation among Contemporary Catalan Writers“ im Rahmen der Konferenz *Self-Translation in the Iberian Peninsula*, Cork, Irland, 20–21.09.2013. Die für diesen Vortrag erhobenen Daten wurden für dieses Unterkapitel aktualisiert.

<sup>284</sup> „L'équipe de recherche AUTOTRAD est créée en 2002 par les Professeurs Francesc Parcerisas et Helena Tanqueiro [...] [L'] objectif premier est l'étude de l'autotraduction littéraire par l'analyse de traductions d'auteur.“ (AUTOTRAD 2007)

<sup>285</sup> Siehe Tietz 2002.

<sup>286</sup> Siehe Arnscheidt 2002.

CARME RIERA<sup>287</sup>. Zu Riera liegen zudem einige Aufsätze von Luisa Cotoner Cerdó vor.<sup>288</sup> Die Frage, wie Werke von Selbstübersetzern in andere Sprachen übersetzt werden sollen, diskutiert Helena Tanqueiro am Beispiel des Romans *El camí de Vincennes* (1995) / *El camino de Vincennes* (1995) von ANTONI Marí (\*1944).<sup>289</sup>

Da über die Sekundärliteratur nur wenige katalanischen Selbstübersetzer identifiziert werden konnten, wurden zum einen die Forschungsliteratur, zum anderen die Online-Kataloge der Schriftstellerverbände *PEN Català* und *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana* (AELC) ausgewertet.<sup>290</sup> Darüber hinaus wurden schriftliche Anfragen an Autoren und verschiedene Verlage gestellt.<sup>291</sup> Insgesamt konnten auf diese Weise 221 Selbstübersetzungen von 76 Selbstübersetzern für die Bereiche Erzählliteratur und Lyrik identifiziert werden.<sup>292</sup> Im Einzelnen handelt es sich um 172 Romane, Erzählungen und Essays von 56 Schriftstellern sowie 49 Gedichtbände von 20 Lyrikern. Von vier Autoren – RAFAEL ARGULLOL (\*1949), JOAN MARGARIT (\*1938), PASQUAL MAS I USÓ (\*1961), JOAN PERUCHO (1920–2003) – liegen Selbstübersetzungen sowohl in der Erzählliteratur als auch in der Lyrik vor. Als Migrationsautorin nimmt die in Prag geborene Schriftstellerin und dreisprachige Selbstübersetzerin MONIKA ZGUSTOVÁ (\*1957) eine Sonderstellung im katalanischen Literaturfeld ein: Sie verfasst ihre Werke sowohl auf Katalanisch als auch auf Spanisch und

---

<sup>287</sup> Siehe Hina 2002.

<sup>288</sup> Siehe insbesondere Cotoner Cerdó 2001, 2006, 2011.

<sup>289</sup> Vgl. Tanqueiro 2000.

<sup>290</sup> Der Online-Katalog „Traduccions de la literatura catalana“ des Schriftstellerverbands *PEN Català* ist verfügbar unter: <http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/cat.html> [14.01.16]. Die *Associació d'Escriptors en Llengua Catalana* (AELC) bietet eine Werkübersicht samt Übersetzungen ihrer Mitglieder unter: <http://www.escriptors.cat/?q=autors> [14.01.16].

<sup>291</sup> Per E-Mail bestätigten die katalanischen Schriftsteller FERRAN ANELL (\*1951), JORDI CLIMENT (\*1973), ASSUMPCIÓ FORCADA (\*1947), GEMMA LIENAS (\*1951), MARIANO MARTÍNEZ (\*1976), PASQUAL MAS I USÓ (\*1961), FRANCESC MIRALLES (\*1968), XAVIER MORET (\*1952), VALENTÍ PUIG (\*1949), Francesc SERÉS (\*1972) und MONIKA ZGUSTOVÁ (\*1957) ihre Selbstübersetzungen. Weitere Selbstübersetzungen wurden von den Verlagen Acanalado, Alianza, Baile del Sol, Ediciones B, Editorial Egales, Ézaro und Huerga y Fierro sowie der Fundació Privada Guillem Viladot Lo Pardal verifiziert. Unbeantwortet blieben Anfragen an die Verlage Ediciones de Intervención Cultural, Ediciones Libertarias, Ediciones Salamandra, El Aleph Editores, Icaria Editorial, Llibres del Segle, Planeta, RBA Libros und Rialp sowie die Literaturagenturen MB Agencia Literaria, Agencia Literaria Silvia Bastos und Sandra Bruna Agencia Literaria.

<sup>292</sup> Eine Übersicht der Selbstübersetzungen in der katalanischen Erzählliteratur und Lyrik befindet sich im Anhang.



Tschechisch und übersetzt diese in die jeweils anderen Sprachen.<sup>293</sup> Zu nennen ist in diesem Zusammenhang auch die in Paris geborene Lyrikerin und Übersetzerin YAEL LANGELLA (1953–2007), die für das Ramon Llull Institut arbeitete und ihren Gedichtband *Retorn a Dahme* (2000) auf Hebräisch und Katalanisch schrieb.<sup>294</sup>

Betrachtet man die Frequenz der Selbstübersetzungen zeigt sich eine deutliche Tendenz zur einmaligen Selbstübersetzung: Insgesamt 35 Autoren übersetzten sich einmalig, weitere 13 lediglich zweimal. Hier bestätigt sich die These von Arnscheidt, dass nur wenige Schriftsteller systematisch zweisprachig schreiben. Bei manchen, vor allem jüngeren Schriftstellern ist jedoch nicht auszuschließen, dass aus der einmaligen Selbstübersetzung eine systematische Selbstübersetzung wird. So hat LLUCIA RAMIS (\*1977) bislang drei Romane veröffentlicht, die erste Selbstübersetzung erfolgte erst 2013 beim dritten Werk, seitdem sind noch keine weiteren Werke erschienen. Von anderen Schriftstellern liegen keine weiteren spanischen Übersetzungen vor, von weiteren Autoren, wie beispielsweise SILVIA SOLER (\*1962), hingegen Fremdübersetzungen.

Im Bereich Romane und Erzählungen können CARMÉ RIERA mit zehn, JOAN PERUCHO und VALENTÍ PUIG (\*1949) mit je neun sowie JORDI SIERRA I FABRA (\*1947) mit acht veröffentlichten Selbstübersetzungen als systematische Selbstübersetzer genannt werden. Alle Selbstübersetzungen in dieser Gattung erschienen in einsprachigen Ausgaben. Der zeitliche Abstand der Veröffentlichung der katalanischen und der spanischen Fassung ist in der Regel gering, in einigen Fällen erfolgt die Veröffentlichung sogar zeitgleich, wie z. B. bei dem Roman *Cinco días de octubre* (03/2011) / *Cinc dies d'octubre* (03/2011) von JORDI SIERRA I FABRA oder dem Erzählband *No hi ha terceres persones* (01/2010) / *No hay terceras personas* (01/2010) von EMPAR MOLINER (\*1966). Selbstübersetzungen, die mit großem zeitlichen Abstand veröffentlicht werden, sind eher die Ausnahme. Hierbei handelt es sich beispielsweise um zeitversetzte Übersetzungen ins Katalanische, wie im Fall des Romans *E/*

---

<sup>293</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Monika Zgustová siehe Kapitel 11.6.

<sup>294</sup> Laut Llop Jordana arbeitete Langella an einem weiteren zweisprachigen Gedichtband mit dem Titel *Omer* (vgl. Llop Jordana 2005: 304). Dieser blieb jedoch unveröffentlicht, möglicherweise durch den plötzlichen Unfalltod sogar unvollendet.

*hombre de la navaja* (1992) / *L'home que tenia raor* (1997) von ANDREU MARTÍN (\*1949)<sup>295</sup> oder des Romans *Dame Placer* (1999) / *Segona Pell* (2013) der argentinischen Migrationsautorin FLAVIA COMPANYY (\*1963). Übersetzungen ins Katalanische sind jedoch selten. In der Regel handelt es sich bei den Selbstübersetzungen um Erstübersetzungen ins Spanische, in seltenen Fällen um Neuübersetzungen: So liegt mit *El día que murió Marilyn* (1984) von TERENCE MOIX (1942–2003) die Selbstübersetzung eines Werks vor, das 1970 bereits in einer Fremdübersetzung erschienen war.<sup>296</sup> Einige Autoren wie LOLITA BOSCH (\*1970), ANDREU MARTÍN, CARMÉ RIERA und LLUÍS MARIA TODÓ (\*1950) verfassen ihre Werke in einigen Fällen parallel in zwei Sprachen.<sup>297</sup>

Im Bereich der Lyrik sind insbesondere JOAN MARGARIT mit elf sowie ASSUMPCIÓ FORCADA (\*1947) mit vier Selbstübersetzungen hervorzuheben. Von den 49 identifizierten Selbstübersetzungen wurden 34 Bände in der Erstauflage in einer zweisprachigen, weitere 3 Bände in einer trilingualen Edition veröffentlicht. 12 Bände erschienen zunächst in einer einsprachigen katalanischen Ausgabe, während die Selbstübersetzung zeitversetzt in einer zweisprachigen Edition publiziert wurde. Hier zeigt sich, dass der überwiegende Teil der selbstübersetzten Lyrik direkt in einer bilingualen Edition erscheint.

Mit Blick auf die katalanische Theaterlandschaft ist festzustellen, dass sich eine Vielzahl von gegenwärtigen Dramatikern selbst übersetzt, jedoch werden ihre Werke – mit Ausnahme einzelner Stücke von SERGI BELBEL (\*1963) und JORDI GALCERAN (\*1964) – zumeist nur online veröffentlicht. Die Datenbank *Catalandrama* verzeichnet 238 ins Spanische übersetzte Werke von insgesamt 53 katalanischen Dramatikern.<sup>298</sup> Von diesen haben sich 47 mindestens einmal selbst übersetzt. Bei insgesamt 185 der 238 registrierten Übersetzungen ins Spanische handelt es sich um Selbstübersetzungen. Zu nennen sind hier insbesondere SERGI BELBEL mit dreizehn, IGNASI GARCÍA (\*1964) mit zwölf

---

<sup>295</sup> Vgl. Arnscheidt 2002.

<sup>296</sup> Zur Selbstübersetzung des Romans siehe Tietz 2002 sowie King 2005: 72–85.

<sup>297</sup> Zur Textgenese bei Lolita Bosch siehe Kapitel 6.2. Zur Textgenese bei Andreu Martín siehe Arnscheidt 2002 sowie Heinemann 1998.

<sup>298</sup> Die Datenbank wurde von der Stiftung Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramatúrgia mit Unterstützung der Stiftung SGAE und dem Ramon Llull Institut gegründet. Die Datenbank ist online abrufbar unter: <http://www.catalandrama.cat/> [01.03.16]. Der Datenbestand vom 01.03.16 ist archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6fgh6KoWU>.

sowie MERCÈ SARRIAS (\*1966) mit insgesamt neun Selbstübersetzungen. Selten sind hingegen Selbstübersetzungen ins Katalanische. Santoyo verweist hier auf das Theaterstück *Noel Road 25. A Genius like us*, das der Dramatiker CARLOS BE (\*1974) zunächst auf Spanisch verfasst und anschließend selbst ins Katalanische übertragen hat.<sup>299</sup>

Einigen katalanischen Selbstübersetzern, insbesondere CARMÉ RIERA, ist auch der Durchbruch auf dem internationalen Buchmarkt gelungen.<sup>300</sup> Ebenfalls erfolgreich war der Kriminalroman *Un crim imperfecte* (2006) / *Un crimen imperfecto* (2008) von TERESA SOLANA (\*1962), der ins Englische, Deutsche, Italienische, Französische und Rumänische übersetzt wurde.

### 3.4 Mexiko

Mexico has the largest population of speakers of indigenous languages (ILs) and presents the highest cultural diversity in the Americas, with regard to the number of languages spoken.<sup>301</sup>

Die sprachliche Vielfalt in Mexiko ist beachtlich: Neben dem Spanischen als „official language of the government and the first language of 90 per cent of the population“<sup>302</sup> verzeichnet der *Catálogo de las lenguas indígenas* (2008) 11 Sprachfamilien, 68 Sprachen und 367 Varietäten.<sup>303</sup> Das Spanische dient zugleich auch als Verkehrssprache zwischen den Sprechern der verschiedenen indigenen Sprachen: „Internally, Spanish is the only language that is consistently spoken and understood through the entire country; hence the ability to use Spanish communicatively brings important socioeconomic benefits.“<sup>304</sup> Die fünf indigenen Sprachen mit den meisten Sprechern sind laut dem *Censo de Población y Vivienda 2010*: Nahuatl (1.586.884), Maya (796.405), Mixtekisch (489.630), Tzeltal (474.298) und Zapotekisch (434.201).<sup>305</sup> Insgesamt 62 indigene Sprachen erkennt Mexiko seit der Verabschiedung des *Ley*

---

<sup>299</sup> Vgl. Santoyo 2015: 50. In der Datenbank *Catalandrama* hingegen wird das Werk als Übersetzung ins Spanische gekennzeichnet.

<sup>300</sup> Ein großer Erfolg war ihr Roman *Dins el darrer blau* (1994) / *En el último azul* (1996) mit Übersetzungen ins Englische, Deutsche, Portugiesische, Rumänische, Hebräische und Russische.

<sup>301</sup> Terborg / García Landa 2007: 117.

<sup>302</sup> Ebd.: 122.

<sup>303</sup> Vgl. INALI 2008.

<sup>304</sup> Baldauf/Kaplan 2007: 26.

<sup>305</sup> Alle Sprecher ab 3 Jahren wurden berücksichtigt. Vgl. INEGI 2011.

*general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas* (2003) als National-sprachen an. Das Gesetz sieht zudem die Gründung des *Instituto Nacional de Lenguas Indígenas* (INALI) vor, dessen Aufgabe es ist „to promote, preserve and develop indigenous languages“<sup>306</sup>. Erhalt und Förderung der indigenen Sprachen werden somit als Regierungsaufgaben angesehen. Die Verschriftlichung ist einer der wichtigsten Schritte im Spracherhaltungsprozess: „Many endangered languages are not written [...] The existence of a written code is seen as an essential prerequisite for many activities in favour of their maintenance and revitalization [...]“<sup>307</sup> Hierzu ist die Einigung auf ein einheitliches Schriftsystem innerhalb jeder einzelnen indigenen Sprachgemeinschaft notwendig:

Creating a ‚practical alphabet‘ is deemed so important to many indigenous intellectuals because, in contrast to Spanish, few indigenous languages have standardized orthographies. [...] In some cases (e.g. Zapotec), no standardized alphabet exists even within the same broad language variant. For example, in Sierra Norte Zapotec – itself but one of the four main variants of Zapotec – at least seven different orthographies are in use.<sup>308</sup>

Voraussetzung für den Erfolg der Maßnahmen ist jedoch zunächst, dass die jeweiligen Sprecher ihre eigene Sprache wertschätzen und ein eigenes Interesse am Spracherhalt entwickeln: „Despite the Mexican government’s good intentions, indigenous communities did not immediately adopt any initiative to promote the use of their own languages.“<sup>309</sup> Zwar sieht das *Ley general de derechos lingüísticos de los pueblos indígenas* (2003) das Recht auf eine zweisprachige Schulausbildung vor, jedoch gestaltet sich die praktische Umsetzung des Gesetzes schwierig:

In Mexico, a parallel system of ‚bilingual‘ public education is supposed to use native languages during the whole first year of the elementary school. Nonetheless, even in this system, the textbooks used are in Spanish. Textbooks in native languages are only used as supplementary materials.<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Baldauf/Kaplan 2007: 25. Die hohe Sprecherzahl des Nahuatl erklärt sich u. a. durch dessen geographische Verbreitung, die sich über mehrere Bundesstaaten erstreckt: „Nahuatl is spoken in the states of Guerrero, Puebla, Morelos, Veracruz, Michoacán, Hidalgo and Nayarit.“ (Baldauf/Kaplan 2007: 19)

<sup>307</sup> Lüpke 2011: 312.

<sup>308</sup> Faudree 2013: 225.

<sup>309</sup> Valdovinos 2015: 80.

<sup>310</sup> Ebd.: 92, Fußnote 3.

Es ist daher wichtig, sowohl bei der indigenen als auch der nicht-indigenen Bevölkerung das Ansehen der indigenen Sprachen zu stärken, da diesen laut Baldauf/Kaplan (2007) ein geringes Prestige zugeschrieben wird:

The use of indigenous languages and customs is regarded as outmoded and obsolete; the pressure to discard the ‚outmoded and obsolete‘ is encountered directly daily in the workplace and indirectly from the younger generation attending schools in which indigenous people are underrepresented and subjected to discrimination. These same children return to their homes and practice such discrimination directly against their own parents and grandparents.<sup>311</sup>

Literatur kann in diesem Prozess der Aufwertung eine wichtige Rolle spielen, wie José Antonio Flores Farfán betont: „[E]l hecho de que exista un libro escrito en la lengua indígena puede tener un valor simbólico importante.“<sup>312</sup> Es gelte, die Schönheit der eigenen Sprache zu entdecken, so der mazatekische Dichter JUAN GREGORIO REGINO (\*1969):

What’s important is to be able to discover the beautiful forms, the poetic forms of their language; the sublime ways of creating, ways of saying things, of explaining things, of creating images, of creating beauty within words.<sup>313</sup>

Auch die Regierung hat die zentrale Rolle der Literatur im Prozess des Spracherhalts erkannt und unterstützt indigene Autoren sowohl finanziell als auch mit Publikationsmöglichkeiten: „The government spends hundreds of thousands of dollars each year supporting indigenous language literature, from annual grants to indigenous writers to publication series for indigenous literatures.“<sup>314</sup> Neben dem *Instituto Nacional de Lenguas Indígenas* (INALI) vergibt der *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* Arbeitsstipendien, die mit einem Mentoringprogramm verbunden sind. Die Schriftsteller werden hier nicht nur finanziell unterstützt, sondern auch bei der Entwicklung ihrer Sprachkompetenz in beiden Sprachen und der Übersetzung ihrer Werke. Eine entscheidende Rolle in der Förderung und Ausbildung der indigenen Autoren spielte der Schriftsteller, Literaturwissenschaftler und Übersetzer Carlos Montemayor (1947–2010): „He conducted research into the transcription of languages, carefully examining the literary potential of Maya, Tzotzil, Mazateco, Purépecha and Náhual.“<sup>315</sup> Montemayor setzte sich auch für die Sichtbarkeit

---

<sup>311</sup> Baldauf/Kaplan 2007: 26.

<sup>312</sup> Santoveña 2010: 270.

<sup>313</sup> Regino / Hernández-Avila 2004: 123.

<sup>314</sup> Faudree 2013: 21.

<sup>315</sup> Franco 2005: 461.

der Literatur in indigenen Sprachen auf dem internationalen Buchmarkt ein. Seine in Zusammenarbeit mit Donald Frischmann herausgegebene mehrbändige und mehrsprachige Anthologie *Words of the True Peoples. Palabras de los seres verdaderos* (2005) „launches indigenous literature into the international sphere“<sup>316</sup>. Band 1 (2004) widmet sich der Erzählliteratur, Band 2 (2005) der Lyrik und Band 3 (2007) der Dramatik. Die ausgewählten Texte von Autoren aus verschiedenen indigenen Sprachen wurden sowohl ins Spanische als auch ins Englische übersetzt.<sup>317</sup> Der Grad der Unterstützung und Einflussnahme Montemayors bei und auf die Selbstübersetzung variiert bei den einzelnen Autoren und bei jedem Band. Band 3 enthält schließlich nur noch eigenständige Selbstübersetzungen:

In contrast to the earlier two volumes, where I took part in the writing, correction, or revision of many of the translations, in this volume we present only the Spanish versions translated by the authors themselves.<sup>318</sup>

Spracherhalt und -förderung sind zentrale Anliegen vieler indigener Schriftsteller, und so bieten einige von ihnen vor Ort Schreibwerkstätten an und fungieren auf diese Weise selbst als Multiplikatoren. Ihr Ziel ist es, dem zukünftigen Lesepublikum sowohl Schreib- als auch Lesekenntnisse zu vermitteln, denn „muchos hablantes de las lenguas autóctonas [...] desconocen el código gráfico de sus correspondientes idiomas“<sup>319</sup>. Da ein Großteil der indigenen Bevölkerung Texte in ihrer Muttersprache nicht lesen kann, kommt der spanischen Übersetzung nicht nur beim internationalen, sondern auch beim lokalen Lesepublikum eine besonders wichtige Rolle zu:

Yet these books are rarely found in indigenous households. Unless they have considerably experience reading in their languages – and note that this often requires reading across variants – people who own such books rarely read them. When they do, it is generally with great difficulty, relying on the Spanish translation as much as the indigenous ‚original‘.<sup>320</sup>

---

<sup>316</sup> Terborg / García Landa 2007: 189.

<sup>317</sup> Die Übersetzung ins Englische beruht auf der spanischen Fassung, „keeping in mind in each sentence and each verse the original Indigenous version, of course“ (Montemayor 2005: 9).

<sup>318</sup> Montemayor 2007: 1.

<sup>319</sup> Máynez 2003: 68.

<sup>320</sup> Faudree 2013: 21.

Es überrascht daher nicht, dass Literatur in indigenen Sprachen in der Regel in zweisprachigen Editionen veröffentlicht wird. Da es zugleich kaum professionelle Übersetzer gibt, sei die Selbstübersetzung bei indigenen Autoren die Regel, wie Claire Sullivan hervorhebt: „Zapotec (and indeed most indigenous writers) must be translators as well because there are no literary translators that know the language sufficiently to translate it on a poetic level.“<sup>321</sup> Sullivan betrachtet diesen Zwang durchaus kritisch, da die Autoren keine ausgebildeten Übersetzer seien und somit die Qualität der Übersetzung möglicherweise nicht an die des Originals heranreiche:

The poets themselves know the intricacies of their language and the richness of its imagery. However, they are not trained translators and so sometimes lack grounding in theory and the conceptual aspects of the translation process. At times, they may create something in Spanish that does not reach the depths of sound or imagery of the Zapotec original.<sup>322</sup>

Paja Faudree hingegen sieht diese vermeindliche Verarmung des Spanischen als bewusste Strategie indigener Autoren an, um den sprachlichen Reichtum der indigenen Sprache im Kontrast zur dominanten spanischen Sprache zu betonen: „Placing the Spanish and indigenous versions side by side can highlight the sophistication of the indigenous-language version when the Spanish appears impoverished, lacking richness that is present in the indigenous-language text.“<sup>323</sup> Dies setzt jedoch voraus, dass der Leser eine hinreichende Sprachkompetenz in beiden Sprachen hat, denn nur dann ist eine komparatistische Lektüre überhaupt möglich.

So unterschiedlich die Literatursprachen in Mexiko auch sind, die Probleme und Hürden, die es für indigene Autoren zu überwinden gilt, sind sehr ähnlich, und so haben sie sich sprachübergreifend im Schriftstellerverband *Escritores en Lenguas Indígenas, Asociación Civil* (ELIAC) organisiert, der 1993 von 64 Autoren gegründet wurde:<sup>324</sup>

This association emerged most visibly in the early 1990s, out of a community-based movement of Indigenous writers, many of them beginning as bilingual teachers and ethnolinguists, all of them dedicated to linguistic revitalization and the promotion and defense of the use of Indigenous languages in all aspects of

---

<sup>321</sup> Sullivan 2010.

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> Faudree 2013: 229.

<sup>324</sup> Vgl. Faudree 2013: 202f. Der Verband gibt eine eigene Literaturzeitschrift heraus. Die ersten sechs Ausgaben erschienen unter dem Titel *La Palabra florida*, ab der siebten Ausgabe wurde der Titel in *Nuni, granos de maiz* geändert.

the lives of Indigenous peoples, including the use of Native languages in the creation of contemporary literature.<sup>325</sup>

Aufgrund der langen Tradition der literarischen Mündlichkeit fehlt es in vielen indigenen Sprachen insbesondere bei Romanen an literarischen Vorbildern. So gilt der zapotekische Roman *Wila che be ze ihao = Cantares de los vientos primerizos* (1994) von JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ (\*1951) als „the first Indigenous-language novel in Mexico“<sup>326</sup>. MARISOL CEH MOO (\*1974) wiederum ist die erste Frau, die einen Roman in einer indigenen Sprache verfasste. *X-Teya, u puxsi'ik'al ko'olel = Teya, un corazón de mujer* (2009) ist zugleich der erste auf Maya geschriebene Roman in Mexiko.<sup>327</sup> Die wichtigsten Gattungen der indigenen Gegenwartsliteratur sind laut Montemayor „el poema, el relato, el teatro y el ensayo“<sup>328</sup>.

Die Veröffentlichungsmöglichkeiten für Autoren in indigenen Sprachen sind rar und ohne staatliche Unterstützung quasi inexistent. Sowohl das *Instituto Nacional Indigenista* (INI) als auch die *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) initiierten zweisprachige Buchreihen: Das *Instituto Nacional Indigenista* (INI) gab unter Leitung von Carlos Montemayor die Reihe *Letras Mayas Contemporáneas* heraus.<sup>329</sup> Die *Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas* (CDI) unterstützte fünf Autoren – MANUEL ESPINOSA SAINOS (\*1972; Totonaco), IRMA PINEDA SANTIAGO (\*1974; Zapotekisch), BRICEIDA CUEVAS COB (\*1969; Maya), RUPERTA BAUTISTA VÁZQUEZ (\*1975; Tsotsil) sowie ESTEBAN RÍOS CRUZ (\*1962; Zapotekisch) – mit der Herausgabe ihrer Werke als zweisprachige E-Books in der Reihe *Letras Indígenas Contemporáneas*.<sup>330</sup> Mit staatlicher Unterstützung initiierte das mexikanische Verlagshaus Pluralia 2013 die Reihe *Voces nuevas de raíz antigua. Poesía indígena contemporánea de México*, die derzeit sechs zweisprachige Gedichtbände in fünf indigenen Sprachen, jeweils mit CD, umfasst: Gedichte

---

<sup>325</sup> Regino/Hernández-Avila 2004: 121.

<sup>326</sup> Montemayor/Frischmann 2004: 155.

<sup>327</sup> Vgl. Del Valle Escalante 2014: 63, Endnote 15.

<sup>328</sup> Montemayor 1997: 238.

<sup>329</sup> Bei welchen Werken es sich tatsächlich um Selbstübersetzungen handelt, ist schwierig zu sagen, da Montemayor selbst angibt, an fast allen Übersetzungen beteiligt gewesen zu sein: „During the editing stage of the publication of the *Colección Letras Mayas Contemporáneas*, I translated or revised the final version of the translations for almost all the works.“ (Montemayor 2004b: 7)

<sup>330</sup> Ob und inwieweit die Reihe an jene mit demselben Titel von CONACULTA herausgegebene Reihe anschließt, ist mir nicht bekannt.



auf Mixtekisch (ñuu savi) von CELERINA PATRICIA SÁNCHEZ SANTIAGO (\*o. A.), auf Zapotekisch von IRMA PINEDA SANTIAGO, auf Tsotsil von ENRIQUETA LUNEZ (\*1981) und RUPERTA BAUTISTA VÁZQUEZ, auf Zoque von MIKEAS SÁNCHEZ (\*1980) sowie auf Ch'ol von JUANA KAREN (\*1977). Auch der Schriftstellerverband ELIAC gibt mit Unterstützung des *Secretaría de Educación Pública* (SEP) eine eigene Buchreihe *Voces de antiguas raíces* heraus. Bislang erschienen der Erzählband *Ti slajebalxa lajele = La última muerte* (2001) von NICOLÁS HUET BAUTISTA (\*o. A.; Tsotsil) sowie Gedichtbände von FELICIANO SÁNCHEZ CHAN (\*1960; Maya), JUAN GREGORIO REGINO (\*1969; Mazatekisch), NATALIO HERNÁNDEZ (\*1947; Nahuatl) und IRMA PINEDA SANTIAGO. Zwar bieten die genannten staatlichen Institutionen den Autoren eine Veröffentlichungsmöglichkeit, jedoch betrachten sie zugleich die Publikation der literarischen Werke vorrangig als eine „forma de preservación que de difusión“<sup>331</sup>. Ein großes Problem für Schriftsteller in indigenen Sprachen sei daher neben der Veröffentlichung ihrer Werke auch deren Verbreitung, da sich die Verlage nicht weiter um den Vertrieb der Bücher kümmern würden, wie die zapotekische Poetin IRMA PINEDA SANTIAGO erläutert:

Si tenemos la suerte de encontrar apoyo institucional para publicar, nos enfrentamos al hecho de que una vez publicado el libro no contamos con adecuados sistemas de distribución, por lo que se hace de manera personal, entre los amigos, en algunas presentaciones que se logran organizar y no alcanzamos a posicionar nuestro trabajo al lado de otros escritores que cuentan con mayor apoyo para publicar y distribuir su material.<sup>332</sup>

Literaturpreise spielen bei der Verbreitung indigener Literatur ebenfalls eine wichtige Rolle, da mit diesen in der Regel nicht nur ein Preisgeld, sondern auch eine Veröffentlichung des Werkes verknüpft ist. Der *Premio de Literaturas Indígenas de América* ist mit 25.000\$ dotiert und wird seit 2013 an Autoren vergeben, die bereits einen entscheidenden Beitrag für die Entwicklung indigener Literatur geleistet haben. Bisherige Preisträger waren 2013 JAVIER CASTELLANOS MARTÍNEZ, 2014 ESTEBAN RÍOS CRUZ sowie 2015 JOSÍAS LÓPEZ GÓMEZ (\*1959; Tzeltal). Der Preis wird jährlich für wechselnde Gattungen ausgeschrieben. Autoren können sich nicht selbst bewerben, sondern müssen vorgeschlagen werden. Der wichtigste Literaturpreis ist der seit 1993

---

<sup>331</sup> Alejo 2012.

<sup>332</sup> Ebd.

vom *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) vergebene *Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas*, der mit der Veröffentlichung des eingereichten Werkes in einer zweisprachigen Ausgabe sowie mit einem Preisgeld (2016: 150.000 \$) dotiert ist. Der Preis wird alle zwei Jahre für eine andere Gattung ausgeschrieben. Der Ausschreibungstext sieht bereits vor, dass ein unveröffentlichtes Werk sowohl in der indigenen Sprache als auch auf Spanisch eingereicht werden muss.<sup>333</sup> Um sich für den Literaturpreis zu bewerben, müssen die Autoren somit eine Übersetzung ins Spanische vorlegen. Die folgende Übersicht über die bisherigen fünfzehn Preisträger gibt zugleich einen ersten Überblick über die Selbstübersetzer in den verschiedenen indigenen Sprachen Mexikos:

1993: Víctor de la Cruz (1946–2015) – Zapotekisch
1994: Librado Silva (1942–2014) – Náhuatl
1996: Juan Gregorio Regino (*1969) – Mazatekisch
1997: Natalio Hernández (*1947) – Náhuatl
1998: Gabriel Pacheco Salvador (*1963) – Huichol
2000: Patricio Parra Vega (*1931) – Rarámuri
2002: Javier Castellanos Martínez (*1951) – Zapotekisch
Kalu Tatyisavi (Pseudonym: Carlos España) (*1960) – Mixtekisch (ñuu savi)
2004: Natalia Toledo (*1967) – Zapotekisch
2006: Juan Hernández Ramírez (*1951) – Naha
Mario Molina Cruz (1955–2012) – Zapotekisch
2008: Wildernain Villegas Carrillo (*1981) – Maya
2010: Isaac Esau Carrillo Can (*1984) – Maya
2012: Kalu Tatyisavi (Pseudonym: Carlos España) (*1960) – Mixtekisch (ñuu savi)
2014: Marisol Ceh Moo (*1974) – Maya

Der Preis wurde somit bislang dreizehnmal vergeben, zweimal gab es je zwei Preisträger. Kalu Tatyisavi ist bislang der einzige zweifache Preisträger. Insgesamt wurden somit vierzehn Autoren in acht Sprachen ausgezeichnet; sechsmal ging der Preis an zapotekische Schriftsteller.

CONACULTA veröffentlichte in der Reihe *Letras Indígenas Contemporáneas* (Editorial Diana) jedoch nicht nur die mit dem *Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas* ausgezeichneten Titel. Neben weiteren

<sup>333</sup> Vgl. [http://sic.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table\\_id=609](http://sic.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table_id=609) [02.03.16].

Werken der Preisträger erschienen in der Reihe auch zahlreiche Werke von anderen indigenen Autoren in zweisprachigen Ausgaben.

Eine Überblicksdarstellung zur Selbstübersetzung in Mexiko liegt bislang nicht vor. Aufgrund der fehlenden Verfügbarkeit von ausgebildeten Übersetzern ist in der Regel von einer Selbstübersetzung auszugehen:

En una sociedad como la nuestra, desinteresada en la formación de traductores especializados en lenguas mexicanas, los escritores indígenas se han visto obligados a traducirse a sí mismo.<sup>334</sup>

Die Liste der potentiellen Selbstübersetzer, d.h. indigene Autoren, deren Werke in zweisprachigen Editionen erschienen sind, ist somit recht lang.<sup>335</sup> Inwieweit jedoch Carlos Montemayor oder andere Mentoren, Verlagsmitarbeiter etc. an der Übersetzung mitgewirkt haben, war im Rahmen dieser Arbeit nicht für alle Werke zu rekonstruieren. Montemayor selbst gibt an, über einen Zeitraum von zwanzig Jahren viele Autoren bei der Selbstübersetzung ihrer Werke unterstützt zu haben:

During more than twenty years I have worked with such writers on their translations to Spanish, at times reconstructing the Spanish versions together with them; on other occasions, retranslating their work; and on still other occasions, agreeing on those terms and rhythms in Spanish that can be considered more or less equivalent to the originals in their languages.<sup>336</sup>

Grundsätzlich waren die Autoren somit am Prozess der Selbstübersetzung beteiligt, verfassten offenbar eigenständig eine erste Übersetzung. Die veröffentlichte Endfassung kann indes nicht in allen Fällen noch als Selbstübersetzung bezeichnet werden, insbesondere dann nicht, wenn Montemayor eine Neuübersetzung vorgenommen hat.<sup>337</sup>

Die Identifikation der indigenen Selbstübersetzer ist nicht nur aus den genannten Gründen schwierig, sondern auch deswegen, weil in den bilingualen Editionen die Übersetzung häufig nicht gekennzeichnet ist und nur wenige Selbstaussagen der Autoren vorliegen. Ausführlich hat sich hingegen die auf

---

<sup>334</sup> Montemayor 2004a: xiii.

<sup>335</sup> Einen ersten Anhaltspunkt bieten die Werke, die in den genannten Reihen erschienen sind.

<sup>336</sup> Montemayor 2005: 9.

<sup>337</sup> Auf die Frage nach dem Zusammenhang von kollaborativer Übersetzung und Selbstübersetzung gehe ich ausführlich in Kapitel 8 ein.

Zapotekisch und Spanisch schreibende Lyrikerin NATALIA TOLEDO (\*1968) geäußert, deren Praxis der Selbstübersetzung in einer Fallstudie in Kapitel 11.4 umfassend erörtert wird. Nur wenige Autoren, die in indigenen Sprachen schreiben, werden auf dem internationalen Buchmarkt sichtbar. Neben Toledo gehört hierzu auch der ARMANDO SÁNCHEZ GÓMEZ (\*1965), der seine Kurzgeschichten und Gedichte auf Tzeltal und Spanisch verfasst und bereits mehrere zweisprachige Werke veröffentlicht hat.<sup>338</sup> Sein Lyrikband *Ajk'nax petel = Ligera ternura = Sanfte Liebkosung* (2008) erschien in Mexiko in einer trilingualen Edition; die Übersetzung ins Deutsche erfolgte von Ingeborg Bär aus dem Spanischen.

In diesem kurzen Überblick konnten bereits 27 Selbstübersetzer in Mexiko identifiziert werden, es ist jedoch anzunehmen, dass die tatsächliche Anzahl wesentlich höher ist.

### 3.5 Zusammenfassung

Im Laufe des Kapitels wurde die Landkarte der romanischsprachigen Selbstübersetzung mit immer mehr Ländern, Schriftstellern und Werken gefüllt. Insgesamt konnten 336 romanischsprachige Selbstübersetzer identifiziert werden, deren Werke in Buchform veröffentlicht worden sind. Im Einzelnen sind dies:

- 14 Selbstübersetzer in Kanada,
- 26 Selbstübersetzer in den Vereinigten Staaten von Amerika,
- 15 Selbstübersetzer in Lateinamerika (ohne Mexiko),
- 26 Selbstübersetzer in Europa (ohne Frankreich und Spanien),
- 3 Selbstübersetzer in den französischen Übersee-Departements,
- 1 Selbstübersetzerin auf Madagaskar,
- 3 Selbstübersetzer auf Mauritius,
- 4 Selbstübersetzer in Afrika,
- 3 Selbstübersetzer mit wechselndem Wohnsitz,
- 71 Selbstübersetzer in Frankreich,
- 143 Selbstübersetzer in Spanien,
- 27 Selbstübersetzer in Mexiko.

---

<sup>338</sup> *Te k'opetik sok u = Las palabras y la luna* (2011); *Sbeel ch'ulelal = Andar del alma* (2014).

Immer wieder stieß die empirische Erhebung hierbei an ihre Grenzen, da eine verlässliche Datenerhebung nicht für alle Literaturen möglich war. So sind Selbstübersetzungen zum einen in internationalen Übersetzungsdatenbanken wie dem *Index Translationum*<sup>339</sup> kaum verzeichnet, und zum anderen wird die Art der Übersetzung in Peritexten häufig nicht eindeutig gekennzeichnet. Zudem fehlen bei jenen Literaturen, die bislang in der Forschung kaum Beachtung gefunden haben, Selbst- und Fremdaussagen. Verlässliche Daten zu erheben, war daher nur im begrenzten Rahmen möglich. Die hier erfasste Anzahl von 335 Selbstübersetzern ist folglich als Mindestanzahl zu werten, zahlreiche Indizien lassen bereits erahnen, dass die tatsächliche Zahl in allen Regionen deutlich höher ist.

Migration und gesellschaftliche Mehrsprachigkeit haben sich als ideale Rahmenbedingung für die Entfaltung literarischer Mehrsprachigkeit und insbesondere für die Verbreitung der Praxis der Selbstübersetzung erwiesen. Während in Spanien und Mexiko die Zahl der *autotraducteurs sédentaires* (Grutman) überwiegt und somit vorrangig eine *autotraducción intraestatal* (Ramis) vorliegt, ist die Zahl der *autotraducteurs migrants* und *autotraducteurs sédentaires* in Frankreich relativ ausgewogen. *Autotraducción interestatal* und *autotraducción intraestatal* treten somit parallel auf.<sup>340</sup> Die Migration erfolgte transnational oder sogar transkontinental, freiwillig oder unfreiwillig. Viele Autoren, die – wie beispielsweise BRINA SVIT und VASSILIS ALEXAKIS – freiwillig emigriert sind, reisen regelmäßig in die Heimat zurück und nehmen aktiv am literarischen Geschehen in beiden Ländern teil – sie gehören daher zur Gruppe der Transmigranten. In mehrsprachigen Gesellschaften stehen die verwendeten Sprachen häufig in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Dies führt dazu, dass diese innerhalb der Bevölkerung ein unterschiedliches Ansehen genießen:

---

<sup>339</sup> Die internationale Übersetzungsdatenbank *Index Translationum* ist ein Projekt der UNESCO. Dies bedeutet auch, dass nur Übersetzungen erfasst werden, die in Ländern veröffentlicht wurden, die Mitgliedsstaaten der UNESCO sind. Mit der Bibliographie wurde 1932 begonnen. Die Online-Datenbank erfasst die Daten ab 1979. Sie ist URL: <http://www.unesco.org/xtrans/> [06.03.16]. Teilweise enthält sie auch Selbstübersetzungen, jedoch sind diese uneinheitlich gekennzeichnet.

<sup>340</sup> Zum einen zieht Paris als Literaturmetropole zahlreiche Migrationsautoren an, so dass das Potential für Selbstübersetzer recht hoch ist, zum anderen führt die geringe staatliche Unterstützung der Regionalsprachen dazu, dass die Zahl der Selbstübersetzer in autochthonen Sprachen nicht deutlich höher ausfällt.

Werden in einer Gesellschaft verschiedene Sprachen gesprochen, so legen ihnen die Sprecher (unterschiedliche) Bewertungen bei; jede Sprache hat somit in ihrer (oder ihren) jeweiligen Gesellschaft(en) ein bestimmtes Prestige [...] Als Prestige bezeichnet man die implizite gesellschaftliche Bewertung einer Sprache oder Varietät, die Bewertung also, die auf dem (weitgehenden) Konsens innerhalb einer Gesellschaft beruht. Sie ist nicht formal abgesichert, das Prestige wird auf informellem Wege unter den Mitgliedern einer Gesellschaft sozusagen ‚ausgehandelt‘.<sup>341</sup>

Wie gezeigt wurde, wirkt sich das Prestige einer Sprache auch auf die Beweggründe aus, aus denen ein Schriftsteller eine bestimmte Literatursprache wählt und sich für die Selbstübersetzung entscheidet.

Während sich bei der *autotraducción interestatal* das Zielpublikum der beiden Fassungen in der Regel unterscheidet, kann es bei der *autotraducción intraestatal* zu Überschneidungen kommen, da die Leser der weniger verbreiteten Sprache in der Regel auch die Version in der weiter verbreiteten Sprache lesen könnten. Im Kontext von mehrsprachigen Gesellschaften zeigt sich, je prekärer die Position einer Literatursprache ist, desto notwendiger wird die Selbstübersetzung: „Cuando la relación de las lenguas implicadas es asimétrica, entonces sí cabe conjeturar que se hace más necesaria la figura del autor en calidad de traductor.“<sup>342</sup> Im Fall von Mexiko konnte gezeigt werden, dass bei einem Übergang von einer mündlichen in eine schriftliche Literatur die Autoren zunächst noch sowohl beim Schreiben in der indigenen Sprache als auch bei der Selbstübersetzung unterstützt wurden und sich erst mit der Zeit eine eigenständige Praxis der Selbstübersetzung etablierte. Da ausgebildete Fremdübersetzer fehlen, ist die Selbstübersetzung unausweichlich und bildet zugleich einen integralen Bestandteil im Prozess des Spracherhalts. Eine besondere Relevanz kommt hier auch politischen Institutionen zu, die die Bewerbung um einen Literaturpreis an eine vorhandene Übersetzung knüpfen. Aufgrund der fehlenden Fremdübersetzer fördert dies unweigerlich die Praxis der Selbstübersetzung. Wenn das Literatursystem in der weniger verbreiteten Sprache kaum eigene Strukturen herausgebildet hat und es an einem Lesepublikum mangelt, so wird die Veröffentlichung in einer zweisprachigen Edition die Norm für Literatur in diesen Sprachen. Selbstübersetzung und Veröffentlichungsformat sind hier eng miteinander verknüpft, dies zeigte

---

<sup>341</sup> Kremnitz 2015a: 125.

<sup>342</sup> Dasilva 2015a: 60.

sich sowohl in Mexiko als auch in der okzitanischen Literatur in Frankreich. Je stabiler ein Literatursystem wird, desto vielfältiger werden auch die Übersetzungsformen, wie Manterola Agirrezabalaga am Beispiel des Baskenlands nachgewiesen hat, wo sich Selbst- und Fremdübersetzung quantitativ fast die Waage halten. Im Bestreben nach Autonomie des Literaturfeldes in der weniger verbreiteten Sprache erweist sich Übersetzung jedoch als zweiseitiges Schwert: „Translation is both predator and deliverer, enemy and friend.“<sup>343</sup> Die Diskussion um die Abhängigkeit von der Übersetzung in die dominante Sprache wird insbesondere im Kontext der gälischen Literatur geführt.<sup>344</sup> So stellt sich die Frage, ob die (Selbst-)Übersetzung tatsächlich eine geeignete Maßnahme zum Spracherhalt ist oder aber das Zielpublikum um die Notwendigkeit bringt, die gefährdete Sprache zu lernen.<sup>345</sup>

Autoren entscheiden sich, so wurde deutlich, unter ganz unterschiedlichen Bedingungen für die Selbstübersetzung, und hier erfüllt diese ganz unterschiedliche Funktionen: Im Kontext der Migration dient die Selbstübersetzung entweder dazu, bereits im Heimatland Verfasstes dem Publikum der neuen Heimat zugänglich zu machen, oder im Fall eines Sprachwechsels den Zugang zum ursprünglichen Literaturfeld und Lesepublikum zu erhalten. Funktion und Gründe der Selbstübersetzung sind hier eng miteinander verknüpft, wie im Folgenden ausführlicher dargestellt werden wird.

---

<sup>343</sup> Cronin 1998: 148.

<sup>344</sup> Siehe hierzu insbesondere die Arbeiten von Corinna Krause, z. B. Krause 2013.

<sup>345</sup> Vgl. Whyte 2000.

## 4 Gründe für die Selbstübersetzung

We need to situate the self-translator as a singular figure in the historical interchanges between languages and between social milieus, in part by looking not only at the what and how of their work but also at why the translative practice was undertaken in the first place.<sup>346</sup>

Wie im letzten Kapitel deutlich wurde, führen sowohl Migration als auch das Leben in einer mehrsprachigen Gesellschaft oft zu einer biographischen Mehrsprachigkeit der Schriftsteller. Doch nicht alle Autoren entscheiden sich dafür, ihre biographische Mehrsprachigkeit auch literarisch – sei es textintern oder textübergreifend – umzusetzen.<sup>347</sup> Insbesondere die Strategie der Selbstübersetzung erscheint einigen Autoren als „absurd exercise or, worse, a waste of time“<sup>348</sup>: So schließt beispielsweise der spanische Schriftsteller Javier Marías, der ein anerkannter Übersetzer aus dem Englischen ist, die Selbstübersetzung als Option von vorneherein aus: „I would never try to translate my own work. It would be terribly boring – I already write and rewrite and correct so much in Spanish that it would become a never-ending task.“<sup>349</sup> Der Schriftsteller Daniel Alarcón, der in Peru geboren, aber in den Vereinigten Staaten aufgewachsen ist, verfasst seine Werke entweder auf Englisch oder Spanisch. Obwohl er somit ein literarisch zweisprachiger Autor ist, zieht er es vor, die Übersetzungen seiner Werke zu korrigieren, anstatt sie selbst zu übersetzen:

I don't go back and translate my own work because as an artist you always want to move forward, discover new stories. Even the process of correcting translations I find tedious beyond words. Still, I do it, because I can't resist the urge to fix it all, to make sure it's perfect [...].<sup>350</sup>

Der baskische Autor Kirmen Uribe vertraut ganz seinem Übersetzer Gerardo Markuleta und beteiligt sich nur auf Nachfrage an der Übersetzung:

---

<sup>346</sup> Hokenson 2013: 44.

<sup>347</sup> Zur Unterscheidung von textinterner und textübergreifender Mehrsprachigkeit siehe Kremnitz 2015a: 18ff. Kremnitz erläutert: „Während in der ersten Form innerhalb eines Textes mehrere Sprachen verwendet werden, benützt in der zweiten Form ein Autor in unterschiedlichen Texten verschiedene Sprachen.“ (Ebd.: 18) Neben der Möglichkeit, verschiedene Werke in verschiedenen Sprachen zu verfassen, ist die Selbstübersetzung eine weitere Variante der textübergreifenden Mehrsprachigkeit.

<sup>348</sup> Grutman / Van Bolderen 2014: 325.

<sup>349</sup> Bauch 2009.

<sup>350</sup> Alarcón 2010.



Yo le he dejado trabajar. No me gusta meterme demasiado en su trabajo. Si tiene dudas, le ayudo. Si no, no. Yo, de momento no contemplo la autotraducción. Creo que hay profesionales que lo pueden hacer mejor que yo.<sup>351</sup>

Während diese Autoren die Selbstübersetzung von vorneherein abgelehnt haben, versuchte der in Frankreich lebende britische Schriftsteller und Übersetzer Ian Monk, eine seiner Kurzgeschichten zunächst selbst ins Englische zu übersetzen:

And what a pain it turned out to be. The further I got stuck into the two texts in question, the more my translations seemed utterly limp and lifeless. And the more I worked over them, the more I felt like some kind of Dr. Frankenstein, with a monster on the slab which was staying stubbornly dead, no matter how many lightning flashes were aimed at its heart. I quickly came to the conclusion that my existence as a writer was never going to be like Beckett's (for this reason, among a few others...) and if I went on writing in these two languages, then the job of translating them, one into the other, should preferably go to someone else.<sup>352</sup>

Die Ablehnung der Selbstübersetzung kann auch sprachpolitisch begründet sein. So verweigern einige Autoren, die in weniger verbreiteten Sprachen schreiben, die (Selbst-)Übersetzung in eine weiterverbreitete Sprache, um zu erreichen, dass das Werk in der Erstsprache gelesen wird.<sup>353</sup>

Andere Schriftsteller sehen die Etablierung der Praxis der Fremdübersetzung als ein Zeichen für ein stabiles Literatursystem an. So betont RAPHAËL CONFIAINT in einem Interview 2004:

Je dis qu'il faut que la littérature créole ait des traducteurs. Il faut cesser l'autotraduction. Jusqu'à maintenant nous avons fonctionné grâce à l'autotraduction [...] mais dans les pays ,normaux' entre guillemets il n'y a pas l'autotraduction. L'autotraduction n'existe pas. Tolstoï n'a pas traduit lui-même son livre, il y a des traducteurs pour faire ça. Salman Rushdie ne va pas traduire lui-même son livre. Donc pour que nous soyons ,normaux,' il faut que l'autotraduction cesse [...].<sup>354</sup>

Einige Autoren lehnen die Selbstübersetzung vollständig ab, andere beschränken sich indes auf eine bestimmte Gattung. So erklärt der okzitanische Lyriker Selbstübersetzer JEAN-YVES CASANOVA, dass er ausschließlich seine Gedichte selbst übersetze, seine Romane hingegen nicht:

Le jeu connaît ses limites. Je suis incapable de traduire mes livres de prose. Je m'y ennuie, je laisse le travail en suspens, je trouve tout ce qui y est écrit ridicule. Cela ne vaut pas la peine. Je sais pourtant qu'il faudrait le faire. Il, impersonnel

---

<sup>351</sup> Uribe 2013.

<sup>352</sup> Monk 2013.

<sup>353</sup> Vgl. Krause 2007: 198f.

<sup>354</sup> Douglas 2009: 61.

et neutre. Je ne suis pas prêt. Il est possible que je ne me résolve pas à contempler cet autre dans cet autre miroir. Ne me demandez pas les raisons; je ne les connais pas.<sup>355</sup>

Ähnlich erging es auch RAYMOND FEDERMAN, den die Selbstübersetzung seiner Romane schnell langweilte und der daher ausschließlich seine Gedichte und kürzeren Romane selbst übersetzte:

Even though finished, the book feels unfinished if it does not exist in the other language. Often I begin such an alternate version, but quickly abandon it, out of boredom, I suppose, fatigue or disgust, or perhaps because of what you call 'the horror of self-translation', the fear of betraying myself and my own work.<sup>356</sup>

Als „boring“ beschreibt auch VALERIA LUISELLI<sup>357</sup> ihre bisherige Erfahrung der Selbstübersetzung:

I write a lot in English, and I write a lot in Spanish. But I don't usually self-translate because – well, basically because it's a bit boring. I mean, you've already written a book. The best thing about writing a book is the absolute freedom you have when you're writing. And if you translate yourself, it's like you've lost that freedom because you have to somehow stick to the original.<sup>358</sup>

Dennoch verfasst die Schriftstellerin derzeit ihren ersten Roman auf Englisch und übersetzt diesen selbst ins Spanische. Da Luiselli bereits drei Werke auf Spanisch veröffentlicht hat, waren Autorin und Verleger gleichermaßen der Überzeugung, dass eine Fremdübersetzung ins Spanische absurd sei:

I'm writing the novel I'm currently working on in English, because it happened in English. I've been negotiating with my editors in Mexico; our agreement at this point is that I will rewrite it in Spanish, because it would be pretty absurd, having published three books in Spanish, to have the next one be translated. There is something completely awkward about that – but that's my life!<sup>359</sup>

Klosty Beaujour betont, dass viele Schriftsteller, die der Selbstübersetzung zunächst skeptisch oder ablehnend gegenüberstanden, sich schließlich doch

---

<sup>355</sup> Casanova, J.-Y. 2004a: 26.

<sup>356</sup> Federman 1996.

<sup>357</sup> VALERIA LUISELLI (\*1983) wurde in Mexiko geboren. Als Tochter eines Diplomaten wuchs sie in den Vereinigten Staaten, Costa Rica, Südkorea und Südafrika auf. Mit einem Stipendium beendete sie die High School in Indien und studierte anschließend in Mexiko, Spanien und Frankreich. Für ihre Doktorarbeit in Vergleichender Literaturwissenschaft ging sie nach New York, wo sie heute mit ihrem Ehemann, dem mexikanischen Schriftsteller Álvaro Enrigue, lebt. Ihre ersten drei Werke verfasste Luiselli auf Spanisch und übertrug diese gemeinsam mit der Übersetzerin Christina MacSweeney ins Englische. Luiselli wurde in Kapitel 3 nicht berücksichtigt, da die Selbstübersetzung noch nicht veröffentlicht wurde.

<sup>358</sup> Luiselli 2014.

<sup>359</sup> Smith 2014.

selbst übersetzen.<sup>360</sup> Auch GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT lehnte die Selbstübersetzung seiner autobiographisch geprägten Werke zunächst ab.<sup>361</sup> So habe er seine Kindheitserinnerungen in *Un jardin en Allemagne* (1986) bewusst auf Französisch verfasst, da er die sprachliche Distanz zum Erlebten benötigt hätte, um diese überhaupt in Worte fassen zu können. Eine Selbstübersetzung des Werkes sei daher ausgeschlossen gewesen, wie er selbst im Nachwort der deutschen Übersetzung ausführte:

Hätte der Autor seine Erzählung selbst übersetzt, wäre es gewesen, wie wenn die Geschichte rückgängig gemacht werden könnte, wie wenn man in die Vergangenheit zurückspringen und sie ungeschehen machen könnte. Was das Buch zeigt, ist die unüberwindliche, endgültige Trennung von der Heimat. Die Heimat, die einen verstieß, macht es ihm auch unmöglich, in der Muttersprache von der Heimat zu erzählen.<sup>362</sup>

Eine entscheidende Frage, die sich bei der literarischen Mehrsprachigkeit stets stellt, ist jene der Sprachkompetenz. Gerade bei Migrationsautoren lässt sich eine skeptische Haltung gegenüber der eigenen Kompetenz in beiden Sprachen beobachten, der sich mit der Zeit eher festigt, wie NANCY HUSTON erläutert: „[A]u bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue parfaitement bilingue, je me sens doublement mi-lingue, ce qui n'est pas loin d'analphabète...“<sup>363</sup> Auch YING CHEN bestätigt die wachsende Unsicherheit gegenüber der Erstsprache:

[L']ombre du doute n'a jamais cessé de guetter mon travail. Le doute envers ma connaissance de la langue chinoise, le doute aussi envers ma mémoire, le doute envers tout ce qui est acquis par la naissance, la honte parfois d'appeler encore le chinois 'ma langue maternelle', alors que maintenant je mets beaucoup moins de temps à la cultiver.<sup>364</sup>

In beiden Sprachen zu schreiben, bedeutet für diese Schriftsteller der Versuch, sich die Fremdsprache zu erobern und sich gleichzeitig die Erstsprache zu bewahren – oftmals sei dies mit großen Anstrengungen verbunden, so Ying Chen:

Je consulte autant le dictionnaire chinois que le dictionnaire français. S'il est vrai que trop souvent je soupire d'impuissance devant mes fautes de français, devant

---

<sup>360</sup> Vgl. Beaujour 2012: 149.

<sup>361</sup> Seine Autobiographie *La traversée des fleuves* (1999) übersetzt er hingegen selbst ins Deutsche. Siehe hierzu ausführlich Kapitel 9.2.3.

<sup>362</sup> Goldschmidt 1989: 184.

<sup>363</sup> Huston/Sebbar 1986: 74.

<sup>364</sup> Cheng 2004: 70.

ce perpétuel handicap, je rougirais de honte devant une erreur en chinois, car ce serait sans excuse et sans recours.<sup>365</sup>

Doch nicht nur Migrationsautoren hadern mit ihrer Sprachkompetenz. Insbesondere im Kontext mündlicher Literaturtraditionen stellt sich häufig die Frage nach der Art der Verschriftlichung. So berichtet HUMBERTO AK'ABAL:

[Y]o comencé a escribir en lengua k'iche'e por intuición. [...] [Y]o escribía a mi manera y, de hecho, pues mucho de lo que he publicado está escrito con lo que podríamos decir de una forma ‚según Humberto Ak'abal se escribe‘ y ahí hay algunos errores [...].<sup>366</sup>

In Anbetracht all der Bedenken und Vorbehalte muss man sich fragen: Was motiviert romanischsprachige Schriftsteller zu Beginn des 21. Jahrhunderts, ihre Werke selbst zu übersetzen? Diese Frage stellt sich umso dringender, wenn man berücksichtigt, dass Selbstübersetzung für bilinguale Autoren ein notwendiges Übel, eine schmerzhaft Erfahrung, eine langweilige Wiederholung eines einstmals kreativen Aktes zu sein scheint – zumindest ist dies das Bild, das in der Forschungsliteratur zur Selbstübersetzung evoziert wird:

Les témoignages de la plupart des ceux qui se sont prêtés à cet exercice en confirment le caractère pénible, fastidieux, répétitif.<sup>367</sup>

[M]any writers who are bilinguals or polyglots find self-translation to be exquisitely painful [...].<sup>368</sup>

Boring, frustrating, painful. Such is self-translation, if we are to believe the testimonies of many who contract their labour out to it.<sup>369</sup>

Most multilingual writers find self-translation to be a real torture.<sup>370</sup>

Anthony Cordingley spricht von einer „masocritical dimension“<sup>371</sup> der Selbstübersetzung, Elizabeth Klosty Beaujour gar von einer „hell of self-translation“<sup>372</sup>. Viel zitiert worden ist BECKETTS Klage: „I have nothing but wastes and wilds of self-translation before me for many months to come.“<sup>373</sup> Auch auf CHRISTOPHER WHYTE wird oft verwiesen, der bestätigt: „[S]elf-translation has in my case always been done under duress. It has never been done with either

---

<sup>365</sup> Cheng 2004: 70.

<sup>366</sup> Ak'abal/Ollé 2004: 214f.

<sup>367</sup> Grutman 2007: 220.

<sup>368</sup> Beaujour 1995: 719.

<sup>369</sup> Cordingley 2013b: 5.

<sup>370</sup> Miletic 2008: 44.

<sup>371</sup> Cordingley 2013c: 93.

<sup>372</sup> Beaujour 1989: 37.

<sup>373</sup> Brief an Alan Schneider vom 30.04.1957, zitiert nach Fries-Dieckmann 2007: 84.

pleasure or satisfaction.“<sup>374</sup> In der Tat hadern Selbstübersetzer insbesondere mit dem hohen Zeitaufwand, denn die Zeit, die zum Übersetzen benötigt wird, ist zugleich die Zeit, in der etwas Neues hätte entstehen können. So kommentiert ANNE WEBER: „Es ist masochistisch, weil man ja eigentlich fertig ist.“<sup>375</sup> Auch TERESA SOLANA kostet der Beginn einer Selbstübersetzung stets Überwindung:

En primer lugar, porque suelo empezar a traducirme inmediatamente después de entregar la última versión del original catalán, y en ese punto acostumbro a tener ya algún nuevo proyecto entre manos en el que deseo zambullirme y que la necesidad de disponer de la traducción española me obliga a aplazar. Eso me irrita y me pone de mal humor, porque nunca escribo en catalán si estoy traduciendo al castellano, y viceversa. En segundo lugar, la experiencia me resulta tediosa porque el texto está todavía muy fresco y simplemente me aburro.<sup>376</sup>

JOÃO UBALDO RIBEIRO veröffentlichte einen Essay mit dem Titel „Suffering in translation“ (1990), in dem er sich selbst als „victim of unfortunate circumstances“<sup>377</sup> bezeichnet und ausführlich erläutert, warum er sich nicht mehr selbst übersetzen werde und wie wenig Freude ihm die Selbstübersetzung bereitet habe:

Because I have translated into English two of my books and several of my stories, people imagine I enjoy translating my own work. Nothing could be further from the truth. I think translation is, if one is rigorous, an impossibility and too often a very thankless task: I don't enjoy translating anything and have absolutely no intention of doing any more.<sup>378</sup>

Dennoch enden viele der Klagen der Selbstübersetzer mit einem ‚aber‘, so auch bei Ribeiro, der mit etwas Stolz auf einige seiner Übersetzungsentscheidungen zurückblickt.<sup>379</sup> Für GEMMA LIENAS hat die Selbstübersetzung sowohl Vor- als auch Nachteile:

La desventaja principal es que implica más trabajo y consume unas horas en las que podría estar escribiendo una nueva novela. Pero, al mismo tiempo, tiene ventajas como el mayor control que se tiene sobre la propia obra y todo lo que

---

<sup>374</sup> Whyte 2002: 67.

<sup>375</sup> Cammann 2015.

<sup>376</sup> Solana 2015.

<sup>377</sup> Seinen ersten Roman habe er ‚freiwillig‘ selbst übersetzt, da der Übersetzer sich außerstande sah, den Dialekt zu übertragen, die zweite Selbstübersetzung erfolgte auf Drängen seines Literaturagenten Thomas Colchie. Vgl. Ribeiro 1990 sowie Antunes 2013: 49.

<sup>378</sup> Ribeiro 1990. Ich bedanke mich bei Maria Alice Antunes, dass sie mir den Essay zur Verfügung gestellt hat.

<sup>379</sup> „I do take modest pride, however, in some of the alliterations and sundry literary pranks I managed more or less to save.“ (Ribeiro 1990)

se aprende sobre el original mientras traduces, ya que ves errores que se te pasaron por alto en la primera revisión.<sup>380</sup>

Auch NANCY HUSTON unterstreicht den hohen Arbeitsaufwand, dennoch sei das Ergebnis es wert:

This is definitely a long, laborious, and somewhat infuriating process (especially when I feel the first ‚me‘ has put in impossible puns and jokes and songs on purpose, just to madden the second ‚me‘), but I feel it’s worth it.<sup>381</sup>

Der katalanische Autor QUIM MONZÓ zeigt sich zwiegespalten, wenn er die Selbstübersetzung als „dura, pero al mismo tiempo atractiva“<sup>382</sup> charakterisiert. Das Fazit vieler Autoren fällt jedoch positiv aus, wie die folgenden Zitate belegen:

GLORIA CACERES VARGAS: [...] lo disfruto por que en ambas lenguas reescribo y este de reelaboración me gusta, es moldear las imágenes, retocarlas en las dos lenguas.<sup>383</sup>

ROLANDO HINOJOSA-SMITH: [I] found I liked doing my own translations, and since the work was engaging and challenging, this drove me on.<sup>384</sup>

LOUISA NADOUR: C’est un challenge et une belle expérience que de traduire me poèmes en français.<sup>385</sup>

EDUARD MÁRQUEZ: Me ha gustado mucho. Creo que voy a repetir.<sup>386</sup>

SERGI PÀMIES: [...] muy estimulante [...].<sup>387</sup>

Eine Schlüsselrolle kommt hierbei der ersten Selbstübersetzung zu: Ist diese Erfahrung positiv, so ist dies meist der Beginn einer systematischen Selbstübersetzungspraxis. So betont ROSARIO FERRÉ in ihrer Autobiographie *Memoria* (2011): „La traducción de Maldito Amor se me hizo fácil y me tomó sólo tres meses.“<sup>388</sup> Ähnlich verliefen auch VASSILIS ALEXAKIS erste Erfahrungen mit der Selbstübersetzung:

J’ai tenté l’expérience de me traduire moi-même une fois du grec au français, une fois du français au grec: cela m’a posé moins de problèmes que je ne m’y

---

380 Entrevista con Gemma Lienas (2012). Siehe Anhang.

381 Huston 2007b: 13.

382 EFE 2002.

383 Entrevista con Gloria Caceres Vargas (2013). Siehe Anhang. Meine Hervorhebung.

384 Hinojosa-Smith 2002: 49. Meine Hervorhebung.

385 Nadour 2010: 41. Meine Hervorhebung.

386 Márquez 2011. Meine Hervorhebung.

387 EFE 2014a. Meine Hervorhebung.

388 Ferré 2011: 146.

attendais. [...] Je n'avais le sentiment ni de me trahir, en utilisant deux langues, ni de les trahir.<sup>389</sup>

Diese positive Grundeinstellung gegenüber der Praxis der Selbstübersetzung findet sich nicht nur bei romanischsprachigen Schriftstellern. Auch TSCHINGIS AITMATOW bestätigt: „If I write a book in Kirghiz, I then translate it into Russian, or vice versa. And it gives me enormous pleasure to carry out this work in both directions.“<sup>390</sup> Der tschechische Autor Antonín Brousek empfindet die Erfahrung der Selbstübersetzung als bereichernd:

[D]as unumgängliche Wechselbad zwischen ‚Tschechisch‘ und ‚Deutsch‘ erwies sich als äußerst gewinnbringend, als stimulierend und inspirierend. Die beiden Sprachen leisten sich ja permanent eine echte ‚Bruderhilfe‘, sie sind ständig dabei, einander auszuleuchten und auszulichten, sich gegenseitig zu relativieren und zu korrigieren. Dadurch schon steigert sich die Aufnahmefähigkeit bzw. die Sensibilität auch allen anderen Sprachen gegenüber, erweitert sich der allgemeine, ja geistige Horizont.<sup>391</sup>

Der südafrikanische Schriftsteller SJ NAUDÉ ist vor allem von der Freiheit angetan, die er beim Übersetzen genießt: „Translating your own work gives you a marvelous freedom.“<sup>392</sup> Sein Fazit lautet daher: „In short, it might be best to translate your own work if you are able to.“<sup>393</sup> Wenn in der Forschungsliteratur also vorrangig die negativen Gefühle hervorgehoben werden, so wird ein einseitiges Bild der Haltung der Schriftsteller gegenüber der Selbstübersetzung gezeichnet.

Die Forschung hat sich der Frage, warum sich Autoren selbst übersetzen, aus unterschiedlichen Perspektiven genähert. Jan Hokenson hat in einer diachronen Untersuchung den Fokus auf Migrationsautoren gelegt und kommt zu dem Ergebnis, dass es das Hauptinteresse dieser Schriftsteller sei, „to remain in active relationship with the first literary language, its legacies and its readers“<sup>394</sup>. Bueno García weist daraufhin, dass insbesondere im Kontext von weniger verbreiteten Sprachen das vorrangige Interesse sei, neue Leser zu gewinnen:

---

<sup>389</sup> Alexakis 1989: 14f.

<sup>390</sup> Dadazhanova 1984: 70.

<sup>391</sup> Brousek 1981: 35.

<sup>392</sup> Naudé 2015.

<sup>393</sup> Ebd.

<sup>394</sup> Hokenson 2013: 56.

Le désir d'entrer dans une langue ou dans un circuit culturel ou éditorial plus sûrs et plus forts doit être également pris en considération. Ce désir est bien des fois une nécessité: dans le cas des langues minoritaires, il paraît indispensable de passer par une autre langue plus importante, simplement parce qu'il n'y a pas de lecteurs de cette langue en dehors de son aire d'utilisation.<sup>395</sup>

Corinna Krause zeigt am Beispiel der gälischen Literatur hingegen, dass auch im Kontext weniger verbreiteter Sprachen die Wahl der Selbstübersetzung aus ganz unterschiedlichen Beweggründen getroffen wird:

Concerning self-translation, some authors expressed a strong sense of ownership over their work along with a desire to keep the emphasis on the original Gaelic texts. Others were concerned to save the translation from misinterpretation, and therefore mistranslation. For many it is a pragmatic choice. Yet some pointed out that a lack of knowledge of Gaelic amongst the Scottish literary community and of financial support specifically for translation left them with no choice but to translate themselves. Finally, some authors saw self-translation as a reflection of their bilingual existence both in creative ways (seeing the same idea expressed in the other language) and in external social ways (to allow the work to be shared by those who don't have Gaelic, named in some cases as friends and family).<sup>396</sup>

Die ausführlichste Analyse legte bislang Simona Anselmi vor. In ihrer Monographie *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies* (2012) berücksichtigt sie eine Vielzahl von Selbstübersetzern aus unterschiedlichen Sprachen und Kontexten.<sup>397</sup> Laut Anselmi können die Beweggründe, die zur Selbstübersetzung führen, in vier Hauptkategorien eingeteilt werden: „editorial, poetic, ideological and mercantile“<sup>398</sup>. Anselmi geht weiterhin der Frage nach, inwieweit die Gründe die gewählte Übersetzungsstrategie beeinflussen. Ob dieser Zusammenhang tatsächlich nachvollzogen werden kann, ist jedoch fraglich, da Anselmi selbst einräumt, dass häufig

---

<sup>395</sup> Bueno García 2003: 273.

<sup>396</sup> Krause 2013: 155f.

<sup>397</sup> Besonders hervorzuheben ist die Berücksichtigung südafrikanischer Selbstübersetzer wie ANDRÉ BRINK und NGUGI WA THIONG'O, die in Überblicksdarstellungen häufig vernachlässigt werden. Diskutiert wird ebenfalls die Selbstübersetzung im gälischen Sprachraum sowie in Spanien und bei Migrationsautoren. Unerwähnt bleibt die Selbstübersetzung der indigenen Autoren in Lateinamerika.

<sup>398</sup> Anselmi 2012: 35. Unter der Kategorie „editorial“ fasst sie verschiedenen Formen kollaborativer Neuübersetzungen zusammen: „[...] translations resulting from a process of revision or supervision or retranslation prompted by their dissatisfaction with the existing translations.“ (Ebd.: 61) Es handelt sich hierbei somit nicht um Selbstübersetzungen im engeren Sinne. Zur Zusammenarbeit von Autoren und Übersetzern siehe ausführlich Kapitel 8.



mehrere Gründe unterschiedlicher Kategorien eine Rolle spielen.<sup>399</sup> Vielversprechender wäre dieser Ansatz möglicherweise, wenn man ausschließlich die erste Selbstübersetzung eines Autors betrachten würde, da hier häufig ein konkreter Anlass zur Selbstübersetzung führt.<sup>400</sup> Andererseits ist auch anzunehmen, dass die Wahl der Übersetzungsstrategie von vielen anderen Faktoren beeinflusst wird, daher bleibt es fraglich, ob es zielführend ist, hier einen direkten Zusammenhang nachweisen zu wollen.

Maria Alice Antunes unterscheidet zwischen intrinsischen und extrinsischen Beweggründen, die auch miteinander verknüpft sein können: „[A] combination of motives is at work when a writer opts for self-translation.“<sup>401</sup> In der Tat spielen häufig mehrere Faktoren im Entscheidungsprozess für die Selbstübersetzung eine Rolle; zudem kann die Motivation von Werk zu Werk variieren. Eine Zweiteilung wählt auch Manterola Agirrezabalaga, jedoch sind hier die Kategorien mit Blick auf die literarische Selbstübersetzung begrifflich präziser gewählt und scheinen daher am geeignetsten: „relativos al autor y relativos al sistema literario“<sup>402</sup>. „Relativos al autor“ entspricht den intrinsischen Motiven bei Antunes, „relativos al sistema literario“ den extrinsischen. Individuelle Beweggründe und externe Faktoren können sich auch überschneiden; überwiegend jedoch die externen Faktoren, kann die Selbstübersetzung für einen mehrsprachigen Autor von einer Option zu einer Notwendigkeit werden.

Im Folgenden wird die Zweiteilung von Manterola Agirrezabalaga übernommen, indem zwischen buchmarktbezogenen und autorbezogenen Gründen unterschieden wird. Der Fokus liegt hierbei ausschließlich auf romanischsprachigen Schriftstellern, d.h. es geht hier konkret um die Frage, was romanischsprachige Autoren zu Beginn des 21. Jahrhunderts motiviert hat, ihre Werke selbst zu übersetzen, und nicht um eine möglichst vollständige Aufzählung aller Gründe, die zur Selbstübersetzung führen können.

---

<sup>399</sup> „This classification is by no means watertight, as an author has often more than one reason to translate his or her work, and could be placed under more than one category.“ (Anselmi 2012: 61.)

<sup>400</sup> Auf die Gründe, die zur ersten Selbstübersetzung geführt haben, gehe ich ausführlich in Gentes 2016b ein. Einige der in Gentes 2016b genannten romanischsprachigen Beispiele (MAKINE, URRETABIZKAIA, MÁRQUEZ, HINOJOSA-SMITH, CASTRÉE, GELLINGS) werden hier aufgegriffen.

<sup>401</sup> Antunes 2013: 47.

<sup>402</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 79.

## 4.1 Buchmarktbezogene Gründe

Vielfach sind es die Bedingungen auf dem Buchmarkt, das heißt extrinsische Faktoren, die dazu führen, dass sich ein Autor selbst übersetzt. Dies können beispielsweise fehlende ausgebildete Übersetzer oder fehlende Veröffentlichungsmöglichkeiten sein. Beide Aspekte betreffen insbesondere, jedoch nicht ausschließlich Schriftsteller, die weniger verbreitete Literatursprachen verwenden. Wie in Kapitel 2 bereits dargelegt wurde, sind dies oft Sprachen, in denen zugleich die Zahl der Analphabeten recht hoch ist. Das Schreiben in einer dieser Sprachen wird von den Schriftstellern als aktiver Beitrag zur Identitätsbildung und zum Spracherhalt verstanden. So erklärt BOUBACAR BORIS DIOP seine Entscheidung, auf Wolof zu schreiben, wie folgt:

Man hat plötzlich festen, sicheren Boden unter den Füßen. Und man realisiert, dass der Entscheid, den literarischen Status der einheimischen Sprachen aufzuwerten, nicht etwa ein Rückzugsgefecht ist, sondern ein Schritt in die Zukunft. [...] Gewiss: Eine Literatur in einheimischen Sprachen wird die Probleme des Kontinents nicht lösen; aber sie könnte zumindest den Prozess der Selbstentfremdung konterkarieren.<sup>403</sup>

Dieser Effekt sei umso wahrscheinlicher, je bekannter der Schriftsteller ist, so Dirk Naguschewski: „Wechselt ein bekannter Autor wie Boubacar Boris Diop zum Wolof als Sprache seiner Literatur, so führt dies auch zu einem Prestigegewinn des Wolof überhaupt.“<sup>404</sup> Wer jedoch eine wenig verbreitete Sprache als Literatursprache wählt, ist in der Regel gezwungen, sich selbst zu übersetzen, da Publikationsmöglichkeiten gering sind. Verlage scheuen insbesondere die Veröffentlichung längerer Werke in einsprachigen Editionen:

Mais un roman de plus de 300 pages, comme *Mbaam Dictateur* cela pose un problème. Cheik Aliou Ndao en a encore fait l'expérience en contactant des éditeurs, il a entendu des remarques comme ‚et qui va acheter ce roman, qui va le lire?‘<sup>405</sup>

So übersetzte CHEIK ALIOU NDAO seine auf Wolof verfassten Romane *Buur Tilleen, roi de la Médina* (1972) / *Buur tilleen* (1993) und *Mbaam dictateur* (1997) / *Mbaam aakimoo* (2007) ins Französische. Die Originalversionen erschienen erst Jahre später. Zur Veröffentlichung von *Buur tilleen* merkt Dirk Naguschewski an, dass die Wolof-Fassung „nur dank des Engagements einer

---

<sup>403</sup> Diop 2013.

<sup>404</sup> Naguschewski 2007: 112.

<sup>405</sup> Gierczyński-Bocandé 2005: 135.

senegalesischen wissenschaftlichen Institution (IFAN) und mithilfe von Fördergeldern der ACCT (Agence de Coopération Culturelle et Technique)<sup>406</sup> erscheinen konnte: „Französische Gelder spielen also auch hier eine Rolle. Ein kommerzieller Verlag (im frankophonen Afrika ohnehin rar) war offenbar für dieses Projekt nicht zu gewinnen.“<sup>407</sup>

Die Selbstübersetzung wird im Kontext wenig verbreiteter Sprachen häufig als äußerer Zwang empfunden, wie der guatemaltekeische Selbstübersetzer HUMBERTO AK'ABAL erläutert:

Yo sólo soy traductor por necesidad, no tengo estudios ni formación siquiera elemental sobre traducción, lo mío es sencillamente un oficio empírico. Me considero un traductor que revira consigo mismo, a veces autor en dos lenguas, casi como hablar a dos voces simultáneamente. En nuestras culturas aún no tenemos traductores especializados o personas que se dediquen a hacer este trabajo, salvo alguno que otro como aficionado, que lo toma como un reto.<sup>408</sup>

Erscheint die Selbstübersetzung in einer zweisprachigen Ausgabe, so wird sie oft als ein Beitrag zum Spracherhalt verstanden, wie die peruanische Autorin GLORIA CACERES VARGAS bestätigt: „La autotraducción ayuda a la vigencia y promoción de una lengua [...]“<sup>409</sup> Inwieweit die Veröffentlichung in einer bilingualen Edition der weniger verbreiteten Sprache tatsächlich nutzt oder eher schadet, ist unter Forschern umstritten.<sup>410</sup> Im Kontext der indigenen Sprachen in Südamerika wird oftmals betont, dass dieses Publikationsformat eine Gleichstellung beider Sprachen sichtbar mache, wie z. B. José Antonio Flores Fanfan unterstreicht:

Con las ediciones bilingües y multilingües se pone el náhuatl, el popoluca o cualquier lengua indígena, en el mismo nivel de visibilidad, lo posicionas de la misma manera, en términos de igualdad; es como una metáfora, en un texto, para afirmar que las lenguas están al mismo nivel.<sup>411</sup>

Laut Fernando Peñalosa erfülle die Veröffentlichung in einer zweisprachigen Ausgabe mehrere Zwecke: Erstens zeige sie, dass indigene Sprachen als Literatursprachen verwendet werden können, zweitens ermutigen sie, in

---

<sup>406</sup> Naguschewski 2007: 96.

<sup>407</sup> Ebd.

<sup>408</sup> Santoveña 2010: 23.

<sup>409</sup> Entrevista con Gloria Caceres Vargas (2013). Siehe Anhang.

<sup>410</sup> Vgl. Gentes 2013.

<sup>411</sup> Santoveña 2010: 180.

diesen zu schreiben und drittens fördern sie die Lesekompetenzen in der jeweiligen indigenen Sprache.<sup>412</sup> Gerade letzteres zweifelt Corinna Krause in ihren Arbeiten zur Selbstübersetzung aus dem Gälischen an. Krause ist der Überzeugung, dass die englische Version eher gelesen werde, da hier die Lesekompetenz größer und somit der Aufwand geringer sei.<sup>413</sup> Sie kommt daher zu dem Schluss: „[S]uch publication practice reveals itself as highly dangerous to the development of Gaelic as a read language in that it reinforces a reading pattern that is already there.“<sup>414</sup> So umstritten die Veröffentlichung in einer bilingualen Edition auch sein mag, manchen Autoren bietet sich nicht einmal diese Option. So berichtet HUMBERTO AK'ABAL, dass Verlage die Publikation seiner Werke in zweisprachigen Ausgaben vielfach abgelehnt hätten:

[A] mí me decían: es que no podemos publicar un libro bilingüe porque el libro en Guatemala no se vende. Y si lo publicamos bilingüe son dos libros en uno. Así que el libro va a costar el doble, que va ser menos posible poderlo vender y la única forma poderlo hacer circular es que se publique sólo en una lengua para que el libro no salga muy caro y se venda.<sup>415</sup>

Die Rolle des Verlegers bei Selbstübersetzungen ist auch in anderen Kontexten nicht zu unterschätzen: Sie können Autoren direkt zur Selbstübersetzung auffordern oder diese durch Ablehnung ihres Werks in Zugzwang bringen und die Entscheidung so indirekt beeinflussen. So begann der galicische Schriftsteller DOMINGO VILLAR mit der Übersetzung seines Debütromans *Ollos de auga* (2006) ins Spanische erst, als er für das galicische Original keinen Verleger fand.<sup>416</sup> Eine der kuriosesten Anekdoten rankt sich um ANDREÏ MAKINE, dessen französischer Verleger seinen ersten Roman erst annahm, als er diesen als Übersetzung aus dem Russischen ausgab.<sup>417</sup> Hierzu erfand er den fiktiven Übersetzer Albert Lemonnier. Als er die Strategie jedoch ein zweites Mal anwandte, verlangte der Verleger, das russische Original zu sehen:

J'ai opéré le même tour de passe-passe avec le deuxième mais, là, j'ai dû fournir ,l'original' russe qui n'existait pas. Il m'a donc fallu traduire mon propre livre en

---

<sup>412</sup> Vgl. Peñalosa 2004.

<sup>413</sup> Vgl. Krause 2006, Krause 2007 sowie Krause 2013.

<sup>414</sup> Krause 2006: 158.

<sup>415</sup> Ak'abal/Ollé 2004: 213.

<sup>416</sup> Siehe ausführlich Kapitel 11.3.

<sup>417</sup> „Mon premier roman, tout d'abord refusé, a finalement été accepté lorsque je l'ai présenté comme étant traduit du russe.“ (Fiemeyer 1996: 46)

trois semaines. Inutile de dire que le travail ne pouvait être que médiocre, compte tenu des délais.<sup>418</sup>

So übersetzte Makine also notgedrungen und in aller Eile seinen Roman *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992) ins Russische. Zu seinem Missfallen fungierte die russische Fassung sogar als Ausgangstext für die serbische Übersetzung.<sup>419</sup> In diesem Fall war somit nicht die als Übersetzung präsentierte Version, sondern das vermeintliche Original die Selbstübersetzung. Makine etablierte sich in der Folge rasch als französischsprachiger Autor, und so blieb dies seine einzige Erfahrung als Selbstübersetzer. Während hier der Verleger nicht ahnte, dass er eine Selbstübersetzung in Auftrag gab, fordern andere diese gezielt ein: Nachdem die Werke des katalanischen Schriftstellers SERGI PÀMIES zunächst von Übersetzern ins Spanische übertragen wurden – und der Autor durchaus zufrieden mit den Übersetzungen war –, entschied der Verlag bei seinem Werk *L'últim llibre de Sergi Pàmies* (2000), dass es aus Marketinggründen besser sei, wenn Pàmies sich fortan selbst übersetze:

Los dos últimos libros los he traducido yo y, aunque parezca mentira, no me elegí yo a mí mismo sino que la editorial consideró que era mejor presentar una versión del autor que una traducción.<sup>420</sup>

Der katalanische Schriftsteller FRANCESC SERÉS wurde von seinem Verlag Alpha Decay um eine Selbstübersetzung gebeten, musste jedoch zuvor eine Probeübersetzung einreichen: „Hicimos una prueba de traducción y el resultado les gustó y traduje para ellos mis cuatro primeros libros.“<sup>421</sup> Der baskische Autor HARKAITZ CANO sah sich zur Selbstübersetzung gezwungen, da sein Verleger kein Budget für eine Übersetzung hatte:

[E]l motivo de haber autotraducido mi propia obra se ha debido, la mayoría de las veces, a la falta de presupuesto para pagar a un traductor, por lo que me vi obligado a acometer el trabajo yo mismo.<sup>422</sup>

Hier war also das zur Verfügung stehende ökonomische Kapital des Verlags entscheidend.

---

<sup>418</sup> Fiemeyer 1996: 46.

<sup>419</sup> Vgl. ebd.

<sup>420</sup> Pàmies / Besora / Correa-Fiz 2007.

<sup>421</sup> Entrevista con Francesc Serés (2013). Siehe Anhang.

<sup>422</sup> Entrevista con Harkaitz Cano (2014). Siehe Anhang.

In anderen Fällen benötigt der Verlag die Selbstübersetzung nicht zur Veröffentlichung, sondern als Hilfestellung für eine Übersetzung des Originals in eine dritte Sprache. Dies berichtet die baskische Schriftstellerin ARANTXA URRETABIZKAIA, deren Roman *Zergatik, Panpox* (1979) ins Katalanische übersetzt werden sollte:

La editorial interesada en publicar mi novela [*Zergatik, Panpox*] en catalán tenía una persona dispuesta a traducir del euskera al catalán, pero me pidieron que hiciera, además, una traducción al castellano para facilitar la tarea del traductor.<sup>423</sup>

Die spanische Selbstübersetzung *Por qué, Panpox?* wurde letztendlich auch veröffentlicht, allerdings erst 1986, vier Jahre nach Erscheinen der katalanischen Fremdübersetzung. Der Einfluss des Verlegers kann jedoch auch indirekt zum Tragen kommen. Hätte der Verlag Alianza sich nicht entschieden, aus Marketinggründen einen Booktrailer zu produzieren, so wäre der katalanische Autor EDUARD MÁRQUEZ vermutlich nicht auf die Idee gekommen, seinen Roman *L'últim dia abans de demà* (2011) selbst ins Spanische zu übersetzen:

Todo nace de la idea de hacer un booktrailer. Se me ocurrió encargárselo a una persona que no lee en catalán. Así que, aprovechando que este amigo tenía que pasar una noche en Barcelona, vino a casa y le leí la novela traduciéndola. En ese momento, después de tantas horas traduciendo ,a vista', pensé que podría hacerlo yo. Y estoy muy contento de haberlo hecho, me lo he pasado muy bien.<sup>424</sup>

Hier fiel die Entscheidung für die Selbstübersetzung somit eher zufällig.

Die Wahl der Selbstübersetzung wird jedoch nicht immer von äußeren Faktoren beeinflusst, wie im Folgenden erläutert wird.

## 4.2 Autorbezogene Gründe

Wenn ein Schriftsteller sich aus freien Stücken entscheidet, sein Werk selbst zu übersetzen, dann kann dies ganz unterschiedliche Gründe haben: Sei es, um die Übersetzung zu kontrollieren, um Erfahrung im Schreiben in der Fremdsprache zu sammeln, um sein Werk einem neuen Literaturmarkt zugänglich zu machen oder nach einem Sprachwechsel die Erstsprache nicht aufzugeben. Insbesondere im Fall von autofiktionalen Werken spielen emotionale Beweggründe eine entscheidende Rolle. Nicht zuletzt wird für viele

---

<sup>423</sup> Urretabizkaia 2011.

<sup>424</sup> Muñoz 2011.

systematische Selbstübersetzer das Übersetzen integraler Bestandteil des Schreibprozesses.

### Kontrolle über den Übersetzungsprozess

Die Kontrolle über die Übersetzung zu behalten, ist oftmals ein entscheidendes Motiv für die Selbstübersetzung. Allein der Gedanke an eine Fremdübersetzung erfüllt manche Autoren bereits mit Unbehagen, wie GLORIA CACERES VARGAS bestätigt: „[A]l pesar que otro puede traducirme no me gusta mucho y entonces prefiero hacerlo yo misma [...]“<sup>425</sup> Trotz des Zeitaufwandes bevorzugt auch ROSARIO FERRÉ, ihre Werke selbst zu übersetzen:

[I]n translating you have to sacrifice the time that you would be using to write something new in Spanish. It's self-defeating in a way. But then, when I see the translations they do I get so upset that I say, „No, I don't want anything else translated. I want to do it myself.“<sup>426</sup>

Die Erfahrung der Fremdübersetzung kann ein so einschneidendes Erlebnis sein, dass diese entweder noch vor der Veröffentlichung gestoppt wird oder aber zu einer Neuübersetzung führt.<sup>427</sup> So übersetzte ROLANDO HINOJOSA-SMITH zwei seiner Romane neu, da seine Freunde und Kollegen die existierenden Fremdübersetzungen vehement kritisierten:

My first two novels, *Estampas del valle y otras obras* (1974) and *Klail City y sus alrededores* (1978), were translated into English by Gustavo Valadez and Jose Reyna, and by Rosaura Sanchez, respectively. I found them acceptable, although friends and colleagues and others who used them in either Spanish or Ethnic Studies classes did not.<sup>428</sup>

In einem Interview konkretisiert er die angeführte Kritik: „People were complaining that the flavor wasn't there in the translation.“<sup>429</sup>

---

<sup>425</sup> Entrevista con Gloria Caceres Vargas (2013). Siehe Anhang.

<sup>426</sup> Ferré/Perry 1993: 102.

<sup>427</sup> So informierte VLADIMIR NABOKOV den englischen Verleger Hutchinson & Co in einem Brief bereits vor dem Druck, dass er mit der Übersetzung *Camera Obscura* (1936) von Winifred Roy unzufrieden war: „It was loose, shapeless, sloppy, full of blunders and gaps, lacking vigor and spring, and plumped down in such dull, flat English that I could not read it to the end [...]“<sup>427</sup> Nabokovs Exemplar dieser Übersetzung ist in der New York Public Library's Berg Collection erhalten und weist laut John Colapinto zahlreiche Anmerkungen auf: „He had revised virtually every page of Roy's version in a storm of handwritten additions, crabbed interlineations, carat-sprinkled paragraphs, and bursts of inspiration.“<sup>427</sup> Offenbar legte Nabokov hier bereits den Grundstein für seine Neuübersetzung, die 1938 unter dem Titel *Laughter in the Dark* beim amerikanischen Verlag Bobbs-Merrill erschien.

<sup>428</sup> Hinojosa-Smith 2002: 49.

<sup>429</sup> Hinojosa/Jussawalla 1992: 264.

Da sie bei der Fremdübersetzung ihres Romans *Egosurfing* (2010) ihre eigene Stimme nicht mehr erkannt hatte, zog es auch LLUCÍA RAMIS vor, ihren Roman *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013) selbst ins Spanische zu übersetzen: „[Q]uería conservar mi voz.“<sup>430</sup> Die eigene Stimme zu erhalten, ist auch das primäre Anliegen von GENEVIÈVE CASTRÉE bei der Übersetzung ihrer Graphic Novel *Susceptible* (2012) ins Englische: „I translated the book myself thinking that perhaps it would allow the words to still sound like me a little.“<sup>431</sup> Castrée ging somit das „Risiko“ einer Fremdübersetzung erst gar nicht ein und entschloss sich direkt zur Selbstübersetzung. SILVIA BARON SUPERVIELLE hingegen ließ eine Reihe an Fremdübersetzungen zu, doch als es um die Übersetzung ihres lyrischen Gesamtwerks ging, entschied auch sie sich für die Selbstübersetzung: „Mon éditeur argentin s’intéressait à ce projet et, comme je suis terriblement maniaque, je lui ai proposé de faire moi-même ce travail énorme et difficile.“<sup>432</sup> Wenn ein Autor die Übersetzungsrechte in eine Sprache nicht mehr vergibt, um eines Tages seine Werke selbst zu übersetzen, so führt dies dazu, dass einzelne Werke einem Buchmarkt jahrelang vorenthalten werden, wie im Fall von MILAN KUNDERA:

Il est vrai qu’après 1990, la situation autour des éditions tchèques de Kundera est devenue insolite. Kundera a bloqué les éditions tchèques des ouvrages romanesques rédigés en français. Il s’est réservé la traduction de ses originaux français vers le tchèque mais les traductions ne sont toujours pas réalisées. Les lecteurs et lectrices tchèques sont obligé-e-s de les lire en français, voire dans d’autres langues.<sup>433</sup>

Die Kontrolle über den Zieltext ist somit ein zentrales Motiv für die Selbstübersetzung, die laut FRANCESC SERES weniger zeitaufwendig sei als die Korrektur einer Fremdübersetzung: „Hasta ahora me siento cómodo haciéndolo yo mismo, porque perdería más tiempo corrigiendo la traducción de otro que si la hago yo.“<sup>434</sup>

---

<sup>430</sup> Ramis/Garrido 2013.

<sup>431</sup> Castrée/Randle 2013.

<sup>432</sup> Baron Supervielle/Germain 2011: 14.

<sup>433</sup> Bednárová 2010: 359.

<sup>434</sup> Senar 2008.



## Übergang zum Schreiben in der Zweitsprache

Für den niederländischen Schriftsteller PAUL GELLINGS bot die Übersetzung seines Romans *Witte paarden* (2001) die Möglichkeit, erste Erfahrungen mit dem Schreiben auf Französisch zu sammeln und so seinem Traum, dem direkten Schreiben in der Fremdsprache, einen Schritt näher zu kommen: „J’ai toujours voulu écrire en français. En traduisant moi-même mon roman, j’ai réalisé une partie de mon rêve.“<sup>435</sup>

Als FELICIA MIHALI von Rumänien nach Montreal migrierte, war es ihr Ziel, sich als französischsprachige Autorin auf dem neuen Literaturmarkt zu etablieren, und so begann sie direkt mit der Übersetzung ihrer bereits in Rumänien veröffentlichten Romane ins Französische:

En transposant dans une autre langue un corpus déjà donné, je me suis réinventée comme auteure francophone en suivant d’une certaine façon le même *pattern*, les mêmes formules et le même style minimaliste que j’avais en roumain. Et cet exercice m’a toujours servi, car si j’ai changé au niveau des sujets, comme forme, je continue à utiliser en français le même style concis qu’à l’époque où je travaillais pour *Evenimentul zilei*.<sup>436</sup>

Ihre nächsten Romane verfasste sie direkt auf Französisch, und seit Kurzem schreibt sie zudem auch auf Englisch: „Je me suis réinventée une fois en français, pourquoi ne pas essayer de le faire aussi en anglais, une langue qui vient avec une riche culture littéraire, sociale, historique?“<sup>437</sup> Eine Selbstübersetzung aus dem Englischen ins Französische schließt Mihali nicht aus, macht diese jedoch vom Verlagsinteresse abhängig: „[S]i mon éditeur français se montrera intéressé par une traduction, c’est sûrement moi qui vais la faire.“<sup>438</sup>

## Sprachwechsel ohne Aufgabe der Erstsprache

Ein literarischer Sprachwechsel kann ebenfalls ein Motiv für die Selbstübersetzung in die erste Literatursprache sein. Das gilt sowohl für Migrationsautoren als auch für Schriftsteller in mehrsprachigen Gesellschaften.

So hat VASSILIS ALEXAKIS seine ersten drei Romane auf Französisch verfasst und ins Griechische übersetzen lassen. Seinen vierten Roman *Talgo*

---

<sup>435</sup> Lorca 2003: 6.

<sup>436</sup> Mihali/Steiciuc 2013: 175.

<sup>437</sup> Ebd.: 179.

<sup>438</sup> Ebd.

(1980) schrieb er indes auf Griechisch. Die Rückeroberung seiner Erstsprache und die Entdeckung des Griechischen als Literatursprache bedeuteten für Alexakis jedoch nicht die Aufgabe des Französischen, und so begann mit der Übersetzung von *Talgo* ins Französische eine systematische bidirektionale Praxis der Selbstübersetzung. BRINA SVIT hingegen schrieb, bereits in Paris lebend, zunächst auf ihrer Erstsprache Slowenisch. Erst mit dem Wechsel der Literatursprache begann sie, ihre Werke systematisch aus dem Französischen ins Slowenische zu übersetzen. Die Selbstübersetzung ermöglicht ihr, dass Slowenische nicht zu Gunsten des Französischen aufgeben zu müssen.<sup>439</sup> Den Kontakt zum Heimatland zu bewahren, ist nicht nur bei Svit, sondern auch bei anderen Autoren ein zentrales Motiv. So erklärt ABDELLATIF LAABI:

En traduisant moi-même en arabe mes œuvres ou en les faisant traduire, mais toujours en participant à leur traduction, je me suis fixé pour tâche de les rendre au public auquel elles étaient d'abord destinées et à l'aire culturelle qui est leur véritable génitrice.<sup>440</sup>

Da ihr die Selbstübersetzung erlaube, sich das Chinesische zu erhalten, betrachtet YING CHEN diese als „un moyen de survie linguistique“<sup>441</sup>:

Ainsi je vois dans ma volonté de me traduire un souhait, un rêve, un désir de me réconcilier avec le passé, une possibilité de récupérer ma vie d'avant, une illusion de survivre non seulement ailleurs, mais là précisément où je me croyais morte.<sup>442</sup>

Ein Sprachwechsel kann nicht nur bei Migrationsautoren, sondern auch bei Schriftstellern in mehrsprachigen Gesellschaften erfolgen. So verfasste die katalanische Autorin MARIA DE LA PAU JANER ihre Werke zunächst auf Katalanisch und wählte schließlich das Spanische als Literatursprache:

Hace tres años cuando quedé finalista del Planeta con *Las mujeres que hay en mí*, había tomado la decisión de intentar llegar a más lectores a través del castellano. Sigo haciendo las versiones en catalán de mis novelas y ojalá pudiera hacer las inglesas, pero a eso no llego.<sup>443</sup>

Obwohl katalanische Leser auch die spanische Fassung hätten lesen können, ist es Janer ein Anliegen, sich das Katalanische als Literatursprache zu bewahren.

---

<sup>439</sup> Zur Selbstübersetzung bei Brina Svit siehe ausführlich die Fallstudie in Kapitel 11.5.

<sup>440</sup> Laâbi 1985: 47.

<sup>441</sup> Chen 2004: 69.

<sup>442</sup> Ebd.: 71.

<sup>443</sup> Janer 2005.

## Emotionale Gründe

Insbesondere bei der Übersetzung von autofiktionalen Werken scheint es den Autoren ein inneres Bedürfnis zu sein, ihre Geschichte in beiden Sprachen zu erzählen. In seinem Essay „Footnotes to a double life“ (2004) erklärt ARIEL DORFMAN, dass er die Sprachwahlentscheidung bei seiner Autobiographie *Heading South, Looking North* (1998) / *Rumbo al Sur, deseando el norte* (1998) erst treffen konnte, als er beschlossen hatte, auch eine Fassung in der zweiten Sprache zu schreiben:

For reasons that I prefer to keep under strict lock and key here inside. I then proceeded to choose English as the vehicle for my life, give English first rights – but temporarily, I promised, just to get this damn thing into the world: and then, I turned and murmured to my Spanish, *te voy a dejar que re-escribas por entero el libro*, I'll let you write your own version of my life.<sup>444</sup>

In seiner Analyse der autofiktionalen Werke von VASSILIS ALEXAKIS und NANCY HUSTON kommt auch Alain Ausoni zu dem Schluss, dass die Selbstübersetzung ihnen erlaubt, „un certain équilibre“<sup>445</sup> herzustellen. Nancy Huston bestätigt diesen Eindruck in ihrem Essay „Traduttore non è traditore“ (2007), in dem sie erläutert, warum sie ihre Werke selbst übersetze, obwohl sie die Selbstübersetzung als „forme de torture politique“<sup>446</sup> empfindet:

[Q]uand c'est fini, quand c'est vraiment terminé, quand, après tout ce dur labeur, le livre prend enfin forme et réussit à exister dans l'autre langue, eh bien, là je me sens bien, là je me sens mieux, là je me sens guérie, parce que c'est le même livre, il raconte les mêmes histoires, suscite les mêmes émotions, fait entendre la même musique, et alors là je suis contente, là je suis ravie, comme si ça prouvait qu'en fait je ne suis pas schizophrène, pas folle, puisque finalement la même personne dans les deux langues.<sup>447</sup>

Auch unabhängig von der Gattung sei es laut Beaujour zweisprachigen Schriftstellern im Laufe ihrer Karriere immer mehr ein inneres Bedürfnis, dass ihr Werk in beiden Sprachen vorliegt:

Au crépuscule de leur carrière, la plupart des écrivains bilingues ne sont plus satisfaits d'avoir fonctionné séparément dans deux langues. Ils sont en quête d'unité, et dans leurs efforts pour accomplir totalement leur bi-destin ou ,double

---

<sup>444</sup> Dorfman 2004: 208.

<sup>445</sup> Ausoni 2013a: 77.

<sup>446</sup> Huston 2007a: 158.

<sup>447</sup> Ebd.

destinée', ils aspirent à voir leurs œuvres complètes exister dans les deux langues.<sup>448</sup>

Für Migrationsautoren, die in der Zweitsprache schreiben, kann zudem die erhoffte Rezeption ihres Werkes in der Heimat ein entscheidender Faktor sein. So hatte ANNE WEBER den Wunsch, dass ihre Freunde und ihrer Familie ihr literarisches Debüt *Ida invente la poudre* (1998) lesen können, weshalb sie das Werk selbst ins Deutsche übersetzte: „Au début, je le faisais pour ma famille et mes amis.“<sup>449</sup> Ihre Bücher auf Deutsch zugänglich zu machen, ist seit *Cerbère* (2004) / *Besuch bei Zerberus* (2004) hingegen nicht mehr der Grund dafür, sich selbst zu übersetzen, da die erste Version nun auf Deutsch entsteht. Dennoch übersetzt sich Anne Weber weiterhin selbst: „Dass ich weiterhin zwei Fassungen meiner Bücher schreibe, hängt mehr damit zusammen, dass ich – vielleicht zu Unrecht – glaube, für diese Aufgabe geeigneter zu sein als jeder Übersetzer.“<sup>450</sup>

### Schreibstrategie

Nombreux sont [...] ceux qui développent une pratique littéraire bilingue. Ils semblent se retrouver dans l'espace de l'entre-deux langues et voir l'oscillation linguistique comme un moteur de la créativité.<sup>451</sup>

Für viele systematische Selbstübersetzer wird die Selbstübersetzung ein integraler Bestandteil des kreativen Schaffensprozesses. GLORICA CACERES VARGAS bezeichnet die Selbstübersetzung dementsprechend als einen „proceso de doble escritura“: „El primer texto poético o narrativo viene a constituirse como el esqueleto o guía de lo va ser la versión final.“<sup>452</sup> CARME RIERA betont, dass die andere Sprache ihr erlaube, das Geschriebene mit Distanz kritisch zu überarbeiten: „[H]acer versiones de ambas con mis libros me permite ver con distancia cómo funciona todo, detectar los errores y corregirlos en ambas.“<sup>453</sup> VASSILIS ALEXAKIS bestätigt diese Erfahrung: „[Q]uand on se

---

<sup>448</sup> Beaujour 2012: 149.

<sup>449</sup> Raspiengeas 2015.

<sup>450</sup> Weber/Neumann 2011.

<sup>451</sup> Ausoni 2013b: 76.

<sup>452</sup> Entrevista con Gloria Caceres Vargas (2013). Siehe Anhang.

<sup>453</sup> Riera/Luque 2012.

traduit soi-même, on se rend compte de ses faiblesses, et cela rend plus sévère à l'égard de ses propres textes."<sup>454</sup> NANCY HUSTON bezeichnet die in die Textgenese integrierte Übersetzung daher als „precious ‚quality check“<sup>455</sup> des bereits in der anderen Sprache Verfassten. Dieser Korrekturprozess könne in mehreren Phasen erfolgen, so XUAN BELLO:

Mi forma de trabajar es esta: escribo en asturiano, me traduzco al castellano, vuelvo a traducirme al asturiano, me veo impelido a ponerme otra vez en castellano. La rosa no es rosa por ser rosa apenas: lo es porque florece cada oportunidad que tiene de florecer.<sup>456</sup>

Der tschechische Dichter PETR KRÁL betont, dass sich beide Sprachen in diesem Entstehungsprozess gegenseitig bereichern:

Mon tchèque et mon français, ainsi, s'enrichissent mutuellement; quelle soit la langue dans laquelle j'écris d'abord, j'ai l'habitude de faire ensuite une version dans l'autre langue, laquelle, à son tour, me fait fréquemment modifier l'original – qui s'en trouve sinon changé, du moins affiné. Le fait de manier une deuxième langue m'offre de nouvelles façons de voir les choses et m'ouvre de nouveaux registres dans les deux langues.<sup>457</sup>

Laut Ute Heinemann betrachtet auch der katalanische Schriftsteller ANDREU MARTÍN die Selbstübersetzung als „exzellente Möglichkeit der Selbstkorrektur“<sup>458</sup>. Seit seinem Roman *Barcelona Connection* (katalanisch 1988a / spanisch 1988b) beginne er daher bereits vor der Veröffentlichung mit der Übersetzung: „Martín nimmt an beiden Romanversionen so lange Veränderungen vor, bis sie sich am Ende wieder weitgehend gleichen.“<sup>459</sup>

Die Ausführungen der Selbstübersetzer deuten bereits an, dass die Übersetzungsrichtung bei Selbstübersetzungen nicht immer eindeutig zu bestimmen sein wird – dieser Aspekt der Selbstübersetzung wird im Fokus des nächsten Kapitels stehen.

---

<sup>454</sup> Alexakis 2001: 262.

<sup>455</sup> Huston 2007b: 13.

<sup>456</sup> Bello 2011: 22.

<sup>457</sup> Král/Bretonnière 1994: 95.

<sup>458</sup> Heinemann 1998: 212.

<sup>459</sup> Ebd.: 213.

## 5 Übersetzungsrichtung

The issue of translation and minority languages is not a peripheral concern for beleaguered fans of exotic peoples gabbling in incomprehensible tongues but the single, most important issue in translation studies today.<sup>460</sup>

Die Übersetzung von Minderheitensprache ist nicht nur für die Translationswissenschaft im Allgemeinen, sondern auch für die Selbstübersetzungsforschung im Besonderen von großer Relevanz, da eine Vielzahl von Selbstübersetzungen aus eben diesen Sprachen erfolgt. Welche Sprachen als Minderheitensprachen bezeichnet werden, ist von verschiedenen Faktoren und Kontexten abhängig. So kann eine Sprache zwar eine große Sprecherzahl haben, aber dennoch wenig übersetzt werden, wie Johan Heilbron gezeigt hat:

Among these peripheral languages [...] are Chinese, Japanese, Arabic and Portuguese, each representing a very large number of speakers, yet occupying a peripheral position in the translation system. The size of language groups is clearly not decisive for their degree of centrality in the translation system.<sup>461</sup>

Michael Cronin betont, dass sich der Status einer Sprache im Laufe der Zeit ändern kann: „The concept of ‚minority‘ with respect to language is dynamic rather than static. ‚Minority‘ is the expression of a relation, not an essence.“<sup>462</sup> Dies bedeutet zugleich, dass auch Sprachen, die gegenwärtig weit verbreitet sind, potentiell Minderheitensprachen werden können.<sup>463</sup> Übersetzung ist im Kontext von weniger verbreiteten Sprachen stets ambivalent zu sehen, wie Corinna Krause erläutert:

In fact, translation itself becomes a double-edged sword for minorities. On the one hand, every minority language group depends for its daily survival on the practice of translation as a tool to communicate with the wider world. [...] On the other hand, translation endangers the survival of the minority language, in that it inevitably strengthens the majority language in its oppressive character, while confining the minority language to the margins of a linguistic community, finally pushing it into disappearance.<sup>464</sup>

---

<sup>460</sup> Cronin 1998: 151.

<sup>461</sup> Heilbron 1999: 434.

<sup>462</sup> Cronin 1995: 86.

<sup>463</sup> „The majority status of a language is determined by political, economic and cultural forces that are rarely static and therefore all languages are potentially minority languages.“ (Ebd.: 87f.)

<sup>464</sup> Krause 2007: 35.

Die Übersetzung in eine dominantere Sprache ist für die Literatur in der weniger verbreiteten Sprache somit stets mit Risiken verbunden, wie Manterola Agirrezabalaga am Beispiel der Übersetzung aus dem Baskischen ins Spanische aufzeigt:

Si la traducción al castellano se canoniza, o incluso se canoniza y tiene éxito, el original también se canonizará en cierto modo. Y si después dicha traducción se convierte en la versión fuente para otras traducciones será en beneficio de la difusión de la versión en euskara, pero también conllevará su riesgo, puesto que la versión en castellano se convertirá en el *original* definitivo, y el texto en euskara será sola una versión provisional. [...] Es el peaje que tendrán que pagar las obras en euskera.<sup>465</sup>

Um die Dynamiken von Übersetzungen aus und in weniger verbreiteten Sprachen zu analysieren, ist es daher wichtig, den Status der involvierten Sprachen auf dem internationalen literarischen Übersetzungsmarkt zu kennen und zu berücksichtigen: Aus welchen Sprachen wird viel bzw. wenig übersetzt? Welche Sprachen dominieren als Zielsprachen?

Eine erste Positionsbestimmung nimmt Johan Heilbron 2000 in seiner Studie „Translation as a cultural world-system“ vor. Auf Grundlage der in der Übersetzungsbibliographie *Index Translationum* verzeichneten Übersetzungen von Büchern untersucht er die Intensität der Übersetzungsströme zwischen einzelnen Sprachen auf dem internationalen Übersetzungsmarkt um 1980.<sup>466</sup> Die von ihm festgestellten Unterschiede beschreibt er mit Hilfe einer „core-periphery structure“<sup>467</sup>: Sprachen können im globalen Übersetzungssystem eine periphere, semi-periphere oder zentrale Position einnehmen, je nachdem, wie häufig sie jeweils als Ausgangssprache für Übersetzungen fungieren: „Using a simple definition of centrality, one can say that a language is more central in the world-system of translation when it has a larger share in the total number of translated books worldwide.“<sup>468</sup> Dem Englischen kommt um 1980 eine hyperzentrale Position zu, da rund 40 % der Übersetzungen aus ihm erfolgten.

---

<sup>465</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 37.

<sup>466</sup> Vgl. hier und im Folgenden Heilbron 2000. Wie Heilbron selbst betont, sind die zur Verfügung stehenden Daten kritisch zu betrachten. Zum einen sind nicht alle Übersetzungen in der Übersetzungsdatenbank erfasst, zum anderen sei der Begriff ‚Buch‘ nicht eindeutig definiert: „The most obvious problem is definition, for instance, of what constitutes a ‚book‘ or a ‚title‘. Publications which qualify as a ‚title‘ or a ‚book‘ in one country, are considered ‚grey‘ literature in other nations and are consequently excluded in their national book statistics [...]“ (Heilbron 2000: 13)

<sup>467</sup> Ebd.: 9.

<sup>468</sup> Heilbron 1999: 433.

Als weitere zentrale Sprachen nennt er Französisch, Deutsch und Russisch, aus denen rund 10–12 % aller Übersetzungen stammten. Aus den semi-peripheren Sprachen hingegen erfolgt nur rund 1 % aller Übersetzungen, der Anteil der peripheren Sprachen bleibt sogar unter 1 %.<sup>469</sup> Zu den semi-peripheren Sprachen zählt Heilbron sechs Sprachen: „In 1978 these languages were: Spanish, Italian, Danish, Swedish, Polish and Czech.“<sup>470</sup> Die Grenze zu den übrigen peripheren Sprachen sei jedoch fließend. Je peripherer die Position einer Sprache ist, desto höher ist laut Heilbron die Anzahl der Übersetzungen in diese Sprache, „translations flow more from the core to the periphery than the other way around“<sup>471</sup>. Gisèle Sapiro zeigt im Anschluss an Heilbron die Entwicklung der Übersetzungsströme in den 90ern auf.<sup>472</sup> Die hyperzentrale Position des Englischen hat sich noch einmal gefestigt, sie ist jetzt Ausgangssprache von 59,1 % der Übersetzungen. Die Position des Französischen und Deutschen bleiben mit jeweils rund 10 % annähernd stabil, während sich die Position des Russischen mit einem Rückgang auf 2,5 % drastisch verschlechtert hat. Zusammen mit dem Spanischen (2,6 %) und Italienischen (2,9 %) zählt das Russische nun zu den drei semi-peripheren Sprachen. Die Vielfalt der Ausgangssprachen nehme somit weiter ab:

[C]ontrary to what could be expected in the globalization era, the overall share of the peripheral languages decreased from close to 20 to 14 %, and the average number of books translated every year from other languages was even smaller in the 1990s than in the 1980s. Thus, quantitatively speaking, diversity has diminished.<sup>473</sup>

Michael Cronin unterteilt Sprachen entsprechend in zwei Gruppen, entweder seien sie „target-language intensive“ oder „source-language intensive“: „A SL intensive language would be almost any minority language where translations are largely from other source languages that enjoy majority status.“<sup>474</sup> Albert Branchadell hingegen weist darauf hin, dass es Sprachen gibt, die weder der einen noch der anderen Kategorie zugeordnet werden können, und bezeichnet diese als „less translated languages“:

---

<sup>469</sup> Vgl. Heilbron 2000: 14. Die Position einer Sprache könne sich im Laufe der Jahre jedoch verändern und sei somit keineswegs statisch.

<sup>470</sup> Ebd.

<sup>471</sup> Heilbron 1999: 435.

<sup>472</sup> Vgl. hier und im Folgenden Sapiro 2010: 424.

<sup>473</sup> Ebd.: 423.

<sup>474</sup> Cronin 1995: 88.



„[L]ess translated languages‘ applies to all those languages that are less often the source of translation in the international exchange of linguistic goods, regardless of the number of people using these languages. [...] Using Cronin’s terminology (1995), less translated languages would be the contrary of source-language intensive languages (not necessarily target-language intensive).<sup>475</sup>

Aufgrund des offensichtlichen Gefälles, das zwischen den einzelnen Sprachen auf dem internationalen Übersetzungsmarkt besteht, konstatiert Branchadell: „[I]nequality is the main feature of the relationship between less-translated languages and dominant languages [...].“<sup>476</sup> Auch Pascale Casanova beschreibt literarische Übersetzungen als „échange inégal“<sup>477</sup>:

L’inégalité linguistico-littéraire implique que la valeur littéraire d’un texte – sa valeur sur le marché des biens littéraires – dépende, au moins en partie, de la langue dans laquelle il est rédigé.<sup>478</sup>

Die literarische Sprachwahl beeinflusst somit bereits die Chancen eines Textes übersetzt und somit auf dem internationalen Buchmarkt wahrgenommen zu werden. Casanova argumentiert, dass jeder Sprache ein spezifisches literarisch-linguistisches Kapitel zugewiesen werden könne und es daher möglich sei, eine Unterteilung in dominierte und dominante Sprachen vorzunehmen. Die Gruppe der dominierten Sprachen zeichnet sich laut Casanova durch folgende Charakteristika aus:

[...] langues récemment ‚nationalisées‘ (c’est-à-dire devenues langues nationales relativement tardivement), dotées de peu de capital littéraire, de peu de reconnaissance internationale, d’un petit nombre de traducteurs (nationaux et internationaux), ou mal connues et restées longtemps invisibles dans les grands centres littéraires (comme le chinois et le japonais) [...]<sup>479</sup>

Hinsichtlich des Übersetzungstransfers zwischen den beiden Gruppen unterscheidet Casanova entsprechend vier Übersetzungsrichtungen:<sup>480</sup>

- dominante Sprache > dominierte Sprache
- dominierte Sprache > dominante Sprache
- dominante Sprache > dominante Sprache
- dominierte Sprache > dominierte Sprache

---

<sup>475</sup> Branchadell 2005: 1. Branchadell verweist innerhalb seines Zitats auf Michael Cronin (1995): *Altered States. Translation and Minority Languages*. In: *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 8/1, S. 85–103.

<sup>476</sup> Ebd.: 6.

<sup>477</sup> Casanova, P. 2002: 7.

<sup>478</sup> Ebd.: 14.

<sup>479</sup> Ebd.: 9.

<sup>480</sup> Vgl. ebd.: 9f.

In den ersten beiden Fällen liegt ein asymmetrisches Sprachverhältnis vor. Je nach Richtung des Transfers erfülle die Übersetzung hier unterschiedliche Funktionen: So sei es bei der Übersetzung von einer dominanten in eine dominierte Sprachen das Ziel, das eigene Kapitel zu erhöhen, eine Strategie, die Casanova als *traduction-accumulation* bezeichnet; bei der Übersetzung in die dominante Sprachen hingegen handele es sich um eine *traduction-consécration*,<sup>481</sup> d. h. durch den Akt der Übersetzung erfahre das literarische Werk Anerkennung, und entsprechend werde auch die Position des Autors im nationalen Literaturfeld der Originalsprache gestärkt.<sup>482</sup> Für den Schriftsteller in einer dominierten Sprache sei die Übersetzung somit von zentraler Bedeutung:

Pour un écrivain dominé, lutter pour l'accès à la traduction, c'est en effet lutter pour son existence même en tant que membre légitime de la république mondiale des lettres, pour l'accès aux centres, aux instances critiques et consécrationnelles, pour être lu par ceux qui décrètent que ce qu'ils lisent vaut d'être lu, etc.<sup>483</sup>

Casanova führt Selbstübersetzung als eine der möglichen Strategien an, „visant à faciliter le passage de la frontière littéraire“<sup>484</sup>. Diese Grenzüberschreitung von einem peripheren in ein zentraleres Literaturfeld bedeute für die Autoren zugleich eine „sortie de la marginalité“<sup>485</sup>. Grutman (2011), Dasilva (2009), Manterola Agirrezabalaga (2011) und Parcerisas (2007) haben am Beispiel Spaniens gezeigt, dass das asymmetrische Sprachverhältnis zwischen Baskisch, Galicisch, Katalanisch als dominierte Sprachen und Spanisch als dominante Sprache in der Tat zu einer erhöhten Anzahl an Selbstübersetzungen geführt hat.

---

<sup>481</sup> Vgl. Casanova, P. 2002: 9ff.

<sup>482</sup> „Fonctionnant alors comme une sorte de droit à l'existence internationale, elle permet à l'écrivain non seulement d'être reconnu littérairement hors des seules frontières nationales, mais, bien plus encore, de faire exister, au sein même de son univers national, une position internationale, c'est-à-dire autonome.“ (Ebd.: 14)

<sup>483</sup> Ebd.

<sup>484</sup> Ebd.: 15. Pascale Casanova erläutert die Strategie der Selbstübersetzung am Beispiel von RABINDRANATH TAGORE, MILAN KUNDERA, AUGUST STRINDBERG, WITOLD GOMBROWICZ, RACHID BOUDJEDRA, MAZIZI KUNENE und SAMUEL BECKETT (vgl. ebd.: 15ff.).

<sup>485</sup> Lagarde 2013: 14.

## 5.1 Horizontale vs. vertikale Selbstübersetzung

Auch bei Selbstübersetzungen spielt die unterschiedliche Position, die Sprachen auf dem Übersetzungsmarkt einnehmen, eine wichtige Rolle. Daher schlägt Grutman vor, zwischen horizontalen und vertikalen Selbstübersetzungen zu unterscheiden.<sup>486</sup> Horizontale Selbstübersetzungen finden zwischen zwei Sprachen gleichen Status, vertikale Selbstübersetzungen zwischen zwei Sprachen unterschiedlichen Status statt.

Bei horizontalen Selbstübersetzungen erfolgt die Übersetzung in der Regel von einer dominanten in eine andere dominante Sprache, dies gilt auch für den romanischsprachigen Kontext:

- Französisch–Englisch (u. a. Beckett, D’Alfonso, Federman, Huston);
- Spanisch–Englisch (u. a. Dorfman, Feliciano, Ferré, Hinojosa-Smith);
- Französisch–Spanisch (u. a. Baron Supervielle, Ballesteros Rosas, Espinoza, London);
- Französisch–Deutsch (u. a. Goldschmidt, Weber, Christen).

Selbstübersetzungen zwischen zwei dominierten Sprachen sind dagegen quasi inexistent.<sup>487</sup> Das einzige mir bekannte Beispiel im Kontext der romanischsprachigen Literatur ist die Selbstübersetzung des Gedichtbands *Retorn a Dahme* (2000) der verstorbenen Lyrikerin YAEL LANGELLA aus dem Hebräischen ins Katalanische.

Die Mehrheit der Selbstübersetzungen findet hingegen zwischen weniger verbreiteten und dominanten Sprachen statt, d. h. es handelt sich hier um vertikale Transferprozesse. Dies liegt zum einen daran, dass in mehrsprachigen Gesellschaften in der Regel ein asymmetrisches Sprachenverhältnis vorliegt, zum anderen ist die Erstsprache zahlreicher Migrationsautoren eine auf dem internationalen Übersetzungsmarkt wenig verbreitete Sprache, wie zum Beispiel Bulgarisch (ANÉLIA VÉLÉVA), Griechisch (VASSILIS ALEXAKIS, IRA FELOUKATZÍ), Japanisch (RYOKO SEKIGUCHI), Rumänisch (u. a. LINDA MARIA BAROS, FELICA MIHALI, MATEI VIȘNIEC), Slowenisch (BRINA SVIT) oder auch

---

<sup>486</sup> Vgl. Grutman 2011: 70.

<sup>487</sup> Ein Grund für die Selbstübersetzung zwischen zwei wenig verbreiteten Sprachen kann die Wahl des Migrationslandes sein: So migrierte der Schriftsteller THEODOR KALLIFATIDES (\*1938) aus Griechenland nach Schweden und übersetzt sich entsprechend aus dem Griechischen ins Schwedische bzw. umgekehrt.

Tschechisch (JANA BOXBERGER). Hinsichtlich der vertikalen Übersetzung schlägt Grutman vor, zwischen *infraautotraducción* und *supraautotraducción* zu differenzieren, je nachdem, ob aus der dominanten in die dominierte oder aus der dominierten in die dominante Sprache übersetzt wird:

[H]ace falta además distinguir entre dos tipos de autotraducción, según la dirección en que opere la transferencia lingüística: río abajo o río arriba. Por esta razón, propongo llamarlos respectivamente ‚*infraautotraducción*‘ y ‚*supraautotraducción*‘.<sup>488</sup>

Hinsichtlich der Unterscheidung von *infraautotraducción* und *supraautotraducción* ist eine Parallele zur Unterscheidung von *traduction-accumulation* und *traduction-consécration* bei Casanova erkennbar: Während Grutmans Terminologie die Richtung des Transfers betont, hebt Casanova dessen Funktion hervor. Im konkreten Fall setzt die Unterscheidung zwischen *infra*- und *supraautotraducción* eine genaue Kenntnis der Textgenese voraus. Nur wenn die Übersetzung zeitversetzt erfolgte, d. h. eine Sprache als Ausgangs- und eine zweite als Zielsprache identifiziert werden kann, ist die Übersetzungsrichtung eindeutig zu bestimmen. Hier unterscheiden sich Selbst- von Fremdübersetzungen: Wie in Kapitel 6 gezeigt werden wird, können zwischen beiden Fassungen Wechselwirkungen während der Textgenese stattfinden. Im Gegensatz zu Fremdübersetzungen ist es bei der Selbstübersetzung also möglich, dass beide Versionen anteilig zum Ausgangs- und Zieltext werden und somit auf der Ebene des Einzelwerks eine bidirektionale Übersetzung vorliegt.<sup>489</sup> Die Selbstübersetzung wäre in diesem Fall weder *infra*- noch *supraautotraducción* oder beides zugleich.

Als Beispiel für *infraautotraducciones* können die zeitversetzten Selbstübersetzungen von BRINA SVIT aus dem Französischen ins Slowenische, von BESSA MYFTIU aus dem Französischen ins Albanische sowie von MARIA DE LA PAU JANER aus dem Spanischen ins Katalanische angeführt werden.<sup>490</sup> JOAN-CLAUDI FORËT übersetzte sich einmalig aus dem Französischen ins Okzitanische, da ihm die auf Französisch verfassten Erzählungen unvollständig erschienen:

---

<sup>488</sup> Grutman 2011: 81. Kursivierung im Original.

<sup>489</sup> Zur Textgenese von Selbstübersetzungen siehe ausführlich Kapitel 6.

<sup>490</sup> Zur Übersetzungsrichtung bei Brina Svit siehe ausführlich Kapitel 11.5, zur Übersetzungsrichtung bei Maria de la Pau Janer siehe Kapitel 5.2.

Il me semblait que certaines de mes nouvelles, inédites ou déjà publiées en revues, notamment dans *Les Cahiers du ru* (Val d'Aoste), ne pouvaient trouver leur aboutissement qu'en version occitane. Sans cet état définitif, elles me paraissaient avortées, incomplètes, inachevées. [...] Cette pratique de l'auto-traduction français-occitan est à ma connaissance très exceptionnelle [...].<sup>491</sup>

Dem Lyriker SERGE BEC erscheint der Gedanke an eine Übersetzung ins Okzitanische geradezu absurd:

De nombreuses fois le public nous demande si nous rédigeons nos poèmes d'abord en français puis en provençal! Voilà pour le moins une réflexion étonnante et quelque peu... stupide. Car si l'on rédigeait nos poèmes en français, quel intérêt aurait-on à les traduire en provençal! Ceci n'est pas raisonnable.<sup>492</sup>

Branchadell betont, dass im Kontext von mehrsprachigen Gesellschaften, in denen die meisten Leser zweisprachig sind, Übersetzungen in die dominierte Sprache zu Kommunikationszwecken nicht notwendig sind: „[They] openly violate the communicative principle that translations are done in order to make a document accessible to people who cannot read it in the original“<sup>493</sup>. Übersetzungen haben in diesem spezifischen Kontext offenbar eine andere Funktion. Eine dieser Funktionen der Übersetzung sei laut García Gonzales den sprachlichen Normalisierungsprozess der weniger verbreiteten Sprache zu unterstützen: „[I]ts role in language normation processes [...] can be of equal or even more importance for such languages than the communicative function itself.“<sup>494</sup>

In den meisten der im Rahmen dieser Arbeit identifizierten zeitversetzten Selbstübersetzungen handelt es sich jedoch um Übersetzungen in die dominante Sprache, d.h. *supraautotraducciones*. Laut Manterola Agirrezabalaba ist dies im Baskenland die häufigste Übersetzungsrichtung bei Selbstübersetzungen, die oft zeitversetzt aus dem Baskischen ins Spanische erfolgen.<sup>495</sup> Doch nicht nur im Kontext mehrsprachiger Gesellschaften dominieren *supraautotraducciones*, auch bei Migrationsautoren erfolgt die zeitversetzte Übersetzung oftmals aus einer dominierten in eine dominante Sprache. Zu nennen ist hier beispielsweise die Selbstübersetzung der Romane *Tara brînzei* (1999) sowie *Eu, Luca si Chinezul* (2000) von FELICIA MIHALI aus dem Rumänischen

---

<sup>491</sup> Forêt 2015: 141.

<sup>492</sup> Bec 2010: 32f.

<sup>493</sup> Branchadell 2005: 10.

<sup>494</sup> García González 2005: 111.

<sup>495</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2011: 119.

ins Französische. Je weiter die Position beider Sprachen auf dem internationalen Übersetzungsmarkt auseinander liege, desto größer sei laut Grutman die Gefahr, dass die Version in der dominierten Sprache von der Fassung in der dominanten Sprache überschattet und nahezu unsichtbar werde.<sup>496</sup>

## 5.2 Unidirektionale vs. bidirektionale Selbstübersetzer

Selbstübersetzer können eine feste Literatursprache haben oder aber die Sprachwahl von Werk zu Werk treffen und sich in die jeweils andere Sprache übersetzen. Schriftsteller der ersten Gruppe können als unidirektionale Selbstübersetzer, jene der zweiten Gruppe als bidirektionale Selbstübersetzer bezeichnet werden. Bei bidirektionalen Selbstübersetzern ist zu untersuchen, nach welchen Kriterien die Sprachwahl erfolgt und ob eine der beiden Übersetzungsrichtungen dominiert.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Übersetzungsrichtung kann ebenfalls diskutiert werden, ob sich der Autor in oder aus seiner Erstsprache übersetzt und ob er eine Übersetzungsrichtung präferiert.<sup>497</sup> Santoyo unterscheidet hier zwischen *autotraducción directa* (aus der Erstsprache) und *autotraducción inversa* (in die Erstsprache).<sup>498</sup> Für Migrationsschriftsteller kann die Selbstübersetzung in die Erstsprache eine emotionale Herausforderung darstellen, wie Paola Puccini betont:

S'autotraduire vers sa propre langue maternelle demande parfois le courage de 'partir', de 'revenir au pays natal'. Revenir vers la langue d'origine équivaut pour certain auteurs à revenir vers un lieu abandonné [...].<sup>499</sup>

Die Verwendung des Begriffs der Erstsprache ist jedoch bei mehrsprachigen Schriftstellern, insbesondere im Kontext von mehrsprachigen Gesellschaften, nicht unproblematisch, wie Cristina García de Toro erläutert: „[E]n un contexto de convivencia de lenguas, es difícil sostener que una de las dos lenguas

---

<sup>496</sup> Vgl. Grutman 2013: 74.

<sup>497</sup> In der Regel wird die Frage nach der Übersetzungsrichtung auf diesen Aspekt reduziert, wie der Eintrag ‚Directionality‘ in der *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* belegt: „Directionality in contemporary Western translation studies usually refers to whether translators are working from a foreign language into their mother tongue or vice versa. [...] There is no consensus about the terminology used to refer to directions in translation. In English the unmarked direction of translation is into the mother tongue or language of habitual use.“ (Beeby Lonsdale 2009: 84)

<sup>498</sup> Vgl. Santoyo 2013a: 213.

<sup>499</sup> Puccini 2016: 71.

pueda ser considerada lengua extranjera.“<sup>500</sup> Ähnlich argumentiert auch Penelope Gardner-Chloros in Bezug auf elsässische Schriftsteller: „These writers are not ‚translingual‘ in Steven G. Kellman’s sense, because all three varieties used can be considered their native language.“<sup>501</sup> Autoren, die in mehrsprachigen Gesellschaften bilingual aufgewachsen sind, können somit durchaus mehrere Sprachen als Erstsprachen bezeichnen.<sup>502</sup> Zu fragen ist auch, welcher Sprache im Kontext von Selbstübersetzungen eigentlich der Status der Erstsprache zugewiesen werden soll: der ersten mündlich erworbenen? Der ersten schriftlich erlernten? Oder gar der ersten Literatursprache? Der guatemaltekische Dichter HUMBERTO AK’ABAL beispielsweise gibt Maya-K’ich’e als seine Erst- und Spanisch als seine Zweitsprache an,<sup>503</sup> obwohl er auf Spanisch alphabetisiert wurde und erst als Erwachsener lernte, auf Maya-K’ich’e zu schreiben.<sup>504</sup> Entsprechend verfasste er seine ersten Werke zunächst auf Spanisch.<sup>505</sup> Auch Liliana Ancalao bezeichnet Mapundung als ihre Muttersprache, obwohl sie diese erst spät lernte und in ihrer Familie ausschließlich Spanisch gesprochen wurde: „Se escribe en el idioma originario, en la lengua que sigue siendo materna, mapuzungun, aunque la aprendamos como segunda lengua [...]“.“<sup>506</sup> Da die Verwendung der Begriffe Erst- und Zweitsprache somit nicht unproblematisch ist, wird im Folgenden den Literatursprachen nicht von außen der Status einer Erst- oder Zweitsprache zugewiesen, sondern die Frage der *autotraducción directa* oder *autotraducción inversa* ausschließlich aus der Perspektive der Autoren thematisiert, d. h. abhängig davon, welchen Status die Autoren ihren Sprachen selbst zuschreiben.

---

<sup>500</sup> García de Toro 2009: 59.

<sup>501</sup> Gardner-Chloros 2013: 1087. Gardner-Chloros nimmt hier Bezug auf Kellman’s Monographie *The Translingual Imagination* (2000), in der Kellman Translingualismus wie folgt definiert: „[T]he phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one.“ (Kellman 2000: ix) Entgegen dem Verständnis von Gardner-Chloros schließt der erste Teil der Definition den Fall der elsässischen Autoren durchaus ein.

<sup>502</sup> Vgl. Blanco García 2000: 209.

<sup>503</sup> „Yo creo que mi lengua materna sólo es una: la maya-k’ich’e. El castellano o español es mi segunda lengua.“ (Santoveña 2010: 188)

<sup>504</sup> „En la escuela aprendí a leer y escribir en español, yo hablaba y entendía mi lengua maya pero no podía escribirla, así que era alfabeto en castellano y analfabeta en mi propia lengua. Fue hasta adulto que me esforcé por aprender a leer y escribir en mi propia lengua, por iniciativa propia.“ (Ebd.: 179)

<sup>505</sup> Vgl. ebd.

<sup>506</sup> Ancalao 2005: 33.

Die meisten unidirektionalen Selbstübersetzer haben sich nur einmalig selbst übersetzt, und zwar in der Regel zeitversetzt nach der Publikation des Originals, so dass die Übersetzungsrichtung eindeutig bestimmt werden kann. So verfasste z. B. SERGIO WAISMAN sechs Jahre nach Erscheinen der englischen Ausgabe seines Romans *Leaving* (2004) die spanische Version *Irse* (2010). Von größerem Interesse für die Selbstübersetzungsforschung sind jedoch jene Schriftsteller, die sich häufiger oder sogar systematisch selbst übersetzen, aber stets nur in eine Richtung. So entstehen die Gedichte von YOLANDA CASTAÑO ausschließlich auf Galicisch:

[L]a lengua literaria que he escogido y con la que me he comprometido es el gallego, y es únicamente esta lengua en la que escribo siempre y originalmente. Posteriormente realizo – yo misma – traducciones de mis trabajos al castellano, de cara a las distribuciones estatales.<sup>507</sup>

Auch für BERNARD MANCIET ist das Okzitanische, genauer gesagt das Gaskonische stets die Sprache der Originalfassung seiner Gedichte: „En poésie, c’est le gascon qui vient, c’est la langue de mes muscles et de mon souffle.“<sup>508</sup> IMMA MONSÓ wählt ebenfalls bewusst nur eine ihrer beiden Sprachen als Literatursprache: „Podría escribir en castellano pero no quiero. El catalán es mi lengua materna y es la que prefiero para la ficción.“<sup>509</sup> Monsó weist somit dem Katalanischen den Status der Muttersprache zu. Nach Santoyo liegt daher bei Monsó eine *autotraducción directa* vor. Auch FRANCESC SERÉS schreibt seine Romane stets auf Katalanisch: „Escribo mis libros en catalán y después los traduzco.“<sup>510</sup> Für LILIANA ANCALAO, die Mapudungun erst spät lernte, sind es die fehlenden Sprachkenntnisse, die ein direktes Schreiben auf Mapudungun nicht zu lassen. Ihren eigenen Übersetzungen in die Sprache ihrer Vorfahren steht sie sehr kritisch gegenüber:

Creo que si un hablante de mapuzungun lee mi poesía – la traducción que yo hago – va a notar la pobreza y torpeza de un aprendiz que está queriendo escribir en mapuzungun porque, justamente, yo escribo primero en castellano y hago la traducción. Me ayudo con diccionarios, con gramáticas, si puedo le pregunto a algún hablante alguna idea o alguna frase a ver si me puede ayudar, pero las más de las veces yo siento que estoy haciendo un uso pobre.<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup> Castaño/Zelada 2010.

<sup>508</sup> Solis 2000.

<sup>509</sup> Arruti 2009.

<sup>510</sup> Entrevista con Francesc Serés (2013). Im Anhang.

<sup>511</sup> Ancalao/Mellado 2014: 125.



Im Gegensatz zu den bereits genannten Selbstübersetzern, die eine feste Literatursprache haben, verfasste DANIEL GAGNON seine Werke zunächst auf Französisch, entschied sich jedoch für einen Sprachwechsel ins Englische, „to escape the oppression [he] felt in the literary conventions of metropolitan French and to find a new creative space“<sup>512</sup>. Die durch die sprachliche Distanz gewonnenen Freiheiten seien auch bei der Selbstübersetzung der beiden auf Englisch verfassten Romane ins Französische nicht ganz verloren gegangen, so der Autor:

Returning to one's first writing language would seem to bring one back to the literary or linguistic conventions one wanted to subvert by choosing another language. All is far from lost, however. The free association technique first explored in English and the constant disruption of clichés and common collocations lend an unusual, poetical dimension to both French books. In this sense, the self-translation process enabled me to retain at least some of the liberating dimensions of the original writing process.<sup>513</sup>

Der kreative Umweg über die Fremdsprache in Kombination mit der anschließenden Selbstübersetzung in die Erstsprache erwies sich für Gagnon also als produktive Schreibstrategie und erklärt die Unidirektionalität seiner Selbstübersetzungspraxis.

VALERIA LUISELLI verfasst ihre Werke auf Spanisch und Englisch, übersetzt sich jedoch nur ins Spanische selbst. Die Übersetzungen ins Englische hingegen entstanden stets in Zusammenarbeit mit Christina MacSweeney:

[...] I would never be able to render myself into English as accurately and beautifully as Christina does. I can think in English, but cannot carry my thoughts accurately over from Spanish into English. I can write in English, but would never be able to find such inventive ways to translate myself if the original version is in Spanish.<sup>514</sup>

Wie Luiselli nutzt auch FLAVIA COMPANY ihre beiden Sprachen als Literatursprachen. Ob sie ein Werk auf Spanisch oder auf Katalanisch schreibe, sei keine bewusste Entscheidung:

Però no puc decidir si escric un llibre en una llengua o en l'altra. [...] Si la primera frase em surt en català, el llibre és en català, i si em surt en castellà, el llibre és en castellà.<sup>515</sup>

---

<sup>512</sup> Gagnon 2006a: 54.

<sup>513</sup> Ebd.

<sup>514</sup> Luiselli/Guappone 2015.

<sup>515</sup> Company/Piquer 2014. „Aber ich kann nicht entscheiden, ob ich ein Buch in der einen oder anderen Sprache schreibe. [...] Wenn mir der erste Satz auf Katalanisch einfällt,

Company ist somit zwar eine zweisprachige Autorin, übersetzt jedoch ausschließlich die auf Katalanisch verfassten Werke selbst, „pues son las que, por su lengua original, tienen un número de lectores más limitado“<sup>516</sup>. Die Wahl der Übersetzungsrichtung ist hier nicht an die sprachlichen Kompetenzen der Autorin, sondern an den Zweck der Selbstübersetzung – der Erweiterung des Leserkreises – gebunden. Da diejenigen, die die katalanische Fassung lesen würden, aufgrund ihrer Zweisprachigkeit auch das spanische Original lesen könnten, sieht Company keinen Sinn darin, ihr Werk ins Katalanische zu übersetzen: „Creo que siempre que podemos leer versiones originales, debemos esforzarnos en hacerlo así. Precisamente porque esa fue la lengua en que el escritor eligió decirnos lo que nos dijo.“<sup>517</sup> Entgegen ihren Bekundungen übersetzte sie 2013 jedoch ihren auf Spanisch verfassten Roman *Dame placer* (1999) ins Katalanische. Es bleibt abzuwarten, ob *Segona pell* (2013) der Anfang eines systematischen bidirektionalen Selbstübersetzens ist oder eine Ausnahme bleiben wird.

Viele systematische Selbstübersetzer werden in der Tat zu bidirektionalen Selbstübersetzern, d. h. sie verfassen ihre Werke mal in der Erst-, mal in der Zweitsprache und übersetzen diese anschließend in die andere Sprache. Zu nennen sind hier beispielsweise die Romanciers VASSILIS ALEXAKIS, ARIEL DORFMAN, ROLANDO HINOJOSA-SMITH, NANCY HUSTON, FRANCESC MIRALLES, JOAN PERUCHO sowie die Lyriker HUMBERTO AK'ABAL, LUISA BALLESTEROS ROSAS, JANA BOXBERGER, ANA GUȚU und SUSY DELGADO. Zur Gruppe der bidirektionalen Selbstübersetzer sind auch jene Autoren zu zählen, die sich bei der Textgenese eines Einzelwerkes in beide Richtungen übersetzen, weil sie beispielsweise ein mischsprachiges Manuskript verfassen oder den Übersetzungsprozess in die Schreibphase integrieren.<sup>518</sup> Diese Form der Textgenese wählten beispielsweise AURÉLIA LASSAQUE, LOLITA BOSCH, JOAN MARGARIT, CARMÉ RIERA, LLUÍS MARIA TODÓ und DOMINGO VILLAR. Weder die literarische Zweisprachigkeit noch die Bidirektionalität der Übersetzung muss von Beginn

---

dann ist das Buch auf Katalanisch, wenn er mir auf Spanisch einfällt, dann ist das Buch auf Spanisch.“ (Meine Übersetzung)

<sup>516</sup> Company 2002: 43.

<sup>517</sup> Company 2011c.

<sup>518</sup> Die verschiedenen Arten der Textgenese werden ausführlich in Kapitel 6 erörtert.

an gegeben sein, sondern kann sich auch im Zuge der literarischen Laufbahn entwickeln, wie das Beispiel der Dichterin SUSY DELGADO aus Paraguay zeigt. Delgado verfasste ihre Gedichte zunächst ausschließlich auf Spanisch:

Comencé escribiendo en castellano porque a pesar de tener al guaraní como lengua materna, fui alfabetizada en esta lengua y durante muchos años tal vez ni siquiera consideré la posibilidad de escribir en guaraní. Cuando ya fui consciente del valor de mi lengua materna, todavía vacilé muchos años porque me creí incapaz de escribir en ella, hasta que un hecho casi fortuito me empujó a la experiencia apasionante de empezar a cultivarla – trabajando en una publicitaria, un día me pidieron un texto en guaraní, y ese hecho marcó para mí el hallazgo maravilloso.<sup>519</sup>

Das Schreiben auf Guaraní führte sie direkt zur Selbstübersetzung, zunächst unidirektional ins Spanische. Die Möglichkeit, die spanischsprachigen Gedichte auch ins Guaraní zu übersetzen, sei ihr zunächst nicht in den Sinn gekommen:

Avanzando en mi proceso, desde el principio sentí la necesidad de traducir al castellano lo que escribía al guaraní, para no cerrar su difusión en quienes supieran leer en este idioma; no consideraba la posibilidad inversa, de traducir al guaraní lo que escribía en castellano. Con los años, descubrí no solo esa posibilidad legítima, sino el diálogo de mis dos lenguas, tal como ocurre en nuestra vida cotidiana, en el Paraguay.<sup>520</sup>

Heute übersetzt sie sich in beide Richtungen, die Sprachwahl der ersten Fassung bestimme das jeweilige Gedicht: „[E]l poema ya nace en el idioma, en la lengua en la que necesita nacer; no soy yo quien elige la lengua en la que va a ser escrita un poema.“<sup>521</sup> Auch die rumänische Dichterin ANA GUȚU beschreibt die Sprachwahl als unbewusste Entscheidung:

Les poèmes que je fais naissent tantôt en roumain, tantôt en français. La langue du poème dépend de l'impulsion inconsciente matérialisée dans des sentiments d'abord et exprimée ensuite dans la langue que l'esprit choisi.<sup>522</sup>

Die auf Spanisch und Französisch schreibende Lyrikerin LUISA BALLESTEROS ROSAS wählt das Bild der dichterischen Muse, die die Sprachentscheidung treffe: „Parfois les muses me visitent en français.“<sup>523</sup>

---

<sup>519</sup> Ferreyra 2013.

<sup>520</sup> Ebd.

<sup>521</sup> Roque 2007.

<sup>522</sup> Guțu 2007: 209.

<sup>523</sup> Entretien avec Luisa Ballesteros (2013). Siehe Anhang.

Während für Delgado, Guțu und Ballesteros Rosas die Sprachwahl inspirationsabhängig ist, erfolgt sie bei den folgenden Schriftstellern nach klar definierten Kriterien: VASSILIS ALEXAKIS und NANCY HUSTON erklären, dass sie stets in der Sprache ihrer Protagonisten zu schreiben beginnen. So erläutert Alexakis:

Aujourd'hui, je choisis la langue en fonction des personnages. Si mes personnages sont grecs, même s'ils vivent à Paris, si leur langue naturelle est le grec, j'écris en grec. Parce que sinon, je ne peux pas croire à ma propre histoire.<sup>524</sup>

Nancy Huston bestätigt: „[M]y guideline being to write in the language spoken by my characters.“<sup>525</sup> Im Fall ihres Romans *Instruments des ténèbres* (1996) / *Instruments of Darkness* (1997) führte diese Strategie zunächst zu einem mischsprachigen Manuskript, da die Kapitel abwechselnd aus der Perspektive einer New Yorkerin und einer Französin erzählt werden.<sup>526</sup> Anschließend entstand jeweils eine einsprachige Fassung, so dass sich Huston hier bereits auf der Ebene einer einzigen Selbstübersetzung bidirektional übersetzte.

Auch ROLANDO HINOJOSA-SMITH wählt die Literatursprache nach der Sprache seiner Figuren. Diese sind häufig mehrsprachig, leben in einer mehrsprachigen Gesellschaft und wechseln die Sprache je nach Handlungsort:

When the characters stayed in the Spanish-speaking milieu or society, the Spanish language worked well, and then it was in the natural order of things that English made its entrance when the characters strayed or found themselves in Anglo institutions; in cases where both cultures would come into contact, both languages were used, and I would employ them both, and where one and only would do, I would follow that as well; what dominated, then, was the place.<sup>527</sup>

In *Mi querido Rafa* (1981) spricht die Hauptfigur Jehú Malacara in seinem privaten Umfeld Spanisch mit einer Tendenz zum Code-Switching, in seinem beruflichen Umfeld hingegen ausschließlich Englisch. In der spanischen Originalfassung bildet Hinojosa-Smith diese Situation eins zu eins ab, d. h. er verfasst einen textinternen mehrsprachigen Text:

[!]In the original *Mi querido Rafa*, there is a lot of English mixed in with the Spanish. He begins with a lot of Spanish, but as the bank job becomes more and more

---

<sup>524</sup> Bessy 2011: 241.

<sup>525</sup> Huston 2007b: 13.

<sup>526</sup> Vgl. Kroh 2000: 156.

<sup>527</sup> Hinojosa 1985: 23.

with him, the Spanish begins to be invaded by English. And this is not just because of business. When people at home speak both languages, we tend to code-switch, to mix them.<sup>528</sup>

Die Entscheidung für eine Literatursprache kann während des Schreibprozesses durchaus auch revidiert werden: So begann Hinojosa-Smith seinen Roman *Becky and Her Friends* (1990) / *Los amigos de Becky* (1991) zunächst auf Spanisch, doch aufgrund einer unüberwindbaren Schreibblockade entschied er, den Roman schließlich neu auf Englisch zu verfassen: „When he had finished *Friends*, and Arte Público Press was about to publish it, the editor, Nikolas Kanellos, encouraged him to go back to the Spanish book and finish that too.“<sup>529</sup>

Auch externe Faktoren können bei der Sprachwahl eine Rolle spielen. Bei HUMBERTO AK'ABAL ist die Wahl der Literatursprache abhängig von seinem eigenen Schreibort, d. h. er schreibt nur in seiner Heimat direkt auf K'ich'e:

Eso depende de dónde me encuentre, porque creo que a estas alturas, más o menos, tengo dominio de ambos idiomas. Sin embargo, escribo a veces estando lejos de mi pueblo, entonces, lo que me provoca, lo que veo, lo escribo en castellano. En tanto, cuando estoy en mi pueblo, inevitablemente escribo en mi lengua materna, la lengua maya k'ich'e, porque solo en ella puedo encontrar los elementos necesarios que requiero para transmitir lo que siento.<sup>530</sup>

Für FRANCESC MIRALLES wiederum ist der jeweilige Abgabetermin entscheidend: „El original se escribe según la lengua del contrato que tiene un deadline más cercano. Si tienen el mismo deadline, escribo primero la versión con un anticipo más alto, que suele ser la castellana.“<sup>531</sup>

Als langwierig und emotional belastend beschreiben Ariel Dorfman und Vassilis Alexakis den Sprachwahlprozess bei ihren autofiktionalen Werken. In seinem Essay „Footnotes to a double life“ (2004) erläutert DORFMAN, dass sich das Geschriebene beim Verfassen seiner Autobiographie *Heading South, Looking North* (1998) / *Rumbo al Sur, deseando el norte* (1998) in keiner der beiden Sprachen authentisch angehört habe, da er einzelne Lebensphasen ausschließlich in der jeweils anderen Sprache gelebt habe:

---

<sup>528</sup> Hinojosa/Jussawalla 1992: 260. In seiner englischen Selbstübersetzung *Dear Rafe* (1985) hingegen löst Hinojosa-Smith die textinterne Mehrsprachigkeit auf.

<sup>529</sup> Zilles 2001: 52.

<sup>530</sup> Ak'abal / Huamán Mori 2010.

<sup>531</sup> Entrevista con Francesc Miralles (2013). Siehe Anhang.

I couldn't for the life or death decide in which of my two languages to write the story of my life. They had been *disputândome* for most of my existence, each of them dominating my life monolingually, for long stretches of years freezing the other out of power and articulation [...] Whenever I wrote anything about my life, in either language it simply sounded ... false, *falso*, fraudulent, *fraudento*.<sup>532</sup>

Die Sprachwahl ist insbesondere dann schwierig, wenn das Thema des zu verfassenden Textes die eigene Mehrsprachigkeit ist, wie auch VASSILIS ALEXAKIS in *Paris–Athènes* (1989) bestätigt:

J'ai passé des heures et des jours les yeux fixés sur la page blanche sans réussir à tracer un seul mot: j'étais incapable de choisir entre le grec et le français. Je voulais justement écrire sur la difficulté de ce choix, mais comment écrire sans choisir?<sup>533</sup>

Während die bisher genannten Autoren die Übersetzungsrichtung von Werk zu Werk wählen, liegt bei anderen bidirektionalen Selbstübersetzern ein einmaliger Wechsel der Übersetzungsrichtung vor, so dass zwei Schaffensphasen unterschieden werden können. ANNE WEBER übersetzte beispielsweise ihre ersten Werke zunächst aus dem Französischen ins Deutsche:

Au bout de quelques livres, avec *Cerbère*, en effet, je suis revenue à l'allemand pour la version originale. Là encore, ce n'était pas une décision que j'ai prise. J'ai commencé à écrire quelque chose – et c'était en allemand.<sup>534</sup>

Seitdem entsteht die erste Fassung zunächst auf Deutsch, die sie im Anschluss ins Französische übersetzt. Auch wenn Weber die Entscheidung über den Sprachwechsel nicht bewusst getroffen hat, so fand der Sprachwechsel doch zu einem Zeitpunkt statt, als sie nicht mehr versucht hat, ihre deutsche Herkunft in Frankreich zu verbergen:

Puis est arrivé le moment où je me suis rendu compte que ne pourrais plus loin dans l'assimilation; qu'il n'y avait pas moyen de me débarrasser de ce qui me restait d'accent et que je n'avais plus d'autre choix que d'assumer ma condition d'Allemande. C'est à peu près le moment où je suis revenue à l'allemand comme première langue d'écriture.<sup>535</sup>

Wie gezeigt wurde, beeinflussen verschiedene Faktoren die Wahl der Übersetzungsrichtung, zudem ist diese im Fall von Selbstübersetzungen nur dann zu bestimmen, wenn die Textgenese bekannt ist. Wie unterschiedlich diese bei Selbstübersetzungen ablaufen kann, wird in den nachfolgenden Kapiteln dargelegt, in denen der Prozess der Selbstübersetzung im Fokus steht.

---

<sup>532</sup> Dorfman 2004: 206f.

<sup>533</sup> Alexakis 1989: 10.

<sup>534</sup> Weber/Weissmann 2015.

<sup>535</sup> Ebd.

**Teil B**

**SELBSTÜBERSETZUNG ALS PROZESS**

## 6 Textgenese bei zweisprachigen Selbstübersetzungen

Selbstübersetzer können in ihrer Doppelfunktion als Autor und Übersetzer – und dies unterscheidet sie von Fremdübersetzern – zu jedem beliebigen Zeitpunkt mit der Übersetzung beginnen und von einem Übersetzungsprozess zurück in einen Schreibprozess wechseln. Während Schreiben und Übersetzen im Fall einer Fremdübersetzung in der Regel zwei zeitlich voneinander getrennte Tätigkeiten sind,<sup>1</sup> die von mindestens zwei Personen ausgeübt werden, ergeben sich für den Selbstübersetzer vielerlei Möglichkeiten, Schreib- und Übersetzungsprozesse miteinander zu verknüpfen. Er kann zudem stets Korrekturen in beiden Fassungen vornehmen, die Versionen einander annähern, aber auch bewusst Abweichungen in Kauf nehmen:

Der Autor als Selbstübersetzer [...] befindet sich in einer Ausgespanntheit zwischen der Treue zum bisherigen Text und der Treue gegenüber der eigenen Kreativität, die durch die Begegnung mit den anderen Spielmöglichkeiten einer anderen Sprache angeregt wird.<sup>2</sup>

Theoretisch ist eine Vielzahl von Kombinationen von Schreib-, Korrektur- und Übersetzungsprozessen denkbar, doch welche nutzen Selbstübersetzer in der Praxis? Zu welchem Zeitpunkt der Textgenese und aus welchen Gründen wechselt der Autor vom Schreiben ins Übersetzen? Wie häufig wechselt er zwischen beiden Aktivitäten hin und her? Welche Wechselwirkungen entstehen zwischen den beiden Textfassungen? Welche Rolle kommt den verwendeten Sprachen zu? Diese Fragen stehen im Zentrum des Kapitels.

Hinsichtlich der zeitlichen Abfolge der Entstehung unterscheidet Rainier Grutman in seinem Beitrag ‚*self-translation*‘ in der *Routledge Encyclopedia of Translation* (1998/2009) zwei Arten der Selbstübersetzung:

There appears to be a fundamental difference between what could be labelled ‚simultaneous auto-translations‘ (that are executed while the first version is still in

---

<sup>1</sup> Ausnahmen sind Übersetzungen von Bestsellern, bei denen ein gleichzeitiges Erscheinen von Original und Übersetzung von Seiten des Verlags angestrebt wird. Hier beginnt die Übersetzung unter Umständen bereits, obwohl der Schreibprozess noch nicht abgeschlossen ist, wie die deutsche Übersetzerin Bettina Abarbanell am Beispiel einer ihrer Übersetzungen von Jonathan Franzen erläutert: „Monatelang haben mein Co-Übersetzer Eike Schönfeld und ich also erst einmal übersetzt – da hatten wir eher damit zu tun, dass Franzen mit dem Schreiben noch nicht ganz fertig war und sein amerikanischer Verlag ihm auch immer noch Änderungsvorschläge geschickt hat – und wir somit auch immer wieder Seiten mit Korrekturen bekamen.“ (Lemme 2015)

<sup>2</sup> Albertsen 2005: 68.



process) and ‚delayed auto-translations‘ (published after completion or even publication of the original manuscript).<sup>3</sup>

[...] ‚simultaneous self-translations‘ (which are produced even while the first version is still in progress), as opposed to what might be called ‚consecutive self-translations‘ (which are prepared only after completion or even publication of the original).<sup>4</sup>

Die von Grutman vorgeschlagene Unterscheidung zwischen ‚simultaneous self-translation‘ (zeitgleiche Selbstübersetzung) und ‚delayed auto-translation‘ bzw. ‚consecutive self-translation‘<sup>5</sup> (zeitversetzte Selbstübersetzung) erlaubt eine erste Einteilung von Selbstübersetzungen hinsichtlich ihres zeitlichen Entstehungsprozesses.<sup>6</sup> Wie gezeigt werden wird, eignet sie sich jedoch nicht, um das besondere Ineinandergreifen von Schreib-, Korrektur- und Übersetzungsprozessen in der Textgenese adäquat zu beschreiben. Im Folgenden wird daher auf Termini der *critique génétique* zurückgegriffen: „La critique génétique [...] est une méthode d’approche de la littérature qui vise non pas l’œuvre finie, mais le processus d’écriture.“<sup>7</sup> Um den Schreibprozess eines Werks zu rekonstruieren und im Anschluss analysieren zu können, ist es im Rahmen der *critique génétique* zunächst notwendig, das erhaltene Material zu einem *dossier génétique*<sup>8</sup> zusammenzustellen:

Jede genetische Studie dient im Prinzip dazu, anhand der Analyse überlieferter Schreibspuren Rückschlüsse auf den schriftlichen Entstehungsprozeß zu ziehen und daraus Modelle und Typologien literarischer Kreativität zu konstruieren. Um die erwähnten Schreibspuren zu erfassen, bedarf es zunächst der Zusammenstellung und der chronologischen Ordnung, der Entzifferung und Transkription des überlieferten Entstehungsmaterials. Das gesamte Material, vom ersten Ent-

---

<sup>3</sup> Grutman 1998: 20.

<sup>4</sup> Grutman 2009a: 259.

<sup>5</sup> Auf Rückfrage bestätigte Rainier Grutman, dass die Begriffe ‚delayed auto-translation‘ / ‚consecutive self-translation‘ synonym verstanden werden sollen. Die Umbenennung der Kategorie beinhalte keine Bedeutungsverschiebung.

<sup>6</sup> In seinem noch unveröffentlichten Artikel „Manuscripts, traduction et autotraduction“, dessen Manuskriptfassung mir vorliegt, wechselt Grutman von der Zwei- in eine Dreiteilung und ergänzt die Kategorie der „auto-traduction différée“, die auf einem bereits publizierten Original beruhe. [Der Aufsatz erschien nach Einreichen der Dissertation, vgl. Grutman 2016.] Die Zweiteilung hatte ich bereits in meiner Diplomarbeit als unzulänglich kritisiert und damals eine Dreiteilung gefordert (vgl. Gentes 2009: 58). Wie hier gezeigt werden wird, ist jedoch auch eine Dreiteilung unzureichend.

<sup>7</sup> Grésillon 2001: 9.

<sup>8</sup> „On appelle dossier génétique l’ensemble matériel des documents et manuscrits se rapportant à la genèse [...]“ (Biasi 2000: 30)

wurf bis hin zur Druckfassung, inklusive aller vom Autor selbst revidierten Druckfassungen, wird als ‚avant-texte‘ bezeichnet, also als jene Summe von Objekten, die dem definitiven Text vorausgeht.<sup>9</sup>

Als besonders hilfreich zur Beschreibung des Entstehungsprozesses erweist sich die von Pierre-Marc de Biasi entwickelte „typologie des documents de genèse“<sup>10</sup>. De Biasi unterscheidet vier Entstehungsphasen:

[L]e dossier de genèse d’une œuvre publiée fait habituellement apparaître quatre grandes phases de travail qui se succèdent avec des durées et une importance relative variable: les phases *pré-rédactionnelle*, *rédactionnelle*, *pré-éditoriale*, *éditoriale*. Chacune de ces quatre phases se définit par les processus et les fonctions opératoires qu’elle met en œuvre pour se réaliser à travers de documents de genèse spécifiques.<sup>11</sup>

Während de Biasi die Entstehung eines einzelnen Textes zu beschreiben beabsichtigt, muss bei Selbstübersetzungen stets die doppelte Textgenese als Bezugspunkt gewählt, d. h. die Entstehung beider Textfassungen im Verhältnis zueinander berücksichtigt werden.

Die Selbstübersetzung kann in jeder der vier genannten Entstehungsphasen einsetzen: Beginnt sie bereits in der *phase rédactionnelle*, dann sind Schreib- und Übersetzungsprozesse von Anfang an eng miteinander verknüpft. Die sich anschließende *phase pré-éditoriale* spielt in der Genese von Selbstübersetzungen eine besonders wichtige Rolle: „Dans la phase pré-éditoriale, le ‚texte‘, sans être encore complètement fixé, entre dans une étape de finalisation d’un autre type.“<sup>12</sup> Hierbei durchläuft der Text verschiedene Stufen: Das vorläufige Manuskript (*manuscrit pré-définatif*) bildet den Übergang von der *phase rédactionnelle* in die *phase pré-éditoriale* und wird in deren weiteren Verlauf zu einem fertigen Manuskript (*manuscrit définitif*) überarbeitet. Den Abschluss und damit gleichzeitig den Übergang zur *phase éditoriale* bildet schließlich die Druckvorlage (*bon à tirer*). Da der Beginn der Selbstübersetzung sowohl auf Grundlage des *manuscrit pré-définatif* als auch auf Basis des

---

<sup>9</sup> Grésillon 1996: 52.

<sup>10</sup> Biasi 1998: 36. Auch Grutman greift in seinem Artikel „Manuscrits, traduction et auto-traduction“ auf die Typologie von de Biasi zurück (vgl. Grutman 2016). Laut Grutman basiert die *autotraduction consécutive* auf dem *manuscrit définitif*, während die *auto-traduction simultanée* in der *phase rédactionnelle* stattfindet. [Der Aufsatz erschien nach Einreichen der Dissertation, vgl. Grutman 2016.] In diesem Kapitel wird gezeigt werden, dass hier weitere Differenzierungen notwendig sind.

<sup>11</sup> Biasi 2000: 34.

<sup>12</sup> Ebd.: 45.

*manuscrit définitif* erfolgen kann sowie zwischen *manuscrit définitif* und *bon à tirer* auch Korrekturen des Verlegers einbezogen werden können, wird im Folgenden zwischen der *phase pré-éditoriale 1* (Übersetzung erfolgt auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif*), der *phase pré-éditoriale 2* (Übersetzung erfolgt auf Grundlage des *manuscrit définitif*) sowie der *phase pré-éditoriale 3* (Phase vom *manuscrit définitif* bis zum *bon à tirer*) unterschieden. In der abschließenden *phase éditoriale* werden schließlich die erste Auflage (*première édition*) sowie gegebenenfalls Neuauflagen (*rééditions*) veröffentlicht: „Le texte pourra, du vivant de l’auteur, connaître plusieurs éditions à l’occasion desquelles l’écrivain sera en droit, par de nouveaux jeux d’épreuves corrigées, de transformer son œuvre.“<sup>13</sup> Zeitversetzte Selbstübersetzungen erfolgen in der Regel auf Grundlage der *première édition*, wobei jedoch der Autor im Gegensatz zu Fremdübersetzern auch Zugriff auf sämtliche Vorstufen des Textes hat, die er bei der Selbstübersetzung berücksichtigen kann.<sup>14</sup> Im Fall von Neuauflagen kann zudem das Original im Licht der Selbstübersetzung überarbeitet werden.

Ziel dieses Kapitels ist es, aus den Einblicken, die über vierzig Selbstübersetzer in die Entstehung ihrer Werke gewährt haben, Makrostrukturen der Textgenese bei der literarischen Selbstübersetzung sowohl im Fall von Romanen als auch in der Lyrik abzuleiten und systematisch darzustellen.<sup>15</sup> Da die Art und Weise der Textgenese nicht an romanische Sprachen gebunden ist, wird, wenn für die Vollständigkeit nötig, auch auf Aussagen von Selbstübersetzern zurückgegriffen, die nicht in romanischen Sprachen schreiben. Im Rahmen

---

<sup>13</sup> Biasi 2000: 49.

<sup>14</sup> Dass Selbstübersetzer von dieser Möglichkeit Gebrauch machen, weist beispielsweise Meg Tait anhand der Selbstübersetzung *Der König-David-Report* von STEFAN HEYM (1913–21013) nach, bei der dieser an einigen Stellen auf frühere englische Manuskriptstufen zurückgreift (vgl. Tait 2003: 106).

<sup>15</sup> Die Textgenese von Theaterstücken ähnelt jener von Romanen, jedoch haben die bisherigen Forschungen zu den Selbstübersetzungen von SAMUEL BECKETT nachgewiesen, dass sich die Texte von Theaterstücken im stetigen Wandel befinden und bei Inszenierungen häufig verändert werden: „D’une façon similaire à l’autotraduction, la mise en scène de Beckett a un impact rétrospectif sur le texte de ses pièces de théâtre.“ (Van Hulle 2010: 151) Zudem können sich Inszenierungen, die der Übersetzung vorausgehen, auch auf diese auswirken, wie Karine Germoni am Beispiel von *Footfalls/Pas* aufzeigt: „Ces mises en scènes font donc partie intégrante de la genèse de la pièce [...] Ainsi, dans le cas de *Footfalls/Pas*, s’opère une sorte de tuilage entre l’automise en scène et l’autotraduction telles que les pratique Beckett.“ (Germoni 2014: 287)

dieser Arbeit werden die Makrostrukturen der Textgenese von Selbstübersetzungen allein mit Hilfe der Aussagen von Selbstübersetzern hinsichtlich der von ihnen gewählten Schreib- und Übersetzungsstrategien aufgezeigt werden. Hierbei handelt es sich zwangsläufig nur um eine Annäherung an die tatsächlich vollzogenen Prozesse, rekonstruiert von den Autoren selbst. Im Bewusstsein der hierdurch gesetzten Grenzen ist der Wert der Aussagen jedoch nicht gering zu schätzen, wie auch Bernhild Boie hervorhebt: „Die Tatsache, daß ein Entstehungsbericht lückenhaft, zurückgestutzt oder gar erfunden sein kann, macht ihn für die Erkenntnis nicht unbrauchbar.“<sup>16</sup> In einigen Fällen wird dies das einzig zugängliche Material bleiben; so betont beispielsweise NANCY HUSTON auf die Frage nach ihren Manuskripten: „Je jette tout. [...] Une œuvre d’art, c’est une œuvre d’art. C’est fait pour être reçu dans sa forme, dans sa beauté, dans sa version aboutie.“<sup>17</sup> Bei jenen Selbstübersetzern hingegen, von denen Manuskripte erhalten sind, wird es im Rahmen der Textgeneseforschung in weitergehenden Studien notwendig sein, diese Selbstaussagen zu überprüfen und anhand der in den verschiedenen Manuskriptstufen sichtbar werdenden Prozesse und Wechselwirkungen das vorgeschlagene Modell weiter auszuarbeiten. Eine wichtige Rolle spielt hier zum einen die Vollständigkeit des *dossier génétique*, zum anderen aber auch, inwieweit es möglich sein wird, die Chronologie der einzelnen Fassungen zu rekonstruieren.<sup>18</sup> Nur dann können die Wechselwirkungen zwischen den beiden Fassungen und die Art der Arbeitsprozesse präzise nachgezeichnet werden. Das digitale Zeitalter bietet der Forschung hier neue Herausforderungen, jedoch auch neue Chancen, wie Cordingley und Montini betonen:

The capacity of versions of texts to be saved, stored, categorized and also analysed by computers presents researchers with a new set of theoretical, technological and practical challenges which future genetic translation studies will have to address. They will benefit from advances in emerging but cognate disciplines, such as digital forensics, which specializes in the recovery of information from computers and digital storage; digital information management,

---

<sup>16</sup> Boie 2000: 17.

<sup>17</sup> Huston 2007c: 33.

<sup>18</sup> „Cette remise en ordre est artificielle puisque ces documents de travail n’ont jamais été matériellement disposés sous cette forme par l’écrivain qui les a produits et manipulés de manière successive, partielle et instrumentale. Mais cette remise en ordre artificielle correspond néanmoins à l’image d’une cohérence productive bien réelle: celle qui a donné naissance à l’œuvre à travers un trajet temporel dont ces pièces constituent les indices matériels et les étapes.“ (Biasi 2000: 31)

which concentrates on strategies of data storage and its exploitation; and computational linguistics, especially corpus linguistics, which enables the linguistic processing of volumes of data that are so large as to be impracticable for non-computerized analysis.<sup>19</sup>

Dass literarische Texte heute vielfach digital entstehen bzw. Autoren verschiedene Schreibinstrumente (z.B. Stift, Schreibmaschine, Computer) in unterschiedlichen Phasen der Textgenese verwenden, bedeutet keineswegs, dass diese Werke nicht länger Gegenstand der *critique génétique* sein können. So betont auch Almuth Grésillon, dass sich allein die Materialität geändert habe:

En fait, ce n'est que la matérialité de l'objet à étudier qui change. A la place d'un brouillon surchargée de ratures, on a aujourd'hui un tirage d'ordinateur à l'aspect impeccable, à l'écriture homogène et sur lequel ne figure plus aucun indice d'un processus dynamique. Pourtant, il suffit d'imaginer qu'on ajoute au logiciel d'écriture une commande toute simple, grâce à laquelle un segment corrigé ne sera pas effacé de l'écran, mais conservé, et identifié comme obsolète ; on pourra ainsi, à la demande, visualiser le film de l'écriture en grandeur et temps réels et procéder au relevé des réécritures exactement de la même manière que sur un brouillon manuscrit. Ce qui prouve bien qu'on n'a pas besoin de la matérialité du trait de biffure pour appréhender la dynamique des processus écrits! Certes, le support de l'écriture, le mode de sa conservation et de sa transmission changent, mais l'objet même de la critique génétique, à savoir la mise à nu et l'interprétation des processus d'écriture, reste inchangé.<sup>20</sup>

## 6.1 Forschungsstand

Übersetzungen haben im Kontext der *critique génétique* lange Zeit kaum Beachtung gefunden. Erst mit Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich allmählich ein eigenes Forschungsfeld konstituiert:

Over the past decade a new field of research has emerged that may be termed „genetic translation studies“. It analyses the practices of the working translator and the evolution, or genesis, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents. Genetic translation studies focuses therefore on the transformations of the translated text during the process of its composition.<sup>21</sup>

Zur Genese von Fremdübersetzungen und kollaborativen Übersetzungen liegen entsprechend bisher nur wenige Einzelfallanalysen vor.<sup>22</sup> Als Form des zweisprachigen Schreibens wurden Manuskripte von Selbstübersetzungen

---

<sup>19</sup> Cordingley/Montini 2015: 8.

<sup>20</sup> Grésillon 2001: 13f.

<sup>21</sup> Cordingley/Montini 2015: 1.

<sup>22</sup> Die Zeitschrift *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies* widmet ihre Ausgabe 14/ 2015 diesem Themenkomplex.

hingegen bereits deutlich früher Gegenstand der *critique génétique*. Den Studien zu Samuel Becketts Selbstübersetzungen kommt hier eine Vorreiterrolle zu. So begnügten sich einige Forscher nicht mit einem Vergleich der veröffentlichten Textfassungen, sondern bezogen Manuskripte der jeweiligen Werke in ihre Analysen ein.<sup>23</sup> Bereits 1988 berücksichtigte Brian T. Fitch in seinem Werk *Beckett and Babel* bei seiner Untersuchung der Selbstübersetzungen auch die Manuskripte und wies nach, dass Beckett bei der Übersetzung von *Bing/Ping*, *Still/Immobile* und *Company/Compagnie* auch auf Vorstufen des Originaltextes zurückgriff.<sup>24</sup> Am Beispiel von *Bing/Ping* erläutert Fitch: „[...] Beckett only went back to an earlier draft of the French once he had become dissatisfied with this first English version.“<sup>25</sup> Die bisher veröffentlichten Studien zeigen, dass Becketts Vorgehen bei der Selbstübersetzung von Werk zu Werk variiert:

[O]n sait que Beckett commence parfois un texte dans une langue pour le terminer finalement dans l'autre: c'est notamment le cas de la nouvelle intitulée *Suite*, que Beckett commence en anglais et termine en français, et de *Stirrings Still*, le tout dernier texte en prose de Beckett rédigé alternativement en anglais et en français.<sup>26</sup>

Besonders hilfreich für die Analyse der Textgenese bei Beckett ist, dass bereits eine Reihe textgenetischer Editionen von verschiedenen Werken erschienen ist, die eine gute Ausgangsbasis bilden, um die verschiedenen Übersetzungsstrategien bei Beckett miteinander zu vergleichen und Wechselwirkungen zwischen beiden Textfassungen nachzuzeichnen:

[Q]uite a few efforts have been made to provide new texts, with notable enterprises such as Charles Krance's bilingual variorum editions of *Company/Compagnie* and *A Piece of Monologue / Solo. A Bilingual Variorum Edition* (1993a) and *Mal vu mal dit / Ill Seen Ill Said* (1996a), O'Reilly's bilingual genetic edition of *Comment c'est / How It Is* (2001), Ruud Hisgen and Adriaan van der Weel's genetic edition of *Worstward Ho* (1998), and the series of *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* (1993b-9), which contain 'revised texts', based on Beckett's own revisions for the performances of his plays under his own direction.<sup>27</sup>

Wegweisend sind die im Rahmen des *Beckett Digital Manuscript Project* (BDMP)<sup>28</sup> herausgegebenen digitalen *éditions génétiques: The Making of*

---

<sup>23</sup> Vgl. Sardin-Damestoy 2002; für *Mercier et Camier* siehe Montini 2007a.

<sup>24</sup> Vgl. Fitch 1988.

<sup>25</sup> Ebd.: 74.

<sup>26</sup> Jeantroux 2006: 128.

<sup>27</sup> Van Hulle 2014: 306.

<sup>28</sup> Kostenpflichtig URL: <http://www.beckettarchive.org/>. [31.01.16]

*Stirrings Still / Soubresauts and Comment dire / what is the word* (2011)<sup>29</sup>, *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable / The Unnamable* (2014)<sup>30</sup>, sowie zuletzt *The Making of Samuel Beckett's La dernière bande / Krapp's Last Tape* (2016)<sup>31</sup>. Für die Erforschung von Selbstübersetzungen ist besonders vielversprechend, dass die digitale *édition génétique* die Option enthält, beide Fassungen unter dem Aspekt der Übersetzung miteinander zu vergleichen und Unterschiede farblich hervorzuheben:

The option ‚Bilingual comparison‘ (under ‚Language‘) facilitates the systematic comparison of the author's translation with the base text. The variants are highlighted by means of a colour code. The option ‚Early translations‘ enables the comparative study of the translations Beckett started during the composition process.<sup>32</sup>

Für eine systematische vergleichende Analyse der zweisprachigen Textgenese von verschiedenen Werken wäre die Erstellung weiterer digitaler textgenetischer Editionen wünschenswert.<sup>33</sup>

Insbesondere wird es jedoch notwendig sein, das Korpus um weitere Schriftsteller und Selbstübersetzungen zu erweitern. Am *Institut des textes & manuscrits modernes (item)* in Paris wurde unter der Leitung von Olga Anokhina die Forschungsgruppe *Multilinguisme, Traduction, Création* ins Leben gerufen, deren Ziel es ist, „de comprendre, sous toutes ses formes, et à travers les documents de travail, le caractère productif et créatif de l'interaction entre plusieurs langues et son rôle spécifique dans le processus de textualisation“<sup>34</sup>. Das Textkorpus ist breit und beinhaltet neben Werken, die in der Zweitsprache verfasst worden sind, sowie textintern mehrsprachigen Texten auch „les traductions et adaptations réalisées par l'écrivain ou supervisées par lui“<sup>35</sup>. Erste Ergebnisse erschienen 2012 in dem Sammelband *Multilinguisme et créativité littéraire*: Chiara Montini analysiert die Textgenese der englischen Selbstübersetzung *Mercier and Camier* (1974) von Beckett, da

---

<sup>29</sup> Herausgegeben von Dirk Van Hulle. Band 1 der Reihe.

<sup>30</sup> Herausgegeben von Dirk Van Hulle und Shane Weller.

<sup>31</sup> Herausgegeben von Dirk Van Hulle.

<sup>32</sup> Samuel Beckett Digital Manuscript Project (o.J.).

<sup>33</sup> Für 2016 ist *The Making of Samuel Beckett's Watt* geplant, herausgegeben von Mark Byron, sowie für 2017 *The Making of Samuel Beckett's Molloy*, herausgegeben von Dirk Van Hulle und Magessa O'Reilly.

<sup>34</sup> Institut des textes & manuscrits modernes (o.J.).

<sup>35</sup> Ebd.

die englische Fassung gegenüber der französischen große Unterschiede aufweise:

[...] la traduction en anglais, réduite d'un quart, supprime beaucoup de dialogues, drôles et pathétiques à la fois, les remplaçant souvent par un résumé, voire un aigre commentaire du narrateur qui joue un rôle beaucoup plus important dans le texte anglais par rapport à l'original français.<sup>36</sup>

Die Analyse der Manuskripte zeigt, dass Beckett in einem ersten Schritt eine Rohübersetzung ins Englische anfertigte, die sehr nah an dem französischen Original blieb. Mit jeder weiteren Überarbeitung der Übersetzung entfernte er sich vom französischen Original, „au point que la traduction devient une véritable adaptation“<sup>37</sup>. In ihrer Studie der Manuskripte von Nabokovs Übersetzungen weist Olga Anokhina unter anderem nach, wie intensiv NABOKOV an den Übersetzungen seiner Werke ins Englische beteiligt war, da er die Manuskripte der Fremdübersetzungen fast vollständig überarbeitet hat.<sup>38</sup> Claire Riffard analysiert die Textgenese der Gedichtbände *Presque-Songes / Sary Nofy* und *Traduit de la nuit / Tadika tamin 'ny alina* von JEAN-JOSEPH RABEARIVELO, die dieser 1931 verfasst habe. Hinsichtlich der Übersetzungsrichtung liegen widersprüchliche Angaben vor: Während der Autor in einem Brief an Robert Boudry zunächst von einer Übersetzung ins Französische spricht, behauptet er in einem späteren Brief, die Gedichte direkt auf Französisch verfasst zu haben.<sup>39</sup> Anhand der erhaltenen Manuskripte identifiziert Riffard Anhaltspunkte, die auf einen komplexen zweisprachigen Entstehungsprozess hindeuten: So entstanden einige Gedichte zunächst auf Französisch, andere auf Madagassisch; auch wurden die Gedichte offenbar im Licht der Übersetzung überarbeitet, so dass Riffard von einem „bilinguisme d'écriture“<sup>40</sup> spricht.

Die vorliegenden Analysen der Manuskripte haben gezeigt, dass Selbstübersetzer bei zeitversetzten Selbstübersetzungen nicht zwingend den veröffentlichten Text als alleinigen Ausgangstext wählen, sondern auch auf Vorstufen zurückgreifen können. Zudem verbergen sich hinter scheinbar unidirek-

---

<sup>36</sup> Montini 2012b: 133.

<sup>37</sup> Ebd.: 143.

<sup>38</sup> Vgl. Anokhina 2012b.

<sup>39</sup> Vgl. Riffard 2012: 57f.

<sup>40</sup> Vgl. ebd.: 64.



tionalen Übersetzungsprozessen oftmals komplexe zweisprachige Textgenesen, bei denen der Autor zwischen beiden Fassungen hin- und herwechselt. Da der Fokus der Forschung bislang auf Einzelstudien lag, wurden bisher jedoch weder grundlegende Makrostrukturen der Textgenese bei Selbstübersetzungen sichtbar gemacht noch geeignete Begriffe entwickelt, um diese doppelte Textgenese adäquat zu beschreiben. Daher wird bei der nachfolgenden Analyse der Textgenese von selbstübersetzten Romanen auf die eingangs genannte Typologie von Pierre-Marc de Biasi zurückgegriffen.

## 6.2 Romane

Im Folgenden werden verschiedene Varianten der Textgenese von Romanen unterschieden, und zwar basierend auf dem Zeitpunkt, an dem der Autor mit der Selbstübersetzung begonnen hat. Die Analyse der Textgenese erfolgt chronologisch, ausgehend vom frühesten Beginn der Selbstübersetzung. Die stattfindenden Arbeitsprozesse werden jeweils anhand von Äußerungen verschiedener Selbstübersetzer illustriert und anschließend in einem Schaubild zusammengefasst.

### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle*

[O]riginal y traducción se escriben, en este caso, en paralelo, se complementan y modifican, al extremo de identificar mal si fue primero el huevo o la gallina.<sup>41</sup>

Wenn Autoren in der *phase rédactionnelle* mit der Selbstübersetzung beginnen, greifen Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturphasen derart ineinander über, dass beide Fassungen letztendlich zugleich als Ausgangs- und Zieltext fungieren. Text<sub>1</sub> und Text<sub>2</sub> entstehen somit parallel. Dies ist beispielsweise bei dem Werk *Qüestió d'amor propi* (1987) / *Cuestión de amor propio* (1988) von CARME RIERA der Fall:

Para mí, lo ideal sería poder trabajar como hice en *Qüestió d'amor propi*: iba traduciendo la novela mientras la escribía. Eso me ofrecía un punto de vista diferente para poder observar cómo funcionaba en la otra lengua y para poder así corregir los aspectos que me parecían pertinentes porque me convertía en una lectora crítica de mi propio texto, mucho más distanciada que cuando leía en mi propia lengua después de escribir, para corregir. El filtro que suponía

---

<sup>41</sup> Parcerisas 2002: 14.

pasar por otro idioma me permitía, seguramente, objetivar mucho más, me convertía en una receptora y no en una emisora del texto en cuestión.<sup>42</sup>

Schon während des Schreibens in Sprache<sub>1</sub> beginnt Riera sowohl mit der Übersetzung in Sprache<sub>2</sub> als auch mit der Korrektur des bereits Verfassten in beiden Sprachen. Riera sieht diese Vorgehensweise als ideale Form der Selbstübersetzung an, da ihr der Wechsel in die Rolle der Übersetzerin auch einen kritischen Blick auf Text<sub>1</sub> ermögliche. Der galicische Autor DOMINGO VILLAR verbindet Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozesse ebenfalls von Beginn an: „El primer impulso es escribir en gallego, pero al mismo tiempo voy traduciendo al castellano y corrigiendo.“<sup>43</sup> Bei VALERIA LUISELLI scheint die Einbindung des Übersetzungsprozesses bei ihrer ersten Selbstübersetzung hingegen zunächst nur punktuell zu erfolgen:

[L]o que a veces pasa y que me está resultado interesante como proceso, es que escribo ciertos fragmentos cortos de manera casi simultánea en ambos idiomas. Entonces escribo dos o tres líneas en uno y luego en otro y voy brincando de uno a otro y en ese paso me voy dando cuenta de cuándo estoy usando un adjetivo de forma muy ornamental o cuándo un ritmo no está funcionando.<sup>44</sup>

Diese Form der Selbstübersetzung habe ihren Schreibprozess allerdings deutlich verlangsamt: „[H]a sido una escuela de paciencia porque escribir un párrafo me cuesta siete horas de trabajo.“<sup>45</sup> Um Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozessen miteinander zu verknüpfen, sei es von Vorteil, beide Fassungen stets im Blick zu haben, wie die in Neuseeland lebende Schriftstellerin LINDA OLSSON<sup>46</sup> erläutert: „I bought a large screen that allowed me to keep both versions open, side by side, and I continued working on the two versions of the manuscript simultaneously.“<sup>47</sup> Auch ANDRÉ WECKMANN verfasste bei seinem Roman *Odile oder das magische Dreieck* (1986) / *La roue du paon* (1988) beide Fassungen gleichzeitig:

---

<sup>42</sup> Riera 2002: 12.

<sup>43</sup> Villar / De Santos 2009a. Auf die Textgenese bei Domingo Villar gehe ich ausführlich in Kapitel 11.3. ein.

<sup>44</sup> Luiselli/Fuentesberain 2016.

<sup>45</sup> Ebd.

<sup>46</sup> Linda Olsson wurde 1948 in Stockholm geboren und lebt seit 1990 in Neuseeland. Aufgrund einer Schreibblockade begann sie auf Anraten einer Freundin, sich selbst ins Schwedische zu übersetzen.

<sup>47</sup> Olsson/Gentes 2013.

Ich wagte dennoch einmal den Versuch, eine Romangeschichte gleichzeitig in Deutsch und Französisch zu schreiben. Schon in den ersten Kapiteln stellte ich fest, daß die jeweilige Sprache, durch den spezifischen Sprachrhythmus bedingt, Assoziationen und Konnotationen hervorrief, die oft den Ablauf der Handlungen veränderten und sogar Personen einbrachten. Ich ließ der Phantasie meiner beiden Sprachen freien Lauf, nur darüber wachend, daß der rote Faden nicht zerriß. Als ich nach anderthalb Jahren mit dieser doppelten Kreation fertig war, stellte ich fest, daß die deutsche Version eine gewisse epische Breite aufwies, die französische hingegen konziser, lebhafter gefaßt war. Für den Autor war dies ein außerordentliches Erlebnis.<sup>48</sup>

Weckmann ist nicht bestrebt, Text<sub>1</sub> und Text<sub>2</sub> einander anzunähern, sondern nimmt Abweichungen bewusst in Kauf. Kremnitz hebt hervor, dass „die Handlungsabläufe der beiden Textversionen nicht mehr vollständig übereinstimmen“<sup>49</sup>. Der Autor hat somit jeder Fassung eine gewisse Eigenständigkeit zugestanden.

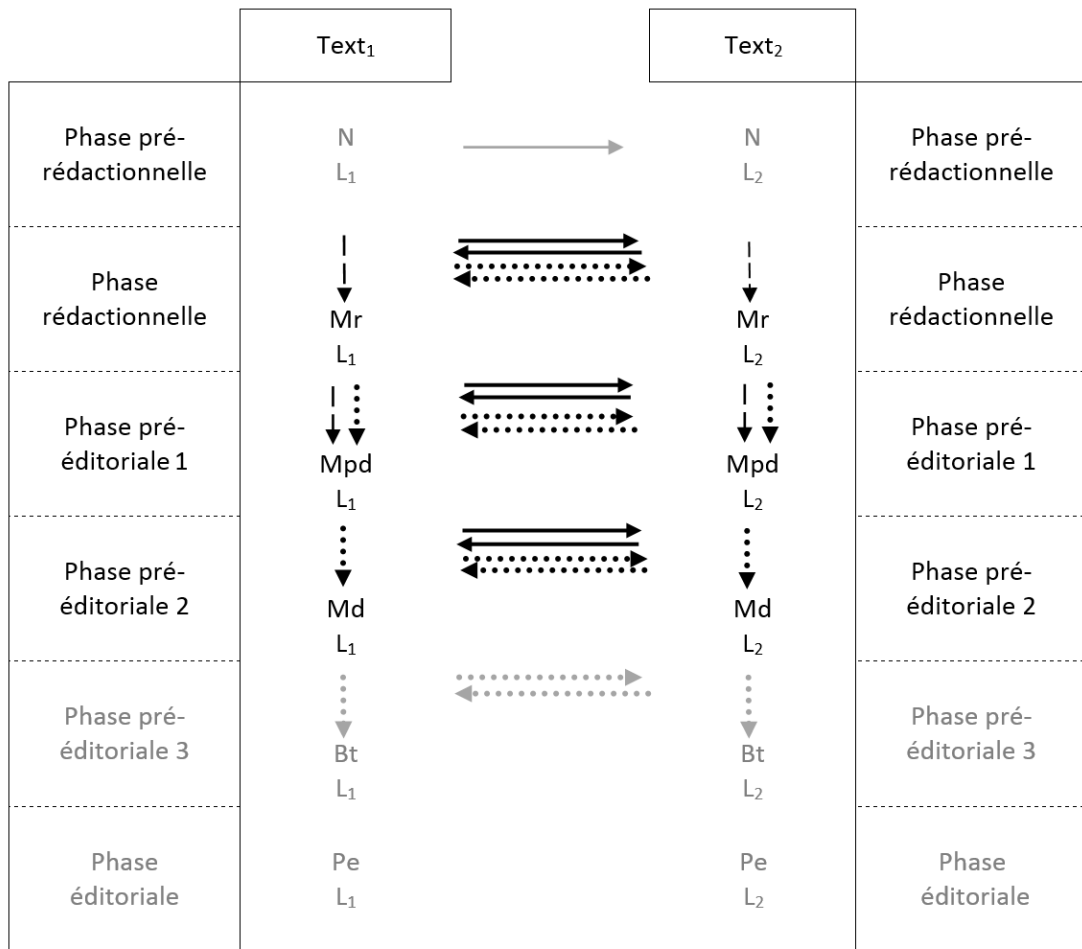
In der *phase rédactionnelle* kann der Wechsel zwischen Schreib- und Übersetzungsprozessen und damit zwischen Text<sub>1</sub> und Text<sub>2</sub> zu einem beliebigen Zeitpunkt – jedoch vor Vollendung des *manuscrit pré-définitif* – beginnen und beliebig häufig stattfinden. Die Übersetzungsphase wird zeitgleich als Korrekturphase genutzt. Der Schreibprozess ist hierbei nicht Text<sub>1</sub> vorbehalten: So ist es durchaus möglich, dass der Schreibprozess bei Text<sub>1</sub> beginnt, das bereits Geschriebene in Text<sub>2</sub> übersetzt wird und vor einem erneuten Wechsel zunächst Text<sub>2</sub> weitergeschrieben wird. Beide Versionen übernehmen somit anteilig die Funktion des Ausgangstextes für die jeweils andere Fassung: „[B]oth become witnesses and protagonists of their common development, re-creating and influencing each other [...]“<sup>50</sup> Ob eine, beide oder keine der beiden Fassungen zur Veröffentlichung gelangt, ist für den Prozess der Selbstübersetzung unerheblich. Die Aussagen der Schriftsteller haben gezeigt, dass beide Textfassungen die einzelnen Phasen der Textgenese von Beginn an parallel durchlaufen. Graphisch kann der Prozess wie folgt dargestellt werden:

---

<sup>48</sup> Weckmann 1996: 148.

<sup>49</sup> Kremnitz 2015a: 109.

<sup>50</sup> Santoyo 2013b: 30. Bei dieser Art der Textgenese sei das Textverhältnis als komplexer anzusehen, so Santoyo: „This dynamic relationship creates a sort of complementarity between the original and its translation, a reciprocity whereby one text supplements and/or depends on the other as both texts become, de facto, the head and tail of the same coin. [...] [T]hus forming a unique text in which original and translation are both complementary and appear intimately bound together, face-to-face and back-to-back, constantly intertwined in one textual entity.“ (ebd.: 31)



Legende:

— — ▶ Schreibprozess    → Übersetzungsprozess    .....▶ Korrekturprozess

L = Langue / N = Notes / Mr = Manuscrits rédactionnels (brouillons) /

Mpd = Manuscrit pré-définif / Md = Manuscrit définitif / Bt = Bon à tirer /

Pe = Première édition

grau = Prozesse können, müssen aber nicht stattfinden

↔ = Übersetzungsprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Korrekturprozessen

↔ = Korrekturprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Übersetzungsprozessen

## Beginn der Selbstübersetzung in der *phase pré-éditoriale 1*

Wenn sich Schriftsteller in der *phase pré-éditoriale 1*, d. h. auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* übersetzen, muss hinsichtlich der Textgenese zwischen einem mischsprachigen und einem einsprachigen Manuskript unterschieden werden. Auch für diese Art der Textgenese ist es unerheblich, ob das Werk am Ende veröffentlicht wird oder nicht.

### a.) Mischsprachiges *manuscrit pré-définitif*

Wenn sich Schriftsteller auf Grundlage eines mischsprachigen Manuskripts übersetzen, so nutzen sie von Beginn an mehrere Sprachen für den Schreibprozess, ohne den Text jedoch direkt zu übersetzen. Der Sprachwechsel innerhalb des vorläufigen Manuskripts kann bewusst, d. h. vom Autor gesteuert, oder unbewusst, d. h. ungesteuert, erfolgen. Auf Grundlage des mischsprachigen Manuskripts entstehen abschließend zwei einsprachige Übersetzungen. In der Selbstübersetzung wird somit die textinterne Mehrsprachigkeit des Manuskripts in der Regel wieder aufgehoben. Da das Original unveröffentlicht bleibt, kann keiner der beiden veröffentlichten Fassungen der Status eines Originals zugeschrieben werden.

Wenn ein Sprachwechsel nach festgelegten Kriterien vollzogen wird, dann kann dieser als gesteuert bezeichnet werden. Aus Gründen der Authentizität bietet er sich insbesondere dann an, wenn einzelne Kapitel aus der Perspektive verschiedensprachiger Figuren erzählt werden,<sup>51</sup> wie z. B. im Fall von *Instruments des ténèbres* (1996) / *Instruments of Darkness* (1997) von NANCY HUSTON:

Je raconte deux histoires dans ce livre, une new-yorkaise, une berrichonne. J'ai fait tous les chapitres new-yorkais en anglais et tous les chapitres berrichons en français, puis j'ai traduit dans les deux sens. C'était un peu un tour de force, un défi à relever, ça m'a énormément amusée.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Diese Methodik wandte auch der südafrikanische Selbstübersetzer ANDRÉ BRINK bei seinem Roman *A chain of voices* (1982) an: „To create a variety of distances between the different speakers, I wrote the voices of certain narrators in one language, others in another.’ Then Brink wrote his final draft in English, the first time he had done that. Hester, for instance, wife of the slave owner Barend du Plessis, is an urban sophisticate from Capetown. ‘I found her story went very well in English.’ As for Galant, the slaves’ leader: ‘He’s rooted in the soil of Africa,’ and his chapters were written in Afrikaans.“ (Brink/Wheatcroft 1982)

<sup>52</sup> Kroh 2000: 156.

Im Anschluss übersetzte Huston die einzelnen Kapitel in die jeweils andere Sprache, so dass zwei einsprachige Texte entstanden.

Das Kriterium der Authentizität kann sich auch auf die Sprachkompetenz des Autors beziehen. So verfasste der südafrikanische Selbstübersetzer SJ NAUDÉ seine Kurzgeschichten des Bandes *Alfabet van die voëls* (2011) / *The Alphabet of Birds* (2014) auf Afrikaans, wechselte bei Dialogen jedoch zunächst ins Englische:

As I was no longer really in touch with spoken Afrikaans, I therefore often wrote dialogue in English and then translated it back into Afrikaans after doing some careful listening around. All of it then ultimately goes back into English. Even when I'm writing now, some of the prose starts out in English before being translated into Afrikaans. There is movement towards synchronicity – i.e. the Afrikaans and English texts being written almost simultaneously.<sup>53</sup>

Auch verschiedene formale Kriterien können bei der Verteilung der Sprachen angelegt werden, wie der südafrikanische Autor ANDRÉ BRINK erläutert:

In stories involving different time frames, like *The Wall of the Plague*, I might use Afrikaans for the narrative present and English for the past (or the other way round). In some cases, like *Imaginings of Sand*, I might in certain parts of the novel use English for descriptive passages and Afrikaans for dialogue. [...] In still others, like *Act of Terror* I might simply alternate English and Afrikaans chapters.<sup>54</sup>

In seinem Werk *Devil's Valley* (1998) / *Duiwelskloof* (1998) hingegen sei er nur im Fall einer Schreibblockade ins Englisch gewechselt.<sup>55</sup>

Des Weiteren können textexterne Faktoren bei der Steuerung des Sprachwechsels eine Rolle spielen. So ist für die galicische Selbstübersetzerin MARINA MAYORAL die Sprachwahl für das jeweilige Kapitel abhängig vom Ort, an dem sich die Autorin zum Zeitpunkt des Schreibens befindet: „Escribo algunos capítulos en castellano y otros en gallego según me encuentre en Galicia o en Madrid. Posteriormente me autotraduzco a una u otra lengua.“<sup>56</sup> In einem Zeitungsinterview bestätigt sie, dass das Manuskript ihres Romans *Case perfecto* (2007) / *Casi perfecto* (2007) auf diese Weise entstanden sei.<sup>57</sup>

Einen ungesteuerten Sprachwechsel weist hingegen das mischsprachige Manuskript von NANCY HUSTONS Werk *Limbes = Limbo: un hommage à*

---

<sup>53</sup> Naudé 2015.

<sup>54</sup> Brink 2007: 248f.

<sup>55</sup> Vgl. ebd.: 249.

<sup>56</sup> Entrevista con Marina Mayoral (2012). Siehe Anhang.

<sup>57</sup> Vgl. Mayoral/Méndez 2007.

Samuel Beckett (2000) auf, wie die veröffentlichte Fassung belegt.<sup>58</sup> Englisch ist die Hauptsprache des Manuskripts, jedoch wechselt Nancy Huston immer wieder wort-, satz- oder absatzweise ins Französische. Eine ähnliche Textgenese beschreibt die katalanische Autorin LOLITA BOSCH bei ihrem Roman *La familia de mi padre* (2008) / *La família del meu pare* (2008): „Escribo el mismo texto en dos idiomas, un capítulo en español, el siguiente párrafo en catalán, después una frase empieza en un idioma y termino con el otro.“<sup>59</sup> Der Sprachwechsel konnte hier jederzeit erfolgen, selbst innerhalb eines einzelnen Satzes. Auf Grundlage des mischsprachigen Manuskripts entstanden im Anschluss zwei einsprachige Versionen. Das Ziel des Übersetzungsprozesses sei es jedoch nicht gewesen, zwei möglichst identische Fassungen zu erstellen, wie Bosch betont: „Luego corrijo las dos versiones por separado y nunca quedan dos novelas idénticas.“<sup>60</sup> Zwischen der *phase pré-éditoriale 1* und der *phase pré-éditoriale 2* fanden somit sowohl Schreib- als auch Übersetzungs- und Korrekturprozesse statt.

Nicht immer ist ohne Einsicht in die Manuskripte eindeutig zu erschließen, ob der Sprachwechsel gesteuert oder ungesteuert erfolgte. So wechselte der katalanische Autor LLUÍS MARIA TODO bei dem Manuskript seines Romans *L'adoració perpètua* (1997) / *La adoración perpetua* (1999) zwar kapitelweise die Literatursprache, jedoch laut eigener Aussage nach keinem festgelegten Muster: „[L]o fui redactando en catalán y en castellano alternativamente, siguiendo impulsos cuya naturaleza exacta ignoro, y después traduje al castellano los capítulos en catalán, y viceversa.“<sup>61</sup> Inwieweit es möglicherweise doch zu einer Sprachmischung in einzelnen Kapiteln gekommen ist, lässt sich ohne Zugriff auf das *manuscrit pré-définitif* nicht beurteilen.

Dank der Einblicke der sechs Schriftsteller Nancy Huston, SJ Naudé, André Brink, Marina Mayoral, Lolita Bosch und Lluís Maria Todó in die Textgenese

---

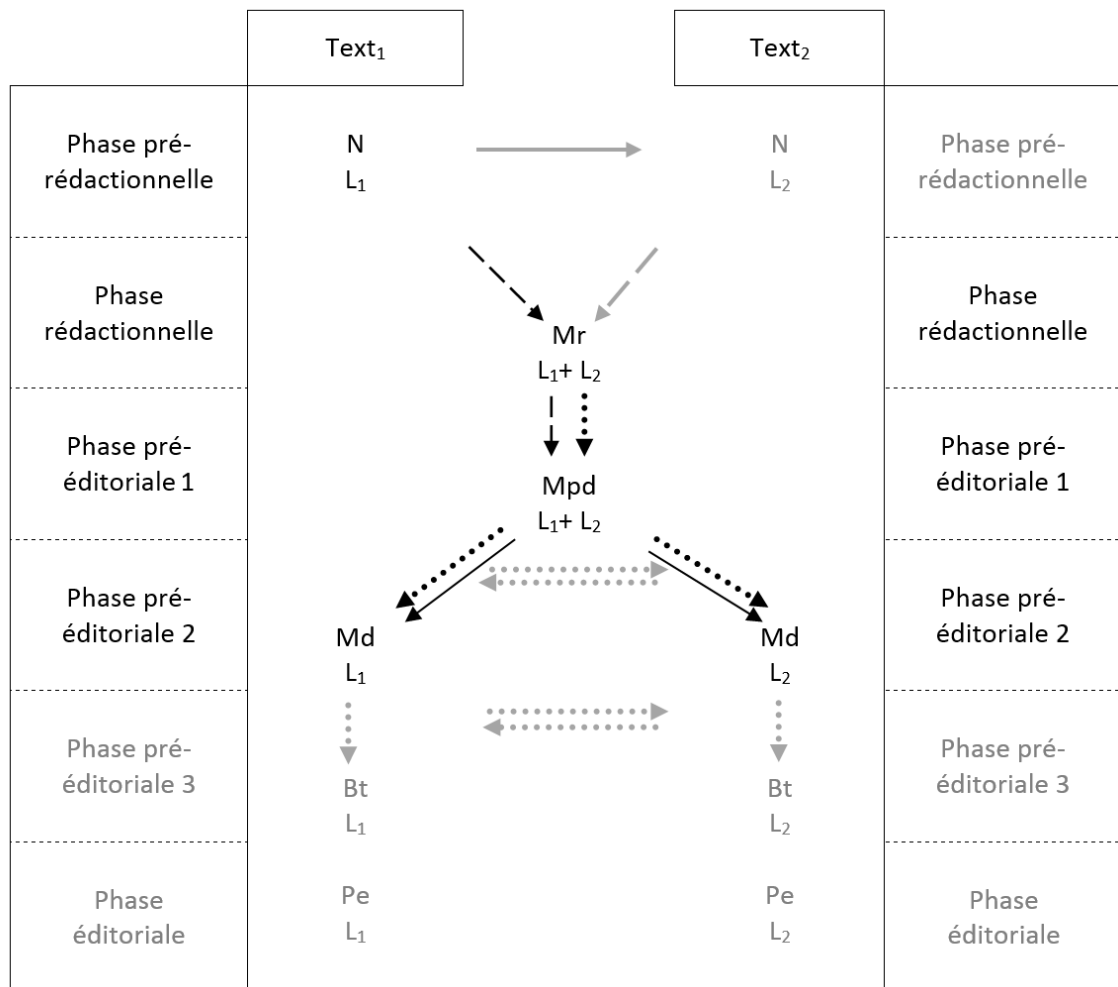
<sup>58</sup> Vgl. Wilhelm 2006. Es ist anzunehmen, dass es sich bei der veröffentlichten Manuskriptfassung um das *manuscrit pré-définitif* handelt (vgl. URL: <http://palimpsestes.revues.org/549?file=1>. [31.01.16]).

<sup>59</sup> Gutiérrez 2008.

<sup>60</sup> Bosch 2010.

<sup>61</sup> Todó 2002: 17.

ihrer Werke kann die Makrostruktur der Selbstübersetzung auf Grundlage eines mischsprachigen Manuskripts mit ihren möglichen Varianten wie folgt dargestellt werden:



Legende:

— — ► Schreibprozess    — — ► Übersetzungsprozess    ..... ► Korrekturprozess

L = Langue / N = Notes / Mr = Manuscrits rédactionnels (brouillons) /

Mpd = Manuscrit pré-définifitif / Md = Manuscrit définitif / Bt = Bon à tirer /

Pe = Première édition

grau = Prozesse können, müssen aber nicht stattfinden

↔ = Übersetzungsprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Korrekturprozessen

↔..... = Korrekturprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Übersetzungsprozessen



## b.) Einsprachiges *manuscrit pré-définitif*

Wenn die Selbstübersetzung auf Grundlage des einsprachigen *manuscrit pré-définitif* erfolgt, wird diese von den Autoren als integraler Bestandteil des Schreibprozesses verstanden, d. h. Text<sub>1</sub> wird erst nach Vollendung der Selbstübersetzung als abgeschlossen betrachtet. Obwohl Text<sub>1</sub> und Text<sub>2</sub> hier nacheinander entstehen, kann die bevorstehende Selbstübersetzung bereits in der *phase rédactionnelle* von Text<sub>1</sub> gedanklich präsent sein und bereits dessen Stil beeinflussen, wie das Beispiel des deutsch-polnischen Autors PETER LACHMANN zeigt:

Mir wurde immer klarer, dass ich mich in eine Sackgasse hineinschreibe [...] Also änderte ich den Stil, verzichtete auf Wendungen, die zu deutsch waren, auf Gedankengänge, die nur den deutschen Leser spontan ansprechen sollten, auf Wortspiele, die sich wie von selbst aus dem sog. Geist der deutschen Sprache ergaben, der mit dem sog. Geist der polnischen Sprache natur- oder kulturgemäß kollidiert. Ich dachte im Hinterkopf bereits das Polnische mit, in das es ja münden sollte, ich schrieb quasi die Übersetzung vorneweg, ich beschränkte mich auf eine Stilebene, die quasi gemeinsam ist, auf eine Art stilistisches Esperanto, unter Verzicht auf Ausdruckshöhen und -tiefen, von denen ich dunkel vorausahnte, dass sie mir im zweiten Durchgang, eben dem der Übersetzung ins Polnische, unüberwindbare Schwierigkeiten bedeuten würde.<sup>62</sup>

Die katalanische Schriftstellerin TERESA SOLANA hingegen erklärt, dass sie sich von bevorstehenden Übersetzungsentscheidungen beim Verfassen von Text<sub>1</sub> nicht beeinflussen lasse:

[J]amás escribo pensando ‚no voy a poner esto porque va a resultar muy difícil de traducir‘, sino todo lo contrario. A veces me sorprendo a mí misma sonriendo y diciéndome: ‚¡a ver qué harás con esta frase cuando tengas que traducirla!‘. Cuanto más complicado es el reto, más satisfactoria me resulta la tarea de traducir.<sup>63</sup>

Auch VASSILIS ALEXAKIS kann die bevorstehende Selbstübersetzung beim Schreiben der ersten Fassung nicht ganz ausblenden:

J'ai commencé un autre livre qui se passe encore à Athènes et je l'écris encore en grec. Mais je pense déjà – c'est assez curieux quand même à quel point les deux langues coexistent – de temps en temps, je me dis: ‚tiens, en français, on le dirait comment?‘, ‚est-ce que c'est très bon ou intéressant?‘ Les deux langues collaborent.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Lachmann 2010: 13.

<sup>63</sup> Solana 2015.

<sup>64</sup> Alexakis 2001: 263.

Die katalanische Autorin FLAVIA COMPANY übersetzt sich stets erst nach Vollendung von Text<sub>1</sub>, da ein Sprachwechsel ihren kreativen Schreibprozess störe: „Solo podría traducirla una vez terminada. Tengo una explicación para ello: es sin duda factible traducir el texto acabado, pero no el pensamiento en acción.“<sup>65</sup> Während es ihr bei der Entstehung von Text<sub>1</sub> problemlos gelinge, Schreiben und Übersetzen voneinander zu trennen, falle es ihr ungleich schwerer, kompromisslos aus der Rolle der Autorin in diejenige der Übersetzerin zu schlüpfen:

La traductora le dice a la autora: ‚Tu momento ya pasó, ahora es el mío, así que calla‘. Y la autora, entre pícara y resignada: ‚Lo que tú digas, pero no te hagas la lista porque, en el fondo, ahora la escritora eres tú‘. [...] ¿Debo, por el hecho de ser la autora, permitirme licencias que si la obra fuera ajena no me permitiría como traductora? [...] Es como ser un espía que trabaja para dos potencias al mismo tiempo y no sabe de parte de quién ponerse.<sup>66</sup>

Wie viele andere Schriftsteller empfindet sie die den Prozess der Selbstübersetzung als hilfreich bei der Korrektur von Text<sub>1</sub>: „[P]ienso que el mejor modo de corregir un texto es traducirlo.“<sup>67</sup> Durch die doppelte Funktion der Selbstübersetzung ist dieser Prozess jedoch ungleich langwieriger als bei einer Fremdübersetzung: „Porque cuando traduzco a otros jamás reescribo.“<sup>68</sup> Da die Selbstübersetzung vor der Veröffentlichung geschieht, kann während des Überarbeitungsprozesses die Übersetzung sogar zeitweise zum Ausgangstext werden:

Lo curioso del caso es que cuando, gracias a la labor de la traducción, detecto algún párrafo que me parece mal resuelto en el original, lo que hago no es reescribirlo en la lengua original para traducirlo después sino, por el contrario, lo escribo de nuevo en la lengua de llegada para, más tarde, traducirlo al idioma en que la obra está originalmente escrita. Así las cosas, al final, los dos textos son original y traducción, indistinguibles.<sup>69</sup>

Das sogenannte Original ist somit zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung bei Flavia Company keineswegs abgeschlossen.

---

<sup>65</sup> Company 2011b.

<sup>66</sup> Company 2011a.

<sup>67</sup> Company 2011d.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Ebd.

Dass sich bei dieser Form der Textgenese beide Fassungen gegenseitig beeinflussen können und im Prozess anteilig zum Ausgangstext werden, beschreibt auch der karibische Schriftsteller AXEL GAUVIN anschaulich am Beispiel seines Romans *Quartier Trois Lettres* (1980) / *Kartyé trwa lèt* (1984):

Pour *Quartier Trois Lettres*, il y a eu des versions mêlées: une version française, puis une version créole, puis une française modifiée par le créole, puis une créole modifiée par le texte français ou la trame française. Ainsi dans la version française, il y a des passages créés directement en français et d'autres qui sont traduits. Comme je suis auteur et traducteur, je me donne toutes les libertés.<sup>70</sup>

Keiner Fassung kann somit der Status eines alleinigen Originals zugeschrieben werden.

Auch die aus dem Iran stammende Autorin SOROUR KASMAÏ nimmt bei der Übersetzung ihres Romans *Le cimetière de verre* (2002)<sup>71</sup> ins Französische Änderungen vor, die sie im Anschluss in die persische Fassung einarbeitet, um beide Texte abschließend einander anzunähern:

J'écris en persan parce que mes personnages sont Iraniens et leur histoire se passe en Iran, mais ça n'est que la première étape. Ensuite je réécris (je ne traduis pas) tout en français. Par exemple, lorsque j'ai réécrit mon premier roman *Cimetière de verre* en français, j'ai fait beaucoup de changements. Enfin, je rapproche les deux versions.<sup>72</sup>

Doch nicht allen Selbstübersetzern ist es wichtig, dass sich beide Versionen am Ende gleichen. So ist es AMARA LAKHOUS' erklärtes Ziel, beide Textfassungen voneinander loszulösen:

When I have reached the end, I separate them, you go your way, you go the other – and give them different titles. I changed a few of the characters' names, in Arabic they have one name, in Italian another.<sup>73</sup>

Diese bewusste Abgrenzung steht jedoch am Ende eines Schreibprozesses, der zunächst auf gegenseitige Wechselwirkungen beruht:

[...] I took a filesheet, I divided it in two columns, the Arabic text on one side, the Italian on the other. Then I started re-writing it, and there I have a trace. [...] While I re-write I see that there are things that I want to add in the Italian text, I switch the keyboard of my computer from Arabic to Italian and I go to the Italian

---

<sup>70</sup> Gauvin/Magnier 1991: 100.

<sup>71</sup> Die persische Fassung ist möglicherweise unveröffentlicht. Der Titel des Originals konnte nicht ermittelt werden.

<sup>72</sup> Kasmaï 2008.

<sup>73</sup> Lakhous/Esposito 2012: 423.

text. Then I go back to the Arabic text and continue to work. These two texts, these two languages, look at each other.<sup>74</sup>

Im Gegensatz zu anderen Selbstübersetzern prägen Interferenzen Lakhous' Stil: „I arabize Italian and italianize Arabic.“<sup>75</sup>

Wenn die Selbstübersetzung auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* erfolgt, dann kann diese auch in eine Wiederaufnahme des Schreibprozesses münden. Dies veranschaulicht ROSARIO FERRÉ am Beispiel ihres Romans *La casa de la laguna* (1996) / *The House on the Lagoon* (1995): „[E]scribí una versión corta en español, de 200 páginas, que al traducir al inglés se amplió a 400.“<sup>76</sup> Das spanische Manuskript habe als eine „mapa de camino“<sup>77</sup> für die englische Fassung fungiert, da sie hier bereits die Grundstruktur des Romans festgelegt habe:

[Y]o sabía cuál era la estructura, para dónde iba, cuál era el principio y cuál era el final, o sea que ya no estaba preocupada de cómo se iba a estructurar la novela, que es lo que a mí más trabajo me da.<sup>78</sup>

An dieser englischen Version habe sie rund drei Jahre gearbeitet und den Text mit Hilfe ihres amerikanischen Verlags beständig überarbeitet: „El desarrollo de la novela en inglés me tomó casi tres años, y con ayuda de los Estados Unidos también, porque allá me tienen que corregir y vuelven y corrigen porque yo cometo muchos errores.“<sup>79</sup> Als neuer Ausgangstext für die Rückübersetzung ins Spanische fungierte somit ein bereits lektoriertes Text: „Luego, cuando tomé la versión del inglés de 400 páginas y la vertí al español, pues eso lo hice en cuatro meses porque eso era ya como tener unos tenis puestos, puedes ir a toda velocidad.“<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Lakhous/Esposito 2012: 423.

<sup>75</sup> Ebd.: 422.

<sup>76</sup> Días Rinks / Sisson-Guerrero 1997: 63. Eine ähnliche Erfahrung beschreibt auch NGUGI WA THIONG'O, jedoch wechselt er für den Schreibprozess zurück in die Originalfassung: „Quite often I found myself having to translate a draft I had thought was complete, only to find in the process of translation, that there the original was inadequate. The muse would possess me again and I would go to the Gikuyu original, write more drafts, which later subjected to yet another into English.“ (Ngugi wa Thiong'o 2009: 20)

<sup>77</sup> Pino-Ojeda 2000: 95.

<sup>78</sup> Ebd.

<sup>79</sup> Ebd. Auf Nachfrage bestätigt sie im Verlauf des Interviews, dass sich „los Estados Unidos“ auf den amerikanischen Verlag beziehe. Vgl. ebd.: 96.

<sup>80</sup> Ebd.: 95.

VASSILIS ALEXAKIS übersetzt seine Werke seit seinem fünften Roman ebenfalls auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif*.<sup>81</sup> In einem Interview schildert er, wie die Übersetzungs- und Korrekturphasen in beiden Fassungen ineinander übergreifen:

[L]e changement de langue intervient avant la version définitive dans l'une et l'autre langue. J'écris une première version. Dès que le livre existe, mais qu'il n'est pas encore abouti dans la première langue, je prolonge le travail d'écriture en effectuant une révision de la première version à travers une nouvelle langue. Je récupère alors toutes les améliorations apportées par cette fausse traduction pour corriger la première version. On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. La version définitive du texte apparaît dans la seconde langue. Il s'établit ainsi avant la publication un dialogue entre les deux langues.<sup>82</sup>

Alexakis erläutert, dass er beide Versionen stets vor der Veröffentlichung verfasse, die Übersetzungsphase dauere bei ihm rund drei Monate.<sup>83</sup> Im Interview mit Marianne Bessy präzisiert er, dass der Übersetzungsprozess bei ihm nicht in einen erneuten Schreibprozess münde:

Je ne suis pas en train de m'inspirer du texte grec pour écrire un texte français. Non, je traduis mot à mot. Je colle au plus près, sauf quand je découvre que c'est n'est pas bon de coller et qu'il y a quelque chose de mieux à faire.<sup>84</sup>

Mit der Veröffentlichung der beiden Texte ist die Bearbeitung bei Alexakis jedoch keinesfalls abgeschlossen. So nimmt er im Fall einer Neuauflage in beiden Sprachen stets noch weitere Korrekturen vor.<sup>85</sup>

Im Gegensatz zu Alexakis plant NANCY HUSTON für ihre Romane je ein Jahr für den Schreib- sowie ein weiteres für den Übersetzungsprozess ein: „Pour en écrire un, il me faut un an, pour le traduire, un an aussi. J'améliore le premier texte grâce au second.“<sup>86</sup> Dieser Prozess sei jedoch nicht frei von Selbstzweifeln und oftmals frustrierend:

---

<sup>81</sup> Seine ersten drei auf Französisch verfassten Romane wurden zunächst durch andere ins Griechische übersetzt. Seinen vierten Roman *Talgo* verfasste er auf Griechisch und übertrug ihn zeitversetzt ins Französische. Auf diese Übersetzungen werden ich im Folgenden unter dem Punkt „Beginn der Selbstübersetzung in der *phase éditoriale*“ sowie „Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer“ noch näher eingehen.

<sup>82</sup> Alexakis/Pradal/Ploquin 2008: 8.

<sup>83</sup> „[C]ette traduction intervient avant la publication de la version originale. Jamais je ne publie une version avant que les deux soient terminées. [...] La traduction dure au moins trois mois.“ (Bessy 2011: 241)

<sup>84</sup> Ebd.: 242.

<sup>85</sup> Die französischen Neuauflagen enthalten daher den Zusatz „éd. revue par l'auteur“ (*Paris–Athènes*, 2006) oder auch „Version revue pour la présente édition“ (*Talgo*, 1997).

<sup>86</sup> Huston/Argand 2001.

[J]e reste là jour après jour, assise à ma table de travail, glissant de l'ennui à la frustration et de la frustration à la rage, feuilletant des dictionnaires, lisant mes phrases à voix haute encore et encore, redoutant pour finir non seulement qu'elles ne veuillent plus dire ce qu'elles avaient l'intention de dire au départ mais qu'elles ne veuillent plus rien dire du tout [...].<sup>87</sup>

Dennoch reicht sie ihre Manuskripte in beiden Sprachen bei ihren Verlegern erst dann ein, wenn beide Versionen abgeschlossen sind.<sup>88</sup>

Die deutsch-französische Schriftstellerin ANNE WEBER hat den Ablauf des Übersetzungsprozesses ebenfalls systematisiert.<sup>89</sup> Seit ihrem Werk *Cerbère* (2004) / *Besuch bei Zerberus* (2004) verfasst sie die erste Version stets auf Deutsch und beginnt bereits vor der Veröffentlichung mit dem Übersetzungsprozess ins Französische: „Comme il s'écoule souvent un certain temps entre la remise d'un manuscrit et la parution du livre, je profite de ce temps intermédiaire pour écrire la deuxième version, ce qui me permet d'améliorer la première.“<sup>90</sup> Zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung hat Weber im Gegensatz zu Huston bereits das deutsche Manuskript beim Verleger eingereicht, dennoch nimmt sie noch Korrekturen an der Originalfassung vor. Sie betont jedoch, dass diese Veränderungen nicht inhaltlicher Natur seien:

Ich bediene mich des Vorgangs des Übersetzens wie eines besonders strengen und genauen Korrekturlesens. Oft kehre ich während des Übersetzens noch einmal zu der Originalfassung zurück, um Ungenauigkeiten oder Unbeholfenheiten zu beheben. [...] Die meisten Veränderungen, die sich bei diesen Vorgängen ergeben, betreffen aber sprachliche Details. Die Geschichte bleibt die gleiche.<sup>91</sup>

Im Interview mit Dirk Weissmann präzisiert sie die zu korrigierenden sprachlichen Details näher: „[U]ne image bancale, une imprécision, une confusion, un effet qui se veut poétique mais qui, vu de près, s'avère être plutôt vaseux.“<sup>92</sup> Weber erläutert, dass sie durchaus auch bereit sei, Abweichungen zwischen beiden Fassungen in Kauf zu nehmen, wenn sie den Eindruck habe, dass sich eine bestimmte Textstelle aufgrund sprachlicher Besonderheiten der Übersetzung entziehe: „[D]ans ce cas, il faut laisser les deux versions s'écarter,

---

<sup>87</sup> Huston 2007a: 159.

<sup>88</sup> Vgl. Huston 2007b: 13.

<sup>89</sup> Ihre ersten Werke verfasste sie zunächst auf Französisch und fertigte im Anschluss eine Übersetzung ins Deutsche an. Vgl. Weber/Weissmann 2015.

<sup>90</sup> Ebd.: 15.

<sup>91</sup> Weber/Gropp 2012.

<sup>92</sup> Weber/Weissmann 2015.

prendre un autre chemin.“<sup>93</sup> Sie weist jedoch darauf hin, dass diese Abweichungen in der Regel nicht leserorientiert, sondern sprachlich bedingt seien:

Quand je m'écarte de la première version, en me traduisant, c'est presque toujours parce que la langue m'y oblige, qu'elle me force à prendre un autre chemin. Ce n'est pas en fonction du lecteur, mais bien en fonction de la langue elle-même.<sup>94</sup>

Inwieweit sich die Anmerkungen des deutschen Lektors auf den Selbstübersetzungsprozess auswirken, ist nicht bekannt. Jedoch merkt Anne Weber an, dass sie die Vorschläge des französischen Lektors nicht immer in die erste Fassung einarbeite und auch deswegen beide Versionen voneinander abweichen können: „Cela peut être des remarques de l'éditeur que je trouve convaincantes mais que je ne crois pas toujours nécessaires de reporter sur l'original.“<sup>95</sup> Wechselwirkungen in der Zwischenstufe zwischen *manuscrit définitif* und *bon à tirer* können, müssen aber bei Anne Weber nicht auftreten.

Bei ARIEL DORFMAN hingegen sind diese durch die gezielte Einbindung des englischsprachigen Lektors im Fall seines Romans *Máscara* (1988) intendiert:

*Máscara* [sic!], published in 1988, is the first of my novels that I wrote in Spanish, then rewrote in English, only to then use what I had redone in English to change the Spanish version. I had an editor at Viking who would work on the English text, and then I would change the Spanish accordingly. I did that because [...] there are very few editors in Latin America: your book undergoes little change between the time you submit it and the finished text.<sup>96</sup>

Das englische Lektorat wurde somit auch für die spanische Fassung genutzt.

Anhand der Aussagen der neun Autoren kann die Makrostruktur der Selbstübersetzung auf Grundlage eines einsprachigen *manuscrit pré-définitif* mit ihren möglichen Varianten wie folgt dargestellt werden:

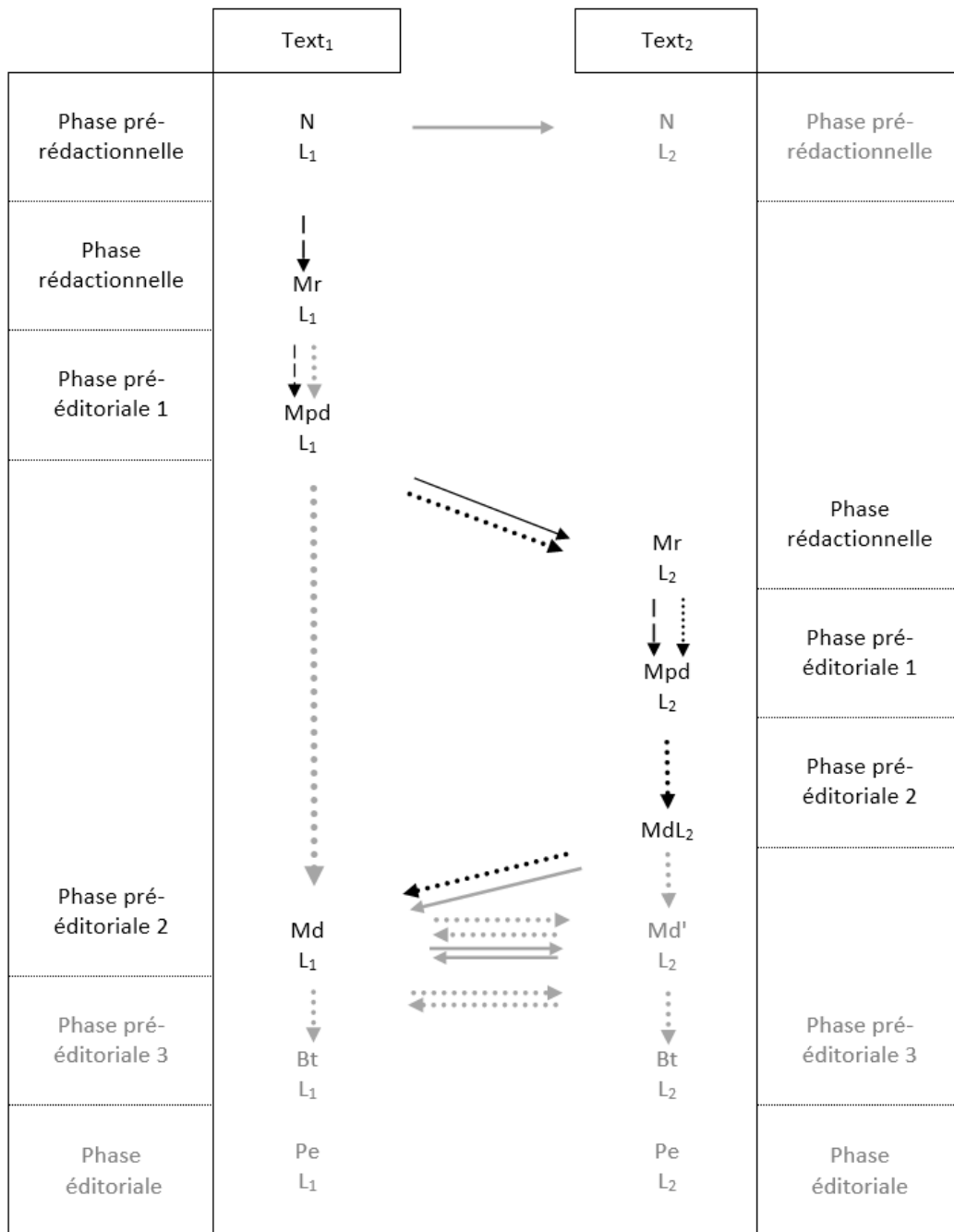
---

<sup>93</sup> Weber/Weissmann 2015: 15.

<sup>94</sup> Ebd.: 16.

<sup>95</sup> Ebd. Der Einfluss des Lektors auf die veröffentlichte Fassung ist eine Komponente, die bei Übersetzungsvergleichen bislang unzureichend, d. h. in der Regel gar nicht berücksichtigt wird, obwohl Unterschiede zwischen beiden Fassungen nicht zwangsläufig auf den (Selbst-)Übersetzer zurückzuführen sind. So berichtet ANTONIO D'ALFONSO, dass die englische und französische Fassung seines Essaybandes *En Italiques* (2000) / *In Italics* (1996) voneinander abweichen, da die französische Lektorin eine Vielzahl von Änderungen vornahm, mit denen der Autor nicht einverstanden war: „The editor removed all the lyricism in the essays. She thought that the lyricism would interfere with the seriousness of the essay form. We quarreled for five years on what tone the book was to have. The French version of the essays is quite different from the English version.“ (D'Alfonso 2005: 127) Zudem wurden einige Essays in der französischen Fassung vom Verleger zensiert (vgl. ebd.: 126).

<sup>96</sup> Dorfman/Stavans 2005: 53.



Legende:

—▶ Schreibprozess    → Übersetzungsprozess    ⋮▶ Korrekturprozess

L = Langue / N = Notes / Mr = Manuscrits rédactionnels (brouillons) /

Mpd = Manuscrit pré-définifitif / Md = Manuscrit définifitif / Bt = Bon à tirer /

Pe = Première édition

grau = Prozesse können, müssen aber nicht stattfinden

↔ = Übersetzungsprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Korrekturprozessen

⋮↔ = Korrekturprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Übersetzungsprozessen



## Beginn der Selbstübersetzung in der *phase pré-éditoriale 2*

Wenn sich Autoren auf Grundlage des *manuscrit définitif* übersetzen, betrachten sie den Schreibprozess zu diesem Zeitpunkt als abgeschlossen. Das Original liegt zur Veröffentlichung bereit und wird bereits bei Verlagen eingereicht, ist jedoch zu Beginn des Übersetzungsprozesses noch unveröffentlicht. Vielfach bewegt erst die Ablehnung eines Verlegers die Schriftsteller zur Selbstübersetzung, so dass dieser Fall der Textgenese gesondert zu betrachten ist. Eines der bekanntesten Beispiele ist NANCY HUSTONS insgesamt zehnter und zugleich erster englischsprachiger Roman *Plainsong* (1993), der zunächst von Verlegern sowohl in Kanada als auch den Vereinigten Staaten von Amerika abgelehnt wurde: „After two years of discouraging rejections, I heaved a sigh and decided to translate it into French. *Plainsong* eventually came out simultaneously in both French and English.“<sup>97</sup> Désirée Schyns, die *Cantique des plaines* (1993b) ins Niederländische übersetzte, geht auf Grundlage ihrer persönlichen Korrespondenz mit der Autorin davon aus, dass die englische Fassung nicht im Licht der französischen Version überarbeitet wurde:

Elle [Nancy Huston] n'a jamais évoqué le fait qu'elle avait écrit les deux textes en même temps, et que la traduction française avait infléchi la version anglaise. Le rapport entre les deux textes est linéaire et chronologique.<sup>98</sup>

Sara Kippur hingegen zitiert einen Brief von Nancy Huston an den *Canada Council for the Arts*, in der die Autorin explizit auf Wechselwirkungen zwischen den beiden Fassungen hinweist:

*Cantique de plaines* n'est cependant pas une simple traduction de *Plainsong*; c'est une deuxième version originelle du même livre, cette version française m'a amenée à retravailler la version anglaise, et il y a eu plusieurs mois d'aller-retour entre les deux langues pour amener les deux versions aussi près de la perfection que possible.<sup>99</sup>

Letztendlich wird nur eine Analyse der Manuskripte Aufschluss über die tatsächliche Textgenese geben können.

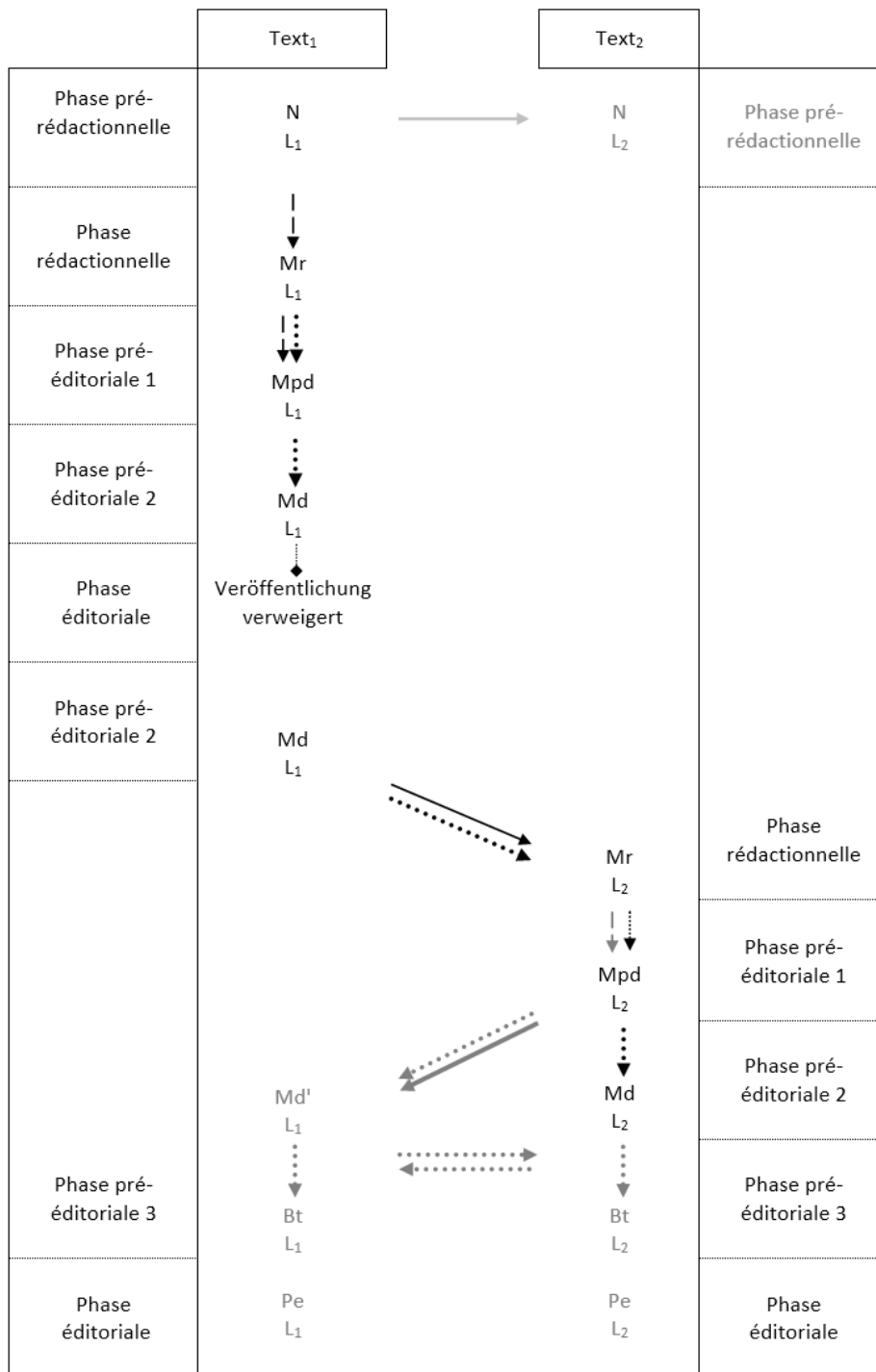
Graphisch kann der Entstehungsprozess der Selbstübersetzung in der *phase pré-éditoriale 2* wie folgt dargestellt werden:

---

<sup>97</sup> Huston 2007b: 13.

<sup>98</sup> Schyns 2013: 258.

<sup>99</sup> Brief von Nancy Huston an den *Canada Council for Arts*, datiert auf den 21. September 1993, zitiert nach Kippur 2015: 29.



Legende:

— — ▶ Schreibprozess    → Übersetzungsprozess    ⋯⋯⋯▶ Korrekturprozess

L = Langue / N = Notes / Mr = Manuscrits rédactionnels (brouillons) /

Mpd = Manuscrit pré-définitif / Md = Manuscrit définitif / Bt = Bon à tirer /

Pe = Première édition

grau = Prozesse können, müssen aber nicht stattfinden

↔ = Übersetzungsprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Korrekturprozessen

↔⋯⋯⋯ = Korrekturprozesse; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Übersetzungsprozessen

### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase éditoriale*

Wenn die Selbstübersetzung erst in der *phase éditoriale*, d. h. nach Erstveröffentlichung des Originals erfolgt, dann unterscheidet sich der zeitliche Beginn des Übersetzungsprozesses nicht von jenem bei Fremdübersetzungen. Schreiben und Übersetzen sind nun zwei nacheinander stattfindende Prozesse. Zwar können bei Selbstübersetzungen auch in dieser Phase noch Wechselwirkungen zwischen beiden Fassungen stattfinden, jedoch ist dies eher selten der Fall. Mit einem bereits publizierten Original stellt sich dem Selbstübersetzer daher die Frage der Texttreue dringender als in den vorangegangenen Arten der Textgenese. In der Regel handelt es sich bei der Selbstübersetzung in der *phase éditoriale* um die Erstübersetzung des Werks, in Ausnahmefällen jedoch auch um eine Neuübersetzung einer bereits veröffentlichten Fremdübersetzung.

Die Gründe, die Selbstübersetzung erst nach der Veröffentlichung des Originals anzufertigen, sind vielfältig. In manchen Fällen war die Selbstübersetzung von Beginn an intendiert, aber eine parallele Anfertigung beider Versionen zeitlich nicht möglich, wie CARME RIERA erläutert:

No pude hacer lo mismo, lamentablemente, ni con *Joc de miralls* ni con *Dins el darrer blau* o *Cap al cel obert* porque no disponía de tiempo para crear y recrear a la vez y los traduje cuando la versión original hacía ya tiempo que circulaba impresa.<sup>100</sup>

Obwohl sie die zeitgleiche Selbstübersetzung bevorzugt, war Riera gezwungen, bei einigen Werken auf die zeitversetzte Selbstübersetzung auszuweichen. Der rumänischen Schriftstellerin FELICIA MIHALI hingegen stellte sich die Frage der Selbstübersetzung erst, als sie nach Kanada migriert war. Unmittelbar nach der Ankunft begann sie, ihre zwei bereits in Rumänien veröffentlichten Romane ins Französische zu übersetzen:

J'ai commencé à traduire mes textes au lendemain de mon arrivée, comme palliatif à la dépression, au manque de confiance qui caractérise chaque immigrant lorsqu'il se réveille dans un bâtiment où il ne comprend ni les sons ni les bruits. Mes livres étaient ce que j'avais amené de plus important dans mes bagages et j'étais pressée de les faire revivre.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> Riera 2002: 12.

<sup>101</sup> Mihali/Steiciuc 2007: 18.

Sie bemühte sich, dem bereits veröffentlichten Original gegenüber so treu wie möglich zu sein:

[L]’auto-traduction doit être aussi fidèle que la traduction par un autre, elle doit respecter le texte comme étant celui d’autrui. En me traduisant, je voulais me voir résonner dans une autre langue, mais je ne voulais rien changer, politique que j’ai appliquée pour tous mes livres.<sup>102</sup>

ANTONI MARÍ legte bei der Übersetzung seines Romans *El camí de Vincennes* (1995) / *El camino de Vincennes* (1995) ebenfalls großen Wert auf Texttreue. Umso überraschter war er, als ihn seine portugiesische Übersetzerin Helena Tanqueiro auf das Ausmaß der Freiheiten hinwies, die er sich offenbar unbewusst bei der Übersetzung erlaubt hatte:

A pesar de que era consciente de que en mi autotraducción a menudo reducía las frases, que no era tan prolijo en las descripciones y que, en ocasiones, matizaba algún aspecto siempre creí que mi traducción seguía fielmente el original, sin alejarse ni un ápice de él. Sin embargo, quedé muy sorprendido cuando Helena Tanqueiro, la traductora del original catalán al portugués, me comentó que mi traducción era muy libre, que había tomado unas decisiones que nunca hubiera podido tomar si yo no hubiera sido, a la vez, el autor.<sup>103</sup>

Selbst- und Fremdwahrnehmung über den Grad der Freiheiten können also durchaus variieren. Je mehr Zeit zwischen Original und Selbstübersetzung vergangen ist, desto schwieriger sei es, der Versuchung der Neuschreibung zu widerstehen, der baskische Selbstübersetzer IBAN ZALDUA betoht: „Lo complicado es traducir algo antiguo, algo de hace seis o siete años, porque la tentación de la reescritura es constante.“<sup>104</sup> Für den baskischen Autor HARKAITZ CANO besteht die Schwierigkeit darin, nicht an der Qualität des Originaltextes zu zweifeln: „Pero toda autotraducción tiene algo de autopsia en vivo. El peligro no es que entres en crisis con la traducción, sino con el original.“<sup>105</sup> Diese Erfahrung bestätigt auch SERGIO WAISMAN, dessen spanische Selbstübersetzung *Irse* (2010) seines Romans *Leaving* (2004) nach neun Jahren erschien: „Un desafío fue la tentación de corregir o reescribir frases, párrafos y, a veces, hasta secciones enteras cuando estas me parecían – vistas ahora con la ventaja del tiempo – poco eficaces.“<sup>106</sup> Der

---

<sup>102</sup> Mihali/Steiciuc 2007: 18.

<sup>103</sup> Marí 2002: 16.

<sup>104</sup> Cano/Sierra 2007.

<sup>105</sup> Cano / Ventós Corominas 2012.

<sup>106</sup> Waisman 2010b: 8.

Schriftsteller entschloss sich jedoch dazu, keine Verbesserungen vorzunehmen:

[N]o por un sentimiento ciego de fidelidad al original, sino porque me parecía que sería desviarme demasiado, que sería otro proyecto, otro libro, quizá, y que lo que quería hacer, del modo más directo posible, era traducir este libro, *Leaving a Irse*, tal y cual como estaba, incluyendo sus fallos. Me es difícil explicar por qué, pero este punto me resultaba importante.<sup>107</sup>

Der eigenen literarischen Weiterentwicklung Rechnung zu tragen, ohne gleichzeitig den Text zu sehr zu verändern, ist laut der baskischen Selbstübersetzerin KARMELE JAIO ein besonderer Balanceakt: „[A]lgunos de los relatos son de hace años, y claro, los he adaptado al estilo con el que escribo hoy en día, aunque no demasiado, porque al fin y al cabo, las historias siguen siendo las mismas.“<sup>108</sup> Während die Autorin bei dem Kurzgeschichtenband *Heridas crónicas* (2010) um Texttreue bemüht war, wählte sie bei der Selbstübersetzung ihres Romans *Amaren eskuak* (2006) einen anderen Weg: „Tomé una decisión drástica. La novela en euskara está escrita en tercera persona, y la versión en castellano en cambio, le he escrito en primera persona.“<sup>109</sup> Die zeitversetzte Selbstübersetzung ermöglichte es ihr, bei der spanischen Fassung *Las manos de mi madre* (2008) auch Korrekturvorschläge ihrer baskischen Leser zu berücksichtigen.<sup>110</sup>

Nicht nur der eigene Stil kann sich weiterentwickelt haben, auch die Art und Weise, wie man eine Thematik inhaltlich bearbeiten möchte, kann sich im Lauf der Jahre verändern. Als ROSARIO FERRÉ nach zwei Jahren ihren Roman *Maldito Amor* (1986) ins Englische zu übersetzte,<sup>111</sup> hatte sie das Bedürfnis, weitere Fakten und Details zu ergänzen, und begann daher erneut mit einer Hintergrundrecherche:

[...] I had acquired a different instinct in my approach to a theme. [...] My faith in the power of image, for example, was now untenable, and facts had become much more important. [...] Thus, I delved into a series of books on the history and sociology of the sugarcane industry in Puerto Rico, which gave me the

---

<sup>107</sup> Waisman 2010b: 8.

<sup>108</sup> Artaza 2010.

<sup>109</sup> Jaio 2008.

<sup>110</sup> „[L]a escritora está introduciendo varios cambios, algunos de ellos sugeridos por los lectores.“ (Larrauri 2007)

<sup>111</sup> Die englische Selbstübersetzung erschien 1988 unter dem Titel *Sweet Diamond Dust* beim Verlag Ballantine in New York.

opportunity to widen the scope of the novel, adding information and situating its events in a much more precise environment.<sup>112</sup>

Vor allem seien stets die Kenntnisse des Zielpublikums bei der Übersetzung zu berücksichtigen: „Cuando reescribes o traduces algo para otro público, siempre tienes que añadir algunas cosas porque ellos pueden no saber a qué se está refiriendo el autor.“<sup>113</sup>

Auch der in Argentinien lebende deutsche Schriftsteller ROBERT SCHOPFLOCHER erklärt die Abweichungen der deutschen Selbstübersetzungen seiner zunächst auf Spanisch verfassten Erzählungen zum einen mit den notwendigen kulturellen Erläuterungen für das deutsche Zielpublikum, aber auch mit der eigenen literarischen Weiterentwicklung, der einige Passagen des Originals nicht mehr gerecht werden:

Sehr oft sind die Gedankenassoziationen verschieden. Wenn ich einem deutschen Publikum das Landschaftsbild der Pampa oder des Urwalds im Norden Argentiniens nahe bringen will, muss ich schon etwas tiefer greifen als beim argentinischen. Die Argentinier, selbst wenn sie in der Stadt leben, wissen, wovon ich spreche, wenn ich von einem einsamen Ombú (Baumart) in der Pampa rede. Das Gleiche, wenn das politische Geschehen in meine Geschichte einfließt, da muss ich das deutschen Lesern anders darstellen als argentinischen. Das zum einen. Zum anderen gibt es natürlich die Zeitspanne und meine eigene Evolution zwischen der spanischen Urfassung und der deutschen Nacherzählung. Da sind mitunter zehn oder fünfzehn Jahre vergangen. Natürlich habe ich mich in dieser Zeit verändert. Wenn ich meine älteren Texte dann lese, finde ich manchmal Sätze oder Absätze, die den Lauf der Erzählung eher aufhalten, die werfe ich dann mitleidlos 'raus. Es gibt also verschiedene Gründe, die mich dazu bringen, die deutsche Nacherzählung anders zu gestalten als die ursprüngliche spanischsprachige Version.<sup>114</sup>

Der baskische Selbstübersetzer BERNARDO ATXAGA führt die Abweichungen zwischen Original und Selbstübersetzung ebenfalls auf den langen Zeitabstand zwischen der Entstehung der Erzählung *Bi anai* (1985) und seiner spanischen Selbstübersetzung *Dos hermanos* (1995) zurück: „*Dos hermanos* es igual a *Bi anai* más-menos once años de la vida de su autor.“<sup>115</sup>

Aber auch wenn der zeitliche Abstand gering ist, kann der Autor es für notwendig erachten, Änderungen in der Selbstübersetzung vorzunehmen. Bei der Übersetzung ihres Romans *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013)

---

<sup>112</sup> Ferré 1995b: 45f.

<sup>113</sup> Ferré / Castillo García 2005: 239.

<sup>114</sup> Schopflocher/Eisenbürger 2010.

<sup>115</sup> Atxaga 1995b: 157.

war es das Ziel der katalanischen Schriftstellerin LLÚCIA RAMIS, dass der spanischsprachige Text *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas* (2013) „no sonara como una traducción sino como un libro escrito originariamente en castellano“<sup>116</sup>. Insbesondere sei es notwendig gewesen, den Stil an die Zielsprache anzupassen:

He rehecho capítulos enteros, he recortado algunas cosas y he omitido adjetivos para que no quedara pomposo. El catalán parece más rico en ese sentido, se permite una cierta poesía que en castellano resulta forzada.<sup>117</sup>

Damit sich der Roman auf Spanisch wie ein Original lese, sei auch die Unterstützung der Lektoren wichtig gewesen: „No me ha costado hacerlo, pero agradezco las últimas revisiones de los editores para evitar que se me escapara alguna expresión incorrecta, o alguna frase con ‚acento‘.“<sup>118</sup> Wenn beide Fassungen zeitgleich bzw. mit kurzem zeitlichem Abstand erscheinen sollen, mangelt es manchmal schlicht an der notwendigen Zeit, um den Prozess der Selbstübersetzung auch für eine intensive Überarbeitung nutzen zu können – so erging es JORGE SEMPRÚN bei seiner Selbstübersetzung von *Federico vous salue bien* (1993):

[U]n verano, en el norte de España, me encerré en una casa que había alquilado el editor de Tusquets y grabé la traducción. Luego, naturalmente se hizo la transcripción y corregí la traducción oral, rápida, sobre la marcha... [...] Eso fue al mismo tiempo un poco difícil, porque yo incluso al traducir así, rápidamente y grabando, hubiera hecho muchos más cambios en la versión española... Hubiera prolongado algunas cosas. [...] Ese es el recuerdo que tengo y en fin, el pequeño resquemor que me queda de no haber aprovechado más la posibilidad de la autotraducción para hacer un libro un poco más agudo en algunas cosas, menos en otras... en fin, cambiarlo un poco, pero había un límite de tiempo y lo hice así.<sup>119</sup>

Während Jaio, Ferré und Ramis die Änderungen ausschließlich in die Übersetzung eingearbeitet haben, können Selbstübersetzer auch das Original überarbeiten und die durchgesehene Fassung bei einer Neuauflage verwenden. So bestätigt CARMÉ RIERA, dass sie in der sechsten Auflage von *Dins el darrer blau* Korrekturen vorgenommen habe:

---

<sup>116</sup> Fernández 2013.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Ramis/Garrido 2013.

<sup>119</sup> Semprún / López López-Gay 2009: 158.

When I was working on *En el último azul*, I realized that there were repetitions in *Dins el darrer blau* and sequences that were badly organized. I've corrected them in the sixth edition of the novel.<sup>120</sup>

Auch FRANCESC SERÉS nutzte die Neuauflage der katalanischen Originale, um diese im Licht der Übersetzung durchzusehen, wie er auf die Frage nach den Gründen für seine Selbstübersetzung erläutert:

En primer lugar porque cuando empecé a hacerlo representaba también la oportunidad de hacer una lectura a fondo del texto, sobre todo del primer libro. Las numerosas notas y modificaciones que realicé (pocas en el segundo y apenas alguna en el tercer) fueron añadidas en las siguientes ediciones de los libros en catalán.<sup>121</sup>

Voraussetzung ist hier, dass das Werk so erfolgreich ist, dass eine Neuauflage vom Verlag überhaupt in Erwägung gezogen wird.

Die Selbstübersetzung kann sich zudem vom Original so weit entfernt haben, dass der Autor eine Neu- bzw. Rückübersetzung der Selbstübersetzung in die Erstsprache einer überarbeiteten Neuauflage vorzieht. Der bekannteste Fall ist VLADIMIR NABOKOVs Autobiographie *Conclusive Evidence. A Memoir* (1951), die dieser zunächst auf Englisch verfasste und ins Russische übersetzte. *Drugie berega* (1954) übersetzte er als *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1966) zurück ins Englische. Nabokov beschreibt diesen Prozess der Textgenese als „re-Englising of a Russian re-version of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place“<sup>122</sup>. Daraus ergibt sich die ungewöhnliche Situation, dass zum einen zwei englische Fassungen nebeneinander existieren, zum anderen der russischen Version zugleich der Status einer Übersetzung als auch der eines Ausgangstextes zukommt. Es handelt sich bei den verschiedenen Fassungen jedoch weniger um eine Fortschreibung, vielmehr scheint mit jedem Sprachwechsel, mit jedem Übersetzungsprozess ein fortschreitender Erinnerungsprozess, ein Wechsel der Perspektive auf das Erlebte einherzugehen. So bietet jede Version für sich einen unterschiedlichen Blick auf Nabokovs Leben, und in diesem Sinne können die Fassungen als komplementär verstanden werden.

---

<sup>120</sup> Riera/Glenn 1999: 48.

<sup>121</sup> Entrevista con Francesc Serés (2013). Siehe Anhang.

<sup>122</sup> Nabokov 1966b: 12.



Der Selbstübersetzung kann zudem auch eine Fremdübersetzung vorausgehen, die jedoch nicht zwingend bei der Neuübersetzung durch den Autor Berücksichtigung finden muss. So gibt ROLANDO HINOJOSA-SMITH an, dass bei seiner Neuübersetzung *The Valley* (1983) seines Romans *Estampas del valle y otras obras* (1973) die vorhandene Fremdübersetzung keine Rolle gespielt habe: „When I sat down with the original publication of *Estampas*, I did not look at the English version, I concentrated on the Spanish.“<sup>123</sup> In diesem Fall änderte sich somit der Entstehungsprozess gegenüber jenem von Erstübersetzungen nicht. MILAN KUNDERA hingegen überarbeitete die vorhandenen französischen Fremdübersetzungen intensiv: „He omitted passages, added material and introduced some deliberate acculturation into the novels, removing references that he felt were too specifically rooted in a particular Czech historical or political context.“<sup>124</sup> Die Neuübersetzung kann des Weiteren als Anlass genommen werden, auch die Originalfassung zu überarbeiten, wie Manfred Tietz am Beispiel des Werkes *El día que murió Marilyn* (1984) / *El día que va morir Marilyn* (1996) von TERCENCI MOIX aufzeigt:

[E]l texto de la novela *El día que va morir Marilyn* existe en cuatro versiones: la primera versión catalana, publicada en 1969; la primera traducción castellana de esta versión, debida al traductor José Miguel Velloso, publicada en 1970; una revisión a fondo de esta versión castellana por el propio autor, publicada en 1984, que el mismo Moix consideraba superior a la versión original catalana; y por fin una versión catalana, llamada ‚edició definitiva‘, basada en el texto original catalán.<sup>125</sup>

Während Neuübersetzungen von Fremdübersetzungen durchaus verbreitet sind, ist der umgekehrte Fall – die Neuübersetzung einer Selbstübersetzung durch einen Fremdübersetzer sehr selten.<sup>126</sup> Chiara Montini kommentiert: „[L]e texte autotraduit ne demandera plus de retraductions [...]. L’autotraduction a un droit atemporel dont les autres traductions ne jouissent pas.“<sup>127</sup> Ähnlich argumentiert auch Julio-César Santoyo: „When an author translates his or her

<sup>123</sup> Hinojosa/Jussawalla 1992: 265.

<sup>124</sup> Woods 2006: 65.

<sup>125</sup> Tietz 2002: 87.

<sup>126</sup> Dasilva führt eine wenige Beispiele für die galicische Literatur an, u. a. nennt er die spanische Neuübersetzung von *Xente de aquí e de acolá* durch Basilio Losada. Vgl. Dasilva 2013b: 253.

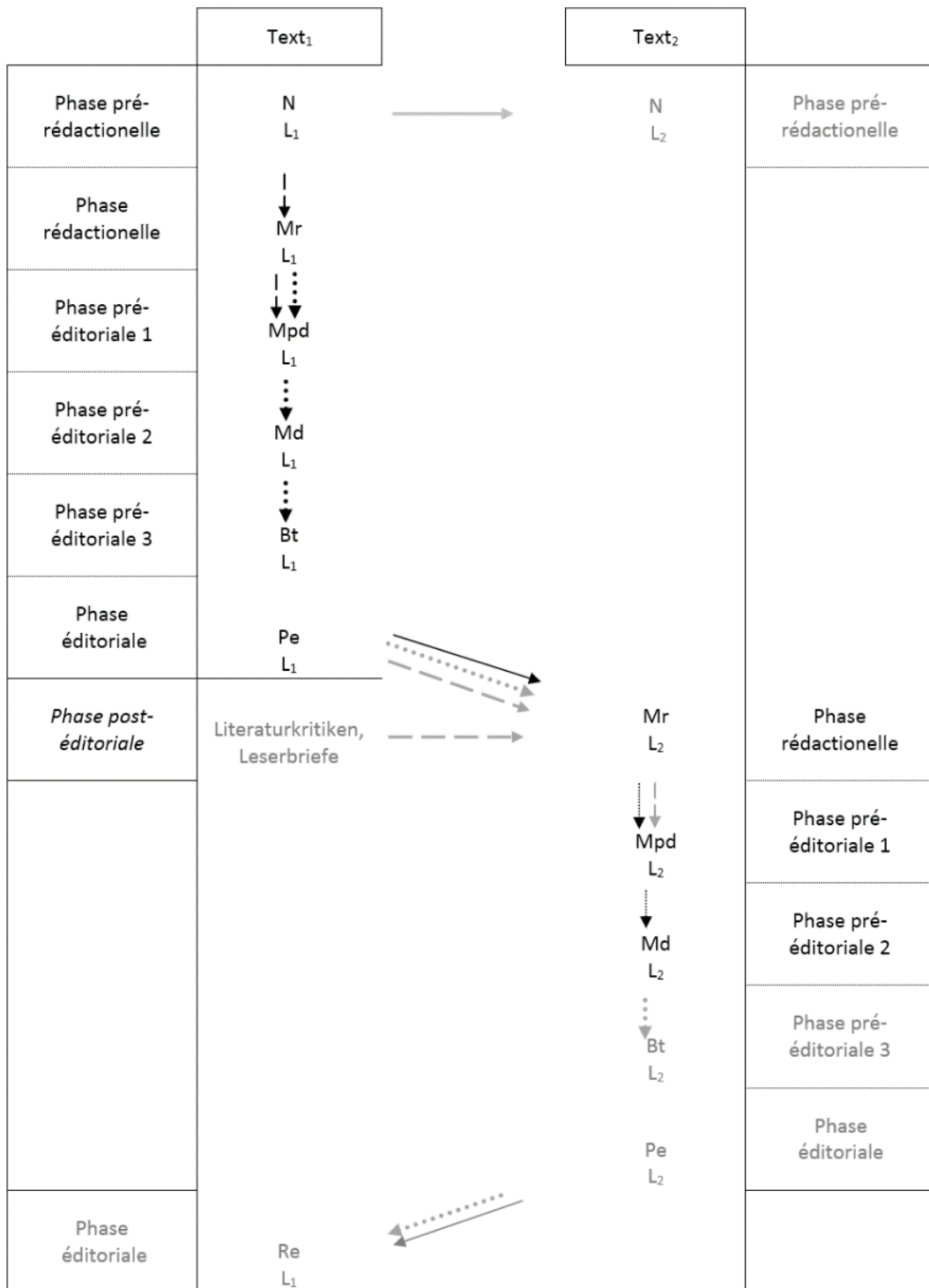
<sup>127</sup> Montini 2016: 173.

own work into another language, he or she is ‚killing‘ at the same time the possibilities of different translations into that language by other hands.“<sup>128</sup>

Wie die Ausführungen der Schriftsteller gezeigt haben, können bei einer Selbstübersetzung in der *phase éditoriale* neben dem Originaltext auch Rückmeldungen in Form von Leserbriefen oder Literaturkritiken Einfluss auf den Übersetzungsprozess nehmen. Daher wurde im folgenden Schaubild als weitere Phase die *phase post-éditoriale* ergänzt. Um dem Umstand gerecht zu werden, dass sich die Selbstübersetzung auch auf eine Neuauflage auswirken kann, wurde zudem anschließend die *phase éditoriale* des Originals wieder aufgenommen. Graphisch lässt sich der Entstehungsprozess der Selbstübersetzung in der *phase editoriale* wie folgt darstellen:

---

<sup>128</sup> Santoyo 2013b: 36.



Legende:

— → Schreibprozess    → Übersetzungsprozess    ..... → Korrekturprozess

L = Langue / N = Notes / Mr = Manuscrits rédactionnels (brouillons) /

Mpd = Manuscrit pré-définif / Md = Manuscrit définitif / Bt = Bon à tirer /

Pe = Première édition, Re = Réédition

grau = Prozesse können, müssen aber nicht stattfinden

→ = Übersetzungsprozesse ; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Korrekturprozessen

← = Korrekturprozesse ; beliebig häufig, beliebige Richtung, beliebige Reihenfolge, beliebiger Wechsel mit Übersetzungsprozessen

## Zwischenfazit

37 Romanciers haben Einblick in die Textgenese ihrer Selbstübersetzungen gewährt und gezeigt, dass mit dem Prozess der Übersetzung zu ganz unterschiedlichen Zeitpunkten begonnen werden kann. Welche Bedeutung der *phase pré-rédactionnelle* hier im Einzelnen zukommt, ist bislang nicht bekannt, da diese bei den Ausführungen der Selbstübersetzer ausgeklammert blieb. Welche Rolle die zweite Sprache beim Entwerfen und Planen spielt, ist somit ebenso unbekannt wie die Frage, ob hier bereits Übersetzungsprozesse stattfinden. Dass diese Phase für die Sprachwahl bedeutsam ist, deutet VALERIA LUISELLI an, die erläutert, dass sie das Manuskript ihres spanischsprachigen Roman *Los ingravidos* (2011) zunächst auf Englisch begonnen habe: „El primer intento de manuscrito de *Los ingravidos* lo empecé en inglés. Siempre hay un vaivén complicado, mucha confusión y procrastinación de por medio antes de decidir en qué lengua voy a escribir.“<sup>129</sup>

Viele Schriftsteller, die sich regelmäßig selbst übersetzen, systematisieren den Übersetzungsprozess. Dies konnte beispielsweise sowohl bei VASSILIS ALEXAKIS als auch bei ANNE WEBER gezeigt werden. Der baskische Autor BERNARDO ATXAGA hat ebenfalls eine feste Vorgehensweise:

Yo tengo un método para escribir. No lo considero un método universal, ni que yo aconseje a nadie, ni hago de esto una valoración especial, es sólo una costumbre mía: escribo primero en lengua vasca [...] y luego hago la versión en castellano. Es siempre así, me he acostumbrado a esa forma de escribir [...]<sup>130</sup>

Ein Wechsel der präferierten Übersetzungsstrategie hat oftmals externe Gründe: So weicht CARMÉ RIERA von ihrer bevorzugten Art der Textgenese – d. h. dem Beginn der Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle* – nur aus Zeitgründen ab. Schriftsteller können aber auch mit verschiedenen Strategien der Selbstübersetzung experimentieren. So konnten bei NANCY HUSTON vier verschiedene Varianten der Textgenese identifiziert werden: Die Selbstübersetzung von *Instruments des ténèbres* (1996) / *Instruments of Darkness*

---

<sup>129</sup> Luiselli/Fuentesberain 2016.

<sup>130</sup> Atxaga/Torres 2001. In vielen, jedoch nicht in allen Fällen, arbeitet Atxaga bei der Übersetzung ins Spanische mit seiner Ehefrau Asun Garikano zusammen. Siehe hierzu ausführlich Kapitel 8.

(1997) begann in der *phase pré-éditoriale 1* auf Grundlage eines mischsprachigen *manuscrit pré-définitif*, dessen textinterner Sprachwechsel gesteuert ablief, während beim mischsprachigen Manuskript von *Limbes = Limbo: un hommage à Samuel Beckett* (2000) ein ungesteuerter Sprachwechsel vorlag. Die Selbstübersetzung von *Plainsong* (1993) erfolgte hingegen erst in der *phase pré-éditoriale 2* auf Grundlage des *manuscrit définitif*. In der Regel beginnt Nancy Huston mit der Selbstübersetzung jedoch in der *phase pré-éditoriale 1* auf Grundlage eines einsprachigen *manuscrit pré-définitif*. Die gewählte Strategie kann allerdings auch im Lauf der Textgenese verworfen werden: So hatte Huston auf Anraten des südafrikanischen Selbstübersetzers ANDRÉ BRINK ihren Roman *Une adoration* (2003) / *An adoration* (2003) mit einem mischsprachigen Manuskript begonnen:

Il m'a conseillé de me lancer, d'écrire, comme lui, en alternance, dans les deux langues, en en changeant parfois à l'intérieur du même paragraphe. J'ai essayé, mais ce procédé n'a pas du tout fonctionné: J'ai travaillé pendant six mois, j'ai écrit deux cent cinquante pages, mais ce n'était pas bon.<sup>131</sup>

Erst als Huston entschied, dass sich die Literatursprache nach dem Handlungsort richtet, nahm sie das Projekt wieder auf: „[L]a contrainte me libère. J'ai su que le livre se passait dans le Berry, donc en français, et j'ai pu l'écrire dans un grand bonheur.“<sup>132</sup> Aus dem mischsprachigen Manuskript wurde so ein einsprachiges Manuskript.

Die Textgenese von selbstübersetzten Romanen erweist sich insgesamt als sehr heterogen. Im Folgenden wird nun untersucht, auf welche Strategien Lyriker bei der Übersetzung ihrer Gedichte zurückgreifen.

### 6.3 Lyrik

Bei selbstübersetzten lyrischen Werken muss zwischen der Textgenese des einzelnen Gedichtes sowie der Entstehung des Gedichtbandes differenziert werden. So durchläuft das einzelne Gedicht autonom die verschiedenen Phasen der Textgenese, möglicherweise sogar bis hin zur Veröffentlichung, wenn es beispielsweise gesondert in einer Literaturzeitschrift oder in einer

---

<sup>131</sup> Armel 2008: 94.

<sup>132</sup> Ebd.: 95.

Anthologie publiziert wird. Häufig erfolgt die Veröffentlichung jedoch im Verbund mit weiteren Gedichten in einem Gedichtband. In diesem Fall muss zur genauen Verortung der Selbstübersetzung die Textgenese des einzelnen Gedichtes in Relation zur Genese des Gedichtbandes berücksichtigt werden. Da dieses Ineinandergreifen der Prozesse auf verschiedenen Ebenen nur mehrdimensional graphisch dargestellt werden könnte, wird im Folgenden auf Schaubilder verzichtet.

Siebzehn Lyriker haben in Interviews und Vor- bzw. Nachwörtern Einblick in die Textgenese ihrer Gedichte gewährt. Auf Grundlage ihrer Aussagen werden im Folgenden die verschiedenen Möglichkeiten der Einbindung der Selbstübersetzung in die Textgenese von Gedichtbänden aufgezeigt werden.

#### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle*

Wenn die Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle* des Gedichtbandes beginnt, kann dies in Bezug auf das einzelne Gedicht zu verschiedenen Zeitpunkten geschehen, und zwar entweder bereits in der *phase rédactionnelle* des einzelnen Gedichtes oder aber auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* oder *manuscrit définitif* des jeweiligen Gedichtes. Zwei der siebzehn hier analysierten Lyriker beginnen mit der Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle*, einer auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif*, zwei weitere auf Grundlage des *manuscrit définitif* des einzelnen Gedichtes.

#### a.) Beginn der Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle* des einzelnen Gedichtes

Bei dieser Strategie der Textgenese integrieren die Dichter die Übersetzung bereits von Beginn an in den Schreibprozess. Diese Einbindung kann zu Beginn einer neuen Zeile oder einer Strophe erfolgen. In beiden Gedichtfassungen finden sowohl Schreib- als auch Übersetzungsprozesse statt. Somit ist die Textgenese beider Fassungen zwingend zweisprachig und beide Versionen sind zugleich Ausgangs- und Zieltext.

Die okzitanische Lyrikerin AURÉLIA LASSAQUE beschreibt die Textgenese ihrer Gedichte als einen „processus de composition poétique parfaitement bilingue“<sup>133</sup>, der wie folgt ablaufe:

Je ne cesse de passer, dans l'écriture de l'une à l'autre (en ayant à disposition deux feuilles devant moi, une pour chaque langue et d'ailleurs parfois je ,m'emmêle les pinceaux' et m'aperçois que je ne suis pas revenue sur la ,bonne' feuille).<sup>134</sup>

Beide Gedichte entstehen somit jeweils einsprachig, getrennt auf zwei verschiedenen Blättern Papier. Eine gelegentliche Sprachmischung geschieht unbeabsichtigt. Anhand des in der Literaturzeitschrift *Bacchanales* veröffentlichten Gedichtes „L'arbre“ zeichnet die Lyrikerin den zweisprachigen Entstehungsprozess anschaulich nach:

La strophe est composée dans un premier temps en occitan. [...] Elle est ensuite traduite en français. [...] La strophe est ensuite développée, modifiée, réécrite en occitan. Mais en marge, certaines bribes sont traduites, réécrites, éprouvées, explorées en français. [...] La strophe a été encore réécrite et modifiée, cette-fois dans un premier temps en français puis traduite en occitan, révélant [la] version finale.<sup>135</sup>

Eine Strophe bildet somit die Einheit des ersten Schreibprozesses, der auf Okzitanisch beginnt. Direkt im Anschluss folgt ein erster Übersetzungsprozess ins Französische. Im Licht dieser französischen Übersetzung wird die okzitanische Fassung überarbeitet und dabei teilweise ins Französische übertragen und überarbeitet. Im Anschluss folgt ein weiterer Überarbeitungsprozess der französischen Version, dessen Resultat schließlich ins Okzitanische übertragen wird. Steht am Anfang somit die Übersetzung ins Französische, endet der Prozess mit einer Rückübersetzung ins Okzitanische. Keine der beiden Sprachen ist somit lediglich Übersetzungssprache, in beiden Fassungen finden Schreib-, Überarbeitungs- und Übersetzungsprozesse statt. Beide Versionen entstehen somit in einem Dialog: „[L]es deux langues s'épousent, se complètent, dialoguent.“<sup>136</sup> So liegen laut der Dichterin abschließend „deux

---

<sup>133</sup> Lassaque 2011a.

<sup>134</sup> Entretien avec Aurélia Lassaque. Zitiert nach der von der Autorin zur Verfügung gestellten Manuskriptfassung.

<sup>135</sup> Lassaque, Aurélia: Une poésie de l'esquisse et de la dissolution des frontières. Zitiert nach der von der Autorin zur Verfügung gestellten Manuskriptfassung.

<sup>136</sup> Joanjordi 2013: 6.

versions d'un même poème"<sup>137</sup> vor, die aber dennoch unabhängig voneinander sind, wie Lassaque hervorhebt: „[C]ependant, dans l'une comme dans l'autre langue, le poème est complet, libre, autonome.“<sup>138</sup>

Bei der rätoromanischen Dichterin LETA SEMADENI ist die Ausgangssprache, in der ihre Gedichte entstehen, nicht festgelegt:

Heutzutage spielt es keine Rolle, ob ich auf Deutsch anfangen oder auf Romanisch, ich mache auch kein fertiges deutsches Gedicht und übersetze es dann ins Romanische oder umgekehrt, sondern ich fange mal an mit zwei Zeilen, dann schau ich, wie klingt es in der anderen Sprache, dann finde ich dort eine bessere Möglichkeit und ändere wieder die Ausgangssprache und so ist es ein Dialog zwischen den beiden Sprachen und nicht ein Übersetzen.<sup>139</sup>

Während Aurélia Lassaque nach einer Strophe mit der Übersetzung beginnt, erfolgt die Integration der Übersetzung bei Semadeni bereits nach wenigen Zeilen. Aufgrund des wechselseitigen Einflusses, den beide Versionen aufeinander ausüben, ist Semadeni der Ansicht, dass der Begriff „Übersetzen“ nicht mehr zutreffend sei, da dieser für sie mit einem unidirektionalen Prozess verknüpft ist. Dennoch zeigen ihre Ausführungen, dass auch bei ihr die Gedichte einen mehrfachen Übersetzungsprozess durchlaufen, der erst dann beendet ist, wenn das Gedicht „auf Deutsch und Rätoromanisch ‚richtig‘ klingt“<sup>140</sup>.

#### b.) Beginn der Selbstübersetzung auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* des einzelnen Gedichtes

Im Gegensatz zur ersten Strategie entsteht hier zunächst ein *manuscrit pré-définitif* eines Gedichtes in Sprache<sub>1</sub>, das jedoch zu Beginn der Übersetzung als unabgeschlossen betrachtet und im Licht der Übersetzung überarbeitet wird. Auch hier beeinflussen sich die Fassungen somit gegenseitig in ihrer Entstehung.

Der erste Entwurf eines Gedichtes entsteht bei JOAN MARGARIT stets auf Katalanisch, jedoch folgt die Einbindung des Spanischen sogleich:

Yo empiezo los poemas siempre en catalán, porque es mi lengua materna, y si no los empiezo en catalán, no funcionan. Pero una vez están empezados y

<sup>137</sup> Lassaque, Aurélia: Une poésie de l'esquisse et de la dissolution des frontières. Zitiert nach der von der Autorin zur Verfügung gestellten Manuskriptfassung.

<sup>138</sup> Joanjordi 2013: 6.

<sup>139</sup> Deutschlandradio Kultur 2014: 12.

<sup>140</sup> Ebd.: 13.



hay un primer borrador en catalán, empiezo un segundo borrador en castellano y los dos van a la vez trampeando hasta que acaba.<sup>141</sup>

Das Gedicht durchläuft somit mehrere Rohfassungen in beiden Sprachen, bevor es vollendet ist. Der Übersetzungsprozess fungiert hierbei stets auch als Qualitätskontrolle, wie Margarit erläutert: „El bilingüismo tiene una ventaja: cuando detectas una línea que no te convence, si lo traduces y tampoco funciona en el otro idioma, es que no sirve.“<sup>142</sup> Obwohl die spanischen Varianten der Gedichte ausschließlich in einer bilingualen Edition erscheinen werden, sei es nicht das Ziel dieses zweisprachigen Schreibens, möglichst deckungsgleiche Gedichte zu schaffen:

No me preocupan las diferencias entre los dos poemas resultantes: tienen un origen común y buscan ser dos buenos poemas. A pesar de todo no pienso [...] que haya demasiada distancia entre ellos.<sup>143</sup>

Die Veröffentlichung in einer bilingualen Edition beeinflusst somit offenbar nicht zwangsläufig die Übersetzungsstrategie. Das gleichzeitige Verfassen der Gedichte in beiden Sprachen sei jedoch keine Garantie dafür, dass er beide Fassungen als gelungen betrachte, so Margarit in einem Interview: „Escribo en catalán y, casi al mismo tiempo, la versión en castellano; tengo poemas donde funciona bien la traducción y otros donde es un desastre.“<sup>144</sup> Während er hier erneut den zweisprachigen Schreibprozess hervorhebt, betont er in anderen Interviews, dass er sich ins Spanische übersetze: „[Y]o me traduzco a mí mismo al castellano“<sup>145</sup>; „Yo hago las traducciones al castellano de mis libros.“<sup>146</sup> Dies kann als Indiz dafür gesehen werden, dass im Fall der in den Schreibprozess integrierten Selbstübersetzung Übersetzen ein integraler Bestandteil des zweisprachigen Schreibens ist.

### c.) Beginn der Selbstübersetzung auf Grundlage des *manuscrit définitif* des einzelnen Gedichtes

Bei dieser Strategie übersetzen die Lyriker ihre Gedichte jeweils auf Grundlage des *manuscrit définitif* des einzelnen Gedichtes, d. h. sie betrachten die

---

<sup>141</sup> Margarit/Aranguren 2008.

<sup>142</sup> Ruiz Mantill 2015.

<sup>143</sup> Margarit 2010: 13.

<sup>144</sup> Bombín 2014.

<sup>145</sup> Margarit/Luque 2010.

<sup>146</sup> Villar, L. 2013.

Fassung in Sprache<sub>1</sub> zu Beginn des Übersetzungsprozesses als abgeschlossen.

Der mexikanische Poet ARMANDO SÁNCHEZ GÓMEZ erläutert, dass er bei seinem Gedichtband mit dem Arbeitstitel *Palabras a la luz del día* zunächst eine Version des Gedichtes auf Tzeltal verfasse, die er mehrfach überarbeite und erst nach Vollendung direkt ins Spanische übersetze:

Primero escribo y reescribo en la lengua tseltal, en lugares apartados, en la percepción, en la sensación del contorno de la naturaleza y en el ámbito comunitario. Después que haya quedado como poema en tseltal, traduzco al español.<sup>147</sup>

Auch die auf Portugiesisch schreibende Lyrikerin FÁTIMA DONOSO GÓMEZ übersetzte bei ihrem zweiten Gedichtband *Asas Alas* (2012) jedes Gedicht direkt nach Entstehung ins Spanische:

En el segundo fue haciendo poema por poema, o sea escribía un poema en español y traducía en seguida, por ser más fácil para mí en el mismo momento darle el mismo sentido o sentimiento al mismo poema en los dos idiomas.<sup>148</sup>

Der zeitliche Abstand zwischen Schreiben und Übersetzen war somit bei Sánchez Gómez und Donoso Gómez gering. Beide Dichter sprechen explizit nicht von Wechselwirkungen zwischen beiden Versionen, woraus sich ableiten lässt, dass das Gedicht in Sprache<sub>1</sub> zum Zeitpunkt der Übersetzung als abgeschlossen betrachtet wurde und somit eindeutig ein Original bestimmbar ist. Schreib- und Übersetzungsprozesse sind hier trotz der geringen zeitlichen Distanz aufeinanderfolgende Phasen der Textgenese, die in der jeweils anderen Sprache stattfinden.

#### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase pré-éditoriale 1*

Vor Beginn der Übersetzung entstehen zunächst alle Gedichte in einer Sprache, jedoch behält sich der Dichter die Möglichkeit vor, die Gedichte im Licht der Übersetzung zu überarbeiten. Die Übersetzung erfolgt somit auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* des Gedichtbandes.

---

<sup>147</sup> Sánchez Gómez / Hidalgo Mellanes 2010.

<sup>148</sup> Entrevista con Fátima Donoso Gómez (2013). Siehe Anhang.

Die in den USA lebende rumänische Schriftstellerin ALTA IFLAND verfasste die Gedichte ihres Gedichtbandes *Voice of Ice = Voix de Glace* (2007) zunächst auf Französisch: „I wrote *Voice of Ice* in several months, and soon after I began writing, I decided to do something I had never done before – translate my own work into English.“<sup>149</sup> Sie übersetzte ihre Gedichte auf Grundlage des *manuscrit pré-définitif* des Gedichtbandes: „While doing my translation, I found myself more than once under the influence of the English language, going back to the original (in French) and *changing* words in it.“<sup>150</sup> Auf diese Weise wurden die Unterschiede zwischen beiden Fassungen so gering wie möglich gehalten, daher spricht John Taylor von „mirror-like self-translations“<sup>151</sup>.

### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase pré-éditoriale 2*

In den meisten Fällen hingegen erfolgte die Übersetzung auf Grundlage des *manuscrit définitif* des Gedichtbandes.

Während FÁTIMA DONOSO GÓMEZ bei ihrem zweiten Band jedes Gedicht direkt übersetzte, hatte sie bei ihrem ersten zweisprachigen Lyrikband *Despedida* (2010) zunächst alle Gedichte auf Portugiesisch verfasst: „El primer libro fue todo escrito en portugués y solo posteriormente traducido por mí para castellano.“<sup>152</sup> Auch GERHARD KOFLER hebt die Übersetzungsrichtung und den zeitlichen Abstand zwischen Schreiben und Übersetzen in seinem Nachwort zu *Selbstgespräche im Herbst = Soliloquio d'autunno* (2005) hervor: „[I]ch [habe] all diese Gedichte italienisch gedacht und geschrieben und dann ins Deutsche übertragen.“<sup>153</sup> Beide Sprachen und Prozesse werden von YOLANDA CASTAÑO ebenfalls bewusst auseinandergehalten:

[L]a lengua literaria que he escogido y con la que me he comprometido es el gallego, y es únicamente esta lengua en la que escribo siempre y originalmente. Posteriormente realizo – yo misma – traducciones de mis trabajos al castellano, de cara a las distribuciones estatales. Ello me suele resultar un ejercicio interesante, incluso creativamente interesante, pero no debe olvidarse que se trata de una traducción, algo aún tan espinoso cuando se trata de poesía.<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Ifland 2007: 22.

<sup>150</sup> Ebd. Hervorhebung im Original.

<sup>151</sup> Taylor 2011: 144.

<sup>152</sup> Entrevista con Fátima Donoso Gómez (2013). Siehe Anhang.

<sup>153</sup> Kofler 2005b: 91.

<sup>154</sup> Castaño / Zelada 2010.

Während Castaño sich als galicischsprachige Lyrikerin definiert, ist bei der kolombianischen Dichterin LUISA BALLESTEROS ROSAS die Ausgangssprache nicht festgelegt, dennoch bleiben Schreiben und Übersetzen auch bei ihr zeitlich voneinander getrennte Prozesse: „J’écris mes poèmes d’abord dans une langue et ensuite je les traduis dans l’autre.“<sup>155</sup> Nicht nur die angestrebte Veröffentlichung in einer zweisprachigen Ausgabe, sondern auch eine zeitgleiche Publikation in zwei monolingualen Editionen kann dazu führen, dass die Selbstübersetzung zeitnah erfolgt, wie die rumänische Lyrikerin LINDA MARIA BAROS am Beispiel ihrer Werke *Dicționarul de semne și trepte* (2005) / *Le livre des signes et d’ombres* (2004) und *Casa din lame de ras* (2006) / *La Maison en lames de rasoir* (2006) erläutert:

*Le livre des signes et d’ombres* a été publié en français en 2004 et, seulement quelques mois plus tard, en roumain. *La Maison en lames de rasoir* est sorti simultanément en français et en roumain (2006). Par conséquent, la traduction des recueils intervient immédiatement après leur écriture en français.<sup>156</sup>

Schreiben und Übersetzen sind auch hier aufeinanderfolgende Phasen der Textgenese, jedoch ist der zeitliche Abstand zwischen Schreiben und Beginn des Übersetzungsprozesses deutlich größer – wenn auch geringer als bei der nächsten Strategie, der Selbstübersetzung in der *phase éditoriale*.

#### Beginn der Selbstübersetzung in der *phase éditoriale*

Wenn die Selbstübersetzung erst in der *phase éditoriale* des Gedichtbandes, d.h. nach Erstveröffentlichung des Bandes in Sprache<sub>1</sub>, erfolgt, können zwischen Schreiben und Übersetzen durchaus mehrere Jahre vergehen. Bei der galicischen Dichterin Luisa Castro, dem katalanischen Lyriker Ferran Anell sowie den in Paris lebenden Dichtern Silvia Baron Supervielle und Fabrizio Bajec war die Selbstübersetzung zum Zeitpunkt des Schreibens sowie der Veröffentlichung des Originals nicht geplant.

LUISA CASTRO verfasste ihre Gedichte auf Galicisch und veröffentlichte diese unter dem Titel *Baleas e baleas* (1988). Als die Auflage vergriffen war, konnte sie den Verlag nicht zu einer Neuauflage bewegen. Die einzige Möglichkeit, die Gedichte erneut zu publizieren, so die Dichterin, sei eine bilinguale

---

<sup>155</sup> Entretien avec Luisa Ballesteros Rosas (2013). Siehe Anhang.

<sup>156</sup> Entretien avec Linda Maria Baros (2015). Siehe Anhang.

Edition gewesen.<sup>157</sup> Castro präzisiert, dass sie die Selbstübersetzung als eine Qualitätsüberprüfung der Originalgedichte empfunden habe, die nicht alle Gedichte bestanden hätten; sie habe insgesamt jedoch nur einen einzigen Vers der galicischen Fassung gestrichen:

El texto gallego está íntegro, salvo algún verso que, pasado el tiempo, no acaba de gustarme. Y el resultado fue para mí una revelación: sólo los poemas verdaderamente conseguidos – y personalmente creo que algunos son lo mejor que he escrito – admiten la traducción. Los otros se resienten, como si la munición les viniera ancha.<sup>158</sup>

Die Herausgabe der Gedichte in einer zweisprachigen Edition führte auch FERRAN ANELL auf Wunsch des Verlegers zur nachträglichen Selbstübersetzung seines ersten Gedichtbandes *Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday* (1991):

*Quién te hizo daño, Billie Holiday* es la traducción que yo mismo hice de mi libro en catalán, *Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday*. Es un libro de poesía de hace ya unos cuantos años. En realidad fue mi primer libro de poesía publicado. El motivo fue que el editor que me propuso una segunda edición quiso que fuera bilingüe catalán-castellano y me pidió que lo tradujera. Yo sabía de la dificultad de traducir poesía y por eso hice todo el esfuerzo necesario para encararme con el pedido del editor.<sup>159</sup>

Während sich Luisa Castro und Ferran Anell zur Selbstübersetzung gewissermaßen verpflichtet sahen, beschloss SILVIA BARON SUPERVIELLE ohne äußere Einflüsse, ihre französischsprachigen Gedichte anlässlich einer Gesamtausgabe ihrer Gedichte ins Spanische zu übersetzen:

Je voudrais laisser à mes nombreux descendants un livre complet de ma poésie, en bilingue, puisque plus personne en Argentine ne connaît le français. Mon éditeur argentin s'intéressait à ce projet et, comme je suis terriblement maniaque, je lui ai proposé de faire moi-même ce travail énorme et difficile.<sup>160</sup>

Der späte Entschluss von Silvia Baron Supervielle zur Selbstübersetzung ist somit zum einen auf den Wunsch zurückzuführen, ihre französischsprachigen Gedichte ihren argentinischen Nachfahren zugänglich zu machen; zum anderen möchte sie die Kontrolle über die Übersetzung haben.

Selbst bei einer nachträglichen Selbstübersetzung kann das Original wieder geöffnet und überarbeitet werden, wie das Beispiel des in Paris lebenden italienischsprachigen Dichters FABRIZIO BAJEC zeigt. Bei der Übersetzung

---

<sup>157</sup> Vgl. Castro 1992: 9ff.

<sup>158</sup> Ebd.: 11.

<sup>159</sup> Entrevista con Ferran Anell (2013). Siehe Anhang.

<sup>160</sup> Baron Supervielle/Germain 2011: 14.

seines Gedichtbandes *Loin de Dieu, près de toi = Conte te, senza Dio* (2013) habe sich die Selbstübersetzung ins Französische als „moteur créatif“<sup>161</sup> erwiesen, so dass ihm aufgrund der vorgenommenen Änderungen schließlich eine Überarbeitung des Originals im Licht der Übersetzung notwendig erschien:

Traduisant donc le cycle en question, je me suis très vite aperçu qu'il était nécessaire d'apporter des retouches à la version originale. Le travail clarificateur de la traduction m'y obligeait, après quatre ans de recul, tout comme l'œil vigilant de mon réviseur.<sup>162</sup>

Ziel der Überarbeitung war es jedoch nicht, die Gedichte einander wieder anzunähern. Vielmehr versteht er Übersetzung als einen generativen Prozess, bei dem der Text der Zielkultur angepasst wird: „[L]a pratique de la traduction ‚générative‘ produit un texte différent du premier. Non qu'elle le trahisse; elle l'adapte aux réflexes culturels de la deuxième langue.“<sup>163</sup>

#### Zwischenfazit

Auch in der Lyrik konnten verschiedene Strategien der Einbindung der Selbstübersetzung identifiziert werden, bei denen der zeitliche Abstand zwischen Schreiben und Übersetzen sehr variiert. Oftmals dienen Übersetzungsprozesse zugleich der Korrektur der ersten Fassung, daher kann auch hier das Original zu jedem beliebigen Zeitpunkt wieder geöffnet und verändert werden, selbst wenn es bereits veröffentlicht wurde. Aber auch wenn der Dichter nicht zum Originalgedicht zurückkehrt, kann die Selbstübersetzung zur Weiterentwicklung des Gedichtes genutzt werden, wie der baskische Autor BERNARDO ATXAGA bestätigt:

Hay poemas míos que en vasco son de ciento veinte versos y en la traducción al castellano tienen sólo cuarenta. Y esto porque considero que a los textos les viene bien, de vez en cuando, darles una mano y justamente la traducción te da pie a ello.<sup>164</sup>

Im Fall von Gedichtbänden können Lyriker im Zuge der Selbstübersetzung auch die Struktur des Bandes verändern und die Gedichte neu anordnen und

---

<sup>161</sup> Bajec 2013: 62.

<sup>162</sup> Ebd.: 61.

<sup>163</sup> Ebd.: 62.

<sup>164</sup> Atxaga/Torres 2001.

zusammenstellen wie Cindy Marshall am Beispiel der südafrikanischen Dichterin ANTJIE KROG aufzeigt:

When she translates her own work into English she has felt at liberty to re-interpret her poems to some extent, by, for example, placing them into new thematic groupings, shortening them, re-arranging them into new cycles or changing their order [...].<sup>165</sup>

Die Wahl der Übersetzungsstrategie kann wie im Fall der Lyrikerin FÁTIMA DONOSO GÓMEZ von Werk zu Werk getroffen werden. Auch bei der aus Chile stammenden und in Kanada lebenden Dichterin CARMEN RODRÍGUEZ variiert die Textgenese:

In my writing life, I move between the two languages. A lot of the time, I complete my work in Spanish and then rework it into English. Part of the time, it happens the other way around. But most of the time I write by travelling between the two languages. I begin with Spanish, but soon after I seem to wander over the border into English and that triggers a process of going back and forth, until I feel satisfied with both versions of the piece.<sup>166</sup>

Bei der in Frankreich lebenden bulgarischen Lyrikerin ANÉLIA VÉLÉVA entwickelte sich die zeitversetzte Übersetzung schließlich zum mischsprachigen Schreiben:

Au début, effectivement, j'écrivais d'abord en français ou en bulgare et après je traduisais mes écrits. Depuis l'année dernière mon écriture est devenue bilingue – dans un même poème les deux langues passent d'une à l'autre et s'entrechevauchent.<sup>167</sup>

Wie die Romanciers experimentieren somit auch die Lyriker mit verschiedenen Strategien der Selbstübersetzung, doch auch hier haben einige systematische Selbstübersetzer wie beispielsweise Aurélia Lassaque, Joan Margarit oder Yolanda Castaño feste Abläufe in der doppelten Textgenese entwickelt, die sich für sie bewährt haben.

## 6.4 Zusammenfassung

Mit Hilfe der funktionellen Typologie von Pierre-Marc de Biasi sowie den Einblicken in die Textgenese, den insgesamt über fünfzig Selbstübersetzer ge-

---

<sup>165</sup> Marshall 2007: 81.

<sup>166</sup> Rodríguez 2002: 8.

<sup>167</sup> Entretien avec Anélia Véléva (2013). Siehe Anhang.

währt haben, konnte gezeigt werden, dass die Textgenese von Selbstübersetzungen deutlich variantenreicher ist, als die bisher etablierten Beschreibungskategorien ‚simultaneous self-translation‘ und ‚delayed self-translation‘ erahnen lassen. So wird der Begriff der ‚simultaneous self-translation‘ beispielsweise bislang für alle Arten der Textgenese verwendet, die vor der *phase éditoriale* stattfinden. Er kann sich somit sowohl auf jene Selbstübersetzungen beziehen, die in der *phase rédactionnelle* beginnen, als auch auf jene, die auf Grundlage eines misch- oder einsprachigen *manuscrit pré-définitif* oder aber auf Basis eines *manuscrit définitif* in der *phase pré-éditoriale* erfolgen. Die von de Biasi vorgenommene Unterscheidung zwischen verschiedenen Phasen der Textgenese sowie verschiedenen Textstadien hingegen ermöglicht es, den Zeitpunkt des Wechsels zwischen den beiden Versionen präziser zu beschreiben und abzubilden sowie die Wechselwirkungen zwischen beiden Versionen und verschiedenen Arten der Arbeitsprozesse in Schaubildern anschaulich darzustellen. Anhand der hier entwickelten Schaubilder konnte verdeutlicht werden, dass bei der Selbstübersetzung Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozesse zeitlich aufeinander folgen, aber auch ineinander übergreifen sowie mehrfach durchlaufen werden können. In vielen Fällen fungieren beide Fassungen daher anteilig als Ausgangs- und Zieltext, so dass sich hier die Begriffe ‚Original‘ und ‚Übersetzung‘ als nicht operabel erweisen.

Zudem konnte gezeigt werden, dass unabhängig davon, wann der Autor mit der Selbstübersetzung beginnt, er zu jedem Zeitpunkt zu Text<sub>1</sub> zurückkehren und diesen im Licht von Text<sub>2</sub> überarbeiten kann – sei es vor der Veröffentlichung von Text<sub>1</sub> oder aber im Rahmen von Neuauflagen. Dies ist eines der charakteristischen Merkmale der Selbstübersetzung und grenzt den Selbstübersetzer vom Fremdübersetzer entscheidend ab. Die viel postulierte Freiheit des Selbstübersetzers, die bislang ausschließlich an der Freiheit der Untreue gegenüber dem eigenen Text festgemacht wurde, offenbart sich somit vielmehr in den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der doppelten Textgenese.

Die Vielfalt der gewählten Schreib- und Übersetzungsstrategien belegt erneut die Heterogenität der Selbstübersetzung. Auch wenn jede Textgenese in der Mikrostruktur einzigartig verläuft, so lassen sich auf der Makroebene dennoch



wiederkehrende Strategien erkennen, wie Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozesse in der literarischen Selbstübersetzung erfolgreich miteinander verknüpft werden können.

## 7 Dreisprachige Selbstübersetzung

Selbstübersetzer sind, wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde, in der Regel zweisprachige Selbstübersetzer und zwar unabhängig von der Anzahl der Sprachen, die sie sprechen. Selbst wenn die dritte Sprache auch für das literarische Schaffen genutzt wird, so beschränken sich die meisten Autoren darauf, weitere Werke in einer dritten Sprache zu verfassen, ohne sich jedoch in diese oder aus dieser Sprache zu übersetzen. So veröffentlicht der kanadische Schriftsteller ANTONIO D'ALFONSO neben seinen englisch–französischen Selbstübersetzungen auch Werke auf Italienisch, die er allerdings nicht selbst ins Englische und/oder Französische übersetzt.<sup>168</sup>

Einige wenige Autoren stellen sich hingegen der Herausforderung, drei Sprachen in ihre Selbstübersetzungen einzubinden. Historisch gesehen gilt RAMON LLULL (1232–1316) als erster dreisprachiger Selbstübersetzer:

[L]o mismo escribía sus obras (la *Lógica de Algazel*, el *Libre del gentil e los tres savis*, el *Liber de Deo et mundo*, el *Ars consilii*, etc.) en árabe, en catalán o en latín, para después traducirlas él mismo a los otros dos idiomas (caso temprano de doble autotraducción). Algo nada común, desde luego, y no sólo en aquella época, sino en cualquier otra.<sup>169</sup>

Ramon Llull verfasste somit mittels einer „doble autotraducción“ von jedem Text drei Versionen, wobei er laut Santoyo die Ausgangssprache wechselte. Wie Santoyo anmerkt, sind dreisprachige Selbstübersetzer in allen Epochen rar, für das 20. Jahrhundert können beispielsweise VLADIMIR NABOKOV (1899–1977)<sup>170</sup> und ALEXANDER LENARD (1910–1972)<sup>171</sup> genannt werden. Entsprechend liegen bislang nur einige wenige Fallstudien zu einzelnen dreisprachigen Selbstübersetzern vor.<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> Zu den Selbstübersetzungen von Antonio D'Alfonso siehe Ferraro 2014: 42–54.

<sup>169</sup> Gil Bardají 2010: 278. Etwas ausführlicher bespricht Santoyo die Selbstübersetzungen von Llull zudem in Santoyo 2005: 860.

<sup>170</sup> Vladimir NABOKOV war ein systematischer russisch-englischer Selbstübersetzer. Seine einzige Selbstübersetzung aus dem Französischen ist die Kurzgeschichte „Mademoiselle O.“, die er ins Englische und ins Russische übersetzte und dabei mehrfach überarbeitete (vgl. Kapitel 6 „Narrative between Art and Memory. Writing and Rewriting ‚Mademoiselle O.‘ (1936–1967)“ in: Forster, J. B. 1993: 110–129).

<sup>171</sup> Alexander Lenard schrieb seine autobiographische Erzählung *Die Kuh auf dem Bast* (1963) auf Deutsch und übersetzte sie anschließend ins Englische (*The Valley of the Latin Bear*, 1965) und abschließend ins Ungarische (*Völgy a világ végén*, 1967) (vgl. Vajdovics 2009).

<sup>172</sup> Einzelne Fallstudien liegen beispielsweise zu CARLOS COCCIOLI, TOMI UNGERER und MANUEL PUIG vor. Auf die entsprechende Forschungsliteratur wird im Verlauf des Kapitels verwiesen.

Vor diesem Hintergrund ist es umso bemerkenswerter, dass im Untersuchungszeitraum dieser Dissertation fünfzehn dreisprachige Selbstübersetzer identifiziert werden konnten. Es handelt sich hierbei um folgende acht Lyriker und sieben Romanciers:

### **Lyrik**

Jean-Yves Casanova (Okzitanisch–Katalanisch–Französisch)

Ronald Euler (Elsässisch–Deutsch–Französisch)

Bernard Grasset (Französisch–Griechisch–Hebräisch)

Kza Han (Deutsch–Französisch–Koreanisch)

Gerhard Kofler (Deutsch–Italienisch–Spanisch)

Jean-René Lassalle (Französisch–Englisch–Deutsch)

André Weckmann (Elsässisch–Deutsch–Französisch)

Edgar Zeidler (Elsässisch–Deutsch–Französisch)

### **Romane**

Roser Caminals (Katalanisch–Spanisch–Englisch)

Carlos Coccioli (Italienisch–Französisch–Spanisch)

Jean-Marie Comiti (Korsisch–Französisch–Italienisch)

Laia Fàbregas (Katalanisch–Spanisch–Niederländisch)

Manuel Puig (Spanisch–Englisch–Portugiesisch)

Tomi Ungerer (Deutsch–Französisch–Englisch)

Monika Zgustová (Tschechisch–Katalanisch–Spanisch)

Diese fünfzehn Autoren nutzen auf verschiedene Art und Weise drei Sprachen in ihren Selbstübersetzungen. Drei Hauptstrategien können aufgrund der Aussagen dieser fünfzehn Selbstübersetzer unterschieden werden:

1. Selbstübersetzung eines textintern bilingualen Textes in eine dritte Sprache;<sup>173</sup>
2. Selbstübersetzung unterschiedlicher Werke mit wechselnden Sprachkombinationen;
3. multidirektionale Selbstübersetzung, bei der dasselbe Werk in zwei weitere Sprachen übersetzt wird.

---

<sup>173</sup> Die textinterne Mehrsprachigkeit wird in der Übersetzung aufgehoben, so dass aus zwei Sprachen in eine dritte übersetzt wird, wie im Verlauf dieses Kapitels gezeigt werden wird.

Das Ziel dieses Kapitels ist es zunächst aufzuzeigen, welche Schriftsteller welche der drei genannten Strategien wie nutzen, um im Anschluss zu analysieren, wie sich der Verlauf der Textgenese ändert, wenn bei der multidirektionalen Selbstübersetzung drei Sprachen in den Prozess der Selbstübersetzung involviert sind: Handelt es sich um eine schlichte Verdoppelung der bei bilingualen Schriftstellern festgestellten Strategien? Und wenn ja, wie werden diese miteinander kombiniert? Oder entwickeln dreisprachige Selbstübersetzer neue Strategien der mehrsprachigen Textgenese? Zur Beantwortung dieser Fragen gewähren die Romanautorin LAIA FÀBREGAS und der Lyriker JEAN-RENÉ LASSALLE in Kapitel 5.3 einen Einblick in die dreisprachige Textgenese ihrer Werke. Die Problematik der multidirektionalen Selbstübersetzung wird zudem in Kapitel 9.6 noch einmal aufgegriffen und dort ausführlich am Beispiel der systematischen Selbstübersetzerin MONIKA ZGUSTOVÁ diskutiert.

## 7.1 Formen der dreisprachigen Selbstübersetzung

### 7.1.1 Textintern mehrsprachig

Eine erste, eher seltene Möglichkeit der Einbindung von drei Sprachen in den Übersetzungsprozess ist die Selbstübersetzung eines bereits textintern zweisprachigen Textes in eine dritte Sprache, wie im Fall des Gedichtbandes *Cap de Creus* (1999) des okzitanischen Lyrikers JEAN-YVES CASANOVA<sup>174</sup>. Die okzitanischen Gedichte enden stets mit einer katalanischen Verszeile, die französische Selbstübersetzung der Gedichte hingegen ist einsprachig. Die Übersetzung erfolgte somit aus dem Okzitanischen und Katalanischen ins Französische. Hinsichtlich der Textentstehung erläutert Casanova, dass die französischen Versionen auch auf die Originalfassung zurückwirkten, so dass auch von einer anteiligen Selbstübersetzung aus dem Französischen gesprochen werden kann:

Après l'écriture de chaque poème, je rédigeais une version française qui m'obligeait à retourner au texte original pour en modifier éventuellement le contenu et la forme, puis je revenais à la version française et ainsi de suite,

---

<sup>174</sup> Neben *Cap de Creus* übersetzte Jean-Yves Casanova zwei weitere okzitanisch-französische Gedichtbände selbst: *Elegias vengudas de negre e de mar = Elégies venues du noir et de la mer* (1995), für den er 1996 den *Prix Antigone* erhielt, sowie *...enfra lei trèus...(limbs) = ...traversée des brumes...(limbes)* (2009). Darüber hinaus verfasste er einige Romane auf Okzitanisch (vgl. Editions Jorn Verlagshomepage).

cherchant je ne sais quoi, ce qui impliquait un mouvement continu que seule la lassitude pouvait achever. De telle sorte que si on me demande aujourd'hui en quelle langue a été écrit ce livre, je serai bien incapable de répondre. L'étincelle première est en occitan, relayé par le catalan et puis appuyé par le français.<sup>175</sup>

Obwohl hier final lediglich zwei Fassungen vorliegen, fand dennoch eine Übersetzung aus zwei Sprachen in eine dritte statt, da der textintern mehrsprachige Ausgangstext ein einsprachiger Zieltext wurde. Hätte sich Casanova allerdings dazu entschlossen, die katalanische Verszeile auch in der französischen Version beizubehalten, so hätte er nur aus einer Sprache übersetzt, wäre entsprechend zwar ein dreisprachiger Poet, jedoch kein dreisprachiger Selbstübersetzer gewesen. Dies gilt zum Beispiel für ANTONIO D'ALFONSO, dessen Gedichte in *The Other Shore* (1986) zwar teilweise italienische Einsprengsel enthalten, die aber in der französischen Selbstübersetzung *L'autre rivage* (1987) beibehalten wurden. Textinterne Mehrsprachigkeit findet sich allerdings nicht nur bei Lyrikern. So flicht der algerische Autor RACHID BOUDJEDRA in seinen zuerst auf Arabisch verfassten Romanen stets Berberisch ein,<sup>176</sup> behält diese Passagen indes „en italique“<sup>177</sup> in der französischen Selbstübersetzung bei. Somit handelt es sich bei Boudjedra ebenfalls um einen dreisprachigen Literaten, aber nicht um einen dreisprachigen Selbstübersetzer.

### 7.1.2 Alternierend

Eine zweite Gruppe von Schriftstellern (Caminals, Grasset, Kofler, Puig) verwendet verschiedene Sprachkombinationen für die Übersetzung unterschiedlicher Werke. Im Korpus dieser Arbeit sind dies zwei Dichter (Grasset, Kofler) sowie zwei Romanciers (Caminals, Puig). Wie bei zweisprachigen Selbstübersetzern liegt der Text jeweils nur in zwei Sprachen vor. Sowohl der Anteil des mehrsprachigen Schreibens als auch die Anzahl der Selbstübersetzungen ist mit Blick auf das Gesamtwerk der Autoren höchst divergent.

---

<sup>175</sup> Casanova, J-Y. 2004b: 57.

<sup>176</sup> „[I]l incorporera le berbère à l'arabe dans ses romans à partir de 1982.“ (Crouziers-Ingenthron 2001: 122)

<sup>177</sup> Ebd.: 29. Dies gilt auch für andere Fremdsprachen, die er sporadisch in seine Romane, insbesondere in *La Prise de Gibraltar* einfließen lässt.

Bernard Grasset

Die Selbstübersetzung kann, wie im Fall des französischen Lyrikers Bernard Grasset, eine Ausnahme in einem sonst einsprachigen Schaffen sein: Neben sechzehn französischsprachigen Gedichtbänden hat Grasset auch eine Reihe bilingualer Gedichte verfasst, die er in zwei trilingualen Editionen – 2007 *Poèmes bilingues I (1992–2002)*, sowie 2011 *Au temps du Mystère... Poèmes bilingues (2003–2009)* – veröffentlicht hat.<sup>178</sup> Jeweils die erste Hälfte des Lyrikbandes enthält Gedichte auf Französisch und Hebräisch, die zweite Hälfte Gedichte auf Griechisch und Französisch. Neben den hebräischen und griechischen Gedichten ist zudem stets eine in das lateinische Schriftsystem transkribierte Version abgebildet. Alle drei Gedichtfassungen sind auf einer Seite abgedruckt, wobei die hebräischen Versionen unterhalb der französischen Variante platziert sind, während sich die griechischen Gedichte in der zweiten Buchhälfte oberhalb ihres französischen Pendants befinden. Hinsichtlich des Textverhältnisses spricht der Poet selbst von einem „double texte, un poème bilingue, impensable, illisible en vérité hors de cette alliance entre les deux langues“<sup>179</sup>. Entsprechend sei der ideale Leser zwei- oder besser noch dreisprachig.<sup>180</sup> Die beiden Fassungen werden von Grasset als Einheit betrachtet, so dass man schon fast von einer intratextuellen Selbstübersetzung<sup>181</sup> sprechen könnte. Im Fall von Grasset bewegt sich die Selbstübersetzung am Rande des zweisprachigen Schreibens: „Il n’y a pas un temps pour écrire, un temps pour traduire, mais un temps unique pour créer.“<sup>182</sup> Grasset bezeichnet seine besondere Form des Schreibens als „traduction-création“, da die Übersetzung bereits integraler Bestandteil des Schreibprozesses sei:

Il y a traduction parce que le vers en hébreu ou en grec devient vers en français, il y a passage d’un lexique à un autre lexique, d’une syntaxe à une autre syntaxe, d’une musique à une autre musique. Il y a création parce que le vers

---

<sup>178</sup> Derzeit arbeitet der Autor an einem dritten Band, der den Abschluss der mehrsprachigen Reihe bilden soll: „J’envisage d’écrire le dernier volet de cette aventure, *Poèmes bilingues 3.*“ (Entretien avec Bernard Grasset (2013). Siehe Anhang)

<sup>179</sup> Ebd.

<sup>180</sup> Vgl. ebd.

<sup>181</sup> Die intratextuelle Selbstübersetzung ist eine besondere Form der textinternen Mehrsprachigkeit, die sich dadurch auszeichnet, dass der „discurso poético se desarrolla en dos idiomas, una traducción de otro, con presencia que puede ser alterna o sucesiva“ (Santoyo 2011: 218).

<sup>182</sup> Entretien avec Bernard Grasset (2013). Siehe Anhang.

est conçu en même temps dans les deux langues. C'est pourquoi j'ai cru devoir parler de traduction-création.<sup>183</sup>

Ein Gedicht in allen drei Sprachen zu verfassen, schließt der Lyriker für sich aus: „Écrire non plus en bilingue mais en trilingue, c'est comme une tâche impossible.“<sup>184</sup> Auch die Übersetzung der Gedichte in die jeweils dritte Sprache hält er für unmöglich: „Si je traduais ensuite en grec ou en hébreu, je quitterais l'écriture bilingue. [...] En un sens les poèmes bilingues sont intraduisibles.“<sup>185</sup>

### Gerhard Kofler

Während Grassset vorrangig ein einsprachiger Lyriker ist, kann die Einbeziehung einer dritten Sprache in das literarische Schaffen, wie im Fall des Dichters Gerhard Kofler, auch eine Ausnahme in einem sonst vorrangig zweisprachigen Schreiben sein. Kofler begann seinen literarischen Werdegang mit Gedichtbänden in Italienisch, Deutsch und Südtiroler Dialekt.<sup>186</sup> Systematisch übersetzte er seine Gedichte zum ersten Mal in seinem deutsch-spanischen Lyrikband *Mexcaltitàn. Gedichte in Spanisch und Deutsch* (1989). Dieser ist zugleich seine einzige spanischsprachige Veröffentlichung und wird von Marie-Thérèse Kerschbaumer als „Vorspiel zum eigentlichen Ziel“<sup>187</sup> eingeordnet. Dieses Ziel sei die systematische deutsch-italienische Selbstübersetzung, die Kofler mit *Piccole tazze = Kleine Tassen. Poesie in Grecia = Gedichte in Griechenland* (1992) begann. Es folgten zehn weitere deutsch-italienische Gedichtbände sowie ein deutsch-italienischer Kurzprosaband.<sup>188</sup> Laut Sigurd Paul Scheichl entstanden Koflers Gedichte stets zuerst auf Italienisch und wurden anschließend vom Lyriker ins Deutsche übertragen.<sup>189</sup> Kofler selbst

---

<sup>183</sup> Entretien avec Bernard Grassset (2013). Siehe Anhang.

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Berücksichtigt man das Schreiben im Dialekt, so handelt es sich bei Kofler somit um einen viersprachigen Literaten. Die systematische Selbstübersetzung erfolgte allerdings ausschließlich mit dem Sprachpaar Italienisch–Deutsch, sowie einmalig Spanisch–Deutsch. Zu den Selbstübersetzungen von Kofler (vgl. Klettenhammer 2009).

<sup>187</sup> Kerschbaumer 2012: 8.

<sup>188</sup> Ein weiterer deutsch-italienischer Prosaband *Taccuino su Nuova York a distanza scritto in un Caffè Starbucks di Vienna = Notizbuch über New York aus der Entfernung geschrieben in einem Starbucks in Wien* (2007) erschien postum. Die deutsche Übersetzung stammt von Leopold Federmaier.

<sup>189</sup> Vgl. Scheichl 1997: 93.

hingegen gibt an, dass die Wahl der Ausgangssprache bei ihm nicht festgelegt sei und somit die Gedichte sowohl in der einen als auch in der anderen Sprache entstehen können: „Die Möglichkeit jedenfalls, einen Text in Italienisch oder Deutsch in Gang zu bringen, ohne jeweils immer genau zu wissen, warum dies in der einen oder anderen Sprache geschieht, möchte ich nicht verlieren.“<sup>190</sup> Mehrsprachigkeit spiele in Koflers Poetik eine zentrale Rolle, so Sieglinde Klettenhammer: „Ausgangspunkt von Koflers mehrsprachigen Schreiben ist [...] eine poetologische Position, die am kreativen Austausch zwischen den Kulturen, Literaturen und Sprachen interessiert ist.“<sup>191</sup>

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Kofler in Bezug auf das Sprachpaar Italienisch–Deutsch zwar als systematischer Selbstübersetzer zu bezeichnen ist, der Grad der Dreisprachigkeit seines literarischen Gesamtwerks ist indes sehr gering. Der Titel seines einzigen deutsch-spanischen Gedichtbandes *Mexcaltitàn*<sup>192</sup> legt nahe, dass die Sprachwahl möglicherweise thematisch bedingt war, dies konnte jedoch aufgrund fehlender paratextueller Informationen im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden.

## Manuel Puig

Der in Argentinien geborene Schriftsteller Manuel Puig verfasste seine Werke hauptsächlich auf Spanisch.<sup>193</sup> Zwei seiner Romane schrieb er hingegen auf Englisch (*Eternal Curse on the Reader of These Pages*, 1982) bzw. Portugiesisch (*Sangue de amor correspondido*, 1982) und übersetzte diese als *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980)<sup>194</sup> sowie *Sangre de amor correspondido* (1982) zeitnah selbst ins Spanische.<sup>195</sup> Bei beiden Werken

---

<sup>190</sup> Kofler 1991: 21.

<sup>191</sup> Klettenhammer 2009: 59.

<sup>192</sup> Mexcaltitàn ist der Name einer Insel an der Westküste Mexikos.

<sup>193</sup> Neben acht Romanen veröffentlichte Puig sechs Theaterstücke, die er stets auf Spanisch verfasste. Puig war zudem auch Drehbuchautor. Seine Drehbücher schrieb er zunächst auf Englisch, später auf Spanisch. Berücksichtigt man auch die Selbstübersetzung seiner Drehbücher, handelt es sich laut Logie und Romero bei ihm sogar um einen viersprachigen Selbstübersetzer (vgl. Logie/Romero 2008: 40). Zur Selbstübersetzung seiner Drehbücher siehe Cabrera 2015.

<sup>194</sup> Die spanische Selbstübersetzung erschien zwei Jahre vor dem Original; ein weiterer Beleg dafür, dass die Publikationsgeschichte bezüglich der Textgenese irreführend sein kann.

<sup>195</sup> Zur Selbstübersetzung von *Sangue de amor correspondido* siehe Menezes 2011. Über die chronologische Entstehung beider Fassungen gibt es widersprüchliche Angaben, Menezes folgt der These, dass zunächst eine vollständige portugiesische Fassung entstand.



wechselte er seine Literatursprache, da die Figurenrede der Protagonisten auf aufgezeichneten Gesprächen mit Muttersprachlern vor Ort in New York beziehungsweise in Brasilien beruhte. In Bezug auf *Eternal Curse on the Reader of These Pages* (1982) erläutert der Autor: „[M]i novela fue escrita en inglés, porque la experiencia fue vivida en inglés y uno de los personajes, Larry hablaba sólo inglés.“<sup>196</sup>. Zuvor hatte Puig bereits jahrelang Erfahrung als Fremdübersetzer gesammelt<sup>197</sup> und arbeitete zudem häufig mit seinen Übersetzern zusammen, wie Suzanne Jill Levine berichtet: „Manuel revised translations into languages he knew – English, Italian, French, and Portuguese – very painstakingly.“<sup>198</sup> Insgesamt betrifft sowohl die Selbstübersetzung als auch die Dreisprachigkeit nur einen geringen Anteil seines literarischen Schaffens.

### Roser Caminals

Die katalanische Schriftstellerin Roser Caminals lebt in den USA, wo sie 1992 ihre Autobiographie *Once Remembered, Twice Lived* auf Englisch verfasste und diese im Anschluss selbst ins Katalanische (*Un segle de prodigis*, 1995) übersetzte. Ihre bislang erschienen Romane<sup>199</sup> hingegen schrieb sie stets auf Katalanisch. *El carrer dels Tres Llits* (2002) übertrug sie neun Jahre später selbst ins Englische (*The Street of the Three Beds*, 2011); *La petita mort* (2004) ebenfalls zeitversetzt ins Spanische (*La pequeña muerte*, 2006). Bei allen drei Selbstübersetzungen wechselte sie folglich die Übersetzungsrichtung, das Katalanische war jedoch stets Ziel- oder Ausgangssprache. Die zeitversetzte Übersetzung bereitet ihr gleichwohl auch bei einem längeren Abstand zwischen Original und Übersetzung keine zusätzlichen Probleme, wie zum Beispiel im Fall der englischen Übersetzung von *El carrer dels Tres Llits*: „[M]y style has changed in these years but when you immerse yourself in a book you go back to its world, so the work wasn't harder than usual.“<sup>200</sup> Die

---

<sup>196</sup> Puig/Essoufi 1995: 174.

<sup>197</sup> „[T]raduce en las oficinas de la Fuerza Aérea, luego en Roma acepta encargos de traducción, traduce en Nueva York, en un laboratorio de cine se ocupa del subtítulo, etc.“ (Logie/Romero 2008: 35)

<sup>198</sup> Levine 2000: 233.

<sup>199</sup> *Les herbes secretes* (1996), *El carrer dels Tres Llits* (2002), *La petita mort* (2004), *La dona de mercuri* (2006), *Cinc-cents bars i una llibreria* (2011) sowie *Els aliats de la nit* (2015).

<sup>200</sup> Interview with Roser Caminals-Heath (2013). Siehe Anhang.

Autorin schließt nicht aus, dass sie künftig ein Werk auch in allen drei Sprachen selbst verfasst bzw. übersetzt, allerdings sei die Selbstübersetzung ihrer Romane vom Verlagsinteresse abhängig:

My last two books have not been translated because, due to the severe economic crisis in Spain, publishers have budget cuts and are publishing less. I'd like to translate them both, of course, but with some guarantee that they will be published.<sup>201</sup>

Während Caminals, Grasset, Kofler und Puig ihre Dreisprachigkeit lediglich punktuell literarisch genutzt haben und derselbe Text stets allein in zwei Sprachen vorliegt, entsteht bei den nachfolgenden Schriftstellern ein Werk in drei Sprachen.

### 7.1.3 Multidirektional

Por regla general, el autotraductor genera un único texto meta; pero, aunque con escasa frecuencia, también se ha dado el caso del autotraductor que desde su original ha generado varios textos meta en dos o más lenguas distintas [...].<sup>202</sup>

Santoyo bezeichnet diese Art der Selbstübersetzung als „autotraducción multidireccional“, ein Terminus, der hier als „multidirektionale Selbstübersetzung“ aufgegriffen wird.<sup>203</sup> Jedoch wird im Folgenden gezeigt werden, dass auch bei dieser Form der Selbstübersetzung nicht zwingend ein abgeschlossenes Original vorliegt, wie Santoyo es suggeriert. Vielmehr können auch hier Schreib- und Übersetzungsprozesse ineinander übergreifen. Bei dieser Strategie der Selbstübersetzung entsteht ein Text dreifach, d. h. es findet ein doppelter, multidirektionaler Übersetzungsprozess statt. Im Korpus dieser Arbeit greifen insgesamt zehn Autoren auf diese Strategie der trilingualen Selbstübersetzung zurück: Coccioli, Comiti, Fàbregas, Euler, Kza Han, Lassalle, Ungerer, Weckmann, Zeidler, Zgustová. Sie alle haben einmalig, mehrfach oder sogar systematisch ihre literarischen Texte in drei Sprachen

---

<sup>201</sup> Interview with Roser Caminals-Heath (2013). Siehe Anhang.

<sup>202</sup> Santoyo 2013a: 215.

<sup>203</sup> Die von Santoyo als Beispiele angeführten kanadischen Dichter Giovanni Costa sowie Claude Hamelin eignen sich allerdings nur bedingt, da die Paratexte der dreisprachigen Gedichtbände eindeutig eine Zusammenarbeit mit Fremdübersetzern benennen. Die Autoren lieferten stets eine Rohübersetzung, die von kompetenten Muttersprachlern überarbeitet wurden. Da diese Selbstübersetzungen somit nicht eigenständig erfolgten, werden weder Costa noch Hamelin in diesem Kapitel berücksichtigt (vgl. ebd.).

verfasst. Im Folgenden werden die jeweiligen Schriftsteller, ihre trilingualen Werke sowie Schreib- und Übersetzungsstrategien kurz vorgestellt.

#### EINMALIGE MULTIDIREKTIONALE SELBSTÜBERSETZUNG

Bei Carlo Coccioli, Jean-Marie Comiti, Jean-René Lassalle und Tomi Ungerer stellt die doppelte Selbstübersetzung eines Textes in zwei verschiedene Sprachen bislang eine einmalige Ausnahme in ihrem literarischen Schaffen dar.

#### Tomi Ungerer

Der elsässische Zeichner und Schriftsteller Tomi Ungerer verfasst seine literarischen Werke auf Deutsch, Französisch und Englisch. Sein aktueller Aufenthaltsort sei entscheidend für die Sprachwahl:

Wenn ich in Irland bin, schreibe ich auf Englisch. In Frankreich schreibe ich auf Französisch, und wenn ich in Deutschland bin, genauer gesagt im Schwarzwald, dann ist die Sprache Deutsch.<sup>204</sup>

Jedoch übersetzt er seine Bücher in der Regel nicht selbst.<sup>205</sup> Eine Ausnahme ist seine Autobiographie *À la guerre comme à la guerre* (1991/2002), deren komplexe Entstehungs- und Publikationsgeschichte von Bénert/Hélot wie folgt zusammengefasst wird:

En 1991, il publie un texte autobiographique, *À la guerre comme à la guerre*, retraçant son enfance sous la botte nazie. Deux ans après la parution française publiée dans une édition Straßburgeoise, l'auteur traduit lui-même son texte en allemand, puis en anglais en 1998, pour finir par proposer une version française remaniée en 2002, qui sera éditée par l'école des Loisirs, dans une collection clairement ciblée pour des adolescents.<sup>206</sup>

Seine Übersetzungsentscheidungen seien stets am Kenntnisstand des intendierten Lesers ausgerichtet, erläutert Ungerer:

---

<sup>204</sup> Ungerer/Nakschbandi 2006. Ausgenommen sind seine Kinderbücher, die er stets auf Englisch verfasste: „It's because for every one word in French there are 10 words in English; there are so many synonyms, so many shades of meaning.“ (Ungerer/Saxon 2011)

<sup>205</sup> Zur Selbstübersetzung bei Tomi Ungerer siehe neben den im Folgenden zitierten Arbeiten u. a. folgende Aufsätze: Benert/Hélot 2007; Benert 2011.

<sup>206</sup> Benert/Hélot 2009: 123. Es handelt sich konkret um folgende vier Ausgaben: Ungerer, Tomi (1991): *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*. Straßburg: Nuée Bleue; Ungerer, Tomi (1993): *Die Gedanken sind frei. Meine Kindheit im Elsass*. Zürich: Diogenes; Ungerer, Tomi (1998): *Tomi. A Childhood under the Nazis*. New York: Roberts Rinehart sowie Ungerer, Tomi (2002): *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*. Paris: L'École des Loisirs.

Vieles, was den Elsässern aus den Erzählungen der Eltern und Großeltern vertraut ist, kennt der deutsche Leser nicht, anderes wiederum, was der deutsche Leser weiß, muss dem elsässischen erklärt werden [...].<sup>207</sup>

Inwieweit die deutsche Selbstübersetzung eine Rolle bei der Übersetzung ins Englische gespielt hat oder ob diese allein auf dem französischen Original beruht, geht weder aus dem Paratext noch aus den Arbeiten von Britta Benert und Christine Helot hervor. Interessant wäre hier auch zu sehen, inwieweit beide Selbstübersetzungen Ausgangspunkt für die überarbeitete französische Fassung waren.

Carlo Coccioli

Der italienische Schriftsteller Carlo Coccioli war ein systematischer Selbstübersetzer: Seine zahlreichen Selbstübersetzungen entstanden in wechselnden Sprachkombinationen abhängig von seinem jeweiligen Lebensmittelpunkt, wie Robert Tanzmeister erläutert:

Von den insgesamt über 40 verfassten Büchern ist der Großteil zuerst auf Italienisch geschrieben, über 14 wurden zuerst in französischer Sprache publiziert, ein Teil in fremder Übersetzung, ein Teil selbst übersetzt, neun direkt auf Spanisch (vgl. Mascheroni 2006: 3). Genaue Angaben und Zuordnungen über den Status von Original, Fremd- oder Selbstübersetzung bzw. über die Sprache des Originals sind nicht immer eindeutig möglich, da diese in den Büchern fehlen oder in Widerspruch zu autobiographischen Aussagen stehen.<sup>208</sup>

Trotz der von Tanzmeister genannten Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion der Textgenese sprechen sowohl Tanzmeister als auch Mercuri übereinstimmend von insgesamt zwölf Selbstübersetzungen.<sup>209</sup> Auch hinsichtlich der Übersetzungsrichtung sowie der Methodik legt sich Tanzmeister fest:

Von den insgesamt zwölf vorliegenden Selbstübersetzungen bildet in sieben Fällen Italienisch die Ausgangssprache. Bevorzugte Selbstübersetzungsmethode war die Praxis des (fast) gleichzeitig mit der originären Textproduktion einsetzenden „simultanen“ (Kremnitz 2004: 110) Selbstübersetzungsprozesses.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> Ungerer 1993: o. S.

<sup>208</sup> Tanzmeister 2010: 234. Der Verweis „Mascheroni 2006: 3“ bezieht sich auf folgendes Werk: Luigi Mascheroni (2006): *Ritratto die Carlo Coccioli*. In: *Il Foglio*, 12.08.2006.

<sup>209</sup> Vgl. Tanzmeister 2010: 236 sowie Mercuri 2009: 136.

<sup>210</sup> Tanzmeister 2010: 236. Der Verweis „Kremnitz 2004: 110“ bezieht sich auf folgendes Werk: Georg Kremnitz (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprache wählen. Aus Sicht der Soziologie der Kommunikation*. Wien: Edition Praesens.

Die multidirektionale Selbstübersetzung blieb jedoch eine Ausnahme innerhalb der sonst zweisprachigen Selbstübersetzungen: Als einziges Werk übersetzte er sein Tagebuch *Piccolo Karma* (1987) zeitnah sowohl ins Französische (*Petit Karma*, 1988) als auch ins Spanische (*Pequeño Karma*, 1988).<sup>211</sup> Laut Mercuri begann Coccioli bereits während des Schreibprozesses mit der Selbstübersetzung:

Desde el punto de vista del proceso, el mismo autor explica que solía escribir una novela en uno de sus tres idiomas y al mismo tiempo iba traduciendo, apuntando, esbozando también las otras versiones.<sup>212</sup>

Auch der dreisprachige Entstehungsprozess des Tagebuchs sei simultan erfolgt, allerdings sei es nicht möglich, das genaue Ineinandergreifen der Textfassungen, die chronologische Abfolge von Schreib- und Übersetzungsprozessen rückblickend zu rekonstruieren:

[S]egún las palabras del propio autotraductor, se realizan simultáneamente a la escritura del texto original. Es imposible establecer hasta qué punto las dos autotraducciones son contemporáneas al primer texto en orden cronológico, pero podemos afirmar que se publican de forma retardada con respecto al original italiano.<sup>213</sup>

Obwohl der Autor von einem simultanen Schreiben in drei Sprachen spricht, geht Mercuri davon aus, dass die italienische Version als Originalfassung angesehen werden kann. Wie in Kapitel 4 gezeigt wurde, verbergen sich hinter dem Begriff der „simultanen Selbstübersetzung“ höchst unterschiedliche Abfolgen von Schreib- und Übersetzungsprozessen, gleichwohl beeinflussen sich die Textfassungen derart, dass sie sich einer eindeutigen Zuordnung in Kategorien wie „Original“ und „Übersetzung“ in der Regel entziehen. Es erscheint daher problematisch, dass hier nachträglich eine chronologische Ordnung zugewiesen wird. Aufschluss darüber, wie Schreib- und Übersetzungsprozesse bei Coccioli tatsächlich ineinandergreifen, könnte möglicherweise eine Analyse der Manuskripte geben, falls diese aufbewahrt wurden.

---

<sup>211</sup> Diese Selbstübersetzung ist Gegenstand der Dissertation von Mercuri 2012.

<sup>212</sup> Mercuri 2012: 90.

<sup>213</sup> Ebd.: 168.

Jean-Marie Comiti

Auch bei dem dreisprachigen Erzählband *Da una sponda a l'altra* (1998) des korsischen Schriftstellers Jean-Marie Comiti ist die Textgenese nicht bekannt; zudem ist das Werk im Buchhandel nicht mehr verfügbar.<sup>214</sup> Laut Dana-Maria Dumitriu handelt es sich um sieben Erzählungen, die in einer trilingualen Edition<sup>215</sup> publiziert worden sind: „Nous nous trouvons devant un triptyque de sept récits dont le volet central serait la version initiale (corse) et les volets latéraux, les versions française et italienne données par l'auteur même.“<sup>216</sup> Dumitriu weist hier der korsischen Version den Status eines Originals zu. Ob die einzelnen Textfassungen tatsächlich nacheinander entstanden sind und welche Wechselwirkungen es möglicherweise gegeben hat, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden.<sup>217</sup>

Jean-René Lassalle

Der in Deutschland lebende französische Lyriker Jean-René Lassalle veröffentlichte bislang nur einen einzigen dreisprachigen Gedichtband mit dem sprechenden Titel *Triling* (2009). Die gewählte *mise en page* des im Verlag Cynthia 3000 erschienenen Werks ist hierbei ebenso außergewöhnlich wie der Entstehungsprozess der neun Gedichte, die das Ergebnis eines experimentellen mehrsprachigen Schreibprozesses sind, in dessen Mittelpunkt das Verfahren der Selbstübersetzung stand. Der Entstehungsprozess wird vom Dichter im Paratext ausführlich dokumentiert, so dass dieser unter Berücksichtigung der *mise en page* in Kapitel 7.2.2 detailliert besprochen werden wird.

#### MEHRFACHE MULTIDIREKTIONALE SELBSTÜBERSETZUNG

Bei den Lyrikern Kza Han und André Weckmann liegen mehrere, jedoch nicht alle Werke in drei Sprachen vor.

---

<sup>214</sup> Neben dem dreisprachigen Erzählband *Da una sponda a l'altra* (1998) veröffentlichte Jean-Marie Comiti noch einen weiteren Erzählband *Cheese* (2001) sowie zwei Romane auf Korsisch: *U salutu di a morte* (2002) und *U sangue di a passione* (2008). *U salutu di a morte* (2002) gilt als erster korsischer Kriminalroman und wurde 2004 unter dem Titel *Invitation au trépas* von Natalina Danieri ins Französische übersetzt.

<sup>215</sup> „[C]haque texte corse est suivi, en ordre, par la version française et celle italienne [...]“ (Dumitriu 2005: 51f.)

<sup>216</sup> Ebd.: 50f.

<sup>217</sup> Eine Anfrage an den Autor blieb leider unbeantwortet.

Kza Han

Die in Korea geborene und in Frankreich lebende Dichterin und Übersetzerin Kza Han veröffentlichte neben zwei einsprachigen französischen Lyrikbänden<sup>218</sup> bislang zwei dreisprachige Bände *Sprich und zerbrich = Parle et brise-toi = Malhèra g'ligo buschòra* (1980) sowie *Traces erratiques. Poèmes = Irrfährte = Banghwanghan'n putzakuk* (2007).<sup>219</sup> Der erste Band *Sprich und zerbrich* erschien im Selbstverlag: Alle Gedichte und Kurzprosatexte sind von Hand geschrieben, „chaque page était calligraphiée encore et encore jusqu'à ce qu'elle soit parfaite“<sup>220</sup>. Obwohl der Titel dreisprachig gewählt ist, sind die meisten Texte ausschließlich auf Koreanisch, einige Gedichte auf Französisch und Koreanisch und wenige, vor allem kürzere Gedichte und Aphorismen auf Koreanisch, Französisch und Deutsch. Es handelt sich bei diesem Werk somit nur um eine partielle Selbstübersetzung. Der zweite Band *Traces erratiques*, der 2007 im Nantaiser Verlag *Editions du Petit Véhicule* herausgegeben wurde, enthält sowohl Gedichte der früheren Bände als auch unveröffentlichtes Material und ist durchgehend dreisprachig. Bislang einsprachige Gedichte übersetzte Kza Han nun nachträglich:

Was nicht dreisprachig war (einiges war auf Deutsch allein, anderes auf Französisch/Deutsch, etc.), wurde durch die fehlende Sprache ergänzt. So entstammen Gedichte und jeweilige Übersetzungen aus verschiedenen Epochen!<sup>221</sup>

Jedes Gedicht ist zunächst auf Französisch, dann auf Deutsch und abschließend auf Koreanisch abgedruckt. Die gewählte Reihenfolge spiegelt hierbei den Entstehungsprozess der neueren Gedichte: „Sauf exception, Kza Han écrit ses poèmes d'abord en français, puis en allemand, enfin en coréen [...]“<sup>222</sup> Es handele sich jedoch nicht um einen konsequent linear ablaufenden Prozess, da eine Rückwirkung der Selbstübersetzungen auf die Ursprungsfassung nicht ausgeschlossen sei, wie die Lyrikerin erklärt:

---

<sup>218</sup> *La stratégie est puissamment belle, mais sûre elle ne l'est pas* (1980) sowie *De hautes errés, poèmes et poèmes (1978–2005)* (2005). Der Band *De hautes errés* enthält bereits vereinzelt selbstübersetzte Gedichte: auf Französisch, Deutsch und Koreanisch das Gedicht *Eros et le sacré*; auf Französisch und Deutsch die drei Gedichte: *L'Allemagne en automne*, *Stèles face au fleuve Han* sowie *Rendre possible l'impossible*.

<sup>219</sup> Kza Han hat mir dankenswerterweise ihre bereits im Buchhandel vergriffenen Werke zur Verfügung gestellt, so dass ich mir sowohl von der *mise en page* als auch von dem Grad der jeweiligen Mehrsprachigkeit der Bände einen eigenen Eindruck verschaffen konnte.

<sup>220</sup> Barbe 2002: 37.

<sup>221</sup> E-Mail von Herbert Holl und Kza Han, gesendet am 17.07.2014.

<sup>222</sup> E-Mail von Herbert Holl und Kza Han, gesendet am 30.07.2013.

Für mich ist der Übersetzungsprozess zugleich ‚procès‘ und ‚processus‘. Nicht selten überarbeite ich französische Texte, nachdem ich sie ins Deutsche bzw. Koreanische translatiert habe, Rückkehren, ‚repentirs‘, Rückspiegelungen sind also durchaus möglich. Fassungen sind grundsätzlich offen, wie Sie schön schreiben, ‚im Licht‘ der Übersetzungen, je nach dem ‚Gesetz des Gesanges‘.<sup>223</sup>

Ziel der dreisprachigen Selbstübersetzung und der damit verbundenen trilingualen Publikationsform sei es, „[de] provoquer l’entre-choc des langues entre les langues d’origine altaïque et les langues indo-européennes“<sup>224</sup>. Kza Hans literarisches Schaffen entwickelt sich immer mehr zu einem systematischen trilingualen Schreiben, davon zeugen auch die elf konsequent dreisprachigen Gedichte, die zuletzt unter dem Titel *Le 11, c’est le nombre du Tao* 2014 in der Zeitschrift *TK 21* erschienen.<sup>225</sup>

### André Weckmann

Der elsässische Schriftsteller André Weckmann verfasste sowohl Gedichte als auch Prosa in drei Sprachen (Elsässisch, Deutsch und Französisch).<sup>226</sup> Dreisprachig im Elsass aufgewachsen, fand seine Mehrsprachigkeit literarisch zunächst textübergreifend ihren Ausdruck: Weckmann schrieb anfangs Gedichte auf Elsässisch, bevor er 1968 seinen ersten Roman *Les nuits de Fastov* auf Französisch veröffentlichte. 1969 erschien auf Deutsch *Sechs Briefe aus Berlin*. Sein Roman *Odile oder das magische Dreieck* (1986) entstand schließlich parallel auch auf Französisch; *La roue du paon* erschien zwei Jahre nach der deutschen Version. Wie bereits in Kapitel 6.2 erläutert wurde, unterscheiden sich die beiden Fassungen erheblich. Seine Werke selbst zu übersetzen, empfand der Autor eigentlich „als eine lästige, zeitverschwenderische Arbeit“<sup>227</sup>, dennoch fertigt er auf die Bitte von Peter André Bloch hin selbst teilweise Übersetzungen seiner Gedichte und Texte an, als dieser Weckmanns Gesamtwerk in sieben trilingualen Bänden herausgibt.<sup>228</sup> Jedoch übersetzte

---

<sup>223</sup> E-Mail von Herbert Holl und Kza Han, gesendet am 07.11.2013.

<sup>224</sup> Barbe 2002: 36.

<sup>225</sup> Han 2014.

<sup>226</sup> André Weckmann erhielt unter anderem den *Prix Européen de Langue Régionale* (2002). Insgesamt verfasste er über 30 Werke. Zu den Selbstübersetzungen von Weckmann siehe Bloch 2012.

<sup>227</sup> Weckmann 1996: 148.

<sup>228</sup> Jeder Zyklus wird eingeleitet und begleitet von sowohl vom Herausgeber als auch vom Autor verfassten Essays. Band eins erschien 2000, Band sieben wurde 2007 veröffentlicht. Die Bände eins bis vier erschienen im Verlag Oberlin, Band fünf bis sieben im Verlag Hirlé.



Weckmann nicht alle Texte systematisch: So werden zum Beispiel den bis dato unveröffentlichten frühen elsässischen Gedichten des Lyrikers im zweiten Band lediglich eine kurze französischsprachige Einleitung voran- sowie eine deutsche Übersetzung nachgestellt. Diese sollen nur als „Verständnishilfen“ fungieren, wie der Dichter selbst betont: „Die standarddeutschen Übertragungen sind Verständnishilfen, an Stelle eines umständlichen Glossars, es sind also keine Nachdichtungen.“<sup>229</sup> Auch bei seinem dreisprachigen Gedichtband *Ixidgar* (2002), bei dem den elsässischen Gedichten auf der linken Seite eine französische und eine deutsche Übersetzung auf der rechten Seite gegenübergestellt wird, hebt Weckmann in seinem Vorwort hervor, dass die französischen Übersetzungen allein als Lesehilfe dienen: „Des traductions ou synthèses en français serviront de guides à travers les paysages dialectaux.“<sup>230</sup> Weckmann etabliert folglich eine deutliche Hierarchie zwischen Originalfassungen und Selbstübersetzungen, die mit zeitlichem Abstand und allein auf Wunsch des Herausgebers entstanden.

#### SYSTEMATISCHE MULTIDIREKTIONALE SELBSTÜBERSETZUNG

Bei den systematischen Selbstübersetzern Ronald Euler, Edgar Zeidler sowie Laia Fàbregas und Monika Zgustová<sup>231</sup> entsteht fast ausnahmslos jeder Text jeweils in jeder der drei Sprachen. Die Gedichte der beiden Lyriker Euler und Zeidler werden zudem stets in trilingualen Editionen publiziert.

#### Ronald Euler

Wie bei André Weckmann sind auch bei Ronald Euler die deutschen und französischen Selbstübersetzungen der elsässischen Gedichte als „Lesehilfen“<sup>232</sup> für das Original gedacht:

Die Übersetzung ist meines Erachtens im Elsass ein Bedürfnis, weil die Sprache zurückgeht und man mehr Glück hat, veröffentlicht zu werden. Ich denke,

---

<sup>229</sup> Weckmann 2000: 30.

<sup>230</sup> Weckmann 2002b: 5.

<sup>231</sup> Monika Zgustová wird in diesem Kapitel nicht behandelt, da ihr im Rahmen dieser Dissertation eine Fallstudie gewidmet ist. Siehe Kapitel 11.6.

<sup>232</sup> Interview mit Ronald Euler (2013). Siehe Anhang. Der Autor veröffentlichte das Interview auf seiner Homepage: <http://www.ronaldeuler.com/articles.php?id=24> [22.08.14].

dass die Übersetzung den Leuten, die den Dialekt nicht mehr sprechen, aber noch verstehen, wieder Lust geben kann, in den Dialekt ‚hineinzugehen‘.<sup>233</sup>

Das Schreiben auf Elsässisch und die damit verbundene Selbstübersetzung dienen somit auch dem Spracherhalt. Bislang erschienen von Euler im Verlag Salde zwei dreisprachige Lyrikbände: *Versesplitttere – Lëwessplitttere – Eclats de vers, éclats de vie* (2006) sowie *zwische schwarz un wiss – zwischen schwarz und weiß – entre noir et blanc* (2009). Die Seitengestaltung der trilingualen Editionen übernimmt er selbst und achtet hierbei besonders darauf, „die Hauptstellung des Dialektes“ zu betonen, um diesem „den Platz zu geben, den er nie gehabt hat“<sup>234</sup>. Am Beispiel seines letzten Bandes erläutert Euler, dass die französischen und deutschen Fassungen sich den Platz auf der linken Seite teilen, während die rechte Seite allein dem elsässischen Original vorbehalten bleibt.<sup>235</sup> Er übersetzt seine Gedichte stets erst für die Veröffentlichung; die Originalfassung betrachtet der Dichter zu diesem Zeitpunkt als abgeschlossen:

Ich berühre die Originalfassung nicht noch einmal im Licht der Übersetzung. Manchmal bin ich nicht zufrieden, weil die Übersetzung nicht hundertprozentig den Ton der Originalfassung wiedergeben kann, aber das gehört ja dazu. *Traduire, c'est trahir*, wie man sagt.<sup>236</sup>

### Edgar Zeidler

Ein weiterer elsässischer Lyriker, Edgar Zeidler, veröffentlichte bislang drei Gedichtbände im Verlag Jérôme Do Bentzinger, stets in trilingualen Editionen: *Andzitt = Endzeit = Fin d'une époque* (2007); *Wäckelkontàkt = Wackelkontakt = Faux contact* (2008) sowie *Les fleurs d'un rêve = Tràuimbliameler = Traumblüten* (2011). Alle drei Bände tragen den Untertitel „poésies en triphonie“. Die Textgenese ist nicht bekannt,<sup>237</sup> wohl aber das intendierte Textverhältnis. Zeidlers Verleger erläutert auf meine Nachfrage: „Edgar Zeidler écrit lui-même ses textes aussi bien en français, allemand et alsacien. Mais il ne s'agit pas de traduction, mais bien davantage d'adaptations.“<sup>238</sup> Im Gegensatz zu Euler

---

<sup>233</sup> Interview mit Ronald Euler (2013). Siehe Anhang.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Vgl. ebd.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Eine Interviewanfrage an den Lyriker blieb leider unbeantwortet.

<sup>238</sup> E-Mail von Jérôme Do Bentzinger Edition, gesendet am 20.08.2013.

und Weckmann stehen alle drei Versionen gleichwertig nebeneinander. Auch der Leser wird auf der Buchrückseite des Gedichtbandes *Andzitt = Endzeit = Fin d'une époque* (2007) explizit auf das besondere Verhältnis der Texte zueinander hingewiesen:

La particularité de ce recueil de poésies illustré est la possibilité offerte au lecteur d'entendre la mélodie de chaque poème résonner en tri-phonie – alsacien, allemand, français – ou d'opter pour une version dans la langue de son choix. Dans tous les cas de figure, il savourera une poésie à part entière et non une simple traduction.

Die Wahlmöglichkeit des Lesers einer ein- oder mehrsprachigen Rezeption wird als Alleinstellungsmerkmal des Gedichtbandes hervorgehoben. Obwohl hier keine bestimmte Lesart empfohlen wird, wird die Aufmerksamkeit des Lesers dennoch auf das Elsässische gelenkt: Zum einen wird jedes Gedicht zunächst auf Elsässisch präsentiert, gefolgt von der deutschen und abschließend der französischen Fassung. Zum anderen ist die Zukunft der elsässischen Sprache explizit Thema zahlreicher Gedichte, wie zum Beispiel „Sprochlos – Sprachlos – Sans Voix“, „Elsässischer Dichterwaj – Elsässischer Dichteweg – Sentier des poètes alsaciens“ oder auch „Waltsproch – Weltsprache – Langue universelle“. Wie der Titel des Gedichtbandes bereits erahnen lässt, zeichnet der Dichter ein recht düsteres Bild der Zukunft seiner Regionalsprache: „Für Sprachengerümpel ist nirgendwo mehr Platz“<sup>239</sup>, so Zeidlers Fazit im Gedicht „Weltsprache“.

### Laia Fàbregas

Die in die Niederlande migrierte katalanische Autorin Laia Fàbregas verfasst ihre Romane seit ihrem zweiten Werk systematisch auf Katalanisch, Spanisch und Niederländisch, während ihr erster Roman *Het meisje met de negen vingers* (2008) ausschließlich auf Niederländisch entstand.<sup>240</sup> Die Sprachwahl war zunächst keine bewusste Entscheidung: „Realmente lo que me pasó es que me di cuenta del holandés cuando ya la [la novela] estaba escribiendo.“<sup>241</sup> Als sie die ersten zwanzig Seiten einem Literaturagenten übergab und dieser

---

<sup>239</sup> Zeidler 2007: 69.

<sup>240</sup> Der Roman war international recht erfolgreich. Er wurde in sechs Sprachen übersetzt: Ins Französische, Italienische, Dänische, Norwegische, Spanische und Katalanische.

<sup>241</sup> Fàbregas/Corroto 2008.

sich bereit erklärte, einen niederländischen Verlag zu suchen, war die Sprachwahl entschieden.<sup>242</sup> Fàbregas hätte den Roman gerne selbst ins Spanische und Katalanische übersetzt, doch war ihr dies aus zeitlichen Gründen nicht möglich. Auf meine Nachfrage hin erläutert die Autorin, dass es der Verlag zudem vorgezogen hätte, Stammübersetzer zu beauftragen.<sup>243</sup> Während die Übersetzungsrechte im Fall ihres ersten Romans durch den niederländischen Verlag verkauft wurden, verhandelte Fàbregas bei ihrem zweiten Roman *Landen* (2010) direkt mit allen drei Verlagen:

*Landen* salió con una editorial distinta, tanto en catalán como en castellano, con las que hice yo misma los tratos (para el primer libro la venta de derechos a las editoriales catalana y castellana se hizo desde la editorial holandesa). Al hacer el trato ya decidimos directamente que yo haría las traducciones.<sup>244</sup>

Im Unterschied zu ihrem ersten Roman entstanden alle drei Fassungen vor der Veröffentlichung, so dass sie während der Übersetzung noch Änderungen in allen drei Versionen vornehmen konnte.<sup>245</sup> Der Roman erschien 2010 unter dem Titel *La Llista* auf Katalanisch sowie 2011 mit dem Titel *Landen* auf Spanisch. Auch ihren dritten Roman *Gele dagen* (2013) verfasste Fàbregas in allen drei Sprachen, allerdings erschienen bislang nur die niederländische und katalanische Fassung. Die Textgenese ihrer Selbstübersetzungen wird im Folgenden näher erläutert werden.

## 7.2 Sonderfall der Textgenese bei multidirektionalen Selbstübersetzungen

### 7.2.1 Romane

Die Textgenese von dreisprachigen Selbstübersetzungen erweist sich im Fall von Romanen als ebenso variantenreich wie jene von zweisprachigen Selbstübersetzungen. Bei TOMI UNGERER entstanden alle drei Fassungen zeitversetzt – es handelt sich folglich um zwei aufeinanderfolgende Selbstübersetzungen, die wiederum auf das Original in einer Neuauflage zurückwirken. Laut Mercuri scheint CARLO COCCIOLI hingegen bereits während des Schreibprozesses mit der Übersetzung in beide Sprachen begonnen zu haben. Alle drei

---

<sup>242</sup> Vgl. Fàbregas/Corroto 2008.

<sup>243</sup> Vgl. Entrevista con Laia Fàbregas (2012). Siehe Anhang.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> „En el segundo libro me autotraduje antes de que ninguna de las versiones estuviera en el mercado. Eso me dio mucha más libertad para cambiar cosas mientras traducía.“ (Ebd.)

Fassungen entstanden somit nahezu zeitgleich. Am Beispiel zweier Werke von Laia Fàbregas werden im Folgenden zwei unterschiedliche Textgenesen von Romanen aufgezeigt, bei der stets zunächst eine zweisprachige Selbstübersetzung vorlag und die Übersetzung in die dritte Sprache erst im Anschluss erfolgte.

LAIA FÀBREGAS verfasste ihren zweiten Roman *Landen* (2010) auf Niederländisch und übernahm selbst die Übersetzung ins Spanische und Katalanische. *Landen* wird abwechselnd aus der Perspektive einer jungen Niederländerin sowie der eines älteren Herrn, der aus Spanien nach Holland emigrierte, erzählt. Wie ihren ersten Roman begann Fàbregas auch dieses Werk zunächst auf Niederländisch, entschied sich schließlich aber für ein zweisprachiges Manuskript: „Cuando decidí que uno de ellos iba a ser extremeño cambié de idioma. Tengo un libro original en el que los capítulos de ella están en neerlandés y los de él en castellano.“<sup>246</sup> Die Kapitel des spanischen Emigranten hätte sie gerne auf Katalanisch geschrieben, aus Gründen der Authentizität wählte sie jedoch das Spanische:

Yo le quería hacer hablar en catalán, pero busqué y no había catalanes que se hubieran ido a Holanda, porque aquí tenían trabajo. Entonces pensé en hacerlo hablar en castellano, así que el libro, al final, fue en holandés–castellano.<sup>247</sup>

Auf Grundlage des zweisprachigen *manuscrit pré-définitif* entstand im Anschluss zunächst die niederländische Fassung, gefolgt von der spanischen Version: „Primero traduje los capítulos que estaban en español al neerlandés y luego traduje los capítulos neerlandeses al español.“<sup>248</sup> Auch die katalanische Übersetzung beruht auf dem zweisprachigen *manuscrit pré-définitif* als Ausgangstext: „Finalmente traduje el original bilingüe al catalán, traduciendo alternamente del neerlandés al catalán y del castellano al catalán según el capítulo.“<sup>249</sup> Ideal wäre es ihrer Ansicht nach, wenn auch für Übersetzungen in andere Sprachen das bilinguale Manuskript als Ausgangstext gewählt werden könnte: „Lo que a mí me gustaría sería que se tradujera desde la versión ‚original‘ que es en castellano y neerlandés, pero eso no es posible,

---

<sup>246</sup> Marcos 2011.

<sup>247</sup> Fàbregas/Anglès 2012.

<sup>248</sup> Entrevista con Laia Fàbregas (2012). Siehe Anhang.

<sup>249</sup> Ebd.

porque se necesitarían dos traductores o un traductor multilingüe.<sup>250</sup> Die einzige bislang vorliegende Übersetzung von *Landen* ins Französische, *Atterir* (2012), basiert auf der niederländischen Fassung. Die Wahl des Ausgangstextes ist wahrscheinlich auf den Umstand zurückzuführen, dass die Übersetzerin Arlette Ounanian zuvor bereits *Het meisje met de negen vingers* für Actes Sud übersetzt hatte.

Zum Zeitpunkt des Interviews mit Fàbregas verfasste die Schriftstellerin gerade ihren dritten Roman. In der *phase pré-rédactionnelle* entstanden zunächst sowohl Textfragmente auf Katalanisch als auch auf Niederländisch. Dessen ungeachtet, erarbeitete die Autorin beim Übergang in die *phase rédactionnelle* erst einmal ausschließlich ein katalanisches Manuskript:

En este tercer libro lo que ha pasado es que he empezado a trabajar a partir de fragmentos distintos y estos fragmentos a veces me salían en catalán y otras veces en neerlandés, pero cuando la historia ya se ha consolidado un poco he trabajado todo el manuscrito en catalán porque es más fácil para mí trabajar en un solo idioma (si no es que el proyecto es claramente y bilingüe, como *Landen*).<sup>251</sup>

Aufgrund der bestehenden Verträge sowohl mit einem katalanischen als auch einem niederländischen Verlag sah sie sich gleichwohl gezwungen, bereits vor der Fertigstellung eines definitiven Manuskripts mit der Übersetzung ins Niederländische zu beginnen: „[P]or eso acabo trabajando en dos o tres manuscritos a la vez.“<sup>252</sup> Das Komplizierte an diesem Verfahren sei, dass die Änderungen stets in beide Fassungen eingearbeitet werden müssen: „[C]ada vez que añado algo en la versión catalana tengo que marcar bien lo que he añadido o cambiado para luego encontrarlo en la versión neerlandesa y cambiarlo también.“<sup>253</sup> Der dritte Roman begann somit als ein zweisprachiges Projekt in der *phase pré-rédactionnelle*, es folgte eine kurze einsprachige Zeitspanne zu Beginn der *phase rédactionnelle*, die aufgrund äußerer Schreibbedingungen jedoch mit Beginn der Selbstübersetzung ins Niederländische wieder zweisprachig wurde. Die Selbstübersetzung war zu Beginn unidirektional geplant, ist aber insbesondere durch den Einfluss der Lektoren im weiteren

---

<sup>250</sup> Entrevista con Laia Fàbregas (2012). Siehe Anhang.

<sup>251</sup> Ebd.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Ebd.

Verlauf wechselseitig geworden, so dass sich die beiden Versionen nun gegenseitig beeinflussen und die binäre Opposition von Original und Übersetzung wieder aufgelöst wird. Im Anschluss an diese zweisprachige Schreibphase plant die Schriftstellerin zum derzeitigen Zeitpunkt, das Werk selbst ins Spanische zu übersetzen. Als Ausgangstext wird sie auf die katalanische Fassung zurückgreifen: „[P]orque es lo más fácil y porque la versión catalana es con la que finalmente he trabajado más como original.“<sup>254</sup>

Im April 2013 erschien die niederländische Ausgabe *Gele dagen* bei Anthos, die katalanische Version *Dies de cel groc* im Juni 2013 bei Amsterdam llibres. Die spanische Übersetzung mit dem Arbeitstitel *Días de cielo amarillo* ist noch unveröffentlicht. Auffällig ist bei beiden Büchern, dass die Selbstübersetzung in die dritte Sprache stets zeitversetzt erfolgte.

### 7.2.2 Lyrik

Wie bereits im Verlauf dieses Kapitels deutlich wurde, gibt es auch bei den dreisprachigen Selbstübersetzern die Möglichkeit, zu verschiedenen Zeitpunkten der Textgenese mit der Selbstübersetzung zu beginnen. Das Original kann zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung als abgeschlossen betrachtet oder aber auch im Licht der Übersetzung überarbeitet werden. ANDRÉ WECKMANN und RONALD EULER übersetzten ihre Gedichte stets erst zeitversetzt für eine Veröffentlichung, ohne das Original zu verändern. Bei ihnen liegt somit eine klare Trennung von Schreib- und Übersetzungsprozessen vor. Auch KZA HAN übersetzt ihre Gedichte mit zeitlichem Abstand. Im Gegensatz zu Weckmann und Euler schließt sie eine Überarbeitung des Originals jedoch nicht aus.

Im Folgenden wird am Beispiel von Jean-René Lassalle eine weitere Variante der Textgenese näher beleuchtet, und zwar jene, bei der die Selbstübersetzung bereits in den Schreibprozess integriert wird.

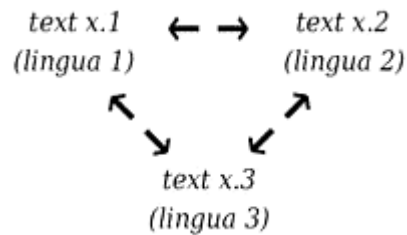
JEAN-RENÉ LASSALLE versteht sich selbst als experimenteller Lyriker, insofern war das Ziel seiner Selbstübersetzung der im Band *Triling* veröffentlichten neun Gedichte nicht eine möglichst treue Übersetzung, sondern eine bewusste Weiterentwicklung der Gedichte in der jeweiligen Zielsprache:

---

<sup>254</sup> Entrevista con Laia Fàbregas (2012). Siehe Anhang.

[P]arlant modérément trois langues, je décidai de m'autotraduire et d'augmenter consciemment, à chaque passage de traduction, les transformations morphologiques, syntaxiques, sémantiques, rythmiques. Un nouveau poème apparaissait, non une traduction mais une facette de la même matrice, reliée et différente.<sup>255</sup>

Lassalle bezeichnet diese Art der Selbstübersetzung als „autotraduction comme métamorphose poétique“<sup>256</sup>. Seine Methodik illustriert der Dichter im Klappentext der Ausgabe folgendermaßen:



Dieses Schaubild suggeriert dem Leser, dass alle drei Texte sowohl Ausgangs- als auch Zieltext der Übersetzung waren und sich so wechselseitig beeinflusst haben. Im allein auf der Homepage des Verlags veröffentlichten Nachwort beschreibt Lassalle dagegen ein eher kettenartiges Übersetzungsverfahren, an dessen Ende eine Rückübersetzung<sup>257</sup> in die Ausgangssprache erfolgte:

Pour construire un Triling, je compose d'abord un premier poème de 18 vers en français. Puis je le ‚traduis‘ en anglais de façon non juxtalinéaire: les vers sont réorganisés selon la musicalité et la sémantique propres qui émergeront de la facette anglaise. Ensuite, de façon similaire, je transpose les vers anglais (pas les français) en allemand et obtient [sic!] la facette allemande qui s'est encore éloignée de la facette française. Enfin je retourne travailler le texte français, en tenant compte des évènements apparus dans les deux autres langues.<sup>258</sup>

Vergleicht man nun die ausformulierte Beschreibung des Entstehungsprozesses mit dem Schaubild, so könnte Text x.1 somit der französischen Version, Text x.2 der englischen Selbstübersetzung und Text x.3 der deutschen Selbstübersetzung entsprechen. Jedoch müsste es von Text x.1 zwei Fassungen

---

<sup>255</sup> Lassalle 2009.

<sup>256</sup> Ebd.

<sup>257</sup> Das Verfahren der Rückübersetzung erinnert an den ebenfalls dreisprachigen Philosophen und Selbstübersetzer Vilém Flusser. Laut Guldín wandte dieser das Verfahren der Rückübersetzung an, „um eine Schlußfassung zu erstellen, die den ganzen Reichtum der verschiedenen Übertragungsabläufe in sich aufnimmt“. (Guldín 2005: 294)

<sup>258</sup> Lassalle 2009.



geben: zum einen den Ursprungstext (x.1) als auch die endgültige veröffentlichte französische Version (x.1'), die im Licht der Selbstübersetzungen überarbeitet worden ist. Zudem ist im Nachwort im Gegensatz zum Schaubild weder von einem wechselseitigen Einfluss zwischen Text x.2 und Text x.3 noch von einem direkten Übersetzungsprozess zwischen Text x.1 und Text x.3 die Rede. Vielmehr schildert Lassalle hier einen linearen Übersetzungsprozess, bei dem die Übersetzung stets Ausgangstext der nächsten Übersetzung wird:

text x.1 (lingua 1) > text x.2 (lingua 2) > text x.3 (lingua 3)

Abschließend wird auf Basis dieser drei Versionen Text x.1 überarbeitet, die finale Variante Text x.1' wird für die Veröffentlichung gewählt. Text x.1 ist in der publizierten Fassung nicht mehr präsent. Insgesamt neun Gedichte sind in den drei Sprachen – der Lyriker spricht in seinem Nachwort auch von „une forme à trois facettes“<sup>259</sup> – auf diese Weise entstanden. In der dreisprachigen Edition sind diese Gedichte jeweils nebeneinander abgedruckt und durchnummeriert, zum Beispiel beim ersten Gedicht: 1.1, 1.2 und 1.3.<sup>260</sup> Lassalle kommentiert die *mise en page* wie folgt:

Le livre [...] est de format haut et étroit et se présente comme un portfolio. Il se déplie en trois volets et abrite une série de 9 ‚Triling‘ et une ‚coda‘. Chaque ‚Triling‘ se présente comme un feuillet 21 x 29,7 cm, plié en trois dans le sens de la hauteur, révélant trois textes, le premier en français, le second en anglais, le troisième en allemand.<sup>261</sup>

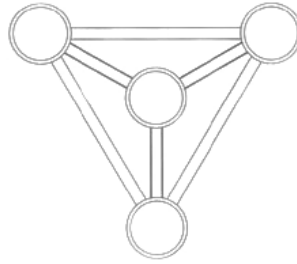
Obwohl Text x.1' somit als letzte Fassung entstand, suggeriert die gewählte *mise en page*, unterstützt durch die Nummerierung, dass es sich bei Text x.1' um den Ausgangstext handele. Interessant – aber vermutlich nur sehr kostenintensiv zu realisieren – wäre ein Veröffentlichungsformat analog zu dem als Titelbild gewählten Hologramm:

---

<sup>259</sup> Lassalle 2009.

<sup>260</sup> Das erste Gedicht ist als Auszug auf der Homepage des Verlags einsehbar: [http://www.cynthia3000.info/images/pdf/triling\\_extrait.pdf](http://www.cynthia3000.info/images/pdf/triling_extrait.pdf) [14.06.14].

<sup>261</sup> Trocme 2009.



Hier wären auf der äußeren, unteren Ebene die Versionen Text x.1, Text x.2 sowie Text x.3 abzudrucken und darüber gelegt, zum Beispiel mit Hilfe einer durchscheinenden Buchseite, in ihrer Mitte Text x.1'. So könnten das Spiel mit den Sprachen und die gegenseitige Beeinflussung sichtbar werden.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Methode der Selbstübersetzung bei Jean-René Lassalle nicht nur in den schöpferischen Prozess integriert ist, sondern vor allem als kreativer Impulsgeber genutzt wird. Zugleich wird insbesondere die Rückübersetzung genutzt, um auch die Erstsprache zu destabilisieren: „Et par un mouvement rétroactif, la langue française paraît ici devenir étrangère, inquiète et désirante.“<sup>262</sup> Auf diese Weise werden alle drei Sprachen zu „fremden“ Sprachen. Den „nombreux polyglottes imparfaits de Babel“<sup>263</sup> gewidmet, soll der Gedichtband gerade das Unvollkommene betonen, jene Frakturen im Sprachgebrauch sichtbar werden lassen, die die Mehrsprachigkeit hervorruft, ohne gleichzeitig das Verständnis des Lesers zu gefährden: „[L]es poèmes réalisés ne fonctionnent pas sur le même niveau que ceux de poètes natifs mais qu’ils offrent un langage ‚estrangé‘ sans doute lisible pour des lecteurs de ces langues.“<sup>264</sup>

### 7.3 Zusammenfassung

Wie gezeigt wurde, handelt es sich bei dreisprachigen Selbstübersetzern um eine ausgesprochen heterogene Gruppe. Drei Strategien der Einbindung der drei Sprachen in die literarische Selbstübersetzung wurden unterschieden: So kann erstens ein textintern zweisprachiger Text in eine dritte Sprache übersetzt werden. Zweitens können Ausgangs- und Zielsprache unterschiedlich

---

<sup>262</sup> Lassalle 2009.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Ebd.

kombiniert werden. Und drittens kann bei der multidirektionalen Selbstübersetzung ein Werk in zwei weitere Sprachen übersetzt werden. Bei der zweiten Strategie kann die Selbstübersetzung bereits in den Schreibprozess integriert sein (Grasset) oder auch zeitversetzt erfolgen (Caminals). Methodisch unterscheidet sich diese Form der dreisprachigen Selbstübersetzung somit nicht von ihrem zweisprachigen Pendant. Eine Sonderform stellt indes die multidirektionale Selbstübersetzung dar, auf die dreisprachige Schriftsteller einmalig, punktuell oder systematisch zurückgreifen. Am Beispiel des Lyrikers JEAN-RENÉ LASSALLE sowie der Romanière LAIA FÀBREGAS wurden einige Varianten der dreisprachigen Textgenese aufgezeigt. So kann die Selbstübersetzung – wie bei Lassalle – integraler Bestandteil des Schreibprozesses sein, bei dem die erste Selbstübersetzung nicht nur als Ausgangstext für die zweite Selbstübersetzung fungiert, sondern beide neue Fassungen wieder zurück auf den Ausgangstext wirken. Bei Fàbregas hingegen werden unterschiedliche Strategien der zweisprachigen Textgenese aufeinanderfolgend miteinander kombiniert. In einem ersten Schritt erfolgt die Selbstübersetzung in der *phase rédactionnelle* auf Grundlage eines einsprachigen oder eines zweisprachigen *manuscrit pré-définitif*. Im Anschluss entsteht die Textfassung in der dritten Sprache. Entweder erhält hier eine der beiden Fassungen als Ausgangstext den Vorzug, oder die Selbstübersetzung erfolgt auf Grundlage des zweisprachigen *manuscrit pré-définitif*. In der ersten Phase entstehen somit stets die Textfassungen in Sprache<sub>1</sub> und Sprache<sub>2</sub>, in der zweiten Phase die Version in Sprache<sub>3</sub>.

Wie bei zweisprachigen Selbstübersetzern lässt sich somit auch bei dreisprachigen Selbstübersetzern beobachten, dass die Einbindung der Selbstübersetzung in das literarische Schaffen sowohl quantitativ als auch methodisch unterschiedlich erfolgen kann. Ob die Textgenese bei der multidirektionalen Selbstübersetzung stets individuell verläuft, oder ob auch hier bei den verschiedenen Gattungen wiederkehrende Strategien identifiziert werden können, muss im Rahmen zukünftiger Forschungen anhand eines größeren Korpus untersucht werden.

## 8 Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer

### 8.1 Forschungsstand

„Pour dire les choses plus simplement, résume Irina Mavrodin, l’auteur ne laisse pas le traducteur faire son travail [sic!], le perturbe, le fait sortir continuellement du système linguistique et littéraire dans lequel s’effectue la traduction, en lui opposant un ‚non‘ qui peut conduire au blocage, à des disputes et même à une rupture entre les deux.“ (Irina Mavrodin, 2006: 34) Sa conclusion est sans appel: „L’écrivain et son traducteur: une relation impossible, ayant une seule solution heureuse: l’auto-traduction“. (p. 34)<sup>265</sup>

Die Übersetzerin und Lyrikerin IRINA MAVRODIN, die ihre Gedichte selbst aus dem Rumänischen ins Französische übersetzt, sieht die Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer als schwierig, gar unmöglich an. Die Selbstübersetzung sei daher die ideale Form der Übersetzung. Dessen ungeachtet greifen einige Selbstübersetzer aus unterschiedlichen Gründen zu verschiedenen Zeitpunkten und mit wechselnder Frequenz auf die Unterstützung von Fremdübersetzern zurück. Somit scheint die Zusammenarbeit mit einem Übersetzer auch ein wichtiger Aspekt im literarischen Schaffen eines Selbstübersetzers zu sein. Bislang ist jedoch weder die Zusammenarbeit von Schriftstellern und Übersetzern im Allgemeinen<sup>266</sup> noch jene von Selbst- und Fremdübersetzern im Besonderen umfassend systematisch erforscht worden, wie Elizabete Manterola Agirrezabalaga konstatiert:

---

<sup>265</sup> Chapelan 2014: 360. Chapelan zitiert Mavrodin in eigener französischer Übersetzung aus folgendem Werk: Irina Mavrodin (2006): *Despre traducere. Literal și în toate sensurile*. Craiova: Scrisul românesc.

<sup>266</sup> Dies ist insofern erstaunlich, als dass insbesondere in der Gegenwartsliteratur ein Kontakt zwischen Schriftstellern und Übersetzern nicht ungewöhnlich ist, wie zahlreiche Interviews mit Autoren und Übersetzern bezeugen (vgl. die auf dem Blog *Authors & Translators* veröffentlichten Interviews. URL: <http://authors-translators.blogspot.de/> [31.01.16]). Isabelle Vanderschelden diskutiert in ihrem Aufsatz „Authority in literary translation. Collaborating with the author“ verschiedene Arten der auktorialen Einflussnahme, betont jedoch, dass ihre Darstellung nicht den Anspruch erhebt, alle Varianten systematisch aufzuarbeiten (vgl. Vanderschelden 1998). 2016 soll ein Artikel von Patrick Hersant in englischer Übersetzung erscheinen, der die Studie von Vanderschelden aufgreift und weiter systematisiert; die Manuskriptfassung dieses Artikels liegt mir vor. [Nach Einreichen der Dissertation erschien der Artikel 2017 im Sammelband *Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital*. Vgl. Hersant 2017.] 2016 erschien des Weiteren ein Artikel von Valeria Sperti, die drei Formen der Zusammenarbeit unterscheidet (vgl. Sperti 2016).

Al no ser un fenómeno establecido ni investigado, no hay referencia alguna en las enciclopedias o manuales de traducción. No es un tema definido y por ello tampoco existe una denominación concreta.<sup>267</sup>

Die Ursache für dieses Desinteresse sieht Manterola Agirrezabalaga in dem verhältnismäßig geringen Vorkommen von kollaborativen Übersetzungen: „Podríamos decir que la colaboración es un fenómeno que queda fuera de la norma.“<sup>268</sup> Wie Manterola Agirrezabalaga anmerkt, gibt es für die Zusammenarbeit von Autoren und Übersetzern bislang keinen etablierten Fachterminus. Häufig wird diese als Variante der Selbstübersetzung betrachtet, wie in der jeweils gewählten Bezeichnung deutlich wird: „aided self-translation“<sup>269</sup>, „auto-traduction déguisée“<sup>270</sup>, „autotraduction indirecte“<sup>271</sup>, „autotraduction accompagnée“<sup>272</sup>, „autotraducciones en co-autoría“<sup>273</sup>, „autotraducción en colaboración“<sup>274</sup>, „autotraducción parcialmente autorial“<sup>275</sup>, „autotraducción compartida“<sup>276</sup>, „semi-self-translation, or collaborative self-translation“<sup>277</sup>, „semiautotraducción“<sup>278</sup> sowie „autotraduction collaborative“<sup>279</sup>. Doch sind es nicht nur Forscher, sondern auch Autoren selbst, die auf den Begriff der Selbstübersetzung zurückgreifen: So beschreibt die in Frankreich lebende russische Schriftstellerin Luba Jurgenson ihre in Zusammenarbeit mit Leonid Guirchovitch entstandene russische Übersetzung von *Education nocturne* (1994) als „auto-traduction“<sup>280</sup>. Während hier in der gewählten Bezeichnung der Fokus auf den Schriftsteller gelegt wird, betonen andere Forscher die Rolle des Übersetzers: Sowohl Gunnesson als auch Gamallo betrachten die vom Autor korrigierten und autorisierten Übersetzungen als der „traduction allographe“<sup>281</sup>, also der Fremdübersetzung zugehörig. Auch Pascale Casanova

---

<sup>267</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 133.

<sup>268</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 88f.

<sup>269</sup> Jung 2002: 24.

<sup>270</sup> Weissmann 2003: 133. Weissmann analysiert Jean-Pierre Wilhelms französische Übersetzungen der Gedichte von Paul Celan, die der Lyriker fast vollständig überarbeitet hat.

<sup>271</sup> Bueno García 2003: 269.

<sup>272</sup> AUTOTRAD 2007: 95.

<sup>273</sup> López López-Gay 2008: 216.

<sup>274</sup> Hernández 2010: 118.

<sup>275</sup> Recuenco Peñalver 2011: 206.

<sup>276</sup> Santoyo 2013a: 216.

<sup>277</sup> Ouyang 2012: 72.

<sup>278</sup> Dasilva 2015a: 68 sowie Dasilva 2016.

<sup>279</sup> Sardin 2016: 191.

<sup>280</sup> Jurgenson / Lushenkova Foscolo 2015: 246.

<sup>281</sup> Gunnesson 2005: 23 sowie Gamallo 2006: 62.

spricht mit Blick auf Strindberg von einer „traduction assistée“<sup>282</sup>. Sperti hingegen neutral von „traduction collaborative“<sup>283</sup>.

Dieses Nebeneinander ganz unterschiedlicher Begriffe scheint auch dem Umstand geschuldet, dass sowohl der Grad auktorialer Intervention als auch die Art und Weise der Zusammenarbeit variieren:

Entre l'autotraduction, où l'auteur seul est impliqué, et la traduction, où le traducteur est seul dans sa transposition – conditions qui se manifestent rarement à l'état pur – s'étend une vaste étendue intermédiaire, occupée par différentes formes de collaboration traductive plus ou moins manifestes.<sup>284</sup>

Einen ersten Hinweis auf die verschiedenen Varianten der Zusammenarbeit geben bereits die unterschiedlichen Kennzeichnungen im Paratext, wie z. B. „traduit du roumain par Benoît-Joseph Courvoisier, avec le regard complice de l'auteur“<sup>285</sup>, „traduit de l'arabe par Oscar Heliani et revu par l'auteur“<sup>286</sup>, „traduit de l'arabe par Bernard Noël et l'auteur“<sup>287</sup> oder auch „traducción de Zigor Garro y Eider Rodríguez“<sup>288</sup>. In einigen Fällen wird die Art der Arbeitsaufteilung sichtbar, in anderen wird nur die Zusammenarbeit an sich benannt. Abhängig vom Grad der Einbindung des Schriftstellers handelt es sich bei der Form der Zusammenarbeit laut Julio-César Santoyo um eine Variante der Fremd- oder der Selbstübersetzung:

El grado de implicación de una y otra parte en el proceso traductor determinará si se trata de una autotraducción propiamente dicha, aunque compartida, o lo que es lo mismo, de una co-autoría de la traducción, o bien de una traducción alógrafa con presencia e intervención importante, aunque variable, del propio autor.<sup>289</sup>

Eine ähnliche Klassifizierung findet sich auch bei Valentina Mercuri, die in ihrer Dissertation über CARLO COCCIOLI vier verschiedene Varianten der Autor-Übersetzer-Beziehung unterscheidet: „sin relación con el autor“, „traducción acompañada“, „co-autoría“ sowie „autotraducción“, ohne diese Kategorien jedoch im Einzelnen näher zu definieren.<sup>290</sup> María Recuenco Peñalver hingegen

---

<sup>282</sup> Casanova, P. 1999: 193.

<sup>283</sup> Sperti 2016: 148.

<sup>284</sup> Ebd.: 145.

<sup>285</sup> Vişniec 2013. Es handelt sich hier nicht um ein Theaterstück, sondern um einen Lyrikband.

<sup>286</sup> Al Neimi 2008.

<sup>287</sup> Zrika 2000.

<sup>288</sup> Rodríguez 2012.

<sup>289</sup> Santoyo 2013a: 216.

<sup>290</sup> Mercuri 2012: 27.

schlägt eine Dreiteilung vor: „autotraducción autorial“, „autotraducción parcialmente autorial“ sowie „autotraducción parcialmente autorial revisora“.<sup>291</sup> Allerdings könnte man die dritte Form auch als Unterkategorie der zweiten Variante deuten, wie die fast identische Bezeichnung nahelegt. Unter dem Begriff „autotraducción parcialmente autorial“ subsumiert Recuenco Peñalver alle Übersetzungen, die in Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer entstanden sind. Die dritte Kategorie hingegen ist einer besonderen Form der Zusammenarbeit vorbehalten, nämlich jenen Übersetzungen, bei denen der Schriftsteller eine Rohübersetzung überarbeitet. Laut Recuenco Peñalver sei diese Variante „bastante común“<sup>292</sup>. Sie führt hier u. a. NABOKOV als Beispiel an. Während bei Santoyo und Mercuri die Kategorienbildung allein auf Grundlage des Grades der Einbindung des Schriftstellers erfolgte, bezieht Recuenco Peñalver bei der dritten Kategorie bereits die Art der Zusammenarbeit ein. Die Form der Zusammenarbeit bildet den Ausgangspunkt für Valeria Spertis Dreiteilung: Sie unterscheidet zwischen „collaboration traductive“, „closelaboration“ und „autotraduction assistée“. Bei der „collaboration traductive“ erfolge die Einbindung des Autors nur punktuell, bei der „close-laboration“ würden beide gemeinsam an der Übersetzung arbeiten, während bei der „autotraduction assistée“ der Übersetzer dem Autor lediglich assistiere.<sup>293</sup> Xosé Manuel Dasilva unterscheidet fünf Formen der „semiauto-traducción“ basierend auf der Kennzeichnung der Zusammenarbeit in den Peritexten bzw. Äußerungen der Autoren in Epitexten:<sup>294</sup>

- 1) autotraducción en colaboración con un traductor alógrafo; 2) autotraducción revisada por un traductor alógrafo; 3) traducción alógrafa revisada por el autor;
- 4) autotraducción en colaboración con un familiar; y 5) traducción alógrafa de un familiar o un amigo del autor.<sup>295</sup>

Grundlage für die gewählte Einteilung ist zum einen das persönliche Verhältnis von Autor und Übersetzer und zum anderen die gewählte Methodik der Zusammenarbeit – hier wird zwischen einer Übersetzung, die gemeinsam erarbeitet wurde (‘colaboración’) und einer Überarbeitung der Übersetzung

---

<sup>291</sup> Recuenco Peñalver 2011: 206.

<sup>292</sup> Ebd.

<sup>293</sup> Sperti 2016: 146–148.

<sup>294</sup> Zu den Begriffen Peri- und Epitext siehe Kapitel 9.

<sup>295</sup> Dasilva 2016: 26.

seitens des Übersetzers oder des Autors unterschieden. Manterola Agirrezabalaga hingegen scheint einer Klassifizierung grundsätzlich skeptisch gegenüberzustehen, wenn sie konstatiert: „Se podría decir que existen tantos tipos de colaboración como colaboradores.“<sup>296</sup> Ist die Zusammenarbeit tatsächlich derart individuell gestaltet, dass eine Klassifizierung unmöglich ist? Und wenn nicht, welche Formen der Zusammenarbeit können unterschieden werden?

Die Beantwortung dieser Fragen kann im Rahmen dieser Arbeit nicht systematisch und abschließend erfolgen, jedoch soll mit Hilfe ausgewählter Fallbeispiele ein erster Einblick in dieses Forschungsdesiderat und eine erste Systematisierung der Übersetzungsmethoden versucht werden. Ich beschränke mich hinsichtlich des Korpus ausschließlich auf Autoren, die sich vor oder nach der kollaborativen Übersetzungserfahrung auch allein übersetzt haben, also als Selbstübersetzer im engeren Sinne bezeichnet werden können. Bevor auf die Formen der Zusammenarbeit ausführlich eingegangen wird, werden im Folgenden zunächst ihre Rahmenbedingungen erörtert: Zu welchem Zeitpunkt ihrer literarischen Laufbahn greifen Selbstübersetzer auf die Unterstützung eines Übersetzers zurück? Bevor oder nachdem sie sich selbst übersetzt haben? Mit wem arbeiten die Autoren zusammen? Aus welchen Gründen? Mit welcher Regelmäßigkeit?

## 8.2 Rahmenbedingungen der Zusammenarbeit

Con frecuencia, antes de acometer la traducción de las propias obras, estos escritores han ayudado a resolver las dudas de traducción de sus traductores – si han existido – o han ensayado la autotraducción en colaboración.<sup>297</sup>

Laut Belén Hernández geht dem Weg zur Selbstübersetzung häufig eine Zusammenarbeit mit einem Übersetzer voraus. Bekanntestes Beispiel ist sicherlich abermals SAMUEL BECKETT, der zu Beginn seiner zweisprachigen Literaturlaufbahn sowohl mit Übersetzern ins Französische als auch ins Englische zusammenarbeitete.<sup>298</sup> Viel zitiert ist der Ausspruch seines Übersetzers

---

<sup>296</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 134.

<sup>297</sup> Hernández 2010: 118. Als Beispiele für ihre These führt sie lediglich Riera, Conde und Atxaga an.

<sup>298</sup> Neben der bereits erwähnten gemeinsamen Übersetzung von *Watt* (1968) mit Janvier Ludovic hat Beckett mit Janvier und Agnès Ludovic zudem an der französischen Fassung



Janvier Ludovic, der mit Beckett dessen Roman *Watt* (1953) ins Französische übertrug: „On ne traduit pas Beckett, on le provoque à se traduire.“<sup>299</sup> Wie so oft wird Beckett auch bei diesem Aspekt von Forschern als Ausgangspunkt für verallgemeinernde Thesen bezüglich der Zusammenarbeit von Übersetzern und Selbstübersetzern in Anspruch genommen. So leiten Hokenson/Munson aus dem Beispiel Beckett ab, dass die meisten zweisprachigen Schriftsteller nur einmalig mit Übersetzern zusammenarbeiten: „As for most bilingual writers, Beckett’s one experience with another translator (Patrick Bowles ,in collaboration with the author‘ for *Molloy*) was not repeated.“<sup>300</sup> Dieser Rückschluss ist zum einen vorschnell,<sup>301</sup> zum anderen beruht er auf der falschen Grundannahme, Beckett sei nur einmalig an einer Übersetzung beteiligt gewesen. Von einer einmaligen Zusammenarbeit kann aber bei Beckett nicht die Rede sein, auch wenn – wie Janvier Ludovic bereits andeutete – die Erfahrung der Zusammenarbeit schließlich zur systematischen Selbstübersetzung führte. Direkt über die Zusammenarbeit in die Selbstübersetzung mündete indes der Weg der jungen katalanischen Autorin LLÚCIA RAMIS. Ihr preisgekrönter Roman *Egosurfing* (2010)<sup>302</sup> wurde von Albert Vitó Godina aus dem Katalanischen ins Spanische übersetzt und von der Autorin überarbeitet, dennoch hatte sie den Eindruck, ihre Stimme verloren zu haben: „Cuando dominas dos lenguas, pero escribes en una y luego lees tu libro traducido a otra, te da la sensación de que has perdido la voz, es muy impactante.“<sup>303</sup> Es verwundert daher nicht, dass sie bereits ihren nächsten Roman *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013) / *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas* (2013) selbst übersetzte. Der kubanische Exilautor GUILLERMO CABRERA

---

*D’un ouvrage abandonné* (1967) gearbeitet. Außerdem erstellte er mit Alfred Perón zusammen die französische Übersetzung von *Murphy* (1947) und mit Robert Pingnet die französischen Versionen *Tous ceux qui tombent* (1957) sowie *Cendres* (1959). Ins Englische übersetzte er zusammen mit Richard Seaver *The Expelled* (1967) und *The End* (1967) (vgl. Guest 2000: 126). Zudem war Beckett auch stets mit seinen Übersetzern in anderen Sprachen in Kontakt und hat insbesondere bei den Übersetzungen ins Deutsche aktiv mitgewirkt.

<sup>299</sup> Ludovic 1969: 6.

<sup>300</sup> Hokenson/Munson 2007: 198.

<sup>301</sup> Dies betont auch Elizabete Manterola Agirrezabalaga, die darauf verweist, dass der baskische Selbstübersetzer BERNARDO ATXAGA häufig auf die Unterstützung von Übersetzern zurückgreift (vgl. Manterola Agirrezabalaga 2014a: 93).

<sup>302</sup> Der Roman gewann 2010 den prestigeträchtigen Literaturpreis Josep Pla, den der Verlag Destino an einen katalanischsprachigen Prosatext vergibt.

<sup>303</sup> Diario Mallorca 2010.

INFANTE hingegen arbeitete viele Jahre eng mit der Übersetzerin Suzanne Jill Levine zusammen; gemeinsam übersetzten sie drei seiner Romane ins Englische.<sup>304</sup> Erst in seinen letzten Lebensjahren übersetzte er sich einmalig selbst ins Englische, und zwar den Kurzgeschichtenband *Delito por bailar el chachachá* (1995) als *Guilty of Dancing the Chachacha* (2001).<sup>305</sup>

Während Beckett, Ramis und Cabrera Infante über die Zusammenarbeit mit Übersetzern zur Selbstübersetzung gelangten, zeigt sich bei Harkaitz Cano und Anjel Lertxundi eine gegenläufige Entwicklung: HARKAITZ CANO übersetzte zunächst sechs Werke selbst aus dem Baskischen ins Spanische. Die Übersetzung der Romane *Twist* (2011 baskisch / 2013 spanisch) und *Pasaia Blues* (1999 baskisch / 2012 spanisch) hingegen erfolgte in Zusammenarbeit mit Übersetzern.<sup>306</sup> Heute sieht Cano die Fremdübersetzung als ideale Form der Übersetzung an: „Prefiero dejar el trabajo en manos de un traductor de confianza. Para mí sería lo ideal.“<sup>307</sup> Auch der baskische Schriftsteller ANJEL LERTXUNDI entschied sich gegen die Selbstübersetzung, nachdem seine eigene Übersetzung einer Kurzgeschichte in eine Neuschreibung gemündet war: „J’ai pris une résolution, à savoir, que je ne pouvais pas être mon propre traducteur. [...] entre autre pour ne pas me trahir.“<sup>308</sup> Stattdessen arbeitet er von nun an eng mit seinem Übersetzer Jorge Gimenez zusammen. Eine ähnliche Erfahrung beschreibt der algerische Autor RACHID BOUDJEDRA:

J’ai traduit moi-même *Le Démantèlement* en arabe, mais c’était en fait une réécriture totale. Puis j’ai écrit les suivants directement en arabe et j’ai pris un traducteur pour la version française, comme un garde-fou qui m’a évité de réécrire chaque fois deux versions d’un même livre.<sup>309</sup>

Während es die Aufgabe des Übersetzers sei, eine Neuschreibung zu verhindern, sah Boudjedra seine eigene Rolle darin, den Wiedererkennungswert

---

<sup>304</sup> Es handelt sich um folgende Übersetzungen *Three Trapped Tigers* (1971), *View of Dawn in the Tropics* (1978) und *Infante’s Inferno* (1984). Suzanne Jill Levine beschreibt die Zusammenarbeit als Form der ‚closelaboration‘ ausführlich in ihrem Werk *The Subversive Scribe* (1991/2009). Auf die Methode gehe ich ausführlicher in Kapitel 8.3 ein.

<sup>305</sup> Zudem überarbeitete er anlässlich einer britischen Neuauflage die in Zusammenarbeit mit Suzanne Jill Levine entstandene englische Übersetzung von *Vista del amanecer en el trópico* (1974). Auf diese Neuübersetzung gehe ich ausführlicher in Kapitel 8.3 ein.

<sup>306</sup> Auf die Methode der Zusammenarbeit gehe ich im Folgenden noch näher ein.

<sup>307</sup> Entrevista con Harkaitz Cano (2014). Siehe Anhang.

<sup>308</sup> Egia 2002.

<sup>309</sup> Gaudemar, Antoine de (1991): Entretien avec Rachid Boudjedra. In: *Libération*, 23.05.1991, S. 12f. Zitiert nach: Bachir-Lombardo 1995: 36.

seines Stils beim französischsprachigen Leser trotz des vollzogenen Sprachwechsels zu sichern:

Comme je collabore à cette traduction, il est évident que j'y joue un certain rôle. Je n'en profite pas pour déformer le travail de Moussali, mais il est vrai que j'apporte des retouches au texte initial pour que le lecteur de langue française, qu'il soit maghrébin, canadien, africain und français, puisse y retrouver la veine stylistique des romans précédents écrits en français entre 1970 et 1980.<sup>310</sup>

Die Zusammenarbeit mit dem libanesischen Priester Antoine Moussali,<sup>311</sup> den Boudjedra als seinen „meilleur traducteur“<sup>312</sup> bezeichnete, endete schließlich unfreiwillig aus politischen Gründen, so dass Boudjedra sich gezwungen sah, sich übergangsweise erneut selbst zu übersetzen:

J'ai traduit mon dernier roman *La vie à l'endroit*, parce que ça devenait trop risqué pour mon traducteur habituel. C'est un prêtre de l'église algérienne qui vit toujours en Algérie. S'il continuait à me traduire, il s'exposerait trop, on a assassiné beaucoup de prêtres en Algérie. C'était quelqu'un qui enseignait mes romans à l'Université d'Alger, quelqu'un qui a une capacité de traduction et une approche de ma langue extraordinaires. En fait, il s'est presque accaparé ma langue, il sait écrire comme moi. Donc, en attendant de trouver quelqu'un aussi bon que lui, je me suis traduit moi-même.<sup>313</sup>

Während Boudjedra gegenüber Alexandra Kroh angibt, *La Vie à l'endroit* (1997) selbst übersetzt zu haben, hatte er direkt nach Erscheinen des Werks gegenüber der Tageszeitung *El Watan* erklärt, das Werk direkt auf Französisch verfasst zu haben: „Je n'ai plus d'éditeur en arabe ni en Algérie ni au Moyen Orient, c'est pourquoi *La Vie à l'endroit* je l'ai écrit en français.“<sup>314</sup> In jedem Fall leitete dieses Werk einen Sprachwechsel ein, da Boudjedra von nun an wieder direkt auf Französisch schrieb.

Die Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer muss jedoch nicht zwingend eine neue Phase der Übersetzungsform einleiten. So gibt es auch Autoren, die hin und wieder punktuell auf die Unterstützung von Übersetzern zurückgreifen, beispielsweise aus Zeitgründen. In diesen Fällen wechseln sich Selbstübersetzung und kollaborative Übersetzung im literarischen Schaffen

---

<sup>310</sup> Boudjedra/Revil 1987: 4.

<sup>311</sup> Gemeinsam übersetzten sie neben dem Gedichtband *Grefte* (1984) die folgenden vier Romane: *La Macération* (1985), *La Pluie* (1987), *La Prise de Gibraltar* (1987) sowie *Le Désordre des choses* (1991).

<sup>312</sup> Zalzal 2013.

<sup>313</sup> Kroh 2000: 125f.

<sup>314</sup> Boudjedra, Rachid (1997): Il est temps qu'on dise les choses. In: *El Watan*, 08.10.1997. Zitiert nach: Gafaïti 1999: 72.

des mehrsprachigen Schriftstellers ab. Die Wahl der Übersetzungsart kann auch an die Übersetzungsrichtung gebunden sein, wie im Fall von VALERIA LUISELLI, die sich selbst ins Englische übersetzt, jedoch ihre ersten auf Spanisch verfassten Werke gemeinsam mit Christina MacSweeney ins Englische übertrug. Als sie schließlich ihren ersten Roman direkt auf Englisch verfasste, bemerkte Luiselli dass diese Erfahrung ihren literarischen Sprachgebrauch im Englischen stark beeinflusst hatte:

One strange thing for me is that, when I write directly in English I often find myself asking the question, *How would Christina put this?* I guess that she has helped me, among other things, to find a voice in my second language.<sup>315</sup>

VASSILIS ALEXAKIS, der seine literarische Laufbahn als einsprachig französischer Autor begonnen hatte, hatte seine Werke zunächst ins Griechische übersetzen lassen. Seinen Roman *La Tête du chat* (1978) übersetzte Alexakis gemeinsam mit seiner Mutter ins Griechische. In seinem autofiktionalen Werk *Paris–Athènes* (1989 / überarbeitete Neuauflage 2006) erklärt der Schriftsteller: „Je n’avais pas encore osé écrire directement dans ma langue. Le travail de ma mère, auquel j’ai participé, m’a encouragé à le faire.“<sup>316</sup> Die Erfahrung der kollaborativen Übersetzung leitete somit den Beginn seines zweisprachigen Schreibens ein. Seine Werke übersetzte Alexakis von nun an selbst ins Französische bzw. Griechische. Heute arbeitet er bei den Übersetzungen ins Französische mit seinem Sohn Dimitris zusammen,<sup>317</sup> seine französischsprachigen Romane hingegen überträgt er in der Regel selbst ins Griechische.

Dass Selbstübersetzer auf die Unterstützung von Familienmitgliedern zurückgreifen, ist nicht ungewöhnlich: Bekanntestes Beispiel ist hier NABOKOV und seine Zusammenarbeit mit seinem Sohn Dmitri.<sup>318</sup> BERNARDO ATXAGA hingegen übersetzt seine Werke in der Regel gemeinsam mit seiner Ehefrau<sup>319</sup> und betont, dass er sich glücklich schätze, mit einer erfahrenen Übersetzerin verheiratet zu sein:

---

<sup>315</sup> Guappone/Luiselli 2015.

<sup>316</sup> Alexakis 2006: 132.

<sup>317</sup> „[...] lui ne traduit que vers le français [...].“ (Bessy 2011: 243f.)

<sup>318</sup> Vgl. Nabokov, D. 1984: 145–177.

<sup>319</sup> Darüber hinaus übersetzte er weitere acht Werke mit der Übersetzerin Arantxa Saban. Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2011: 133.

De todos modos, yo tengo la suerte de estar casado con Asun Garikano, que es la traductora de Faulkner, Stevenson y otros al euskera. Mis amigos bromean con este asunto. Dicen que me casé por interés.<sup>320</sup>

Mehrsprachige Autoren wählen die Übersetzer, mit denen sie zusammen arbeiten möchten, häufig gezielt aus: Laut María Luis Gamallo suchte auch MANUEL RIVAS seine Übersetzerin, die Literaturwissenschaftlerin Dolores Vilavedra, selbst aus, „bien qu'elle ne se consacrait pas en principe à la traduction littéraire“<sup>321</sup>. Auch HARKAITZ CANO war an der Wahl des Übersetzers für sein Werk *Twist* (2013) offenbar beteiligt: „Por eso decidí confiar en Gerardo [Markuleta], que es un gran traductor.“<sup>322</sup> Während er sich hier für einen erfahrenen Fremdübersetzer entschied, arbeitete er bei der Übersetzung von *Pasaia Blues* mit einem unerfahrenen Übersetzer, Mikel Iturria, auf dessen Initiative hin zusammen. Iturria bezeichnet sich selbst als „outsider“<sup>323</sup>, da diese literarische Übersetzungserfahrung seine erste und einzige gewesen sei: „Seguramente, ésta será mi única incursión en el mundo de la traducción literaria y es un honor (me llena de orgullo y satisfacción que dice el otro) que mi nombre aparezca ahí junto al de Harkaitz Cano.“<sup>324</sup>

Wie gezeigt wurde, entscheiden sich Schriftsteller für die Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer sowohl, bevor sie sich selbst übersetzen, als auch nachdem sie sich selbst übersetzt haben. Bei einigen Autoren findet ein einmaliger Wechsel der Übersetzungsform statt, in anderen Fällen greifen sie immer wieder punktuell auf die Unterstützung eines Fremdübersetzers zurück.

### 8.3 Formen der Zusammenarbeit

Auf Grundlage der diskutierten Fallbeispiele kann die Zusammenarbeit je nach Beteiligungsgrad des Autors, wie von Santoyo vorgeschlagen, eine Variante der Fremdübersetzung oder eine Variante der Selbstübersetzung darstellen. Zu dieser Einschätzung gelangt auch Manterola Agirrezabalaga bei ihrer Analyse des baskischen Literaturfeldes:

---

<sup>320</sup> Atxaga 2004.

<sup>321</sup> Gamallo 2006: 62.

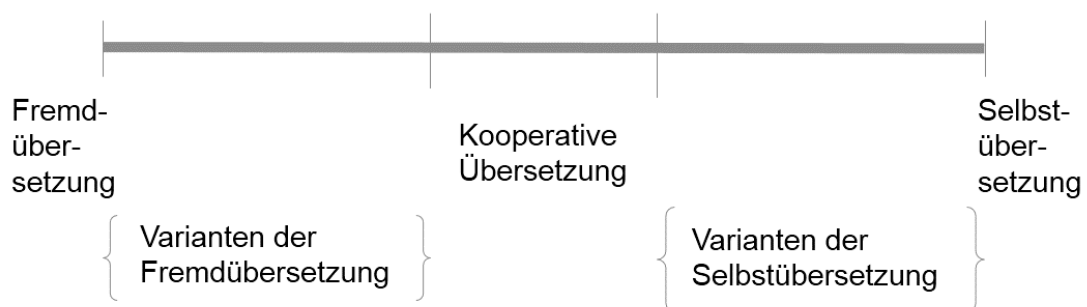
<sup>322</sup> Cano/Rivas 2013.

<sup>323</sup> Iturria 2012.

<sup>324</sup> Ebd.

Como podemos observar, según el nivel de colaboración las traducciones pueden situarse más cerca de las autotraducciones o de las traducciones alógrafas. Se podría ilustrar la gradación de los diferentes niveles de colaboración mediante un continuum: en un extremo se situaría la autotraducción y en el otro la traducción alógrafa. Entre ellos se situaría toda la gradación del trabajo en equipo, comenzando por la colaboración puntual, pasando por el trabajo a cuatro manos y llegando al extremo en que el autor mismo es la parte más activa del proceso.<sup>325</sup>

Im Gegensatz zu Santoyo versteht Manterola Agirrezabalaga Selbst- und Fremdübersetzung als zwei Pole, zwischen denen sich je nach Grad der Einbindung des Fremdübersetzers oder des Autors verschiedene Arten der Zusammenarbeit einstufen lassen. Dieser Ansatz wird im Folgenden aufgegriffen und weiterentwickelt. So wird gezeigt, dass es auch Formen der Zusammenarbeit gibt, die im Kontinuum von Selbst- und Fremdübersetzung einem originären Bereich der „kooperativen“ Übersetzung zugeordnet werden können. Bei dieser Form der Übersetzung handelt es sich weder um eine Variante der Selbst- noch der Fremdübersetzung, wobei die Grenzen zwischen den Kategorien als fließend zu verstehen sind:



Die beiden äußeren Pole zeichnen sich dadurch aus, dass jeweils nur ein Akteur – im Fall der Selbstübersetzung der Autor, im Fall der Fremdübersetzung der Übersetzer – am Übersetzungsprozess beteiligt ist und sämtliche Übersetzungsentscheidungen alleine trifft. Ausgehend vom Pol der Selbstübersetzung nimmt der Grad der Beteiligung des Autors sowie seine Entscheidungshoheit über die Übersetzung stetig ab und jene des Fremdübersetzers kontinuierlich zu. Im mittleren Bereich der kooperativen Übersetzung sind beide Akteure in den Übersetzungsprozess nicht nur punktuell, sondern

<sup>325</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 93.

kontinuierlich eingebunden und kein Akteur ist von vornherein allein entscheidungsberechtigt. Übersetzungsentscheidungen werden hier auf Augenhöhe getroffen.

Im Folgenden werden die verschiedene Formen der gemeinsamen Übersetzungsarbeit anhand der drei Kategorien „Varianten der Selbstübersetzung“, „kooperative Selbstübersetzung“ sowie „Varianten der Fremdübersetzung“ näher beleuchtet und verschiedene Arten der Zusammenarbeit aufgezeigt.

### 8.3.1 Varianten der Selbstübersetzung

Die Formen der Zusammenarbeit in dieser Kategorie sind dadurch gekennzeichnet, dass der Übersetzer nur punktuell vom Autor einbezogen wird, sei es zum Zweck der sprachlichen Kontrolle der Zielsprache oder zum Verfassen einer Rohübersetzung, die im Anschluss vom Schriftsteller allein überarbeitet wird. Der Autor behält in allen Fällen die uneingeschränkte Autorität über die Übersetzung, im Zweifelsfall erreicht er diese nachträglich durch die alleinige, umfassende Überarbeitung einer zuvor in Zusammenarbeit veröffentlichten Übersetzung anlässlich einer Neuauflage.

#### Lektorat durch Muttersprachler

Die katalanische Lyrikerin ASSUMPCIÓ FORCADA hat bei der Übersetzung ihrer Gedichtbände ins Spanische in unregelmäßigen Abständen auf die Unterstützung von Ángeles de la Concha zurückgegriffen,<sup>326</sup> obwohl bzw. gerade weil diese nicht die Ausgangssprache spricht:

Me interesa la opinión de una persona que no habla ni conoce la lengua catalana (pero si perfectamente la lengua castellana) y que en algún momento pueda ver en mi traducción que una palabra castellana, utilizada en Cataluña y que está en el diccionario, no es tan utilizada en Castilla. Siempre es muy positivo hablar y comentar los poemas con una amante de la poesía.<sup>327</sup>

Die Einbindung von Ángeles de Concha erfolgte somit nur punktuell und erst nach Abschluss des Übersetzungsprozesses und betraf lediglich ein Lektorat

---

<sup>326</sup> Es handelt sich um die Gedichtbände *Caducifolium* (1994), *Ecosistema* (1998), *Prisma = Railes* (2007), *Univers = Universo* (2008), *Geodinàmica = Geodinámica* (2009), *Química i física = Química y física* (2012). Darüber hinaus veröffentlichte Assumpció Forcada weitere Lyrikbände in eigener Übersetzung.

<sup>327</sup> Entrevista con Assumpció Forcada (2013). Siehe Anhang.

des Zieltextes. Im verlegerischen Paratext werden dennoch beide als Übersetzer genannt, so heißt es beispielsweise im Band *Univers = Universo* (2008): „Traducció al castella: Assumpció Forcada i Ángeles de Concha“. Die besondere Art der Zusammenarbeit wird nicht sichtbar.

#### Neuübersetzung/Überarbeitung einer kooperativen Übersetzung

Einige Schriftsteller überarbeiten anlässlich einer Neuauflage eine Übersetzung, die sie zuvor in Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer angefertigt haben, so dass schließlich zwei unterschiedliche Versionen in der Zielsprache vorliegen. Trotz der Beteiligung des Autors an der ersten Übersetzung war das Ergebnis offenbar noch nicht zufriedenstellend. Dies gilt beispielsweise für GUILLERMO CABRERA INFANTE, der die Übersetzung *A View of Dawn in the Tropics* (1978) seines Romans *Vista del amanecer en el trópico* (1974) zunächst in Zusammenarbeit mit Suzanne Jill Levine erstellte. Anlässlich einer Neuauflage für den britischen Markt überarbeitete er rund zehn Jahre später diese Übersetzung noch einmal.<sup>328</sup> In der neuen Ausgabe wird entsprechend auch die Angabe im Paratext angepasst: Aus „Translated by Suzanne Jill Levine with the author“ (1978) wird nun „Translated by Suzanne Jill Levine, revised by the author“ (1988).

Auch VASSILIS ALEXAKIS überarbeitete die griechische Übersetzung von *La Tête du chat* (1978), die er, wie bereits erläutert, zuvor in Zusammenarbeit mit seiner Mutter erstellt hatte, anlässlich einer Neuauflage. Im Gegensatz zu Cabrera Infante war Alexakis jedoch nicht unzufrieden mit der Übersetzung, sondern mit dem Werk an sich:

J'ai beaucoup modifié le livre traduit par ma mère à l'occasion de sa réédition en Grèce, six ou sept ans après sa première sortie. Ce n'est pas la traduction qui me gênait, mais certains passages du texte original français. J'ai réécrit en grec à peu près le cinquième de ce livre. S'il devait être réédité en français, je le corrigerais en traduisant du grec les passages modifiés.<sup>329</sup>

Die Korrekturmaßnahme anlässlich einer Neuauflage ist durchaus charakteristisch für sein literarisches Schaffen und nicht dem Umstand geschuldet, dass die erste Übersetzung in Zusammenarbeit mit seiner Mutter entstand.

---

<sup>328</sup> Einen detaillierten Übersetzungsvergleich bietet Pérez-Firmat 2003.

<sup>329</sup> Alexakis 2006: 249.



Auch seine späteren Werke verbessert Alexakis anlässlich von Neuauflagen stetig, so erfährt auch *Contrôle d'identité* (1985/2000) fünfzehn Jahre nach Erstveröffentlichung eine gründliche Überarbeitung durch den Autor, d. h. „une vingtaine de corrections par page“<sup>330</sup>.

Während sich die Schriftsteller in den bisher diskutierten Fällen eine bereits veröffentlichte Übersetzung nachträglich zu eigen machen, überarbeitete HARKAITZ CANO die in Zusammenarbeit mit Mikel Iturria entstandene Rohübersetzung von *Pasaia Blues* (1999) bereits vor der Veröffentlichung. Das Projekt begann zunächst als Fremdübersetzung. Ende 2002 übersetzte Iturria nach der Lektüre des baskischen Originals – zunächst rein aus Interesse und ohne Wissen des Autors – das erste Kapitel:

[U]n día descubrí que el primer capítulo estaba en la web de la editorial Susa. No sé muy bien cómo ni por qué, pero me entró algo parecido a una pulsión que me llevó a ponerme a traducir aquel texto al castellano.<sup>331</sup>

Als er mit seiner Übersetzung des ersten Kapitels halbwegs zufrieden war, schickte er diese per E-Mail dem Schriftsteller. Da Cano das Buch bislang noch nicht selbst übersetzt hatte, begannen sie das Buch gemeinsam zu übersetzen: „A lo largo del 2003, ambos tradujimos el libro entero.“<sup>332</sup> In der Phase der kooperativen Übersetzung verglichen sie „cada palabra y cada expresión“<sup>333</sup>. Während der Übersetzungsprozess „a cuatro manos“ erfolgte, lag die abschließende Korrekturphase der Übersetzung allein in den Händen und somit in der Verantwortung des Autors: „Luego lo he revisado bastantes veces, sin tratar de despegarme demasiado de la partitura, pero sin volver en ningún caso atrás para cotejarlo con el original.“<sup>334</sup> Die gemeinsam erarbeitete Fassung diente Cano somit als Rohübersetzung. Allerdings konnte der Autor nach Fertigstellung der Übersetzung zunächst keinen Verlag für die Veröffentlichung finden. *Pasaia Blues* erschien erst 2012, also neun Jahre später, beim Verlag Ttartalo.

Auch bei BERNARDO ATXAGA erfolgte die Überarbeitung der kollaborativen Übersetzung seines Werks *Obabakoak* vor der Veröffentlichung. Der Autor

---

<sup>330</sup> Harang 2000.

<sup>331</sup> Iturria 2012.

<sup>332</sup> Ebd.

<sup>333</sup> Cano / Ventós Corominas 2012.

<sup>334</sup> Ebd.

hatte von Beginn an die Absicht, den Erzählband selbst zu übersetzen, als er jedoch für den spanischen Literaturnationalpreis nominiert wurde und innerhalb weniger Monate eine fast vollständige Übersetzung vorlegen musste, engagierte er drei Übersetzer:

Yo dividí el libro según el tono, es decir, de tal forma que los traductores se encargaran de la parte del texto que estaba escrita en un mismo tono. Y así completamos unas trescientas veinte páginas que no comprendían el texto entero. Eso fue que leyeron los miembros del jurado.<sup>335</sup>

Atxaga gibt an, diese kollaborativ entstandene Übersetzung für die Veröffentlichung vollständig bearbeitet zu haben: „La revisé antes del Premio, pero después la rehice de arriba a abajo de nuevo.“<sup>336</sup> Nur eine Analyse der verschiedenen Manuskriptstufen könnte aufzeigen, wie hoch der Grad der Überarbeitung tatsächlich war.

#### Fremdübersetzung als Vorlage für die Selbstübersetzung

Der bekannteste Selbstübersetzer, der diese Übersetzungsform wählte, die María Recuenco Peñalver als „autotraducción parcialmente autorial revisora“<sup>337</sup> bezeichnet, ist VLADIMIR NABOKOV. Sein Sohn Dmitri gibt einen Einblick in die Zusammenarbeit mit seinem Vater: „He and I had an inviolable compact. I was to furnish as literal a translation as possible, with which he could take whatever liberties he pleased.“<sup>338</sup> Nabokov überarbeitete die von seinem Sohn oder anderen Fremdübersetzern angefertigten Rohübersetzungen intensiv, wie Olga Anokhina und Chirara Montini anhand verschiedener Manuskriptseiten überzeugend nachweisen.<sup>339</sup> Diese Form der Zusammenarbeit habe Nabokov „un contrôle artistique complet sur le produit final“<sup>340</sup> gewährleistet. Michaël Oustinoff bezeichnet diese Form der Selbstübersetzung daher als „à la fois allographe et auctoriale“<sup>341</sup>:

---

<sup>335</sup> Atxaga / Garzia Garmendia 2002: 54.

<sup>336</sup> Ebd.: 55

<sup>337</sup> Recuenco Peñalver 2011: 206.

<sup>338</sup> Nabokov, D. 1984: 149.

<sup>339</sup> Anokhina zeigt zwei von NABOKOV überarbeitete, annotierte Manuskriptseiten aus dem Archiv der Congress Library. Die Rohübersetzungen von Pertzoff ins Englische sind hier von Nabokov fast vollständig neu geschrieben worden (vgl. Anokhina 2012b: 20f). Montini spezifiziert, dass rund 80 % der Rohübersetzung von Nabokov überarbeitet wurden (vgl. Montini 2016: 182).

<sup>340</sup> Beaujour 2012: 149.

<sup>341</sup> Oustinoff 2004: 169.

Du russe vers l'anglais, Nabokov ne se traduit pas alors lui-même directement: il ne se traduit qu'au travers de la traduction d'un autre. [...] Il s'agit d'un deuxième degré de l'auto-traduction [...] <sup>342</sup>

Auch in der Gegenwartsliteratur ist diese Übersetzungsstrategie durchaus verbreitet. So greift auch VASSILIS ALEXAKIS bei der Selbstübersetzung ins Französische auf eine Rohübersetzung seines Sohns Dimitris zurück: „Au moment où je passe à la rédaction du texte français, j'ai sous les yeux non seulement mon texte grec, mais déjà, à côté, la version donnée par mon fils. J'avance trois fois plus vite.“<sup>343</sup> Die vom Sohn angefertigte Übersetzung dient somit als Vorstufe für die Selbstübersetzung. Der Schriftsteller überarbeitet allerdings nicht die vom Sohn angefertigte Übersetzung, es handelt sich somit nicht um eine ‚traduction révisée par l'auteur‘, sondern die Übersetzung fungiert als weiterer Ausgangstext für die eigene Übersetzung. Die französische Vorfassung samt mehrerer Übersetzungsvarianten dient Alexakis lediglich als Orientierung, da sich der französische Schreibstil von Vater und Sohn deutlich unterscheidet, wie der Autor im Interview mit Marianne Bessy betont:

Il traduit très bien. Le problème c'est qu'il écrit différemment le français que moi. Donc il faut tout réadapter à mon français à moi, à ma façon d'écrire le français, qui est reconnaissable aussi par le lecteur. On a travaillé au moins sur quatre livres ensemble. Il est très prudent parce qu'il sait que je vais tout réécrire. Parfois, il me suggère trois versions pour une phrase. C'est un travail de préparation très important.<sup>344</sup>

Die Beteiligung des Sohns am Übersetzungsprozess bleibt im Paratext unerwähnt und somit für den Leser unsichtbar; auch in der Forschung wird dieser Aspekt bislang kaum wahrgenommen.<sup>345</sup>

Nicht immer sind es Familienmitglieder, die den Selbstübersetzer unterstützen. Oft sind es jedoch Personen, die dem Autor vertraut sind. So greift der katalanische Schriftsteller FRANCESC MIRALLES bei seinen Selbstübersetzungen aus Zeitgründen häufig auf die Unterstützung eines befreundeten Übersetzers zurück, den er selbst engagiert und bezahlt.<sup>346</sup> Die in Auftrag gegebene Rohübersetzung wird anschließend vom Autor überarbeitet: „De hecho,

---

<sup>342</sup> Oustinoff 2004: 169.

<sup>343</sup> Bessy 2011: 244.

<sup>344</sup> Ebd.

<sup>345</sup> Das Interview mit Marianne Bessy ist bislang die einzige – zumindest französischsprachige – Quelle, in der die Beteiligung des Sohns am Übersetzungsprozess erwähnt wird.

<sup>346</sup> Vgl. Entrevista con Francesc Miralles (2013). Siehe Anhang.

aprovecho esa primera traducción para retocarla y hacerla mía.“<sup>347</sup> Auch in diesem Fall bleibt die Zusammenarbeit zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ein unsichtbares Element des Übersetzungsprozesses. Die Überarbeitung einer Rohübersetzung muss jedoch nicht zwangsläufig dazu führen, dass der Übersetzer im Paratext unsichtbar bleibt. Laut Sophia McClennen wählten auch ARIEL DORFMAN und George Shivers bei der Übersetzung *Hard Rain* (1990) von *Moros en la costa* (1973) diese Übersetzungsstrategie:

After Dorfman rearranged and edited the Spanish text, Shivers did much of the original translation into English, and then Dorfman made changes to the English. The translation was a collaborative effort, with Dorfman approving all changes to the original syntax and style.<sup>348</sup>

Im Paratext heißt es entsprechend „translated from Spanish by George Shivers with the author“. Auch bei BERNARDO ATXAGA und seiner Ehefrau Asun Garikano wird die Zusammenarbeit im Paratext sichtbar. So lautet die Angabe im Fall von *El Hijo del Acordeonista* (2004) beispielsweise „traducción de Asun Garikano y Bernardo Atxaga“. Seine Ehefrau fertigt in der Regel eine Rohübersetzung an, die der Autor im Anschluss überarbeitet.<sup>349</sup> Der Schriftsteller spricht in diesem Zusammenhang von einer „Neuschreibung“: „En mis últimos libros mi mujer hace la primera versión al castellano y yo, la reescritura.“<sup>350</sup> Im Vergleich zu seinen Selbstübersetzungen seien die Übersetzungen nun aufgrund der Zusammenarbeit deutlich treuer, so Atxaga:

El arte del traductor consiste en saber cuándo debe seguir el texto al pie de la letra y cuándo no. Desde que mi mujer, Asun Garikano, traduce mis textos, la cosa va mejor. Los textos son más ajustados. Antes, cuando lo hacía yo solo, me tomaba demasiadas libertades.<sup>351</sup>

Wie bei Boudjedra und Lertxundi fungiert auch hier die Einbindung der Übersetzerin als Schutzschild, um den Autor von einer Umschreibung des Textes abzuhalten. ROSARIO FERRÉ hingegen behielt sich bei ihrer Zusammenarbeit

---

<sup>347</sup> Vgl. Entrevista con Francesc Miralles (2013). Siehe Anhang.

<sup>348</sup> McClennen 2009: 337, Endnote 8. Im Vorwort weist sie darauf hin, dass sie Einblicke in den Übersetzungsprozess hatte: „George Shivers, who translated a number of Dorfman’s works, graciously shared his notes and experiences with [her].“ (ebd.: xviii) Die Unterschiede zwischen der englischen und spanischen Fassung sind signifikant, wie Sophia A. McClennen aufzeigt (vgl. ebd.: 105f.).

<sup>349</sup> Eine Ausnahme in dieser Vorgehensweise stellt die Übersetzung von *Siete casas en Francia* (2009) dar, auf die ich später noch eingehen werde.

<sup>350</sup> Atxaga/Toloza 2005.

<sup>351</sup> Atxaga 2008.

mit Diana Velez, das Recht vor, die Übersetzung komplett zu überarbeiten und hierbei auch vom Original abzuweichen:

Diana Velez, a good friend of mine, is very good. She did a basic version of the translation of *The Youngest Doll*, which saved me some time, but then I took it and reworked it. When I worked with her I told her that I would only do so if I could do what I pleased with her version of the translation – that she couldn't have the final word. That was the only way I'd let her do it. I had that experience once with another translator, who started telling me, 'Oh, you can't change this or that because it's in the original.' I said, 'It's your translation, but it's my story!'<sup>352</sup>

Ferré etablierte bei dieser Zusammenarbeit von vornherein eine klare Aufgabenteilung und Hierarchie.

### 8.3.2 Kooperative Übersetzung

Wie bereits eingangs erläutert, zeichnen sich kooperative Übersetzungen dadurch aus, dass Übersetzungsentscheidungen auf Augenhöhe gemeinsam im Dialog getroffen werden. Die Art der Zusammenarbeit kann im Laufe des Prozesses durchaus variieren, wie Patrick Bowles anhand der gemeinsamen Übersetzung von *Molloy* (1951) mit SAMUEL BECKETT bestätigt:

Our method of translating Molloy varied. At first, I was in the habit of translating a page or two daily. The following morning I would meet Beckett and we would discuss the passages done. Then came a period during which Beckett and I translated jointly, working mornings. This was followed by a further period during which I translated the remaining MS in batches which were sent to Beckett who returned them with suggestions. Of interest is the extraordinary care and concentration which Beckett devoted to this work. When the MS was finally completed both Beckett and I, separately and together, went over it several times, adding further corrections, so that when the MS was finally sent to the printers it had undergone 8 versions.<sup>353</sup>

Die Einbindung des Autors kann bei der kooperativen Übersetzung zu unterschiedlichen Zeitpunkten erfolgen, wie im Folgenden gezeigt wird. In jedem Fall wird die Übersetzung nicht nur punktuell, sondern in Gänze diskutiert.

#### Einbindung in den Schaffensprozess

Außergewöhnlich ist eine Zusammenarbeit zwischen Schriftsteller und Übersetzer, die bereits vor der Übersetzung beginnt. Dies ist insbesondere dann möglich, wenn Autor und Übersetzer ein eingespieltes Gespann bilden, die

---

<sup>352</sup> Ferré/Perry 1993: 102.

<sup>353</sup> Cohn 1961: 618.

Zusammenarbeit also an eine bestimmte Person gebunden ist. Manterola Agirrezabalaga spricht in diesem Zusammenhang von einer „colaboración muy personalizada“<sup>354</sup>. ANJEL LERTXUNDIS Werke werden von Jorge Gimenez übersetzt, der diese stets bereits vor der Veröffentlichung lesen darf und mit Anmerkungen versieht, die Lertxundi für die Korrekturphase des Originals nutzt.<sup>355</sup> Gemeinsam diskutieren sie das baskische Original und klären dabei bereits viele Fragen, die sich später im Übersetzungsprozess ergeben hätten:

Le fait est que, normalement, avant d'écrire et d'aborder la traduction nous avons déjà discuté littérairement pas mal de questions littéraires. Cela veut dire que pour l'heure, nous avons déjà résolu les problèmes à ce niveau et qu'il ne reste que les problèmes techniques de la traduction; surtout trouver le ton.<sup>356</sup>

Autor und Übersetzer arbeiten somit intensiv an beiden Fassungen zusammen. Die enge Zusammenarbeit zwischen den beiden ist im Laufe der Jahre eine exklusive geworden: „[M]aintenant, je refuserais de traduire les travaux d'un autre auteur basque qui ne soit Anjel Lertxundi, j'en suis presque certain.“<sup>357</sup>

Wie Anjel Lertxundi band auch BERNARDO ATXAGA bei der Übersetzung von *Siete casas en Francia* (2009) seine Übersetzerin bereits frühzeitig in den Schaffensprozess ein. Diese Übersetzung stellt, wie bereits erwähnt, einen Sonderfall in der Zusammenarbeit von Atxaga und seiner Ehefrau Asun Garikano dar.<sup>358</sup> Da eine zeitgleiche Veröffentlichung der baskischen und spanischen Fassungen angestrebt wurde, sollte möglichst früh mit der Übersetzung begonnen werden. Nachdem der Schriftsteller den ersten Entwurf fertiggestellt hatte, korrigierte diesen seine Ehefrau, die Atxaga als „correctora de estilo, [...] la correctora narrativa por excelencia“<sup>359</sup> bezeichnet. Ihre Anmerkungen in diesem frühen Stadium waren wichtig, da diese Textfassung als Übersetzungsgrundlage dienen sollte: „Tiene que preparar el material para traducirlo, para no traducir el borrador con fallos.“<sup>360</sup> Während Atxaga den

---

<sup>354</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 97.

<sup>355</sup> Vgl. ebd.

<sup>356</sup> Egia 2002.

<sup>357</sup> Ebd.

<sup>358</sup> „Esta vez el proceso ha sido bastante complejo.“ (Atxaga 2009) Auf die anderen Varianten der gemeinsamen Übersetzung gehe ich später noch ein.

<sup>359</sup> Ibargutxi 2009.

<sup>360</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 135, Fußnote 20. Das Interview wurde von Elizabete Manterola Agirrezabalaga auf Baskisch mit Atxaga geführt, ich zitiere hier die Übersetzung der Verfasserin. Aus dem im Aufsatz zitierten Interviewauszug geht nicht hervor,

ersten Entwurf überarbeite, begann Garikano bereits mit der Übersetzung, im Zuge derer ihr abermals Schwächen im Original auffielen, wie der Autor im Interview mit Manterola Agirrezabalaga erläutert:

Entonces yo cojo esa revisión y vuelvo escribirlo y ella empieza a traducirlo, pero a medida que lo va haciendo, ella me dice ‚¿esta frase? ¿Aquí? Esto no va a ningún lado‘. Entonces vuelve a coger la versión en euskera y la cambio, y en ese momento se crea lo que para mí es lo ideal en nuestro caso: algo parecido a un circuito, donde hay una corriente sin cesar de la traducción al original y del original a la traducción.<sup>361</sup>

Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturphasen griffen somit ineinander, so dass die Übersetzung auf das Original zurückwirkte. Auch nachdem die eigentliche Schreibphase des Originals abgeschlossen war, mussten weitere Korrekturen in beide Fassungen eingearbeitet werden:

Terminé el libro y hubo que introducir algunos cambios en algunas páginas, cambios que, naturalmente, obligaron a cambiar la traducción. Llegó el momento de la primera lectura general: más cambios. Segunda lectura: cambios. Y así hasta prácticamente el final.<sup>362</sup>

In einem Artikel in *Babelia* wird von insgesamt über 1.400 Korrekturen gesprochen.<sup>363</sup> Beide Textfassungen seien durch diese Arbeitsweise eng miteinander verwoben, jedoch bleibe die baskische Version stets der Ausgangstext, wie Manterola Agirrezabalaga betont: „[E]l punto de partida siempre se sitúa en euskera y el texto meta es siempre en castellano; de hecho, la versión definitiva en castellano llega siempre después de la última versión en euskera.“<sup>364</sup>

Auch VALERIA LUISELLI wollte ihren Roman *Los ingravidos* im Licht der Übersetzung überarbeiten und bat Christina MacSweeney daher um eine erste Rohübersetzung, wie die Übersetzerin berichtet:

For *Faces in the Crowd*, Valeria wanted to use the translation to make revisions to the original, so I made a draft translation and, as she’s bilingual, she used that as a springboard.<sup>365</sup>

---

dass sich Atxaga hier auf die Übersetzung von *Siete casas de Francia* bezieht, jedoch wurde mir dies von der Verfasserin per E-Mail bestätigt.

<sup>361</sup> Manterola Agirrezabalaga 2011: 135, Fußnote 20.

<sup>362</sup> Atxaga 2009.

<sup>363</sup> Vgl. Castilla 2009: 5.

<sup>364</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 96.

<sup>365</sup> MacSweeney/Viren 2015.

Die Autorin bestätigt in einem Interview den Einfluß der Übersetzung auf das Original: „[T]he ghost of translation always haunts the original.“<sup>366</sup> Erscheint das Original bereit vor der Übersetzung, so werden die Änderungen in der Neuauflage sichtbar. Sowohl Luiselli als auch MacSweeny beschreiben ihre Zusammenarbeit als sehr eng und respektvoll im Umgang mit der jeweiligen Rolle des anderen. Luiselli erläutert:

I would also say that my books are somehow rewritten in English because Christina translates them and translates them brilliantly and I give her a lot of creative space to not stick to certain metaphors that don't work in English, and then she gives me a lot of space too. She lets me rewrite a lot on top of her translations and give my books another direction if I want to. And really, my books in English and in Spanish are versions of each other because when I make changes in English I often go back to Spanish and make more changes that I discovered in my English rendering of the text. So my second editions in Spanish are modified by my English translations.<sup>367</sup>

Im Fall von *The Story of My Teeth* (2015) ging die Einbindung der Übersetzerin noch einen Schritt weiter, da die englische Übersetzung ein zusätzliches, von der Übersetzerin verfasstes Kapitel enthält, eine Chronik des Lebens des Protagonisten, „relating the events in Highway's life to what was going on in the worlds of art/literature/music etc at the time“<sup>368</sup>. Die Entstehungsgeschichte dieser Chronik spiegelt eindrucksvoll wider, in welchem Umfang die Übersetzung Teil der Textgenese war. Mac Sweeney zeichnet die stetige Weiterentwicklung des Romans nach, der stets auch eine Anpassung ihrer Chronik erforderte:

In parallel to the evolution of the novel – for Valeria, the translation process involves more than a linguistic transformation – the ‚Chronological Highway‘ took new forms. At one point, Highway briefly changed his name, and it became the ‚Chronological Turnpike‘. Then, when Valeria decided that it should be included in the work as chapbook VII, rather than being added as an appendix, it was renamed ‚The Chronologic‘ to match the other titles. Characters appeared, disappeared and sometimes reappeared after an absence in a different place. If the exercise were to have any meaning, all the names in the novel had to be included: I made a new list at each stage of the editing, ticked off names, added new information, searched earlier versions for previously deleted items. And finally, all this was transformed by brilliant graphic design into the elegant chrono-route-map that now appears in the book.<sup>369</sup>

---

<sup>366</sup> Luiselli/Kabat 2014.

<sup>367</sup> Luiselli/Eilbert 2015.

<sup>368</sup> MacSweeney 2015.

<sup>369</sup> Ebd.



## Gemeinsame Korrektur der Fremdübersetzung

Häufig fertigen die Übersetzer eine Rohübersetzung an, die sie dann gemeinsam mit dem Schriftsteller überarbeiten. Diese Form der engen Zusammenarbeit bezeichnete GUILLERMO CABRERA INFANTE als „closelaboration“<sup>370</sup>. Die Einbindung des Autors zu diesem Zeitpunkt kann zu einer Neuschreibung einzelner Passagen führen, wie seine Übersetzerin Suzanne Jill Levine am Beispiel ihrer gemeinsamen Übersetzung von *Tres Tristes Tigres* (1965) veranschaulicht: „The translation process mirrored the process of writing the original, Cabrera Infante adding a parody here, a pun there up to the very last minute.“<sup>371</sup> Diese „closelaboration“ prägte Levine nachhaltig. Auch in der Folge arbeitete sie nach Möglichkeit stets eng mit den Autoren zusammen und systematisierte den Arbeitsprozess. Am Beispiel ihrer Zusammenarbeit mit dem Selbstübersetzer MANUEL PUIG erläutert Levine, dass ihre Rohübersetzungen stets drei Phasen durchliefen und sie den Autor zwischen der zweiten und dritten Phase konsultierte:

I would try to go through the first draft very quickly – I think many translators will say that, because you are not going to solve all of the problems – and I would always leave a lot of space, I would triple-space it. Then I would do a second draft where I inserted a lot of solutions, but still pretty rough. Then I would go through that draft and I would have questions to ask the writer. After getting their answers and ideas I would come up with the third and final draft in which there were some minor edits for the end. I worked like that with Manuel and it was a very slow and time-consuming process with the typewriter.<sup>372</sup>

Dolores Vilavedra übersetzte ausgewählte Werke von MANUEL RIVAS zunächst in enger Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller: „O principio revisabamos xuntos as traducións, faciamos longas sesións de discusión de solucións concretas que a el non le convencían e unhas veces gañaba el, outras eu.“<sup>373</sup> Laut der Übersetzerin erfolgte die ausführliche Diskussion auf Augenhöhe, Entscheidungen wurden gemeinsam getroffen. Der Grad der Beteiligung des Autors an den Übersetzungen nahm im Laufe der Jahre jedoch ab, da der vom Verlag zugestandene Zeitrahmen für die Übersetzungen immer enger wurde:

---

<sup>370</sup> Levine 2009: 47.

<sup>371</sup> Ebd.: 24.

<sup>372</sup> Levine/Guzmán 2009.

<sup>373</sup> Gamallo 2006: 64. „Im Prinzip überarbeiteten wir die Übersetzungen gemeinsam, wir diskutierten lange bestimmte Lösungen, die ihm nicht gefielen, und manchmal gewann er, manchmal ich.“ (Meine Übersetzung)

Agora temos menos tempo para facer iso, entre outras cousas porque os prazos que dan as editoriais de Madrid son cada vez máis axustados. Pero eu adoito consultarlle algunhas solucións coas que non estou totalmente convencida, ou suxírolle un par de opcións para que el escolla.<sup>374</sup>

Während sie also zu Beginn ihrer Zusammenarbeit die gesamte Übersetzung gemeinsam überarbeiteten, fragt Vilavedra den Schriftsteller bei späteren Übersetzungen nur noch gezielt an ausgewählten Stellen um Rat. Im Paratext der Übersetzungen spiegelt sich diese Entwicklung nicht wider, hier wurde Dolores Vilavedra von Beginn an allein als Übersetzerin genannt.

Die gemeinsame Arbeit an der Rohfassung kann in der Tat sehr zeitintensiv sein. So schildert RAYMOND FEDERMAN, wie er über einen Zeitraum von zwei Jahren mit seiner Übersetzerin Patricia Privat-Standley die gesamte Rohübersetzung von *La Fourrure de ma tante Rachel* (1996) diskutierte und gemeinsam mit ihr die englische Endfassung *Aunt Rachel's Fur* (2001) erarbeitete:

Like sculptors, we sculpted this mass of English words we now had. This is when the collaboration really started. We worked section by section, page by page, paragraph by paragraph, word by word even. I would give shape to a passage, a paragraph, and pass it on to Patricia who would then question what I had done, making suggestions for other possibilities, other words, other sentences. And in turn I would question what she suggested.<sup>375</sup>

Um diese akribische Arbeit im Paratext widerzuspiegeln, entschied sich Federman für die Formulierung „translated from the French by Raymond Federman and Patricia Privat-Standley“. Im Vergleich zu seinen Selbstübersetzungen empfindet Federman vor allem den Gedankenaustausch mit seiner Übersetzerin als bereichernd: „I think the most important and the greatest advantage was to have someone with whom I could discuss what was happening.“<sup>376</sup> Er ist überzeugt, dass er im Fall einer Selbstübersetzung das Projekt aufgeben hätte, die gemeinsame Arbeit empfand er als motivierend.<sup>377</sup>

Die Zusammenarbeit kann im persönlichen Gespräch oder auch schriftlich erfolgen. GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT kennt beide Arbeitsweisen. Mit seinem Übersetzer Eugen Helmlé traf er sich in einem Pariser Café, um die

---

<sup>374</sup> Gamallo 2006: 64. „Heute haben wir weniger Zeit dafür, unter anderem weil die Fristen der Madrider Verlage immer enger sind. Aber ich frage ihn oft bei einigen Lösungen, von denen ich nicht ganz überzeugt bin, und schlage ihm einige Übersetzungsmöglichkeiten vor, zwischen denen er wählen soll.“ (Meine Übersetzung)

<sup>375</sup> Federman/Waters 2001: 248.

<sup>376</sup> Ebd.

<sup>377</sup> Vgl. ebd.

deutsche Fassung *Ein Garten in Deutschland* (1988) seiner Erzählung *Un jardin en Allemagne* (1986) ausführlich zu diskutieren, wie der Schriftsteller im Nachwort der Übersetzung erläutert:

Nichts war schöner und aufschlußreicher als das Wiedererkennen des eigenen Textes in der Übersetzung von Eugen Helmlé. Ab und zu, das ist aber bei der Übersetzungsarbeit gerade das Erhellende, stieß ich auf Stellen, wo wir verschieden sahen, wo unser inneres Auge anderswo ansetzte, die Landschaft anders überblickte. Da haben wir uns zusammengesetzt, um unser jeweiliges Verstehen zu vergleichen: schöne Augenblicke, wo der Autor nicht immer recht behielt.<sup>378</sup>

Übersetzungsentscheidungen wurden somit im Dialog und auf Augenhöhe getroffen. Auch mit Birgit Große diskutierte er die deutsche Übersetzung *Die Faust im Mund* (2008) seines Essays *Le poing dans la bouche* (2004) intensiv, jedoch erfolgte der Austausch in diesem Fall nur per E-Mail. Zudem wirkt die Darstellung der Zusammenarbeit in der Nachbemerkung des Autors im Vergleich zu jener mit Helmlé weniger gleichberechtigt:

Der Text schnellte per Computer hin und her zwischen Hamburg und Paris, manchmal, eher selten, wurde dazwischen auch geschimpft, oder man begeisterte sich für irgendeine ‚trouvaille‘. Die Übersetzerin wurde hier und da zum Umdenken gezwungen, und der Autor wurde zu Erklärungen herangezogen, zu Deutungen, die sich dann wieder in der Übersetzung niederschlugen, so daß sich aus dieser Zusammenarbeit ein deutsches Buch ergab, das haargenau dem französischen Original entspricht.<sup>379</sup>

Die Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer führte somit in den Augen von Goldschmidt zu einer exakteren Übersetzung. Die Intensität des Austausches wird besonders deutlich, wenn Goldschmidt in einem Interview seine Rolle in der Übersetzung wie folgt beschreibt: „Ich muss ehrlich sagen: Die Hälfte ist von mir. Und in *Quand Freud attend le verbe* habe ich noch mehr selbst geschrieben.“<sup>380</sup> Ähnlich großen Einfluss scheint Goldschmidt auf die Übersetzung seines ersten auf Deutsch verfassten Erzählung *Die Absonderung* (1991) ins Französische ausgeübt zu haben: „J’ai aussi forcé mon traducteur de *Die Absonderung (La ligne de fuite)* à reprendre presque tous les mots, à refaire toutes les phrases, jusqu’à ce qu’il ait obtenu le résultat que je voulais.“<sup>381</sup> Die Unzufriedenheit mit der Übersetzung war jedoch nicht dem

---

<sup>378</sup> Goldschmidt 1989: 185.

<sup>379</sup> Goldschmidt 2008b: 157.

<sup>380</sup> Goldschmidt/Grunwald 2006.

<sup>381</sup> Goldschmidt/Zurcher 1998: 60.

Unvermögen des Übersetzers Jean-Luc Tiesset geschuldet – Goldschmidt selbst spricht von einem „travail magnifique“<sup>382</sup> –, sondern vielmehr Goldschmidts Wunsch, dass ein Text auf Französisch entstehen solle, wie er ihn selbst in der Sprache geschrieben hätte: „[L]e résultat – à part de un ou deux mots de trop peut-être – est exactement ce que j’aurais écrit en français.“<sup>383</sup> Man kann hier kaum noch von einer kooperativen Übersetzung sprechen in dem Sinne, dass Übersetzungsentscheidungen auf Augenhöhe getroffen wurden, vielmehr entwickelt sich die kooperative Übersetzung hier zu einer Variante der Selbstübersetzung, da der Schriftsteller für die Übersetzungsentscheidungen letztendlich allein verantwortlich war.

### 8.3.3 Varianten der Fremdübersetzung

Die Formen der Zusammenarbeit in dieser Kategorie zeichnen sich dadurch aus, dass der Autor nur punktuell beratend vom Übersetzer in seine Arbeit einbezogen wird. Die Übersetzungsentscheidungen werden stets vom Übersetzer getroffen.

#### Selbstübersetzung als Vorlage für die Fremdübersetzung

Eine höchst ungewöhnliche Form der Zusammenarbeit repräsentiert die gemeinsame Übersetzung von MARAM AL-MASRI und François-Michel Durazzo, da der Fremdübersetzer die Sprache des Originals nicht beherrschte. Um die Gedichte von Al-Masri dennoch aus dem Arabischen übertragen zu können, war er auf eine möglichst wortwörtliche Rohübersetzung der Lyrikerin angewiesen:

Il m’a téléphoné et il m’a demandé de lui envoyer quelques poèmes traduits mot à mot en français. [...] En ce moment-là je n’avais pas d’ordinateur ni de correcteur. Alors, j’ai traduit mot à mot mes poèmes écrits à la main. Moi-même, je n’arrive pas à me lire. Et je les ai envoyés par poste. Il m’a téléphoné, puis oralement j’ai dit les poèmes et je les lui ai expliqués. François ne lit pas l’arabe, même s’il a des connaissances très élevées en hébreu et en d’autres langues.<sup>384</sup>

Ohne Mithilfe der Dichterin wäre eine Übersetzung unmöglich gewesen, dennoch vertraute Maram Al-Masri bei den Übersetzungsentscheidungen stets François-Michel Durazzo:

---

<sup>382</sup> Goldschmidt/Marounian/Volkovitch 1995: 13.

<sup>383</sup> Ebd.

<sup>384</sup> E-Mail von Maram Al-Masri, gesendet am 28.03.2013.

On peut dire que sans moi François ne peut pas traduire mes poèmes ainsi que sans lui mes poèmes ne gagneront pas leur perfection. Pourtant des fois je n'étais pas d'accord avec le petit vocabulaire pour lequel François a opté. Mais à la fin c'est lui qui a gagné. Et je le remercie.<sup>385</sup>

Diese Art der gemeinsamen Übersetzung kann an der Schnittstelle zwischen „kooperativer Übersetzung“ und „Varianten der Fremdübersetzung“ verortet werden. Zwar sind beide Akteure zum Gelingen der Übersetzung aufeinander angewiesen, jedoch obliegt die endgültige Entscheidung einseitig dem Fremdübersetzer.

### Punktuelle Einbindung in den Übersetzungsprozess

Im Fall seines Romans *Twist* (2011) entschied sich HARKAITZ CANO bewusst gegen eine Selbstübersetzung: „La traducción para un escritor que se expresa en una lengua minoritaria es casi obligatoria. A mí me habría gustado hacerla, pero no me sentía capaz de volver a entrar en esa historia.“<sup>386</sup> Daher vertraute er die Übersetzung Gerardo Markuleta an. Die spanische Übersetzung mit dem identischen Titel *Twist* (2013) ist im Paratext als Fremdübersetzung gekennzeichnet, dennoch war der Autor punktuell an der Übersetzung beteiligt: „He estado muy encima del proceso e incluso algunas pequeñas partes las he traducido yo, porque tenía ese capricho. Todos tenemos nuestras manías, esta palabra, esta expresión.“<sup>387</sup> Offenbar gab es Textstellen, die dem Schriftsteller besonders am Herzen lagen und die er daher selbst übersetzte.

### Rücksprache bei Übersetzungsproblemen

Die kolumbianische Lyrikerin LUISA BALLESTEROS ROSAS, die seit vielen Jahren in Paris lebt, übersetzt ihre Gedichte in der Regel selbst ins Französische. Einzig ihr dritter Band *Memoria del olvido = Mémoire de l'oubli* (2001) wurde von Julian Garavito übersetzt. Dennoch war sie auch an dieser Übersetzung beteiligt, da sie Übersetzungsprobleme insbesondere bei der Übertragung von Metaphern ausführlich mit dem Übersetzer diskutierte:

Avec Julian Garavito nous nous rencontrions pour voir certains termes ou des métaphores qui posent des problèmes quand le traducteur n'est pas poète et veut absolument traduire littéralement les mots, ce qui changeait alors le sens ou

<sup>385</sup> E-Mail von Maram Al-Masri, gesendet am 28.03.2013.

<sup>386</sup> Cano/EFE 2013.

<sup>387</sup> Cano/Rivas 2013.

l'image que je voulais dans la traduction, et ne donnait pas l'éclat attendu. Surtout que parfois l'espagnol se permet plus de fantaisie, plus de possibilités.<sup>388</sup>

Die Einbindung der Lyrikerin erfolgte jedoch nur punktuell. Die Übersetzung wurde nicht gemeinsam systematisch und vollständig durchgesprochen, daher handelt es sich hierbei um eine Variante der Fremdübersetzung.

#### 8.4 Zusammenfassung und Ausblick

Bei näherer Betrachtung erweist sich die Zusammenarbeit von Autoren und Übersetzern als ein äußerst heterogenes und komplexes Feld, dessen systematische Erforschung noch aussteht. Auf Grundlage der hier von Selbst- und Fremdübersetzern gewährten Einblicke wurde eine Dreiteilung der Arten der Zusammenarbeit zwischen Schriftsteller und Übersetzer – Varianten der Selbstübersetzung, kooperative Übersetzung, Varianten der Fremdübersetzung – je nach Grad der Einbindung und Einflussnahme der Akteure vorgeschlagen. Mit Blick auf die Frage, ob es sich bei der Zusammenarbeit von Autoren und Übersetzern um eine Form der Selbstübersetzung handelt, wie die eingangs zitierten verwendeten Begriffe in der Forschungsliteratur suggerieren, wurde gezeigt, dass diese Annahme nicht pauschal für alle Formen der Zusammenarbeit gilt. Als Variante der Selbstübersetzung kann die Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer nur dann gelten, wenn der Grad der Beteiligung des Schriftstellers hoch ist und er für die Übersetzungsentscheidungen letztendlich verantwortlich ist. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn der Fremdübersetzung der Status einer Rohübersetzung zugewiesen und diese vom Autor vollständig überarbeitet wird.

Eine Klassifizierung der Formen der Zusammenarbeit erfordert einen Einblick in die Arbeitsweise von Autoren und Übersetzern. Für das bessere Verständnis der verschiedenen Varianten der Zusammenarbeit ist für zukünftige Forschungen eine Analyse der Korrespondenz sowie der Manuskriptstufen besonders vielversprechend, wenn diese, wie zum Beispiel im Fall von Suzanne Jill Levine, aufbewahrt worden sind:

[T]he Lilly Library has most of my manuscripts and drafts – they were interested in the various drafts of the translation. They also have many letters, most of my

---

<sup>388</sup> Entretien avec Luisa Ballesteros Rosas (2013). Siehe Anhang.

correspondence, manuscripts, and drafts of manuscripts. I also sent them letters with publishers.<sup>389</sup>

Olga Anokhinas Analyse der Manuskripte von NABOKOV geben einen ersten Eindruck vom Potenzial der Textgeneseforschung für ein besseres Verständnis der Übersetzungsmethoden.<sup>390</sup> Zudem können so Selbstaussagen von Schriftstellern und Übersetzern geprüft und ergänzt werden. Besonders lohnenswert scheint es, die systematische Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer weder als Variante der Fremd- noch der Selbstübersetzung zu betrachten, sondern künftig als eigenständige Übersetzungsstrategie mit ihren eigenen Varianten sowie Vor- und Nachteilen zu erforschen.

---

<sup>389</sup> Levine/Guzmán 2009. Eine Liste der verfügbaren Briefe und Manuskripte ist URL: <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/index.php?p=levineinv> [24.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J77qM8Kf>.

<sup>390</sup> Vgl. Anokhina 2012 sowie Anokhina 2015.

**Teil C**

**SELBSTÜBERSETZUNG ALS PRODUKT**



## 9 Veröffentlichung von Selbstübersetzungen

[O]ne cannot ignore the way the text is presented, the way the reader encounters the text; and it is questionable why one should ignore all this.<sup>1</sup>

Bei der Rezeption von Selbstübersetzungen spielt die Art und Weise ihrer Veröffentlichung eine entscheidende Rolle. Erfährt der Leser, dass der Autor das ihm vorliegende Werk auf zwei Sprachen verfasst hat? Werden beide Fassungen als Originale präsentiert oder eine Version als Übersetzung? Beeinflusst die Reihenfolge der Veröffentlichung die Art der Kennzeichnung? Entspricht die gewählte Kennzeichnung der Textgenese?

Die Frage nach der Sichtbarkeit von Übersetzungen ist in der Forschungsliteratur eng mit Lawrence Venuti's einflussreichem Werk *The Translator's Invisibility* (1995) verknüpft. Venuti kritisiert hier, dass amerikanische Übersetzer häufig eine einbürgernde Übersetzungsstrategie wählen und plädiert – in der Tradition von Schleiermacher – für eine verfremdende Übersetzungsstrategie. Er fordert Übersetzer und Leser auf, „to write and read translated texts in ways that seek to recognize the linguistic and cultural difference of foreign texts“<sup>2</sup>. Venuti beschäftigt sich mit der Frage der Sichtbarkeit vor allem mit Blick auf die gewählte Übersetzungsstrategie.<sup>3</sup> Die Unsichtbarkeit von Selbstübersetzungen dagegen beginnt oftmals bereits im Peritext, d. h. eine Vielzahl von Selbstübersetzungen wird als Original veröffentlicht. Aus diesem Grund liegt der Fokus in diesem Kapitel nicht auf der gewählten Übersetzungsstrategie, sondern auf der Kennzeichnung der Selbstübersetzung im Paratext, und zwar insbesondere im Peritext. Der Begriff „Paratext“ geht auf Gérard Genette zurück, der diesen in seinem Werk *Seuils* (1987) wie folgt definiert: „Le paratexte est [...] pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose

---

<sup>1</sup> Kalman 2010: 22.

<sup>2</sup> Venuti 1995: 41.

<sup>3</sup> Die Frage, ob die Übersetzung durch die gewählte Übersetzungsstrategie sichtbar wird, lässt sich auch im Zusammenhang mit Selbstübersetzungen diskutieren, ist aber nicht Gegenstand dieser Arbeit. Verwiesen sei hier beispielsweise auf Antjie Krog, die im Gegensatz zu ihren Fremdübersetzern bewusst auf eine verfremdende Übersetzungsstrategie zurückgreift: „[T]he most important objection Krog has to other translators' work is that their English versions are too smooth, too English; that is, that any trace of the Afrikaans roots of the texts has been removed, an effect she finds alienating in the extreme. As a translator she herself adopts techniques such as leaving the occasional word untranslated to make the reader conscious of the source language in and through the translated text.“ (Marshall 2007: 81f.)

comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.“<sup>4</sup> Die im Paratext enthaltenen Informationen sind somit für die Kommunikation mit dem Leser und damit für die Rezeption des Werkes wichtige Steuerungselemente. Genette unterscheidet räumlich betrachtet zwischen Peritext und Epitext: Der Peritext befindet sich „autour du texte, dans l’espace du même volume“<sup>5</sup>, während der Epitext alle außerhalb des Buches verfügbaren Informationen, d. h. beispielsweise Interviews, Schriftverkehr, Tagebücher etc. umfasst. Eine weitere wichtige terminologische Differenzierung, die Genette hinsichtlich der Autorschaft vornimmt, ist jene zwischen auktorialem, verlegerischem und allographem Paratext.<sup>6</sup>

Die Frage der Funktion von Paratexten im Fall von Übersetzungen bleibt bei Genette hingegen unbeachtet, findet jedoch in der Translationswissenschaft gegenwärtig zunehmend Beachtung, wie der Forschungsüberblick einleitend aufzeigen wird. Im Anschluss wird die Frage der (Un-)Sichtbarkeit von Selbstübersetzungen anhand der Kennzeichnung im verlegerischen Peritext sowie anhand der Thematisierung in auktorialen Vor- und Nachworten diskutiert.

## 9.1 Forschungsstand

2005 wurde unter der Leitung von José Yuste Frías in Vigo, Galicien die Forschungsgruppe „Traducción & Paratraducción“ gegründet „pour analyser l’espace et le temps de toute écriture qui entoure, enveloppe, prolonge, introduit et présente la traduction proprement dite en assurant sa présence au monde, sa réception et sa consommation“<sup>7</sup>. Der von Yuste Frías neu eingeführte Terminus „Paratraducción/Paratraduction“ soll der terminologischen Abgrenzung von Paratexten im Allgemeinen dienen: „Si les paratextes présentent les textes, les paratraductions présentent les traductions.“<sup>8</sup> In Anlehnung an Genette definiert Yuste Frías den Paratext von Übersetzungen als eine „zone de transition et de transaction de tout échange transculturel, le lieu décisif pour

---

<sup>4</sup> Genette 1987: 7f.

<sup>5</sup> Ebd.: 11.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.: 14.

<sup>7</sup> Yuste Frías 2010: 291f.

<sup>8</sup> Ebd.: 292.

le succès ou l'échec de tout processus de médiation culturelle<sup>9</sup>. Das zunehmende Interesse der Übersetzungswissenschaft an Paratexten spiegelt sich auch in der Veröffentlichung der Sammelbände *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation* (2012)<sup>10</sup> sowie *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation* (2013)<sup>11</sup> wider.

In der Selbstübersetzungsforschung wurde das Potential der Analyse von Paratexten ebenfalls erkannt, und so erschienen zeitnah erste Studien von López López-Gay (2010), Dasilva (2011), Manterola Agirrezabalaga (2012) und Ferraro (2016). Im Mittelpunkt ihrer Arbeiten steht die Frage der Sichtbarkeit von Selbstübersetzungen im Peritext:

Espace autofictif délibérément créé par l'auteur ou bien façonné par l'éditeur, le paratexte devient dans le cas d'une autotraduction le lieu de déclaration d'appartenance littéraire, linguistique et culturelle du texte et de son auteur. Au-delà de la fiabilité des indications rapportées, le paratexte peut être considéré comme un acte de parole qui oriente le lecteur.<sup>12</sup>

Manterola erläutert am Beispiel des baskischen Autors BERNARDO ATXAGA, dass die Art der Kennzeichnung beeinflusse, ob der Leser Atxaga als baskischen oder spanischen Autor wahrnehme: „Paratexts will play an important role in constructing his identity within the Spanish arena and within other target cultures that use the Spanish version as the source text for translation.“<sup>13</sup> Zu Recht weist sie darauf hin, dass sich die Kennzeichnung von Original und Selbstübersetzung auch auf die Rezeption von Übersetzungen in weitere Sprachen auswirken kann. Ihre Analyse der Paratexte ergab zudem, dass zuweilen Werke als Selbstübersetzungen gekennzeichnet werden, bei denen eine Zusammenarbeit zwischen Autor und Übersetzer(n) vorliegt:

The Spanish version of the book *Obabakoak* is a self-translation, and the paratexts show that the author himself translated the book. Moreover, there is a note at the beginning of the novel which says ‚Quiero agradacer a Joseba Urtega, Bakartxo Arrizabalaga y Pilar Muñoa la ayuda que me prestaron a la hora de traducir este libro‘.<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> Yuste Frías 2010: 293.

<sup>10</sup> Gil-Bardají/Orero/Rovira-Esteva 2012.

<sup>11</sup> Pellatt 2013.

<sup>12</sup> Ferraro 2016: 139.

<sup>13</sup> Manterola Agirrezabalaga 2012: 87.

<sup>14</sup> Ebd.: 89.

Xosé Manuel Dasilva unterscheidet am Fallbeispiel Galicien je nach Sichtbarkeit der Selbstübersetzung im Peritext zwischen „autotraducción transparente“ und „autotraducción opaca“.<sup>15</sup> Das Unsichtbarbleiben könne hierbei „deliberada“ or „fortuita“ sein, d. h. im Einverständnis mit dem Autor oder gegen dessen Willen erfolgen.<sup>16</sup> Die Kennzeichnung der *autotraducción transparente* kann an verschiedenen Orten des Peritextes stattfinden:

Tales informaciones suelen aparecer consignadas fundamentalmente en los peritextos como la cubierta, la portada interior, la página de créditos y la página de los títulos de forma más o menos visible según los casos aunque siempre de modo explícito.<sup>17</sup>

Entscheidend sei hierbei laut Dasilva nicht, ob der Name des Übersetzers genannt werde, sondern allein, dass die Existenz eines Ausgangstextes sichtbar werde: „[E]s transparente la autotraducción desde el momento en que se menciona en algún lugar de los peritextos la existencia de un texto de partida.“<sup>18</sup> Dasilva merkt selbst einschränkend an, dass im Fall einer „autotraducción anónima“<sup>19</sup> für den Leser nicht ersichtlich sei, ob es sich um eine Selbst- oder Fremdübersetzung handelt. Daher erscheint Dasilvas Kriterium zwar als hinreichend für die grundsätzliche Sichtbarkeit der Übersetzung, nicht jedoch der Selbstübersetzung im Besonderen. Aus diesem Grund wird im Folgenden Dasilvas Definition um die Komponente ‚Identifikation des Übersetzers‘ erweitert. Damit eine Selbstübersetzung als sichtbar gilt, müssen somit mindestens zwei Kriterien erfüllt sein: Sichtbarkeit des Ausgangstextes und Sichtbarkeit des Übersetzers.

Die theoretischen Überlegungen von Dasilva wurden von Alessandra Ferraro aufgegriffen. In Anlehnung an Philippe Lejeunes *pacte autobiographique* spricht sie von einem „pacte autotraductif“<sup>20</sup>, den der Autor mit dem Leser eingehe:

Les deux pactes partagent quelques caractères communs puisque le préfixe ‚auto‘ souligne une réflexivité de l’action d’écrire et de traduire retombant sur

---

<sup>15</sup> Vgl. Dasilva 2011: 45.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.: 51.

<sup>17</sup> Ebd.: 46.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ferraro 2016: 122. O’Reilly (1991: 137) hatte zuvor ebenfalls Lejeunes Begriff aufgegriffen und bezüglich des Textverhältnisses von einem „pacte traductologique“ gesprochen: „En s’appelant *traduction*, un texte se lie à l’original et s’engage à (*re*)dire la même chose que lui, autant que la langue d’arrivée le permet.“

l'auteur qui finit ainsi à assumer un rôle de biographe de soi, d',autobiographie', ou de traducteur de son propre texte, d',autotraducteur', qui ne lui revient pas mécaniquement dans le champ littéraire.<sup>21</sup>

Je nach Grad der Sichtbarkeit der Selbstübersetzung unterscheidet Ferraro verschiedene Formen des *pacte autotraductif*:

Si le pacte existe, son degré de visibilité varie selon la quantité de déclarations concernant l'autotraduction et selon le nombre de lieux où il est répété et selon les informations fournies au lecteur.<sup>22</sup>

Ist die Selbstübersetzung hingegen nicht gekennzeichnet, so spricht Ferraro von einem „pacte zero“<sup>23</sup>.

Selbst wenn eine Selbstübersetzung als vermeintliches Original veröffentlicht wird, kann dennoch im Text selbst sichtbar werden, dass es sich um einen übersetzten Text handelt, wie Patricia López López-Gay am Beispiel von *Federico vous salue bien* (1993) / *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) von JORGE SEMPRÚN zeigt. Zwar ist die spanische Ausgabe im Paratext nicht als Übersetzung gekennzeichnet, dennoch verweist Semprún mehrfach selbst auf das französische Original, z. B.: „Si he escrito este libro primero en francés – sin vacilar, con toda determinación – es para guardar distancias, para que la lengua misma me proteja.“<sup>24</sup> Für den aufmerksamen Leser wird somit die Selbstübersetzung dennoch sichtbar, wie López López-Gay betont:

[C]uando el receptor meta emprende su lectura, el metadiscurso sobre la escritura le descubre sin reservas la condición de traducción del texto. La autotraducción española reivindica su condición de traducción; se elimina así la conocida superioridad atribuida a la traducción con respecto del original, por iniciativa del propio narrador-traductor.<sup>25</sup>

Dieser Meta-Diskurs kann auch in Fußnoten geführt werden, wie beispielsweise in der deutschen Selbstübersetzung *Über die Flüsse* (2001) von GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT.<sup>26</sup> Hier werde der Leser während der Lektüre permanent an den Textstatus „Übersetzung“ erinnert, so Philipp Wulf:

Der gravierende Unterschied zwischen Goldschmidts Selbstübersetzung und anderen Fremdübersetzungen besteht also vor allem darin, dass *Über die Flüsse* das Wesen der (Selbst-)Übersetzung permanent ins Gedächtnis ruft, indem die

---

<sup>21</sup> Vgl. Ferraro 2016: 122.

<sup>22</sup> Ebd.: 125.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Semprún 1993b: 89.

<sup>25</sup> López López-Gay 2008: 390.

<sup>26</sup> Die Selbstübersetzung ist zudem bereits auf der Titelseite gekennzeichnet.

Fußnoten einen nicht abbrechenden Bezug zum Ersttext herstellen, wohingegen Fremdübersetzungen in der Regel bemüht sind, einen neuen ‚reinen‘ Text herzustellen, der in sich funktioniert wie ein Original – und damit auch die Vorstellung eines Originals insgesamt problematisiert.<sup>27</sup>

Ob eine Sichtbarkeit der Selbstübersetzung überhaupt angestrebt werde, hänge von verschiedenen Faktoren ab, so López López-Gay: „Los posibles factores determinantes para presentar la traducción como original son el grado de asimetría entre culturas, el interés editorial o la conveniencia personal del autor.“<sup>28</sup> So sei die Versuchung, beide Werke als Originale zu präsentieren, besonders groß, wenn die Übersetzung aus einer dominierten in eine dominante Sprache erfolgt, wie dies in Spanien in der Regel der Fall sei.<sup>29</sup> Hier gebe es im Peritext des Buches weder einen Verweis auf die zweite Fassung noch auf einen Übersetzungsprozess. Die Unsichtbarkeit der Übersetzung bedeute zugleich die Unsichtbarkeit der Minderheitensprache, daher sei es wichtig, diesen Umgang kritisch zu reflektieren:

La cuestión de invisibilidad de la traducción [...] plantea cuestiones legítimas para el análisis de la dominación que ejerce la lengua mayoritaria sobre las lenguas minoritarias en las regiones bilingües, y la posible resistencia ante ésta.<sup>30</sup>

Eine weitere Unsicherheit, die laut Parcerisas bei der Kennzeichnung im Peritext bestehe, sei, dass diese nicht immer der Textgenese entspreche. Parcerisas bezeichnet dies als eine „tactique de camouflage de l’original chronologique (ou dialogique)“<sup>31</sup>. López López-Gay erläutert Parcerisas Differenzierung zwischen chronologischem und dialogischem Original: „El original puede ser cronológico (coinciden el orden de creación y publicación) o dialógico (el texto publicado como original fue creado como autotraducción).“<sup>32</sup> Die Verschleierungstaktik könne auch darin bestehen, beide Fassungen simultan als Originale zu veröffentlichen – dies sei laut Parcerisas eine „pratique courante“<sup>33</sup> in Spanien. Diese Bandbreite an Veröffentlichungsstrategien führe dazu, dass man sich einer Übereinstimmung zwischen Textgenese, Reihen-

---

<sup>27</sup> Wulf 2014: 8.

<sup>28</sup> López López-Gay 2010: 288.

<sup>29</sup> Vgl. ebd.

<sup>30</sup> Ebd.: 281.

<sup>31</sup> Parcerisas 2009: 119.

<sup>32</sup> López López-Gay 2008: 145.

<sup>33</sup> Parcerisas 2009: 119.

folge der Publikation und der entsprechenden Kennzeichnung im Peritext niemals sicher sein könne, wie Parcerisas am Beispiel katalanischer Selbstübersetzungen hervorhebt: „L’original chronologique était-il la version espagnole ou la version catalane?, existait-il un proto-original, ou les deux furent-ils écrits en même temps?, nous n’en aurons sans doute jamais la certitude [...]“<sup>34</sup> Eine Möglichkeit, eine gleichzeitige Entstehungsphase und entsprechende Wechselwirkungen zwischen beiden Textfassungen im Peritext annähernd widerzuspiegeln, wäre, beide Fassungen als Übersetzungen der jeweils anderen zu kennzeichnen. Diese Form der Kennzeichnung wählte Raymond Federman bei seinem Gedicht *D’une parenthèse à l’autre / From one Parenthesis to Another* (1973), das auf beiden Sprachen in der Zeitschrift *Dada/Surrealism* abgedruckt wurde.<sup>35</sup>

## 9.2 (Nicht-)Kennzeichnung der Selbstübersetzung

Die Entscheidung, ob Selbstübersetzungen als Originale oder Übersetzungen veröffentlicht werden, obliegt in der Regel dem Verleger. Die Präferenzen der Autoren variieren, wie im Folgenden gezeigt wird.

### 9.2.1 Gründe für die Nicht-Kennzeichnung

Ocultar que la autotraducción es traducción constituye en el plano público del campo literario el grado máximo de invisibilidad en traducción, y puede responder bien a la simple prevalencia de la posición de autor que viene a eclipsar la de traductor, o bien a la mera conveniencia comercial o ideológica del propio escritor.<sup>36</sup>

Die Sichtbarkeit ihrer Selbstübersetzungen würden manche Schriftsteller, wie beispielsweise der katalanische Autor FRANCESC SERÉS, zwar begrüßen, jedoch hat die Durchsetzung der Kennzeichnung im Peritext für sie keine Priorität: „Me interesa que se vea que es una autotraducción pero no considero eso

---

<sup>34</sup> Parcerisas 2009: 119.

<sup>35</sup> Dieses Beispiel erwähnt Beaujour 1989: 199. López López-Gay greift das Beispiel in ihrer Dissertation auf, übersetzt aber „bilingual text“ irrtümlich mit „un libro en edición bilingüe“ (López López-Gay 2008: 146), so dass hier der Eindruck entsteht, es handele sich um einen gesamten Gedichtband, während es sich tatsächlich lediglich um ein einzelnes Gedicht handelt, das 1973 in der Zeitschrift *Dada/Surrealism* 3 erschienen ist. Ob die gewählte Form der Kennzeichnung aufgrund der Textgenese erfolgte, oder lediglich eine spielerischer Umgang Federmans mit der eigenen Zweisprachigkeit darstellt, konnte nicht geklärt werden.

<sup>36</sup> López López-Gay 2008: 144.

de vital importancia.<sup>37</sup> Andere Autoren ziehen es indes sogar vor, beide Fassungen als Originale zu veröffentlichen. Die Beweggründe sind recht unterschiedlich: So veranlassten die Abweichungen zwischen den beiden Versionen ihres Romans *El final del joc* (2003) / *El final del juego* (2011) die katalanische Schriftstellerin GEMMA LIENAS dazu, beide Fassungen als Originale veröffentlichen zu lassen: „[A]l traducir cambié bastantes cosas y no era una traducción tan cercana como podía ser [...]“<sup>38</sup> Diese Überlegung scheint hingegen bei NANCY HUSTON keine Relevanz zu haben. Christine Klein-Lataud kommt bei ihrem Übersetzungsvergleich von *Plainsong* (1993) / *Cantique des plaines* (1993) zu dem Fazit, dass es keinerlei Anlass gäbe, das Textverhältnis nicht als Übersetzung zu charakterisieren: „L’examen des deux textes *Plainsong* et *Cantique des plaines* n’interdit nullement d’utiliser le terme traduction pour désigner le second.“<sup>39</sup> Dass trotzdem beide Versionen ihrer Werke als Originale erscheinen,<sup>40</sup> ist ganz im Interesse der Schriftstellerin: „[J]e veux effacer les traces de cette double appartenance pour le lecteur.“<sup>41</sup> Nichtsdestotrotz ist Nancy Huston vor allem dank der Thematisierung ihres zweisprachigen Schreibprozesses in zahlreichen Interviews als Selbstübersetzerin bekannt. Der Unsichtbarkeit der Selbstübersetzung im Peritext steht somit deren Sichtbarkeit im Epitext diametral entgegen.

Während in beiden genannten Fällen die Nicht-Kennzeichnung auf den freien Wunsch der Autorinnen zurückzuführen war, kann auch die Erwartungshaltung des Verlags eine entscheidende Rolle spielen. So konnte ANDREÏ MAKINE beispielsweise erst einen Verleger finden, als er vorgab, seine Werke selbst aus dem Russischen zu übersetzen.<sup>42</sup> Andere Schriftsteller fühlen sich von ihren Verlegern genötigt, ihre Selbstübersetzungen als Originale zu vermarkten, und zwar bereits gegenüber den Verlagen selbst, wie der englisch-deutsche Selbstübersetzer ROBERT NEUMANN im Gespräch mit Horst Bienek erläutert:

---

<sup>37</sup> Entrevista con Francesc Serés (2013). Siehe Anhang.

<sup>38</sup> Entrevista con Gemma Lienas (2012). Siehe Anhang.

<sup>39</sup> Klein-Lataud 1996: 222.

<sup>40</sup> Die Nicht-Kennzeichnung ist die Regel. *The Mark of the Angel* (1999) ist hingegen als Übersetzung gekennzeichnet.

<sup>41</sup> Armel 2008: 94.

<sup>42</sup> Siehe Kapitel 4.1.



Momentan bin ich in der etwas grotesken Situation, daß meine englischen Verleger mich als einen englischen Autor reklamieren und infolgedessen darauf bestehen, von mir englischsprachige Originalmanuskripte zu bekommen. Meine deutschen Verleger wieder halten mich für einen deutschen Autor und wollen die Dinge deutsch haben. So muß ich also meine Bücher derzeit in zwei Versionen schreiben; nicht nur in Übersetzungen, sondern wirklich in zwei Versionen.<sup>43</sup>

Der in Australien lebende chinesische Dichter OUYANG YU beschreibt eine ähnliche Erfahrung. Kaum habe er seine Werke als Selbstübersetzungen gekennzeichnet, so seien sie vom Verlag ignoriert oder abgelehnt worden:

For 17 years between 1991 and 2008, none of my self-translations in English – neither poetry nor fiction – were published as such, as they were all subsumed under three words only ‚By Ouyang Yu‘. The editors were not to blame. I was. In those days, the shame was associated with a fear that I might be found lacking if I submitted work that I had translated from my own writings. [...] The fear proved true when my attempts at submitting works acknowledged as ‚Written in Chinese by Ouyang Yu and translated into English by Ouyang Yu‘ were met with either stony silence or immediate rejection. It led to a change of tactics on my part. To avoid perennial rejection I covered up all traces of self-translation by erasing that paratextual information completely.<sup>44</sup>

Um seine Werke veröffentlichen zu können, vermied Ouyang Yu daher viele Jahre lang, seine Selbstübersetzungen als solche zu kennzeichnen. Auch der katalanische Selbstübersetzer FRANCESC MIRALLES betont, dass die Nicht-Kennzeichnung seiner spanischen Fassungen als Übersetzungen eine Verlagsentscheidung sei, ist jedoch auch der Überzeugung, dass seine Leser Originalfassungen bevorzugen: „Los lectores nativos [...] valoran mucho mejor una obra original que una traducción.“<sup>45</sup> Dass die erste veröffentlichte Fassung in der Regel als Original wahrgenommen und vermarktet wird, machte sich ROSARIO FERRÉ zunutze und reichte bewusst zunächst nur die englische Version von *La casa de la laguna* (1996) / *The House of the lagoon* (1995) ein:

[M]í ambición era ser publicada en España, y de ser posible, en Europa. Se me ocurrió que como estrategia será muchísimo más efectivo publicarla primero en inglés, porque así saldría como un libro original. El sistema de distribución de la industria de libros le daría una exposición mucho mayor en el mercado de los Estados Unidos.<sup>46</sup>

Selbst wenn Autoren ihre Selbstübersetzungen gegenüber den Verlagen nicht verheimlichen, bedeutet dies noch nicht, dass die Werke auch entsprechend

---

<sup>43</sup> Neumann/Bienek 1962: 62.

<sup>44</sup> Ouyang 2012: 67.

<sup>45</sup> Entrevista con Francesc Miralles (2013). Siehe Anhang.

<sup>46</sup> Ferré 2011: 155.

gekennzeichnet werden. So weisen einige Selbstübersetzer darauf hin, dass die Darstellung im Peritext nicht der Realität entspreche. Zur Konfusion kann es insbesondere bei zeitversetzten Selbstübersetzungen kommen, wenn die Selbstübersetzung vor dem Original veröffentlicht wird, wie der kanadische Schriftsteller DANIEL GAGNON am Beispiel seines Romans *The Marriageable Daughter* (1989) / *La Fille à marier* (1985) erläutert:

My French translation of *The Marriageable Daughter*, *La Fille à marier*, was published in 1985 in Montréal. The original English text appeared only in 1989 in Toronto.<sup>47</sup>

Ungewöhnlich ist hier nicht so sehr, dass das Original nach der Selbstübersetzung erschienen ist, sondern wie der Verleger mit diesem Umstand in der Kennzeichnung im Peritext umgegangen ist:

In the case of the *Marriageable Daughter*, the French translation appeared first, as if it were the original. The English original was published four years later in Coach House's Translation series, under the banner 'Translated by the author', despite my efforts to have it recognized as the original text.<sup>48</sup>

Entgegen dem Willen des Selbstübersetzers und im Wissen um die tatsächliche Textgenese wurde hier der Leser bewusst falsch informiert.

Die Machtlosigkeit von Selbstübersetzern gegenüber der Willkür von Verlegern zeigt auch das Beispiel des katalanischen Autors LLUÍS MARIA TODO: Sein Verlag Ediciones del Bronce entschied, die spanische Selbstübersetzung *La adoración perpetua* (1999)<sup>49</sup> als Fremdübersetzung zu veröffentlichen. Eine Entscheidung, die der Schriftsteller nicht nachvollziehen kann: „[U]na vez editada en Ediciones del Bronce figuró como traducida del catalán por un tal A. Vallés; si alguien quiere saber por qué deberá preguntarlo a la editora.“<sup>50</sup> Während hier das Werk gegen den Willen des Autors als Fremdübersetzung ausgegeben wurde, zeichnet der katalanische Schriftsteller PASQUAL MAS I USO seine Selbstübersetzungen bewusst mit einem Pseudonym: „Normalmente, si firmo las traducciones, lo hago con el seudónimo Pasqual Vicent, que, en realidad, es mi nombre completo.“<sup>51</sup> Diese Entscheidung habe vielerlei Gründe, vor allem scheint er jedoch Nachfragen aus seinem Umfeld aus dem

---

<sup>47</sup> Gagnon 2006b: 120.

<sup>48</sup> Ebd.: 125.

<sup>49</sup> Zur Textgenese des Romans siehe Kapitel 6.2.

<sup>50</sup> Todó 2002: 17.

<sup>51</sup> Entrevista con Pasqual Mas (2013). Siehe Anhang.

Weg gehen zu wollen: „[Q]uienes me conocen saben que no me gusta traducir menos todavía, traducirme y es como un escondite.“<sup>52</sup> Laut Květoslav Chvatík handelt es sich bei dem Roman *L'Immortalité* (1990) von MILAN KUNDERA ebenfalls um eine Selbstübersetzung, auch wenn im Peritext Eva Bloch als Übersetzerin angegeben wurde. Da Chvatík die Übersetzerin unbekannt war, wurde er stutzig und kontaktierte den Autor:

Auf meine direkte Anfrage hat mir der Autor mitgeteilt, daß er begonnen hatte, den Roman auf Französisch zu schreiben, dann ins Tschechische überwechselte und sich so während des Schreibens zwischen den Sprachen bewegte. Schließlich übertrug er den tschechischen Text ins Französische und den französischen ins Tschechische und fertigte so zwei Parallelfassungen des Manuskripts an. Aus diesem Grunde versuchte er, die französische Fassung als ‚Übersetzung‘ zu deklarieren.<sup>53</sup>

Wie diese Beispiele gezeigt haben, ist den im Peritext enthaltenen Informationen mit Bedacht zu begegnen. Es ist wichtig zu betonen, dass die Analyse von Paratexten somit nicht der Wahrheitsfindung dienen kann, sondern einzig geeignet ist, um die Art und Weise der Präsentation zu analysieren: „[L]es ‚seuils‘ textuels témoignent moins de la vérité, qu’ils ne visent à orienter, voire à manipuler la lecture [...]“<sup>54</sup> Peritexte erlauben weder die eindeutige Identifizierung von Selbstübersetzungen, noch geben sie verlässliche Information über die Textgenese. Wohl aber zeigen sie, wie die Wahrnehmung des Lesers gesteuert werden soll. Ob dies auch gelingt, hängt insbesondere davon ab, ob und wie genau der Leser den Peritext in seiner Lektüre berücksichtigt, wie Vera Gerling unterstreicht: „Natürlich können diese Peritexte nur als Lektüreangebot in Betracht genommen werden, mögen sie doch im konkreten Leseverhalten oft vernachlässigt werden.“<sup>55</sup> Entsprechend kommt der Platzierung und Art der Kennzeichnung eine besondere Bedeutung zu: Je sichtbarer und eindeutiger die Kennzeichnung ist, desto eher gelingt die Lesersteuerung.

---

<sup>52</sup> Entrevista con Pasqual Mas (2013). Siehe Anhang.

<sup>53</sup> Chvatík 1996: 154.

<sup>54</sup> Ferraro 2016: 134.

<sup>55</sup> Gerling 2004: 54.

## 9.2.2 Der verlegerische Peritext

El contrato de lectura, y por ende la visibilidad de la autotraducción como traducción, aparece condicionado en parte por cuestiones editoriales como la omisión o la indicación – de modo más o menos fácilmente identificable – de una mención del tipo ‚traducción del autor‘, ‚autotraducción‘ o, sencillamente, ‚traducción de [nombre del autor]‘.<sup>56</sup>

Die Kennzeichnung im verlegerischen Peritext liegt – wie die Bezeichnung bereits andeutet – in der Verantwortung des Verlegers. Eine stichprobenartige Analyse von rund dreihundert Peritexten von Selbstübersetzungen hat ergeben, dass die Kennzeichnung auf höchst unterschiedliche Weise erfolgt und die Sichtbarkeit der Selbstübersetzung stark variiert.<sup>57</sup>

In etwa einem Drittel der Peritexte ist die Selbstübersetzung weder gekennzeichnet, noch gibt es einen Hinweis auf einen Übersetzungsprozess, auf das mehrsprachige Schreiben des Autors oder auf eine andere Version. In diesen Fällen wurden somit beide Fassungen als Originale präsentiert. Mit Ferraro kann man hier in Bezug auf den *pacte autotraductif* von einem *pacte zéro* sprechen, mit Dasilva von *autotraducciones opacas*.

In einigen Peritexten war die Art der Kennzeichnung hingegen nicht eindeutig. „Schreibt Lyrik und Kurzprosa auf Romanisch und Deutsch“, lautet beispielsweise der Hinweis auf der Buchrückseite des Gedichtbandes *Poesias da chadafö = Küchengedichte* (2006) von LETA SEMADENI. Zwar kann der Leser insbesondere im Kontext einer mehrsprachigen Edition mutmaßen, dass auch die Gedichte im vorliegenden Band in beiden Sprachen von Semadeni stammen, Gewissheit hat er jedoch nicht. Auch die Kennzeichnung „Originally published in French“ im Impressum des Romans *Black Dance* (2014) von NANCY HUSTON erlaubt keine Rückschlüsse auf die Textgenese. Vereinzelt wird zwar die Übersetzung gekennzeichnet, jedoch entfällt die Angabe des Übersetzers. In der Regel wird hier im Impressum ausschließlich der Titel des Originals angegeben. Ohne Angabe des Übersetzers kann der Leser auch hier nur mutmaßen, dass es sich um eine Selbstübersetzung handelt.

---

<sup>56</sup> López López-Gay 2008: 144.

<sup>57</sup> Wenn die Textgenese bekannt war und die Selbstübersetzung vor der *phase éditoriale* stattfand und somit beide Texte anteilig Ausgangs- und Zieltext waren, wurden nach Möglichkeit beide Fassungen bei der Analyse berücksichtigt. Ich bedanke mich bei Trish van Bolderen und Elizabete Manterola Agirrezabala, die mir Zugriff auf zahlreiche, nicht in Deutschland verfügbare Peritexte ermöglicht haben.

In mehr als jedem zweiten Peritext hingegen wird die Selbstübersetzung entweder im Impressum, auf der Titelseite oder dem Cover eindeutig gekennzeichnet oder aber auf der Buchrückseite, im Klappentext beziehungsweise in einem auktorialen oder allographen Vor- oder Nachwort thematisiert. Diese Ausgaben lassen sich mit Dasilva zweifelsfrei als *autotraducciones transparentes* klassifizieren. Der Ausgangstext kann hierbei auf unterschiedliche Weise sichtbar werden, sei es durch die alleinige Bezeichnung als Übersetzung, die zusätzliche Nennung der Ausgangssprache oder/und die Angabe des Originaltitels. Die Sichtbarkeit des Übersetzers wird durch die doppelte Nennung des Eigennamens als Autor und Übersetzer oder aber durch die doppelte Nennung der Funktion, d. h. „übersetzt vom Autor“ erreicht. Die Angaben können an unterschiedlichen Orten des Peritextes (Cover, Titelblatt, Impressum, Klappentext, Buchrückseite, Vor- bzw. Nachwort) einmalig oder mehrfach platziert sein. Für die Frage nach dem Grad der Sichtbarkeit der Selbstübersetzung ist entscheidend, ob, wo, wie und wie häufig im verlegerischen Peritext angegeben wird, dass der vorliegende Text vom Autor selbst übersetzt wurde. Einen besonders hohen Grad an Sichtbarkeit weist die englische Selbstübersetzung *Guilty of Dancing the Chachacha* (2001) des kubanischen Autors GUILLERMO CABRERA INFANTE auf. Auf dem Buchcover heißt es zunächst „Translated by the author“, auf der Titelseite spezifischer „Translated from Spanish by the author“ und auch im Impressum wird die Selbstübersetzung erneut angegeben. Ein Grund hierfür könnte sein, dass es sich um die erste und einzige Selbstübersetzung des Autors handelt, der zuvor bereits mit seiner Übersetzerin Suzanne Jill Levine zusammengearbeitet hatte. Da die Selbstübersetzung somit nicht zu übersehen war, besprach Alfred MacAdam diesen Aspekt auch in seiner Rezension von *Guilty of Dancing the Chachacha* in der Zeitschrift *Cuadernos hispanoamericanos*:

En la portada de *Guilty of Dancing the Chachachá* leemos ‚Translated from Spanish by the author‘. Esta pequeña frase es o un ejercicio de modestia auktorial o una teoría muy lacónica de la traducción puesto que estas seis palabras no explican la diferencia entre la versión inglesa y la versión española. Es decir *Guilty of Dancing the Chachachá* no es una traducción sino un libro nuevo.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> MacAdam 2004: 38.

Die Kennzeichnung der Selbstübersetzung hatte MacAdam offenbar zu einer vergleichenden Lektüre und einer umfassenden Auseinandersetzung mit beiden Werken veranlasst.

#### Von der Sichtbarkeit zur Unsichtbarkeit oder *vice versa*

Die Kennzeichnung der Selbstübersetzung kann bei ein und demselben Werk im Fall einer Neuauflage variieren. Als seine erste Selbstübersetzung *Talgo* 1983 in Frankreich erschien, wies VASSILIS ALEXAKIS die Leser explizit darauf hin, dass er das Werk zunächst auf Griechisch verfasst hatte:

Au bout de treize années passées en France au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer le dialogue avec ma langue maternelle. La première version de ce texte a donc été en grec.  
V.A., 28 mars 1982.<sup>59</sup>

In der Neuauflage von 1997 hingegen wurde auf diesen Hinweis verzichtet. Im Gespräch mit Marianne Bessy erläutert der Schriftsteller, dass es zum damaligen Zeitpunkt notwendig gewesen sei, einmal zu betonen, dass er auch ein griechischsprachiger Autor sei: „Il fallait bien qu'ils voient un livre de moi, traduit par moi en français, pour que les choses soient claires.“<sup>60</sup> Seitdem sei er als bilingualer Schriftsteller bekannt, so dass die Notwendigkeit der Kennzeichnung nicht länger gegeben sei. Ähnlich wie bei NANCY HUSTON wird auch bei Alexakis die Selbstübersetzung im Epitext so ausgiebig thematisiert, dass auch ohne Kennzeichnung im Peritext den meisten Lesern bewusst sein wird, dass der Schriftsteller seine Werke stets in beiden Sprachen verfasst.

Der verlegerische Umgang mit der Praxis der Selbstübersetzung kann sich auch im Laufe der literarischen Karriere eines Autors verändern. So wurden die Werke von ANNE WEBER zu Beginn sowohl auf dem französischen als auch auf dem deutschen Buchmarkt als Originale vermarktet; jeglicher Hinweis auf die andere Fassung oder Webers Mehrsprachigkeit bewusst vermieden. In Frankreich wurde der Eindruck, dass es sich bei Anne Weber um eine französischsprachige Autorin handelt, noch dadurch verstärkt, dass ihre Werke *Ida invente la poudre* (1998) und *Cerbère* (2004) in der Reihe *cadre rouge* beim Verlag Seuil erschienen. Der rote Rahmen, der das Cover der

---

<sup>59</sup> Alexakis 1983: Impressum.

<sup>60</sup> Bessy 2011: 243.

Buchreihe ziert, zeigt dem Leser an, dass das Werk zur französischsprachigen Literatur gehört, während das Pendant, die Reihe *cadre vert*, übersetzter Literatur vorbehalten ist. Mit der Veröffentlichung des Romans *Vallée des merveilles* (2012) erfolgt schließlich Webers Wechsel in die Reihe *cadre vert*, in der auch ihr neuester Roman *Vaterland* (2015) erscheint. Während im Fall von *Vallée des merveilles* der Übersetzungsbegriff durch die gewählte Formulierung „version française établie par l’auteur“ vermieden wird, ist bei Anne Webers letztem Roman *Vaterland* hingegen sowohl auf dem Cover als auch der Titelseite „Traduit de l’allemand par l’auteur“ vermerkt. Die Autorin erklärt, dass der Reihenwechsel eine Vermarktungsstrategie des Verlages gewesen sei:

Mes sept premiers ont été publiés en France comme des originaux; j’ai donc été assimilée à la littérature française ou du moins francophone. Puis, au huitième livre, mon éditeur a décidé de me ranger dans la catégorie des auteurs étrangers. J’ai d’abord ressenti cela comme une sorte d’expatriation dont je ne comprenais pas bien les raisons. D’ailleurs, il ne faut pas trop en chercher: il y avait pour cela des raisons internes à la maison d’édition, mais aussi la volonté de tenter une nouvelle voie, de repartir d’un bon pied, dans une autre collection (mes livres précédents n’avaient pas été de gros succès commerciaux). C’étaient donc des motivations purement éditoriales qui ne correspondaient en rien à ma pratique d’écriture. Une fois que j’avais accepté ce principe, je ne m’en trouvais pas plus mal: au lieu de côtoyer des auteurs français, je me retrouvais en compagnie de Coetzee, de Sarraïmo ou de Pynchon. J’ai commencé à apprécier ce ‚déménagement‘.<sup>61</sup>

Die neue Vermarktungsstrategie des französischen Verlags umfasst auch die Wahl eines deutschsprachigen Titels, der jedoch nicht jenem der deutschen Fassung entspricht: Aus *Ahnen* (2015) wurde *Vaterland*. Die Autorin erläutert ihre Überlegungen zur Titelwahl:

Dass die französische Ausgabe einen deutschen Titel trägt, kommt daher, dass mein französischer Verlag, Seuil, gerne schon im Titel zu verstehen geben wollte, dass es in dem Buch um Deutschland und um die deutsche Geschichte geht. So kam ich auf die Idee, einfach ein deutsches Wort zu nehmen. Natürlich hätte ich das deutsche Buch nie ‚Vaterland‘ genannt. Im Deutschen ist das Wort unverwendbar geworden. Aber auf einem französischen Cover sieht es für mich ganz anders aus, ungefähr, als hätte ich es in Anführungszeichen gesetzt. Auch werden die Franzosen ja nicht Vaterland sagen, sondern Watèrelande. Und auf diese Weise ist etwas von meinem Blick von außen im Titel enthalten.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Weber/Weissmann 2015.

<sup>62</sup> Weber/Michel 2015.

Doch nicht nur die französischen Leser werden verstärkt auf die Mehrsprachigkeit der Autorin hingewiesen. Ihre ersten deutschsprachigen Werke, die sie aus dem Französischen übersetzt hatte, wurden in Deutschland als Originale veröffentlicht. Seitdem Anne Weber jedoch vom Suhrkamp-Verlag zum Fischer-Verlag gewechselt ist, wird auch der Leser im Klappentext der deutschsprachigen Ausgaben auf die literarische Mehrsprachigkeit der Autorin aufmerksam gemacht. So heißt es beispielsweise bei *Luft und Liebe* (2010): „Ihre Bücher, die sie auf Deutsch und Französisch schreibt, erscheinen in beiden Ländern zugleich.“ Desweiteren werden auf der Verlagshomepage mit Erscheinen ihrer Werke Interviews mit der Schriftstellerin veröffentlicht, in denen stets auch die Selbstübersetzung thematisiert wird.

Während bei Anne Weber der Grad der Sichtbarkeit sowohl der literarischen Mehrsprachigkeit als auch der Selbstübersetzung stetig zunahm, führt Dasilva den galicischen Autor ALFREDO CONDE als Beispiel für den umgekehrten Verlauf an. So seien dessen Werke zu Beginn nicht nur als Selbstübersetzungen gekennzeichnet worden, sondern Conde habe auch durch Übersetzungsanmerkungen in Fußnoten dem Leser fortwährend ins Bewusstsein gerufen, dass dieser eine Übersetzung lese.<sup>63</sup> Im weiteren Verlauf der literarischen Karriere erschienen jedoch sowohl die galicischen als auch die spanischen Fassungen als Originale, sehr oft unter demselben Titel, „fomentando así la impresión de que la obra solamente existe en una lengua“<sup>64</sup>. Die Bestrebung, beide Fassungen als autonome Originale zu veröffentlichen, zeigt sich noch deutlicher im Fall der Selbstübersetzung seines Werkes *O fácil que é matar* (1998). Hier wählte der Verlag für die spanische Fassung den Titel *Peregrino en invierno* (2000). Laut Dasilva entstehe beim Leser so zunächst der Eindruck, dass es sich um zwei verschiedene Werke handle: „Tanto una posibilidad como otra, en definitiva, no son más que fórmulas sutiles a fin de blindar la opacidad de la autotraducción.“<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. Dasilva 2011: 49–51.

<sup>64</sup> Ebd.: 51.

<sup>65</sup> Ebd.



### 9.2.3 Der auktoriale Peritext

Si l'auto-traduction est justifiée, décrite, évoquée également dans un texte plus long, préface, avant-propos ou note de l'auteur, le degré de visibilité de l'acte augmente et il est lié ouvertement à la poétique de l'auteur [...].<sup>66</sup>

Der auktoriale Peritext erlaubt es dem Selbstübersetzer, dem Leser sowohl seine Motivation als auch seine Übersetzungsstrategien zu erläutern und so die Rezeption seines Werkes zu lenken. Er kann den Leser auch explizit auf Unterschiede zwischen beiden Fassungen hinweisen. Nach Genette sind Vor- und Nachwort zwar an unterschiedlichen Stellen im Peritext platziert, unterscheiden sich aber nicht wesentlich in ihrer Funktion; entsprechend fasst Genette das Nachwort als Variante des Vorwortes auf.<sup>67</sup> Die über dreihundert untersuchten Peritexte enthielten nur wenige Vor- und Nachworte, darunter viele allographe und vierzehn auktoriale. Im Folgenden werden unter Berücksichtigung verschiedener Gattungen diese vierzehn auktorialen Vor- und Nachworte sowohl in ein- als auch in mehrsprachigen Editionen analysiert, um rekurrierende Themen zu identifizieren. Wenn Selbstübersetzern vom Verlag die Möglichkeit eines Vor- oder Nachworts eingeräumt wird, welche Aspekte der Selbstübersetzung thematisieren sie? Wie versuchen sie die Rezeption des Lesers zu lenken, welche Art von Pakt gehen sie mit dem Leser ein? Ziel ist es, anhand von insgesamt vierzehn Vor- und Nachworten zu untersuchen, welches Bild die Autoren von der Selbstübersetzung sowohl als Prozess als auch als Produkt zeichnen. Unterscheiden sich die behandelten Aspekte, je nachdem ob die Selbstübersetzung in einer monolingualen oder bilingualen Edition veröffentlicht wurde? Nachfolgend werden Vor- und Nachworte jeweils nacheinander betrachtet, und zwar zunächst für einsprachige und im Anschluss für zweisprachige Ausgaben.

#### Monolinguale Editionen

Wenn eine Selbstübersetzung in einer einsprachigen Ausgabe erscheint, nimmt der Autor in seinem Vor- bzw. Nachwort auf eine Fassung Bezug, die dem Leser nicht zwingend vorliegt und die ihm wahrscheinlich unbekannt ist.

---

<sup>66</sup> Ferraro 2016: 128.

<sup>67</sup> Vgl. Genette 1987: 164.

Ein direkter Vergleich beider Versionen seitens des Lesers ist somit eher unwahrscheinlich. Im Folgenden werden zunächst vier Vorworte analysiert, und zwar einer Autobiographie von GEORGES ARTHUR GOLDSCHMIDT, eines Romans von SERGI WAISMAN, eines Erzählbandes von PALOMA VIDAL sowie eines Kurzgeschichtenbandes von CARMEN RODRÍGUEZ. Im Anschluss folgt die Analyse zweier Nachworte, und zwar von BERNARDO ATXAGA sowie von ROBERT SCHOPFLOCHER. Insgesamt werden somit sechs auktoriale Vor- bzw. Nachworte in einsprachigen Editionen auf ihre rekurrierenden Themen hin untersucht.

Wenn GEORGES-ARTHUR GOLDSCHMIDT das Vorwort der deutschen Selbstübersetzung *Über die Flüsse* (2001) seiner Autobiographie *La traversée des fleuves* (1999) mit den Worten „Möglicherweise weiß doch der Autor am besten, was und wie er es meinte [...]“<sup>68</sup> beginnen lässt, so offenbart sich hier gleich zweierlei: Zum einen weist „doch“ auf die langjährige Ablehnung der Selbstübersetzung hin, wie sie Goldschmidt noch in seinem Nachwort zur deutschen Übersetzung *Ein Garten in Deutschland* (1988) von *Un jardin en Allemagne* (1986) geäußert hatte,<sup>69</sup> zum anderen lässt die Einschränkung „möglicherweise“ erahnen, dass der Autor gegenüber der Selbstübersetzung weiterhin skeptisch bleibt.<sup>70</sup> Dass sich Goldschmidt der Herausforderung nun dennoch gestellt hat, ist dem Wunsch geschuldet, sich das Deutsche als Literatursprache zurückzuerobern, wie der Autor in seinem Vorwort betont: „Vor allem soll gezeigt werden, daß keiner die Sprache eines anderen bestimmen kann im Namen irgendwelcher sogenannter Zugehörigkeit. Jede Sprache gehört jedem.“<sup>71</sup> Somit sei laut Hein-Khatib „[d]as mittelbare Ziel der Selbstübersetzung [...] ein Aufbegehren gegen den von den Nationalsozialisten proklamierten Ausschluss Deutschsprachiger jüdischer Herkunft aus der deutschen

---

<sup>68</sup> Goldschmidt 2001b: 7.

<sup>69</sup> Vgl. Goldschmidt 1989: 183–187. Die Gründe der Ablehnung wurden in Kapitel 4 bereits kurz erläutert.

<sup>70</sup> Hein-Khatib deutet den ersten Satz des Nachwortes als ein „Einlenken, [...] ein etwas vorsichtiges Eingeständnis in die Unhaltbarkeit seiner frühen Ablehnung der Selbstübersetzung“. (Hein-Khatib 2007: 242)

<sup>71</sup> Goldschmidt 2001b: 8.

Sprache“<sup>72</sup>. Ausführlich erläutert Goldschmidt zudem seine gewählte Übersetzungsstrategie:

Deshalb wurde so genau, so wortgetreu wie nur möglich übersetzt, ohne vom Text abzuweichen. Die seltenen Fälle, wo es geschehen ist, werden durch eine Fußnote gekennzeichnet.<sup>73</sup>

Goldschmidt postuliert, nur dann vom Original abgewichen zu sein, wenn dies unvermeidbar gewesen sei. Neuschreibungen, Korrekturen etc., wie sie bei anderen Selbstübersetzern zu finden sind, schließt der Autor für sich aus. Obwohl sich Goldschmidt bei seiner Übersetzung von dem Ideal der „möglichen Rückübersetzung“<sup>74</sup> leiten ließ, sei der Text doch notwendigerweise ein anderer geworden, „da die Zielsprache eine andere ist“<sup>75</sup>. Abweichungen seien den besonderen Eigenschaften jeder Einzelsprache geschuldet: So sei das Deutsche im Gegensatz zum Französischen „eine viel sachlichere, mehr auf materielle, auf räumliche Genauigkeit gerichtete Sprache“<sup>76</sup>. Während Goldschmidt grundsätzlich für die Unsichtbarkeit des Übersetzers plädiert,<sup>77</sup> wird er hier nicht nur durch das Vorwort, sondern vor allem durch die insgesamt 62 Fußnoten, in denen er seine Übersetzungsentscheidungen reflektiert und kommentiert, für den deutschen Leser als Selbstübersetzer überaus sichtbar. Auch das abwesende Original ist durch die vielen Erläuterungen und Rückverweise für den Leser omnipräsent. Dass Goldschmidt zwischen seiner Rolle als Autor und Übersetzer differenziert und sich der Abweichungen durchaus bewusst ist, wird besonders deutlich, wenn er in einer Fußnote anmerkt: „Hier wird der Übersetzer auf einmal bissig, der Autor war es keineswegs.“<sup>78</sup> Vielmehr als ein Konflikt zwischen Autoren- und Übersetzerrolle kann der unterschiedliche Ton als ein Versuch der Distanzierung gegenüber dem Erlebten gedeutet werden. Während im Original Sprache des Erlebens (Deutsch) und Sprache des Erzählens (Französisch) nicht identisch waren und so eine Distanzierung gegenüber dem Erlebten sprachlich möglich war, entfällt diese

---

<sup>72</sup> Hein-Khatib 2007: 244.

<sup>73</sup> Goldschmidt 2001b: 7.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Ebd.: 9. Ausführlich setzt sich der Autor mit den Differenzen der beiden Sprachen bereits zuvor in seinem Werk *Quand Freud voit la mer. Freud et la langue allemande* (1988) auseinander.

<sup>77</sup> „Le traducteur doit disparaître.“ (Goldschmidt/Leclair 2004: 10)

<sup>78</sup> Goldschmidt 2001b: 57.

Option in der Selbstübersetzung. Da Sprache des Erlebens und des Erzählens nun identisch sind, muss Goldschmidt auf andere sprachliche Mittel der Distanzierung zurückgreifen.

Wie Goldschmidt legt auch SERGI WAISMAN bei der Selbstübersetzung *Irse* (2010) seines Romans *Leaving* (2001) großen Wert auf Texttreue. In seinem Vorwort „Palabras iniciales en castellano“<sup>79</sup> erläutert Waisman, dass das Werk zwar zunächst auf Englisch verfasst, aber in großen Teilen bereits auf Spanisch gedacht worden sei: „Al trabajar en la traducción de *Leaving* al castellano sentía que estaba intentando volver a un origen.“<sup>80</sup> Trotzdem habe sich die Selbstübersetzung als schwieriger erwiesen, als der Autor erwartet habe. Aufgrund des großen zeitlichen Abstandes sei es insbesondere schwierig gewesen, der Versuchung der Neuschreibung zu widerstehen.<sup>81</sup> Mehrfach habe er sich gefragt, ob sich der Aufwand lohne:

Además de las dudas normales que siente un traductor frente a cualquier proyecto dado, las mías aumentaban porque yo mismo elegí, en primera instancia, escribir *Leaving* en inglés. Desde este punto de vista, este proyecto de traducción resultaba sumamente contraintuitivo.<sup>82</sup>

Das Verhältnis von Original und Übersetzung beschreibt der Autor als eine Art Paradoxon: „[L]os dos textos son el mismo pero en idiomas diferentes, no quedan ser el mismo, pero son.“<sup>83</sup>

Die in Brasilien lebende argentinische Schriftstellerin PALOMA VIDAL setzt sich im Vorwort zu ihrem Erzählband *Más al Sur* (2011) ebenfalls mit der Frage auseinander, ob es sich bei ihrer Selbstübersetzung um eine Übersetzung oder um eine Neuschreibung handele:

[E]l libro que sigue fue efectivamente *traducido* y no *reescrito*, lo que significó intentar tomar cierta distancia, como si estuviera trabajando con el texto de otro – como de hecho tantas veces hice trabajando como traductora.<sup>84</sup>

Mit dem Verweis auf ihre Erfahrung als Fremdübersetzerin versucht sie, den Leser davon zu überzeugen, dass sie auch als Autorin des Werkes in der Lage sei, in die Rolle der Übersetzerin zu wechseln.

---

<sup>79</sup> Waisman 2010b: 7–9.

<sup>80</sup> Ebd.: 7.

<sup>81</sup> Vgl. ebd.: 8. Siehe auch Kapitel 6.2.

<sup>82</sup> Waisman 2010b: 8.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Vidal 2011b: 11. Hervorhebung im Original.

Im Gegensatz zu Goldschmidt, Waisman und Vidal, die den Originaltext als abgeschlossen ansehen, erweist sich dieser bei der in Kanada lebenden chilenischen Autorin CARMEN RODRÍGUEZ trotz des zeitlichen Abstandes zwischen originärem Schreiben und Beginn der Selbstübersetzung nicht als fixe Entität. Im Vorwort zu ihrem Kurzgeschichtenband *and a body to remember with* (1997) erläutert Rodríguez, dass die Kurzgeschichten in großen Teilen zunächst auf Spanisch verfasst wurden und einige bereits in englischen Fremdübersetzungen in diversen Literaturzeitschriften erschienen seien. Im Laufe der vergangenen Jahre sei sie jedoch von ihren Freunden ermutigt worden, die Geschichten selbst zu übersetzen. Die Selbstübersetzung sei jedoch rasch in einer Neuschreibung gemündet, so die Autorin:

But it only took a few attempts to realize that I had embarked on something that could no longer be called ‚translation‘. As I looked for the best English words and constructions to do justice to the initial Spanish text, new associations and feelings came to mind. As a consequence, the English versions departed from the original and developed into something quite different.<sup>85</sup>

Daher entschied sich die Schriftstellerin, die Neuerungen in die spanische Fassung einzuarbeiten, aber auch bei diesem Arbeitsschritt ergaben sich wieder Änderungen: „Back and forth I went, many times, until I felt that both tips of my tongue and my two sets of ears were satisfied with the final product.“<sup>86</sup> Somit handelt es sich bei der englischen Fassung nicht mehr um eine Übersetzung aus dem Spanischen, vielmehr sind beide Versionen anteilig Ausgangstexte. Dieser zweisprachige Entstehungsprozess spiegle sowohl ihr Leben zwischen zwei Kulturen und Sprachen als auch den Inhalt ihrer Geschichten:

Working through this collection, I have realized that what I have to tell is not only in the content of the stories themselves, but also in the process of their bilingual, bicultural creation. I live, struggle, and work here, but I cannot forget where I came from. My heart trespasses borders and stretches over a whole continent to find its home at the two extremes of the Americas: in Chile and in Canada. And my hand writes in two languages: Spanish, my mother tongue and English, my adopted tongue. I am a Chilean-Canadian writer.<sup>87</sup>

Am Ende ihres Vorwortes definiert sich Carmen Rodríguez als bilinguale Autorin. Dennoch entfällt in der zeitgleich in Chile veröffentlichten spanischen

---

<sup>85</sup> Rodríguez 1997c: 13.

<sup>86</sup> Ebd.: 13f.

<sup>87</sup> Ebd.: 14.

Fassung *De Cuerpo Entero* (1997) das Vorwort sowie jeglicher Hinweis auf den zweisprachigen Entstehungsprozess, „which [...] has the curious effect of making *De Cuerpo Entero* less obviously a product of her bicultural and transnational inspiration, despite the Canadian content and context of the majority of the stories“<sup>88</sup>.

In seinem Nachwort zu *Dos Hermanos* (1995) erläutert BERNARDO ATXAGA die Publikationsgeschichte des Originals *Bi Anai* (1985) und die Umstände, die dazu geführt haben, dass er das Werk erst elf Jahre später ins Spanische übersetzte. Atxaga führt dem Leser vor Augen, dass es unmöglich gewesen sei, denselben Text noch einmal zu schreiben, auch wenn dies die Erwartungshaltung an einen zweisprachigen Autor sei:

[E]s imposible, sobre todo cuando entre esas dos veces han pasado once años y la lengua de la segunda vez no se parece mucho a la de la primera: imposible volver a ser lo que fuimos antes, imposible escribir como entonces, imposible escribir como entonces, imposible encontrar la palabra exacta sin traicionar el original.<sup>89</sup>

Hier greift der Schriftsteller somit einer möglichen Kritik an seinen Übersetzungsentscheidungen vorweg.

Der in Argentinien lebende deutsche Schriftsteller ROBERT SCHOPFLOCHER weist gegen Ende seines Nachwortes des Erzählbandes *Wie Reb Froike die Welt rettete* (1998) den Leser darauf hin, dass die deutschen Erzählungen auf bereits veröffentlichten spanischen Fassungen beruhen: „Doch handelt es sich keineswegs um wortgetreue Übersetzungen, sondern um Nacherzählungen, die teilweise geringfügig, in einigen Fällen auch erheblich von den Originaltexten abweichen.“<sup>90</sup> Diese Abweichungen seien zum einen dem zeitlichen Abstand, zum anderen aber auch dem Umstand geschuldet, dass die Übersetzung in die Erstsprache erfolgte, so Schopflochler:

Während ich die deutsche Bearbeitung vornahm, erlebte ich staunend, wie sich zwischen den Zeilen selbständiges Leben zu regen begann. Es schien mir, als trage ich eine Schicht ab. Unter dem in spanischer (also in der später erworbenen) Sprache verfaßten Text wurde der palimpsestartig in der Muttersprache abgelagerte Urtext freigelegt. Die zeitliche Entfernung, die mich von den

---

<sup>88</sup> Stos 2007: 146.

<sup>89</sup> Atxaga 1995b: 156.

<sup>90</sup> Schopflochler 1998b: 180.

Erzählungen trennt, sowie die eigenständige Entwicklung, die die Texte im Laufe der Jahre erlebten, mögen ein übriges bewirkt haben.<sup>91</sup>

Aufgrund der Unterschiede zwischen den beiden Fassungen sei das Textverhältnis nicht jenes eines Originals und seiner Übersetzung, vielmehr handele es sich bei den deutschen Erzählungen um „durchaus eigenständige Arbeiten“<sup>92</sup>. Abschließend gibt Schopflocher die Originaltitel der Erzählungen an und ermöglicht so dem zweisprachigen Leser einen Textvergleich.<sup>93</sup>

### Zweisprachige Editionen

Wenn eine Selbstübersetzung in einer zweisprachigen Ausgabe erscheint, hat der bilinguale Leser die Möglichkeit, beide Fassungen miteinander zu vergleichen. Mittels eines Vor- oder Nachworts kann der Autor versuchen, den Leseprozess zu beeinflussen, auf Unterschiede hinzuweisen und/oder möglicher Kritik an seinen Übersetzungsentscheidungen vorzugreifen. Im Folgenden werden zunächst vier Vorworte der Lyriker JOAN MARGARIT, LUISA CASTRO, MIGUEL GONZALES-GERTH und WILLIS BARNSTONE analysiert sowie ein Vorwort zu einem Erzählband von LAWRENCE LA FOUNTAIN-STOKES. Im Anschluss folgt die Analyse dreier Nachworte der Dichter GERHARD KOFLER, FABRIZIO BAJEC und FRANCO BIONDI. Das Korpus umfasst somit acht Vor- bzw. Nachworte in zweisprachigen Ausgaben.

Der katalanische Lyriker JOAN MARGARIT weist den Leser in seinem kurzen Vorwort „Sobre las lenguas de este libro“ des Gedichtbandes *Estació de França* = *Estacion de Francia* auf die zeitgleiche Textgenese beider Fassungen hin: „En este libro todas las versiones, modificaciones y vueltas a empezar que sufre en mis manos un poema las he realizado en catalán y en castellano a la vez.“<sup>94</sup> Da somit keiner Fassung der alleinige Status eines Originals zugeschrieben werden kann, handelt es sich der Auffassung von Margarit nach somit auch nicht um eine Übersetzung, sondern um zweisprachige Lyrik: „Éste es un libro de poesía bilingüe. No se trata de poemas en catalán

---

<sup>91</sup> Schopflocher 1998b: 180.

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Vgl. ebd.: 181.

<sup>94</sup> Margarit 2010b: 13. *Estación de Francia* erschien bereits 1999 in einer bilingualen Ausgabe. Ich zitiere hier aus Gründen der Verfügbarkeit die Neuauflage von 2010.

traducidos al castellano, sino que están escritos *casí* a la vez en ambas lenguas.“<sup>95</sup> Entsprechend seien Unterschiede zwischen den beiden Versionen auch nicht nach Maßstäben einer Übersetzung zu bewerten; nicht die Äquivalenz sei entscheidend, sondern vielmehr ihr gemeinsamer Ursprung und die jeweilige Qualität.<sup>96</sup>

Die galicische Lyrikerin LUISA CASTRO betont im Vorwort der bilingualen Edition von *Ballenas = Baleas e baleas* (1992) ebenfalls, dass die Selbstübersetzung ihrer Gedichte keine „traducción estricta“<sup>97</sup> sei. Castro erörtert ausführlich die Umstände, die zur Selbstübersetzung und zur vorliegenden Publikationsform geführt haben. Wie bereits im Kapitel zur Textgenese erläutert, liegt die Ausgabe nur deswegen in dieser Form vor, weil die galicische Erstausgabe (1988) vergriffen und kein galicischer Verlag zu einer Neuauflage bereit war.<sup>98</sup> Einzig der Hiperión Verlag in Madrid gab ihr die Möglichkeit, die galicischen Gedichte erneut zu veröffentlichen, allerdings nur in einer zweisprachigen Ausgabe. Trotz ihrer Vorbehalte gegenüber bilingualen Editionen – „es como matar dos pájaros de un tiro“<sup>99</sup> – entschloss sich Luisa Castro daher zu diesem Schritt. Die Selbstübersetzung habe sich zugleich als Qualitätsprüfung der galicischen Gedichte erwiesen: „Si para los mejores poemas la traducción es una bala, para los menos buenos es un obús.“<sup>100</sup> Sie habe jedoch nur einen einzigen Vers weggelassen.

Die Möglichkeit der Nichtübersetzung thematisiert auch MIGUEL GONZALES-GERTH im Vorwort zu seinem bilingualen Gedichtband *Looking for the horse latitudes* (2007). So seien auch für den Selbstübersetzer die Übersetzungsprobleme – trotz der ihm zugestandenen Freiheiten – nicht geringer. Am Beispiel mehrerer Gedichte zeigt Gonzales-Gerth auf, dass die Übersetzung für ihn nie zufriedenstellend war, und zwar unabhängig davon, ob das Gedicht zunächst auf Spanisch oder auf Englisch verfasst wurde. Im Fall des Gedichts „The Space of Night“ verzichtete er schlussendlich sogar ganz auf eine spanische Übersetzung: „Certain phrases simply cannot find suitable equivalents

---

<sup>95</sup> Margarit 2010b: 13. Hervorhebung im Original.

<sup>96</sup> Vgl. ebd.: 13.

<sup>97</sup> Castro 1992b: 11.

<sup>98</sup> Vgl. ebd.: 9f.

<sup>99</sup> Ebd.: 11.

<sup>100</sup> Ebd.



and so it was decided not to include the Spanish version of the poem.“<sup>101</sup> Die Übersetzungsprobleme erklärt er insbesondere sprachimmanent und gattungsbezogen:

In poetry, when it comes to rhyme, either intended or not, Spanish is quite content with assonance or vowel-rhyme while English never was. And alliteration does not weaken the Spanish line as it seems to do in English.<sup>102</sup>

Die beiden sprachlichen Fassungen der Gedichte sieht er als „pair of poems“ an, die einander jedoch nicht ersetzen, wie Gonzales-Gerth betont: „[T]hey are not the same; they do not consist of repetitions“<sup>103</sup>. Dies legt nahe, dass sich die Gedichte von Gonzales-Gerth insbesondere an einen mehrsprachigen Leser richten.

Während Gonzales-Gerth die Schwierigkeiten herausstellt, die mit dem Prozess der Selbstübersetzung einhergehen, hebt WILLIS BARNSTONE die Freiheiten des Selbstübersetzers hervor. In seinem recht langen autobiographischen Vorwort „An American in Paris“ seines Gedichtbandes *Café de l’Aube à Paris = Dawn Café in Paris* (2011) berichtet Barnstone hauptsächlich über sein Leben in Paris, thematisiert aber auch kurz den Aspekt der Selbstübersetzung. Barnstone erläutert, dass die Selbstübersetzung auf Wunsch seines Verlegers erfolgte und er selbst zunächst skeptisch war: „I can’t do it, I said. Then I took six months off and did as best I could.“<sup>104</sup> In seiner Doppelrolle als Autor und Übersetzer fühlte er sich wider Erwarten sehr wohl. Insbesondere die Möglichkeit, auch Änderungen im Original vornehmen zu können, begeisterte ihn: „Whoever heard of a translator taking such license? Translate yourself and you will be free.“<sup>105</sup> Während er sich als Fremdübersetzer stets an den Originaltext gebunden fühlte, entfiel hier die Möglichkeit des Verrats: „The guilt of the transgressor vanished. I did not betray the French author, myself, if I changed a metaphor or added or left out a word.“<sup>106</sup> Der Übersetzungsprozess führte so zu einer ganzen Reihe von Wechselwirkungen zwischen den beiden Sprachen: „The two versions kept changing each other.“<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> Gonzales-Gerth 2007b: ii.

<sup>102</sup> Ebd.: iii.

<sup>103</sup> Ebd.: iii-iv.

<sup>104</sup> Barnstone 2011a: xiii.

<sup>105</sup> Ebd.: xiv.

<sup>106</sup> Ebd.: xiii.

<sup>107</sup> Ebd.: xiv.

Wie Barnstone reagiert LAWRENCE LA FOUNTAIN-STOKES ebenfalls skeptisch auf das Angebot seines Verlegers, seine Kurzgeschichten selbst zu übersetzen. In seinem Vorwort „La historia de las historias (sobre als traducción de estos cuentos als inglés)“ des Bandes *Uñas pintadas de azul = Blue Fingernails* (2009) betont er zwar selbst, kein professioneller Übersetzer zu sein, aber auch keine finanziellen Mittel gehabt zu haben, um einen solchen zu beauftragen. Zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung waren einige Kurzgeschichten bereits in englischer Übersetzung erschienen. Bei einer erneuten Lektüre stellte der Autor fest, dass er sich bei diesen von den Originaltexten entfernt hatte: „Algunas traducciones habían cobrado vida propia, tenían todo tipo de cambios favorables; en fin no eran los mismos cuentos.“<sup>108</sup> Da ihm die Übersetzungen nun besser gefielen als die Originale, entschloss sich der Schriftsteller die Originaltexte zu überarbeiten, obwohl er diese bereits beim Verlag eingereicht hatte: „Todo esto sin duda le provocó bastante confusión y no poca pena a Bilingual Press, que a veces no entendía muy bien lo que estaba pasando.“<sup>109</sup> Der Leser bekommt hier einen Einblick in die komplexe Entstehungsgeschichte von Selbstübersetzungen.

In seinem zweiseitigen Nachwort zu *Selbstgespräche im Herbst = Soliloquio d'autunno* (2005) hebt GERHARD KOFLER die Übersetzungsrichtung vom Italienischen ins Deutsche hervor und erläutert am Beispiel des ersten Gedichtes „Onomastico/Namenstag“ Übersetzungsschwierigkeiten bei der Übertragung von Assonanzen.<sup>110</sup> Die Selbstübersetzung wird hier nicht als eine besondere Übersetzungsform präsentiert, vielmehr erweckt Kofler beim Leser den Eindruck, es handle sich um eine Übersetzung wie jede andere.

FABRIZIO BAJEC hingegen legt in seinem Nachwort der zweisprachigen Ausgabe seines Gedichtbandes *Loin de Dieu, près de toi = Conte te, senza dio* (2013) den Fokus auf die Besonderheiten der Selbstübersetzung.<sup>111</sup> Im Vergleich zu einem Fremdübersetzer habe er die Autorität und die Freiheit, auch Veränderungen vorzunehmen.<sup>112</sup> Dies habe zum einen dazu geführt, dass er

---

<sup>108</sup> La Fountain-Stokes 2009: viii.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Vgl. Kofler 2005b: 90–91. Auch das Nachwort wurde zunächst auf Italienisch verfasst (vgl. S. 88–89).

<sup>111</sup> Zur Textgenese bei Bajec siehe Kapitel 6.3.

<sup>112</sup> Bajec 2013: 63.

die italienischen Originalversionen im Licht des Französischen überarbeitet habe: „[C]ette réécriture m’offrait aussi l’occasion de cerner le noyau de chaque poème et de le mettre à l’épreuve d’une langue qu’à priori je connaissais mieux.“<sup>113</sup> Zum anderen habe er die Freiheit dazu genutzt, die französische Fassung der Zielkultur anzupassen. Die Übersetzung betrachtet er als „une méditation sur l’original, une étude, un approfondissement“<sup>114</sup>, jedoch keineswegs als Verrat. Aufgrund der Unterschiede begrüßt er, dass die Gedichte nicht im *en-face*-Stil, sondern in einer sukzessiven Ausgabe erschienen sind: So ist zunächst im ersten Teil des Bandes der Gedichtzyklus auf Französisch abgedruckt, im zweiten Teil folgt das italienische Original.

Der Gedichtband *Giri e rigiri, laufend* (2005) des in Deutschland lebenden italienischen Lyrikers FRANCO BIONDI wurde hingegen in einer *en-face*-Edition veröffentlicht. In seinem Nachwort lädt Biondi den Leser explizit ein, beide Versionen miteinander zu vergleichen: „Möge der Leser, der sich in beiden Sprachen Zuhause [sic!] fühlt, diese Gedichte als Anlaß nehmen, seine Sprachwelten in ihrer Übereinstimmung und Unterschiedlichkeit begegnen lassen [sic!]“<sup>115</sup>. Ausführlich informiert Biondi den Leser über die Entstehungsgeschichte der beiden enthaltenen Gedichtzyklen „I mir zir“ und „laufend“. Ersterer entstand auf einer Lesereise 1989 in Italien auf Italienisch und wurde erst fast zehn Jahre später von ihm ins Deutsche übertragen. Biondi erläutert, dass die Sprachwahl zum damaligen Zeitpunkt eine Ausnahme in seinem literarischen Schaffen war: „Obwohl ich seit 1980 meine Werke nur noch auf Deutsch verfaßt hatte, hatte ich den Drang, diesen Zyklus auf Italienisch niederzuschreiben.“<sup>116</sup> Zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung ins Deutsche beendete der Dichter gerade den zweiten im Band enthaltenen Gedichtzyklus „laufend“. „Wie würde die Logik meines Alltags auf Italienisch klingen?“<sup>117</sup>, fragte sich Biondi unweigerlich, und so führte die Parallelität von Schreiben und Übersetzen zu einer zweiten, partiellen Selbstübersetzung:

Die Logik der doppelten Sprachführung habe ich nicht bei allen 39 Gedichten des Zyklus ‚laufend‘ umgesetzt; hier möchte ich 19 vorstellen. Bei der Auswahl gab

---

<sup>113</sup> Bajec 2013: 62.

<sup>114</sup> Ebd.: 63.

<sup>115</sup> Biondi 2005b: 119.

<sup>116</sup> Ebd.: 118. Das Nachwort ist auch auf Italienisch enthalten (vgl. ebd.: 116–117).

<sup>117</sup> Ebd.

es Aspekte, die nicht nur sprachlicher Natur waren und ihre Reifezeit brauchen; was reif ist, liegt nun hier vor.<sup>118</sup>

Wie viele andere Selbstübersetzer unterstreicht auch Biondi, dass seine Gedichte „nicht übersetzt worden“<sup>119</sup> seien. Auch bei ihm ist die Ablehnung des Übersetzungsbegriffes eng mit dem Treueverständnis verknüpft. So habe ein Übersetzer „einen Zwang zur Übertragungstreue“, während „der zweisprachige Lyriker über die wunderbare Möglichkeit [verfügt], die gleichen Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle in zwei Sprachen sprechen zu lassen“<sup>120</sup>. Die Abweichungen zwischen den beiden Versionen betreffen jedoch nicht den Inhalt, sondern lediglich die Konnotationen, denn „in jeder der beiden Sprachen schwingt etwas anderes mit“<sup>121</sup>.

### Zwischenfazit

Die analysierten Vor- und Nachworte zeigen, dass sich die rekurrierenden Themen in monolingualen und bilingualen Editionen nicht unterscheiden. Obwohl dem Leser das Original im Fall von einsprachigen Ausgaben nicht unmittelbar vorliegt, war es dennoch allen Schriftstellern ein Bedürfnis, mögliche Unterschiede zwischen beiden Fassungen zu thematisieren.

Neben den Gründen für die Selbstübersetzung sowie Einblicken in die Textgenese ist insbesondere die Frage der Texttreue ein zentrales Anliegen in fast allen Vor- und Nachworten. Der Begriff des ‚Übersetzens‘ wird oftmals mit einem Treuegebot assoziiert und vom Begriff der ‚Neuschreibung‘ klar abgegrenzt. Sowohl Goldschmidt als auch Atxaga und Schopflocher erläutern die Gründe für mögliche Abweichungen zwischen beiden Fassungen und greifen so möglicher Kritik an ihren Übersetzungsentscheidungen vor. Goldschmidt, Waisman und Vidal betonen ihre grundsätzliche Texttreue und trennen klar zwischen ihrem Autorentdasein in der Ausgangs- und ihrer Rolle als Übersetzer in der Zielsprache. Dass trotz der Freiheiten, die einem Selbstübersetzer womöglich zugestanden werden, die Übersetzungsprobleme nicht zwingend geringer sind, thematisieren sowohl Gonzales-Gerth als auch Kofler. Aufgrund

---

<sup>118</sup> Biondi 2005b: 118.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.: 119.

<sup>121</sup> Ebd.

der Abweichungen zwischen beiden Fassungen lehnen Margarit, Castro und Biondi es ab, von Übersetzungen zu sprechen. Auch Rodríguez präsentiert sich ihren Lesern als zweisprachige Autorin. Rodríguez, Bajec und Fountain-Stokes zeigen ihren Lesern eine andere Facette der Selbstübersetzung, bei der nicht mehr strikt zwischen der Rolle des Autors und der des Übersetzers unterschieden wird. Alle drei Selbstübersetzer haben die Originalfassung im Licht der Übersetzung überarbeitet und zeigen so das kreative Zusammenspiel beider Sprachen und Texte.

Das Gebot der Treue wird von den Selbstübersetzern somit ganz unterschiedlich ausgelegt. Alain Ausoni weist daraufhin, dass der Begriff der Treue auch rein inhaltsbezogen sein kann: Wenn VASSILIS ALEXAKIS in seinem Vorwort zur griechischen Selbstübersetzung von *Paris–Athènes* (1989) von einer treuen Übersetzung spreche, so meine er dies weniger im translatorischen Sinn:

Le lecteur est informé de l'identité des temps narrés dans les variantes du récit de vie. C'est dire que l'auteur-traducteur n'a pas augmenté la version grecque en substituant le présent de la traduction au présent de l'écriture dans lequel s'achève la version française. [...] Tout comme le pacte autobiographique, le pacte traductif proposé par Alexakis repose ici sur une déclaration d'intention.<sup>122</sup>

Insgesamt zeigt sich, dass auch Selbstübersetzer sich an vorherrschende Übersetzungsparadigmen gebunden sehen. Abweichungen vom etablierten Übersetzungsverständnis werden erläutert oder der Begriff der Übersetzung nach Möglichkeit ganz vermieden. Die Freiheiten des Selbstübersetzers erfahren hier eine Grenze, da sie nur dann Gültigkeit zu besitzen scheinen, wenn das Produkt nicht länger als Übersetzung definiert wird.

---

<sup>122</sup> Ausoni 2013a: 74.

### 9.3 Zusammenfassung und Ausblick

Der Kennzeichnung im Peritext kommt sowohl hinsichtlich der Positionsbestimmung des Autors im jeweiligen literarischen Feld als auch der Steuerung der Rezeption des Werkes eine zentrale Rolle zu. Die Gründe einer Nichtkennzeichnung der Selbstübersetzung sind vielfältig: Einige Autoren möchten ihren Lesern ihre Werke als Original präsentieren und so ihre Position als Schriftsteller im jeweiligen Literaturfeld stärken. In der Terminologie von Dasilva handelt es sich in diesen Fällen um eine *autotraduccion opaca deliberada*. Die Unsichtbarkeit der Selbstübersetzung kann hierbei durch eine stark abweichende Titelwahl noch verstärkt werden, wie das Beispiel von ALFREDO CONDE gezeigt hat. Andere Autoren verkaufen ihre Werke gegenüber den Verlegern als Originale, um eine bestimmte Erwartungshaltung zu erfüllen. Zu prüfen wäre in zukünftigen Arbeiten der Zusammenhang zwischen Nicht-Kennzeichnung und Häufigkeit der Selbstübersetzung in bestimmten Regionen sowie Publikationsformaten: Auffallend oft war in den Peritexten der bilingualen Ausgaben im Kontext der indigenen Sprachen in Südamerika die Selbstübersetzung nicht gekennzeichnet. Wird dies angesichts der Tatsache, dass es sich bei der Selbstübersetzung um den Regelfall handelt, von den Verlegern als unnötig erachtet? Werden bei einer Veröffentlichung in einer bilingualen Edition bei einer Nicht-Kennzeichnung beide Fassungen dem Autor zugeschrieben? Ist hingegen eine Kennzeichnung von Seiten der Autoren gewünscht, so scheinen diese sich gegenüber dem Verleger in einem Abhängigkeitsverhältnis zu befinden. Die Beispiele von DANIEL GAGNON und LLUÍS MARIA TODÓ haben gezeigt, dass hier die alleinige Entscheidungsgewalt beim Verleger lag. Die Entscheidung des Verlegers ist offenbar weder von den Wünschen des Autors noch von der tatsächlichen Textgenese geleitet. Erfolgt die Nicht-Kennzeichnung gegen den Willen des Schriftstellers, handelt es sich somit nach Dasilva um eine *autotraduccion opaca fortuita*.

Der Weg von der Unsichtbarkeit zur Sichtbarkeit der Selbstübersetzung im Fall von ANNE WEBER zeigt, dass ein Verleger sich auch bewusst für eine Vermarktung der literarischen Mehrsprachigkeit entscheiden kann. Die Doppelsprachigkeit scheint hier als mögliches Alleinstellungsmerkmal hinsichtlich der

Position im literarischen Feld gewertet zu werden. Die Platzierung in einer bestimmten Reihe ist hierbei insbesondere in Frankreich eine zusätzliche strategische Möglichkeit: „[...] French literary upmarket publishing usually separates translations from original works in French into different series.“<sup>123</sup> Hier wäre in weiterführenden Arbeiten zu untersuchen, ob die Kennzeichnung der Selbstübersetzung das Interesse am Werk der Autorin steigern konnte.

Die vorgeschlagene Differenzierung zwischen *autotraducciones opacas* und *autotraducciones transparentes* von Xosé Manuel Dasilva wurde hier aufgegriffen, jedoch hinsichtlich der Sichtbarkeit der Selbstübersetzung um die Komponente ‚Sichtbarkeit des Übersetzers‘ erweitert. Nur wenn dieser sichtbar wird, kann von einer *autotraducción transparente* gesprochen werden. Es ist zu betonen, dass der Umstand, dass bei jedem zweiten der im Rahmen dieser Untersuchung analysierten Peritexte die Selbstübersetzung gekennzeichnet war, keine Rückschlüsse über die tatsächliche quantitative Verteilung erlaubt, sondern lediglich dem Umstand geschuldet ist, dass diese Selbstübersetzungen deutlich leichter als *autotraducciones opacas* zu identifizieren sind. Die analysierten Peritexte weisen ganz unterschiedliche Arten der Kennzeichnung auf, sowohl hinsichtlich der Platzierung im Peritext als auch der Häufigkeit der Nennung. Daher erscheint es sinnvoll, bei der *autotraducción transparente* hinsichtlich der Sichtbarkeitsgrade zu differenzieren. Als problematisch erweist sich die Einordnung in die beiden Kategorien bei jenen Werken, in denen die gewählten Formulierungen hinsichtlich der Selbstübersetzung nicht eindeutig sind. Mit Blick auf die Rezeption der Selbstübersetzung wäre es in weiterführenden Arbeiten interessant zu untersuchen, ob es eine Korrelation zwischen der Sichtbarkeit im Peritext und jener im Epitext gibt. Der hohe Grad der Sichtbarkeit im Fall von *Guilty of Dancing the Chachacha* (2001) von GUILLERMO CABRERA INFANTE und die entsprechende Rezension von MacAdam legt diese nah. Andererseits wird NANCY HUSTON trotz Nicht-Kennzeichnung in vielen Interviews nach ihrer Praxis der Selbstübersetzung befragt.

In wenigen Werken bekamen die Autoren die Gelegenheit, in Vor- und Nachworten ihre Praxis der Selbstübersetzung zu thematisieren. Sowohl in ein- als auch in zweisprachigen Ausgaben wurde die Möglichkeit vor allem

---

<sup>123</sup> Sapiro 2010: 430.

dazu genutzt, einer möglichen Übersetzungskritik vorzugreifen oder sich ganz vom Begriff der Übersetzung zu distanzieren. Interessant ist, dass dies sprach- und gattungsübergreifend zu beobachten ist. Wenn also eine Kennzeichnung analog zur Fremdübersetzung einer Selbstübersetzung nicht gerecht wird, wie könnte dann eine adäquate Kennzeichnung aussehen, die dem Umstand gerecht wird, dass Selbstübersetzung zugleich Schreiben und Übersetzen bedeutet?

Der Sichtbarkeit von Selbstübersetzungen im Peritext kommt eine besondere Bedeutung für die weitere Vermarktung auf dem internationalen Buchmarkt zu. Nur wenn ausländische Verlage und Übersetzer wissen, dass es zwei auktoriale Fassungen des Werkes gibt, können sie eine Entscheidung über die Wahl des Ausgangstextes treffen, und nur dann können Übersetzer dieser besonderen Ausgangssituation Rechnung tragen. Welche Möglichkeiten sich hier bieten, wird im folgenden Kapitel ausführlich diskutiert.



## 10 Übersetzung literarischer Selbstübersetzungen

Der Durchbruch auf dem internationalen Buchmarkt ist bislang nur einem geringen Prozentsatz der im Rahmen dieser Arbeit identifizierten Selbstübersetzungen gelungen. Insbesondere Werke, die in wenig übersetzten Sprachen verfasst worden sind – dies betrifft vor allem die indigenen Sprachen in Südamerika, aber auch okzitanisch, baskisch, galicisch –, werden trotz der Selbstübersetzung ins Spanische oder Französische selten in weitere Sprachen übersetzt. In diesem Kapitel wird es jedoch nicht darum gehen, die Gründe und Mechanismen zu entschlüsseln, die zur (Nicht-)Übersetzung geführt haben; stattdessen liegt der Fokus im Folgenden auf jenen Selbstübersetzungen, die bereits in weitere Sprachen übersetzt wurden. Bezüglich der Übersetzung von Selbstübersetzungen liegen bislang nur wenige Arbeiten zu einzelnen Selbstübersetzern vor, vornehmlich zu SAMUEL BECKETT und seinen Übersetzungen ins Deutsche<sup>124</sup>, ins Kroatische<sup>125</sup> und ins Italienische<sup>126</sup>. Ziel dieses Kapitels ist es daher, sich der Problematik der Übersetzung von Selbstübersetzungen unter Einbeziehung einer Vielzahl an Autoren sprachübergreifend anzunähern und verschiedene Aspekte (Wahl des Ausgangstextes, Übersetzungsstrategien sowie Sichtbarkeit der Selbstübersetzung) systematisch zu analysieren. Hierzu greife ich auf Selbstaussagen von Schriftstellern und Übersetzern zurück. Ergänzend zu veröffentlichten Selbstaussagen wurden mehrere Interviews mit Selbst- und Fremdübersetzern geführt.

Nach einem kurzen Überblick über den aktuellen Forschungsstand (Kapitel 10.2), der einen ersten Einblick in die Komplexität der Übersetzung von Selbstübersetzungen bietet, wird in Kapitel 10.3 die Wahl des Ausgangstextes diskutiert. Wenn ein Autor sich selbst übersetzt, entsteht für den Fremdübersetzer eine besondere Ausgangssituation, da Verleger und Übersetzer zwischen zwei potentiellen Ausgangstexten wählen können: „Ist es sinnvoller, den Ursprungstext als solchen zu vermitteln, oder gilt er mit Entstehen einer

---

<sup>124</sup> Zu den deutschen Übersetzungen von Beckett siehe unter anderem Sievers 2005 sowie Fries-Dieckmann 2007.

<sup>125</sup> Vgl. Sindičić Sabljo 2011.

<sup>126</sup> Vgl. Montini 2006 sowie Montini 2007b.

zweiten, überarbeiteten Fassung als überholt und damit als nicht mehr ‚übersetzenswert‘?“<sup>127</sup> Die Frage von Katrin Zuschlag ist für eine Vielzahl von Selbstübersetzungen durchaus berechtigt. Sie setzt jedoch ein chronologisches Nacheinander von Original und Übersetzung voraus und trifft somit, wie im Kapitel zur Textgenese gezeigt wurde, nicht auf alle Selbstübersetzungen zu: Wenn beide Versionen gleichzeitig entstanden sind, kann nicht eine Fassung als „überholt“ gelten. Wie sich bereits andeutet, ist die Wahl des Ausgangstextes eine komplexe Entscheidung. Nach welchen Kriterien wurde diese von Verlegern und Übersetzern getroffen? Welche Vorlieben äußern Selbstübersetzer hinsichtlich der Wahl des Ausgangstextes? Ist möglicherweise ein dreisprachiger Übersetzer gefordert, wie es sich Myriam Suchet im Fall des Selbstübersetzers JEAN-JOSEPH RABEARIVELO (1903–1937) erhofft: „Pourrait-on espérer un traducteur trilingue qui saurait faire entendre le français et le malgache dans la langue cible?“<sup>128</sup> Diese Fragen werden sowohl aus der Perspektive von Selbstübersetzern und Verlegern als auch von Übersetzern diskutiert werden.

In Kapitel 10.4 wird anschließend erörtert, auf welche Übersetzungsstrategien Übersetzer zurückgreifen, wenn beide Ausgangstexte bei der Übersetzung in eine dritte Sprache berücksichtigt werden sollen. Welche Strategien können hier unterschieden werden? Welche Rolle spielen die Ausgangstexte jeweils?

Abschließend wird in Kapitel 10.5 erläutert, wie Übersetzungen von Selbstübersetzungen veröffentlicht werden. Wird dem Leser in der dritten Sprache vermittelt, dass es sich bei dem Ausgangstext um ein Werk handelt, das vom Schriftsteller in zwei Sprachen verfasst wurde? Hier spielen neben der Kennzeichnung im Peritext vor allem Vor- und Nachwörter eine entscheidende Rolle. Eine weitere Option stellt die Veröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition dar, die es erlaubt, dem Leser, neben der Übersetzung in der Zielsprache, auch das Original und/oder die Selbstübersetzung zugänglich zu machen. Diese Veröffentlichungsform sei insbesondere dann erstrebenswert,

---

<sup>127</sup> Zuschlag 2002: 208. In ihrer Dissertation hat Katrin Zuschlag am Beispiel von Lévi-Strauss aufgezeigt, dass bei wissenschaftlichen Übersetzungen fast immer die Selbstübersetzung als Ausgangstext fungiert.

<sup>128</sup> Suchet 2009: 184.

wenn die beiden Ausgangstexte in einer zweisprachigen Edition erschienen sind, so Suchet in ihrer Analyse der Selbstübersetzungen von Rabearivelo:

Dans le cas de Rabearivelo, la question se complique puisque le recueil original, du moins depuis la réédition de 1960, comprend une version malgache et une version française de chaque poème. Ne faudrait-il pas, dès lors, imaginer que les traductions vers une troisième langue donnent lieu à des éditions trilingues?<sup>129</sup>

Welche Möglichkeiten die Veröffentlichung in mehrsprachigen Editionen bieten kann, wird abschließend kurz umrissen.

## 10.1 Forschungsstand

Bislang liegen nur einzelne Fallstudien vor, die sich vor allem mit der Frage beschäftigen, welcher Ausgangstext von den jeweiligen Übersetzern gewählt wurde. Montini (2006, 2007), Sindičić Sabljo (2011) und Elefante (2012) erörtern zudem, wie ein angemessener Umgang mit beiden Versionen aussehen könnte, während Manterola Agirrezabalaga (2012, 2014a) in ihren Analysen der Übersetzungen des baskischen Autors BERNARDO ATXAGA auch eruiert, aus welchen Gründen der jeweilige Ausgangstext gewählt wurde.

### Wahl des Ausgangstextes und der Übersetzungsstrategie

Die Frage, welcher Text als Ausgangstext für die Übersetzung fungiert, wurde bisher vor allem in Bezug auf BECKETTS bilinguales Œuvre diskutiert. Die Übersetzungen von Elmar Tophoven ins Deutsche berücksichtigten auf Wunsch des Schriftstellers in der Regel beide Versionen,<sup>130</sup> darüber hinaus war Beckett stets eng in den Übersetzungsprozess eingebunden.<sup>131</sup> Die Übersetzungen ins Italienische beruhten laut Chiara Montini bis 1996 hingegen entweder auf

---

<sup>129</sup> Suchet 2009: 184.

<sup>130</sup> Einzige Ausnahme sind jene Übersetzungen, die vor der Selbstübersetzung entstanden. In diesen Fällen berücksichtigte Beckett jedoch die deutsche Fassung bei seiner eigenen Selbstübersetzung (vgl. Garforth 1996: 63 sowie Fries-Dieckmann 2007: 105).

<sup>131</sup> Zu den deutschen Übersetzungen von Beckett siehe ausführlich Kapitel VIII.2 meiner Diplomarbeit (Gentes 2009), Garforth 1996, Sievers 2005 sowie Fries-Dieckmann 2007. Tophoven selbst äußert sich in mehreren Aufsätzen (siehe z.B. Tophoven 1975 und Tophoven 1988a) zu seinen Übersetzungen und der Zusammenarbeit mit Beckett. Auch an Übersetzungen in andere Sprachen war Beckett beteiligt, wenn auch weniger systematisch. So berichtet die spanische Übersetzerin Antonio Rodríguez-Gago, dass Beckett einige ihrer Rohübersetzungen mit Anmerkungen versah (vgl. Rodríguez-Gago 1999: 234).

der englischen oder der französischen Fassung, wobei die Wahl des Ausgangstextes unabhängig von der Textgenese erfolgte.<sup>132</sup> In den letzten Jahren konstatiert Montini in Italien jedoch bei den Neuübersetzungen eine „tendance croissante à faire référence au bilinguisme, voire au plurilinguisme de l'œuvre de Beckett“<sup>133</sup>. So basierte Aldo Tagliaferri 1996 veröffentlichte Neuübersetzung von Becketts Trilogie auf der französischen Version, jedoch konsultierte der Übersetzer bei Übersetzungsproblemen nicht nur die jeweiligen englischen Fassungen, sondern berücksichtigte zudem die Übersetzung ins Deutsche.<sup>134</sup> Diese Vorgehensweise sei zwar eine Verbesserung, allerdings bevorzugt Montini eine andere Übersetzungsstrategie, „non pas de choisir un texte comme base, mais de choisir l'unité expressive (le mot, le syntagme, la phrase) en mettant en parallèle les deux versions de Beckett“<sup>135</sup>. Konkret stellt sich Montini vor, von beiden Fassungen eine separate Übersetzung anzufertigen und diese im Anschluss – „mais seulement ensuite“<sup>136</sup> – zu einer einzigen zu verschmelzen:

Cette solution de double traduction et de fusion ultérieure de deux textes demanderait un travail fort élaboré. Mais la création du double texte ne serait pas moins élaborée que la pratique de Beckett de la réécriture dont il se plaignait si souvent.<sup>137</sup>

Diese Übersetzungsstrategie ist jedoch hier nur theoretisch entwickelt und in Italien (noch) nicht praktisch umgesetzt worden. So konstatiert Montini 2007: „A ma connaissance, il n'existe à ce jour aucune traduction en langue italienne à partir des deux versions.“<sup>138</sup> 2015 realisiert sie bei ihrer eigenen Übersetzung von *Mercier et Camier* (1970) / *Mercier and Camier* (1974) ins Italienische dieses Vorhaben schließlich selbst.<sup>139</sup>

---

<sup>132</sup> Vgl. Montini 2006: 104. Sie merkt jedoch einschränkend an, dass in einigen Fällen die Selbstübersetzung zum Zeitpunkt der italienischen Übersetzung noch nicht verfügbar gewesen sei (vgl. Montini 2012c: 134).

<sup>133</sup> Montini 2007b: 9.

<sup>134</sup> Vgl. Montini: 2006: 104f. Der Ansatz, die deutsche Übersetzung einzubeziehen, ist nicht nur aufgrund Becketts Beteiligung sinnvoll, sondern erweist sich insbesondere in jenen Fällen als ratsam, in denen Beckett die deutsche Übersetzung bei seiner eigenen Selbstübersetzung berücksichtigte, also die deutsche Übersetzung vor der Selbstübersetzung entstand. Dies betrifft beispielsweise die Selbstübersetzung von *Fin de Partie* (vgl. Tophoven 1988b).

<sup>135</sup> Montini 2006: 112.

<sup>136</sup> Ebd.: 114.

<sup>137</sup> Ebd.: 113.

<sup>138</sup> Montini 2007b: 9.

<sup>139</sup> Zur Vorgehensweise äußert sich Montini in Montini 2014: 92–93.

Etwas moderater wirken im Vergleich die Anforderungen, die Mirna Sindičić Sabljo an die Übersetzungen von Becketts Werk ins Kroatische stellt. Ihre Analyse von dreißig Übersetzungen ins Kroatische im Zeitraum von 1958–2010 ergibt mit Blick auf den Umgang mit Becketts Zweisprachigkeit folgendes Bild:

So far, only half of the texts Samuel Beckett wrote have been translated into the Croatian language. Fifteen texts were translated from English, and ten from French. None of the texts were translated twice. [...] Seven of the [sic!] Beckett's texts were not translated to Croatian language from their original/first version, but from the translation made by Beckett himself.<sup>140</sup>

Sindičić Sabljo moniert, dass die Kriterien, die zur Wahl des jeweiligen Ausgangstextes geführt haben, in keinem der Paratexte erörtert werden. Sie fordert daher von künftigen Übersetzern einen reflektierten Umgang mit Becketts bilinguaalem Gesamtwerk:

Translators should clearly state which version of the text (English or French) is being translated and they should consult the other version in order to clarify unclear parts of the text, as well as solve the problems of interpretation.<sup>141</sup>

Jeder Übersetzung sollte zudem ein umfassender Textvergleich vorangehen, um Unterschiede zwischen beiden Fassungen aufzuschlüsseln. Konstatiere der Übersetzer hierbei signifikante Unterschiede zwischen beiden Versionen, dann sollte nach Ansicht von Sindičić Sabljo die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, beide Fassungen wie zwei autonome Werke zu behandeln: „Both versions could be translated separately, if they differ significantly.“<sup>142</sup> Dies ist beispielsweise bei der Übersetzung der Erzählung *Le Calmant* (1955) / *The Calmative* (1967) ins Slowenische der Fall, wie Katarína Bednárová erläutert:

Il est évident que deux originaux différents d'un même texte risquent de produire deux traductions différentes. C'est ce que nous avons obtenu en slovaque avec la nouvelle *Le Calmant* traduite d'abord de l'anglais et puis du français.<sup>143</sup>

Dass beide Versionen in dieselbe Zielsprache übersetzt werden, geschieht äußerst selten, ist aber im Fall von Neuübersetzungen nicht ausgeschlossen, wie Ute Klünder am Beispiel der deutschen Übersetzungen von KAREN BLIXENS

---

<sup>140</sup> Sindičić Sabljo 2011: 172. Auffällig ist, dass Sindičić Sabljo nur für 25 von 30 identifizierten Übersetzungen die Ausgangssprache benennt, vermutlich ist diese in den fünf fehlenden Fällen nicht eindeutig identifizierbar. Sindičić Sabljo äußert sich hierzu nicht.

<sup>141</sup> Ebd.: 163.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Bednárová 2010: 356.

bekanntestem Roman *Out of Africa* (1937) / *Den afrikanske Farm* (1937) aufzeigt.<sup>144</sup> Bereits 1938 erschien die von Rudolf von Scholtz aus dem Englischen angefertigte Übersetzung *Afrika, dunkel lockende Welt* und wurde seitdem mehrfach, zuletzt 2003, neu aufgelegt. 1989 erschien in Ostdeutschland die auf der dänischen Selbstübersetzung beruhende Übersetzung *Die afrikanische Farm* von Gisela Perlet.<sup>145</sup> Ähnlich liegt der Fall bei den Übersetzungen ins Französische und Englische von *Xente de aquí e de acolà* (1971) / *La otra gente* (1975) von Álvaro Cunqueiro, die Dasilva (2013) analysiert hat: Für die englische Übersetzung wurde zunächst die Selbstübersetzung als Ausgangstext gewählt; zweiundzwanzig Jahre später wurde eine Neuübersetzung des galicischen Originals in Auftrag gegeben.<sup>146</sup> Im Französischen hingegen erfolgte laut Dasilva erst eine Übersetzung aus dem Galicischen und bereits vier Jahre später eine Neuübersetzung aus dem Spanischen.<sup>147</sup>

Ausschlaggebend für die Wahl des Ausgangstextes kann der Verbreitungsgrad der verwendeten Sprachen sein. So wird in der Regel die Fassung in der dominanteren Sprache als Ausgangstext für weitere Sprachen gewählt. Ana Luna Alonso zeigt am Beispiel der französischen Übersetzungen des galicischen Schriftstellers MANUEL RIVAS auf, dass auch dann auf die spanische Übersetzung zurückgegriffen wird, wenn Rivas sich nicht selbst übersetzt hat:

En el caso del francés, la primera novela traducida parte de la versión castellana del autor (*En salvaje compañía*) y la última es traducción del castellano a partir de la versión de Dolores Vilavedra (*Los libros arden mal*).<sup>148</sup>

Die Übersetzung von *Los libros arden mal* (2006) erfolgte von Serge Mestre und erschien unter dem Titel *L'Éclat dans l'Abîme. Mémoires d'un autodafé* 2008 bei Gallimard. Serge Mestre hatte zuvor bereits mit Ramón Chao den

<sup>144</sup> Vgl. Klünder 2000: 391.

<sup>145</sup> 2010 erschien eine von Gisela Perlet selbst überarbeitete Fassung der Übersetzung: „Diese Ausgabe hat die hervorragende Übersetzerin dänischer Klassiker jetzt überarbeitet und mit der letztgültigen vollständigen, kritischen Ausgabe abgestimmt, die 2007 bei Gyldendal in Kopenhagen erschien.“ (Urban-Halle 2010) In Deutschland veröffentlichte die Autorin ihre Werke unter dem Pseudonym Tania Blixen.

<sup>146</sup> Bei den englischen Übersetzungen handelt es sich um *People from Here and Beyond* (1989) in der Übersetzung aus dem Spanischen von Sheila Ingrisano sowie *Folks from Here and There* (2011) in der Übersetzung aus dem Galicischen von Kathleen March.

<sup>147</sup> In Frankreich erscheint 1988 zunächst *Gens d'ici et de là* in der Übersetzung aus dem Galicischen von Rosendo Ferrán, gefolgt von *Galiciens, corbeaux et parapluies* (1992) aus dem Spanischen von François Maspero.

<sup>148</sup> Alonso 2014b: 157.

Roman *Le Crayon du charpentier* (2000) sowie den Kurzgeschichtenband *La Langue des papillons et autres nouvelles* (2003)<sup>149</sup> aus dem Galicischen übersetzt.<sup>150</sup> Selbst innerhalb desselben Verlagshauses und bei Beauftragung desselben Übersetzers variiert somit die Ausgangssprache. Die Wahl des Ausgangstextes scheint zudem unabhängig davon getroffen zu werden, ob es sich bei der spanischen Fassung um eine Selbst- oder Fremdübersetzung handelt.

Auch Santoyo (2004; 2013) diskutiert am Beispiel von RABINDRANATH TAGORE, TSCHINGIS AITMATOW, VLADIMIR NABOKOV und NGUGI WA THIONG'O die Praxis der indirekten Übersetzung, d. h. sogenannte Relais-Übersetzungen: „Relay translation is the translation of a translated text (either spoken or written) into a third language (for example from Chinese to English, then from English to French).“<sup>151</sup> Santoyo kritisiert, dass AITMATOWs Werke nicht aus dem Kirgisischen, sondern aus dem Russischen übersetzt wurden.<sup>152</sup> Ebenso seien bei TAGORE, NABOKOV und NGUGI WA THIONG'O die Übersetzungen in andere Sprachen aus dem Englischen und nicht aus dem Bengalischen, Russischen bzw. Gikuyu erfolgt.<sup>153</sup> Die Selbstübersetzung sei somit auf dem internationalen Buchmarkt zum neuen Original geworden: „[O]riginals of self-translations end up being overshadowed by their translations, even supplanted by them [...]“<sup>154</sup> Es stellt sich jedoch die Frage, inwieweit die Kritik an Relais-Übersetzungen im Fall von Selbstübersetzungen berechtigt ist: Erstens greift sie grundsätzlich nur dann, wenn Original und Selbstübersetzung zeitversetzt entstanden sind, da sonst keiner Textfassung eindeutig der Status eines Originals zugeschrieben werden kann. Zweitens zeichnet sich der Autor im Gegensatz zu herkömmlichen Relais-Übersetzungen auch verantwortlich für

---

<sup>149</sup> Es handelt sich hierbei um ausgewählte Kurzgeschichten aus den Bänden *Un millón de vacas* (1989) und *Ela, maldita alma* (1999). Eine Neuauflage der Übersetzung des Kurzgeschichtenbandes erschien 2011 in einer spanisch-französischen Edition.

<sup>150</sup> „[E]l tándem Ramón Chao y Serge Mestre anota las traducciones donde se explican cuestiones culturales muy concretas sobre el carácter y la lengua gallega del original.“ (Alonso 2014b: 157)

<sup>151</sup> St. André 2009: 230. Relais-Übersetzungen werden häufig auch als indirekte Übersetzungen bezeichnet. So verwendet Toury die Begriffe „mediated, intermediated, second-hand or indirect, interchangeably“ (Toury 2012: 61) zur Bezeichnung dieser Übersetzungspraxis. Dollerup hingegen versteht unter „indirekten Übersetzungen“ eine besondere Variante der Relais-Übersetzung, „where the intermediary translation is not intended for publication, but only as a stepping stone to the second translation“ (ebd.). Im Folgenden werden „indirekte Übersetzung“ und „Relais-Übersetzung“ synonym verwendet.

<sup>152</sup> Vgl. Santoyo 2004: 232.

<sup>153</sup> Vgl. ebd 232f. sowie Santoyo 2013b: 34f.

<sup>154</sup> Santoyo 2013b: 34.

die Übersetzung. Aufgrund der doppelten Autorschaft scheint der Rückgriff auf die Selbstübersetzung im Sinne eines zweiten Originals legitim und kann in einigen Fällen sogar vom Autor selbst gewünscht sein, nämlich dann, wenn dieser die Selbstübersetzung als eine Fortführung des Originals betrachtet. Lässt man nun die Frage des Textstatus und der Wünsche des Autors außen vor, so bestätigen die von Santoyo angeführten Beispiele vielmehr, dass bei der Wahl des Ausgangstextes die Sprachen, in denen beide Texte vorliegen, maßgeblich waren. So hatte die Zielsprache der Selbstübersetzungen auf dem internationalen Übersetzungsmarkt stets eine dominantere Position als die Sprache des Originals.

### Art der Veröffentlichung

Hinsichtlich der Veröffentlichung von Übersetzungen von Selbstübersetzungen sind zwei Aspekte besonders relevant: die Kennzeichnung des Ausgangstextes sowie die Wahl des Editionsstils. Eine eindeutige und vor allem fehlerfreie Kennzeichnung des Übersetzungsprozesses im Paratext fordert Chiara Elefante in ihrer Analyse der italienischen Übersetzung des Romans *Lignes de failles* (2006) / *Fault Lines* (2007) von NANCY HUSTON. Elefante weist im Gespräch mit der Übersetzerin Federica Aceto nach, dass diese, entgegen der Angabe im Paratext, nicht die französische Fassung als Ausgangstext gewählt habe, sondern die englische, wobei sie die französische Version von Zeit zu Zeit konsultiert habe:

Au moment où elle a accepté ce travail, elle savait qu'il existait deux versions, signées par l'auteur, du même roman; puisque Rizzoli, peut-être en accord avec l'auteure elle-même, avait décidé de le traduire de l'anglais, elle a accepté la traduction, et elle a gardé sous les yeux, tout au long de son travail, la version française. En cas de difficulté d'interprétation, ou de doutes relatifs à une expression, une métaphore... elle a consulté le roman en français, ce qui peut arriver à n'importe quel traducteur qui a la chance de disposer, en plus du texte de départ, d'une traduction déjà réalisée.<sup>155</sup>

Chiara Elefante vermutet in der fehlerhaften Angabe im Paratext verlegerisches Kalkül: *Lignes de failles* (2006) hatte in Frankreich den *Prix Femina* erhalten. Auf der Buchrückseite der italienischen Übersetzung wird werbewirksam auf den französischen Literaturpreis hingewiesen:

---

<sup>155</sup> Elefante 2012.



Dans le péritexte, en effet, l'éditeur définit le roman ‚Bestseller assoluto in Francia con oltre 250.000 copie vendute‘ (‚Bestseller absolu en France avec plus de 250.000 copies vendues‘) et il fait allusion au prestigieux Prix Femina que l'ouvrage a remporté.<sup>156</sup>

Es könnte jedoch auch sein, dass der Verlag die französischen und nicht die englischen Übersetzungsrechte gekauft hat und entsprechend die französische Fassung als Original ausgewiesen wird. Trotzdem hätte der tatsächliche Übersetzungsprozess beispielsweise in einem Vor- oder Nachwort kurz thematisiert werden können. Dass dies nicht geschehen sei, kritisiert Elefante als eine „non-reconnaissance de tout un travail de médiation linguistique et inter-culturelle profond et singulier de la part de la traductrice“<sup>157</sup>.

Die mangelnde Verlässlichkeit der Angaben im Peritext hinsichtlich des Ausgangstextes beklagt auch Mario Santana in seiner Analyse der Übersetzungen von BERNARDO ATXAGAS Roman *Soinujolearen semea* (2003) / *El hijo del acordeonista* (2004). Santana schlägt vor, dass die in einem Textvergleich festgestellten Abweichungen zwischen beiden Fassungen Aufschluss darüber geben können, welche Version tatsächlich als Ausgangstext fungiert habe.<sup>158</sup> So zeigt er auf, dass in den Peritexten der galicischen und der katalanischen Übersetzung zwar die baskische Fassung als Originaltext angegeben wird, die Übersetzungen aber sämtliche strukturelle Änderungen der spanischen Selbstübersetzung aufweisen:

The Catalan and Galician versions claim to be translations of the original Basque, but they are in fact based on the Spanish version: they feature the same changes mentioned above with regard to the Alfaguara edition – the opening poem, the transposition, retitling, or elimination of sections, and the revised acknowledgments. In these translations, Atxaga's Spanish version is used as a source text but nevertheless rendered invisible to the reader.<sup>159</sup>

Santana kritisiert jedoch nicht, dass die spanische Fassung als Ausgangstext verwendet wurde, sondern, dass der Verlag suggeriert, dass eine direkte Übersetzung aus dem Baskischen vorliege:

In the case of the Catalan and Galician translations, to recognize the use of the Spanish version could signal the acknowledgment of the existence of a dominant

---

<sup>156</sup> Elefante 2012.

<sup>157</sup> Ebd.

<sup>158</sup> Vgl. Santana 2009: 218.

<sup>159</sup> Ebd.: 221. Der katalanische Übersetzer Pau Joan Hernández bestätigt in einem Interview mit Manterola Agirrezabalaga, dass die Übersetzung aus dem Kastilischen erfolgt sei und zwar auf ausdrücklichen Wunsch des Autors (vgl. Manterola Agirrezabalaga 2014a: 175).

language as a mediating factor – even though I would argue that in this case the deciding mediation is not simply the Spanish text, but also the authorial self-translation.<sup>160</sup>

Die Angaben im Peritext können nicht nur fehlerhaft, sondern auch widersprüchlich und/oder unvollständig sein, wie Manterola Agirrezabalaga anhand dreier Ausgaben der katalanischen Übersetzung von Pau Joan Hernández des Romans *Gizona bere bakardadean* (1993) / *El hombre solo* (1993) von BERNARDO ATXAGA nachweist. Die erste Ausgabe (Columna 1995) gibt lediglich den Namen des Übersetzers an, nicht aber die Ausgangssprache oder den Titel des Ausgangstextes. Die zweite Ausgabe (Cercle de lectors 1996) gibt als Originaltitel den baskischen Titel an, aber als Ausgangssprache das Kastilische, während die dritte Ausgabe (Bromera 1995) mit einer direkten Übersetzung aus dem Baskischen wirbt.<sup>161</sup> In allen drei Fällen seien jedoch sowohl der Übersetzer als auch der Text identisch, „bringing us to the conclusion that one of the publishing houses is spreading information that is not entirely accurate“<sup>162</sup>. Der Übersetzer gab auf Nachfrage von Manterola Agirrezabalaga an, bei der Übersetzung ins Katalanische mit beiden Fassungen gearbeitet zu haben.<sup>163</sup> Eine empirische Analyse bezüglich der Wahl des Ausgangstextes, die lediglich auf den Angaben im Peritext beruht, wird, wie diese drei Beispiele erahnen lassen, fast schon zwangsläufig fehlerhaft sein, daher wurde von einer quantitativen Erhebung im Rahmen dieser Arbeit Abstand genommen.

Der gewählte Editionsstil für die Veröffentlichung von Übersetzungen von Selbstübersetzungen ist in der Forschung bislang wenig diskutiert worden. Insbesondere den trilingualen Ausgaben der deutschen BECKETT-Übersetzungen im Suhrkamp Verlag ist im Rahmen der Selbstübersetzungsforschung Beachtung geschenkt worden. Für Ute Klünder repräsentieren diese den idealen Umgang mit Übersetzungen von Selbstübersetzungen:

Für die Vermittlung in andere Sprachen wäre es [...] wünschenswert, daß man keinesfalls aufgrund von Qualitätsurteilen ausschließlich die eine Fassung zugunsten der anderen als Ausgangstext bevorzugte, sondern vielmehr die jeweils

---

<sup>160</sup> Santana 2009: 223.

<sup>161</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2012: 90.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2014a: 177f. Der Übersetzer selbst habe diese Entscheidung getroffen.

beiden Texte nebeneinander abdruckte, wovon einer dann Grundlage für den Zieltext bildete. In dieser Hinsicht ist etwa Beckett ein besseres Schicksal widerfahren als Blixen, zumindest im Hinblick auf die Rezeption in Deutschland, denn in den sechziger Jahren gibt der Suhrkamp Verlag eine dreisprachige Ausgabe heraus. [...] Der Fall Beckett zeigt also einen auf Gleichrangigkeit und vor allem auf Vollständigkeit bedachten editorischen Umgang mit einem Dichter zweier Sprachen, und dieses scheint in der Tat die angemessenere Behandlung zu sein.<sup>164</sup>

Erneut kommt Beckett und vor allem seinem deutschen Verlag Suhrkamp eine Vorreiterrolle zu. Auf Initiative des Verlegers Siegfried Unseld wurden die deutschen Übersetzungen von Becketts Werken in dreisprachigen Editionen veröffentlicht: „Dabei berücksichtigte Unseld, anders als Becketts französischer und die englischsprachigen Verlage, zudem die Veränderungen und Korrekturen des Autors an den Originaltexten [...]“<sup>165</sup> Erika Tophoven resümiert die gewählte *mise en page* der dreisprachigen Ausgabe des dramatischen Werks 1963/64: „In den beiden Bänden stehen Originalfassung und deutsche Übersetzung einander gegenüber. Die entsprechenden Übersetzungen des Autors folgen im Anhang.“<sup>166</sup> Für die dreisprachige Taschenbuchausgabe der Einzelwerke wurde hingegen ein anderes Editionsformat gewählt. So teilen sich die französische und englische Fassung jeweils in zwei Spalten gesetzt vertikal die linke Buchseite, während die rechte Seite der deutschen Übersetzung vorbehalten ist. In den folgenden Jahrzehnten erscheinen bei Suhrkamp auch Einzelwerke von Beckett in zwei- und dreisprachigen Ausgaben, wie beispielsweise *Endspiel = Fin de partie = Endgame* (1974), *Warten auf Godot = En attendant Godot = Waiting for Godot* (1975) und *Das letzte Band = Krapp's Last Tape = La dernière bande* (1996), aber auch Prosawerke wie *Immer noch nicht mehr = Stirrings Still = Soubresauts* (2000). Laut Hannes Schweiger wird mit dem editorischen Umgang des Suhrkamp Verlages mit den deutschen Übersetzungen von Becketts Werken „auch dem Umstand Rechnung getragen, dass die einzelnen Fassungen sich zum Teil deutlich voneinander unterscheiden und der Aspekt der Bilingualität für Becketts Arbeit von erheblicher Bedeutung ist“<sup>167</sup>. Die Herausgabe der deutschen Übersetzungen in einer dreisprachigen Ausgabe ist auch aufgrund Becketts Mitarbeit an den deutschen

---

<sup>164</sup> Klünder 2000: 392f.

<sup>165</sup> Sievers 2005: 227.

<sup>166</sup> Tophoven, Erika 1996: 137.

<sup>167</sup> Schweiger 2005: 49.

Übersetzungen zu befürworten, da Beckett diese auch bei seinen eigenen Selbstübersetzungen berücksichtigte:

Von Ausgangstexten im wörtlichen Sinn, d. h. Texten mit primärem Status, kann bei Beckett keine Rede sein. Schließlich schreibt er sowohl auf Englisch als auch auf Französisch, übersetzt sich selbst, arbeitet an deutschen Übersetzungen mit und nimmt unter dem Einfluss der verschiedenen Übersetzungen Änderungen am Ausgangstext, aber auch wiederum an den Übersetzungen vor. Erst durch die Gesamtheit der Versionen in den verschiedenen Sprachen konstituiert sich somit eine Art Werkidentität.<sup>168</sup>

Alle drei Fassungen sind somit in ihrer Genese eng miteinander verknüpft. Klünder und Schweiger benennen somit Gleichrangigkeit, Vollständigkeit, Vergleichbarkeit sowie die Zweisprachigkeit des Originalwerkes als Argumente für eine Veröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition.

Dieser kurze Forschungsüberblick spiegelt bereits die Komplexität der Übersetzung von Selbstübersetzungen und deren Veröffentlichung wider, auch wenn sich die Forschung bislang auf wenige Einzelstudien konzentriert hat. Im Folgenden werden nun aufbauend auf diesen Erkenntnissen anhand eines erweiterten Korpus sprachübergreifend die Wahl des Ausgangstextes, die gewählten Übersetzungsstrategien sowie die Sichtbarkeit der Selbstübersetzung systematisch analysiert.

## 10.2 Wahl des Ausgangstextes

Il m'est arrivé de traduire en chinois une de mes pièces françaises [...] Je n'y arrivais pas, j'étais incapable de traduire mon propre texte, et en fin de compte, au lieu de traduire, j'ai réécrit la même pièce en chinois. Elle devait ensuite être traduite en allemand. La traductrice, qui connaît et le chinois et le français, a lu les deux versions et m'a dit, mais ce n'est pas possible, qu'est-ce que je dois traduire, quel texte est le bon, lequel dois-je prendre? Je lui ai répondu, tu sais, tu n'as qu'à écrire une version allemande, ce sera la troisième.

Das Beispiel der deutschen Übersetzerin eines Theaterstücks von GAO XINGJIAN illustriert die ungewohnte Ausgangssituation, mit dem ein Übersetzer konfrontiert ist, wenn er einen selbstübersetzten Text übersetzen soll und bei der Sprachen mächtig ist. Interessen von Autoren, Übersetzern und Verlegern

---

<sup>168</sup> Fries-Dieckmann 2007: 42.

können beim Entscheidungsprozess, wie mit den beiden Ausgangstexten umgegangen werden soll, durchaus divergieren, wie im Folgenden dargelegt wird.

Selbstübersetzer haben ganz unterschiedliche Vorstellungen davon, wie ihre selbstübersetzten Werke in andere Sprachen übersetzt werden sollen und welche Fassung als Ausgangstext fungieren soll. In den geführten Interviews zeigt sich jedoch eine deutliche Präferenz für die Wahl des Originals als Ausgangstext:

„El mejor es siempre el primero.“<sup>169</sup> (Francesc Miralles)

„Sobre la traducción a otros idiomas, creo que siempre es mejor que se parta de la primera que escribí.“<sup>170</sup> (Gemma Lienas)

„La versión por la cual tengo preferencia es la portuguesa, claro, por ser la lengua original de mis poemas.“<sup>171</sup> (Fátima Donoso Gómez)

„Yo suelo escribir en catalán, mi lengua materna, y luego traducir al castellano. Creo que traducir del catalán a cualquier otro idioma sería la forma de ser más fiel al poema original.“<sup>172</sup> (Jordi Climent)

„Si el traductor entiende el texto en la lengua original siempre podrá encontrar mejor su música, su significado. Pero es importante que el traductor no traicione las ideas del poema a favor de una mejor musicalidad o métrica. Es necesario que se traduzcan libros de las lenguas minoritarias de lo contrario renunciamos a la riqueza que ofrece la diversidad de lenguas y de culturas que existen.“<sup>173</sup> (Assumpció Forcada)

Für ASSUMPCIÓ FORCADA ist somit die Förderung von Übersetzungen aus der weniger verbreiteten Sprache besonders wichtig. Sprachpolitisch betrachtet haben diese eine nicht zu unterschätzende Symbolkraft, wie Marta García González betont:

Translation between the minority language and other major languages outside its geographical boundaries can also been seen as a positive indicator, since it means [...] that the speakers of other languages acknowledge it to be a language on its own, independent from the major language.<sup>174</sup>

So würde auch MARILAR ALEIXANDRE eine Übersetzung des galicischen Originals bevorzugen, ist sich aber auch bewusst, dass eine Übersetzung aus

---

<sup>169</sup> Entrevista con Francesc Miralles (2013). Siehe Anhang.

<sup>170</sup> Entrevista con Gemma Lienas (2012). Siehe Anhang.

<sup>171</sup> Entrevista con Fátima Donoso Gómez (2013). Siehe Anhang.

<sup>172</sup> Entrevista con Jordi Climent (2013). Siehe Anhang.

<sup>173</sup> Entrevista con Assumpció Forcada (2013). Siehe Anhang.

<sup>174</sup> García González 2005: 120.

dem Spanischen leichter zu realisieren ist: „La versión original es la gallega, y preferiría que fuese esa, pero soy consciente de que en muchos casos es mucho más difícil encontrar traductores del gallego que del castellano.“<sup>175</sup> Einige Selbstübersetzer, wie beispielsweise der katalanische Schriftsteller FRANCESC SERÉS, raten ihren Übersetzern, zusätzlich die Selbstübersetzung als eine Art Leitfaden für ihre eigene Übersetzung zu nutzen:

Prefiero que los traductores traduzcan del catalán, es lo más recomendable puesto que es mi lengua materna y la lengua original de los libros pero me consta que utilizan la versión en español como apoyo.<sup>176</sup>

Auch NANCY HUSTON favorisiert diese Übersetzungsstrategie.<sup>177</sup> Sollte dennoch eine Übersetzung auf Grundlage der Selbstübersetzung erfolgen, sei es in ihren Augen trotzdem sinnvoll, das Original zu berücksichtigen. So ermutigte Huston ihre niederländische Übersetzerin Désirée Schyns, bei der Übersetzung von *Cantique des plaines* (1993) auch das englische Original zu konsultieren:

N'oublie pas que la version originale de ce livre est en anglais, ce qui pourrait t'être d'une aide considérable pour la traduction! Je sympathise car moi aussi j'ai été la traductrice de ces phrases interminables et parfois alambiquées.<sup>178</sup>

AURELIA ARKOTXA bat ebenfalls die spanischen Übersetzerinnen Arantzazu Fernandez und Eli Tolaretxipi, bei ihrer Übersetzung von *Septentrio* (2001) sowohl das baskische Original als auch die französische Selbstübersetzung (2006) zu berücksichtigen.<sup>179</sup> Die Schriftstellerin war zudem in den Übersetzungsprozess eingebunden, wie sie selbst berichtet:

En 2007, les éditeurs d'Alberdania me proposèrent de publier la traduction en espagnol de *Septentrio*, ce que j'acceptai. Je connaissais déjà les traductrices Arantzazu Fernandez et Eli Tolaretxipi, elle-même auteur de langue espagnole, qui avaient traduit avec bonheur certains de mes textes. Je leur confiai ce travail. Elles ont réalisé une traduction très rigoureuse, menée en constant dialogue avec

---

<sup>175</sup> Entrevista con Marilar Aleixandre (2012). Siehe Anhang.

<sup>176</sup> Entrevista con Francesc Serés (2013). Siehe Anhang.

<sup>177</sup> Publikumsgespräch im Anschluss an eine Veranstaltung mit der Autorin am 27.06.2012 im *Institut français* Berlin. Wenn Nancy Huston von „Original“ spricht, bezieht sie sich in der Regel auf die Fassung, in der das *manuscrit pré-définitif* zuerst entstanden ist. Zur Textgenese bei Nancy Huston siehe Kapitel 5.2.

<sup>178</sup> Persönliche Korrespondenz zwischen Nancy Huston und Désirée Schyns vom 16.01.99. Zitiert nach Schyns 2013: 258.

<sup>179</sup> Alle drei Fassungen erschienen in der jeweiligen Sprache unter dem Titel *Septentrino*.

moi. Elles ont tenu compte également, car tel était mon souhait, de la réécriture en français.<sup>180</sup>

Aurelia Arkotxa bestimmte somit nicht nur den Ausgangstext, sondern beeinflusste zudem die Übersetzungsentscheidungen.

Nicht alle Autoren bevorzugen die Übersetzung des Originals. Im Fall der italienischen Übersetzung *Il mio corpo in nove parti* (2008) von *Mon corps en neuf parties* (2002) / *My Body in Nine Parts* (2005) war es RAYMOND FEDERMAN selbst, der seiner Übersetzerin Francesca Milaneschi<sup>181</sup> zur Übersetzung der Selbstübersetzung riet, wie diese erläutert:

Le choix ne s'est même pas posé comme nécessaire ici, parce que c'est Raymond Federman lui-même qui m'a demandé de traduire la version anglaise, ou mieux américaine [...] C'est donc Federman qui m'a suggéré de traduire la deuxième version de son portrait du corps, celle où il y avait des parties en plus, et notamment le chapitre intitulé ‚My tongue‘, c'est-à-dire ‚Ma langue‘ [...]<sup>182</sup>

Es ging Federman hier allerdings vorgeblich weniger darum, der Selbstübersetzung Vorrang zu geben, weil er sie aufgrund des zusätzlichen Kapitels als Weiterentwicklung des Original verstand. Er begründete seine Entscheidung gegenüber seiner Übersetzerin vielmehr mit folgenden Worten: „[Ç]a fera plus de mots à traduire pour toi, donc tu y gagneras plus de pognon...“<sup>183</sup>. Francesca Milaneschi, die kurz zuvor über die Selbstübersetzungen bei Beckett und Federman promoviert hatte,<sup>184</sup> spielte aufgrund der Unterschiede zwischen den beiden Fassungen dennoch mit dem Gedanken, beide Versionen bei der Übersetzung zu berücksichtigen:

J'avais moi-même envisagé la possibilité de faire une sorte de synthèse des deux versions du texte, mais cela aurait entraîné la création d'un troisième texte, un hybride qui n'existait pas, qui l'auteur n'avait pas écrit et duquel je serais devenue l'auteur à mon tour... J'ai préféré éviter une opération qui pourrait ressembler à ce qu'on appelle ‚restitutio textus‘ en philologie médiévale, respectant surtout la volonté de mon auteur, qui était d'ailleurs bien vivant.<sup>185</sup>

---

<sup>180</sup> Arkotxa 2010.

<sup>181</sup> Neben *Il mio corpo in nove parti* (2008) übersetzte sie auch *Chut! Zitto! Storia di un'infanzia* (2010) aus dem Französischen.

<sup>182</sup> Entretien avec Francesca Milaneschi (2011). Siehe Anhang.

<sup>183</sup> Ebd.

<sup>184</sup> Ihre Dissertation, die sie 2007 an der Universität Roma Tre in Italien verteidigte, trägt den Titel *The Second Chance – La deuxième chance. Bilinguismo e auto-traduzione nell'opera di Samuel e Raymond Federman*.

<sup>185</sup> Entretien avec Francesca Milaneschi (2011). Siehe Anhang.

Die Wahl des Ausgangstextes war im Fall von Milaneschi somit eine bewusste Entscheidung, die in Abwägung der Möglichkeiten und in Absprache mit dem Schriftsteller getroffen wurde.

Andere Schriftsteller wiederum stellen ihren Übersetzern die Wahl des Ausgangstextes grundsätzlich frei. So erkundigte sich Alyson Waters bei VASSILIS ALEXAKIS nach dessen Präferenz, ehe sie mit der Übersetzung seines Romans *Les Mots étrangers* (2002) / *Οι ξένες λέξεις* (2003) aus dem Französischen ins Englische begann: „Before I went looking for a publisher, I asked him if it was important to him whether the book was translated from the Greek or the French, and he told me it made no difference.“<sup>186</sup> In einem Interview mit Marianne Bessy bekräftigt Alexakis:

Je donne le même livre à chaque langue. Parce qu'en fin de compte, à mes yeux, il n'y a aucune différence entre les deux versions. Et ça m'est égal que ce soit traduit du grec ou du français.<sup>187</sup>

Der galicische Schriftsteller MANUEL RIVAS überlässt seinem englischen Übersetzer Jonathan Dunne ebenfalls die Wahl des Ausgangstextes, weist ihn aber auf Unterschiede zwischen beiden Versionen hin. So hatte Rivas beispielsweise in *Todo es silencio* (2010)<sup>188</sup> die Frisur einer Figur geändert: „Manolo gave me free rein to decide what kind of hair she should have and I stuck with the Galician.“<sup>189</sup> Die spanische Übersetzung konsultierte Dunne nicht, so wie er es in der Regel auch bei seinen anderen Übersetzungen von Rivas' Romanen nicht tat.<sup>190</sup> Diese Entscheidung habe er unabhängig davon getroffen, ob Rivas das entsprechende Werk selbst oder in Zusammenarbeit mit einem Fremdübersetzer übersetzt hatte: „I translate all his books from Galician and

---

<sup>186</sup> E-Mail von Alice Waters, gesendet am 04.11.2011.

<sup>187</sup> Bessy 2011: 242.

<sup>188</sup> Die spanische Übersetzung von *Todo é silencio* (2010) entstand in Zusammenarbeit mit Maria Dolores Torres Paris. Die galicische Fassung erschien zeitgleich mit der spanischen Übersetzung auf dem spanischen Buchmarkt.

<sup>189</sup> Interview with Jonathan Dunne (2013). Siehe Anhang.

<sup>190</sup> Jonathan Dunne übersetzte zudem auch folgende Werke von Rivas aus dem Galicischen ins Englische: *En salvaxe compañía*, 1994 (*In the Wilderness*, 2003), *O lápiz do carpinteiro*, 1998 (*Carpenter's Pencil*, 2003) *Que me queres, amor?*, 1995 (*Vermeer's Milkmaid and Other Stories*, 2008), *A lingua das bolboretas*, 2005 (*Butterfly's Tongue*, 2011) sowie *Os libros arden mal*, 2006 (*Books Burn Badly*, 2011). Zudem übersetzte er 80 ausgewählte Gedichte von Rivas aus dem Lyrikband *Do descoñecido ao descoñecido: obra poética (1980–2003)* (2003) und veröffentlichte diese in seinem Verlag SmallStations unter dem Titel *From Unknown to Unknown* (2009).



barely take the Spanish translation into account, even when Manolo has done it.“<sup>191</sup> Auch für die galicische Autorin MARINA MAYORAL ist die Wahl des Ausgangstext nicht von Bedeutung, vielmehr sei entscheidend, dass der Übersetzer kompetent sei: „Lo único que deseo es una persona que traduzca bien, ya sea de uno u otro idioma.“<sup>192</sup> ANNE WEBER sieht beide Fassungen als Originale an, daher spiele es für sie selbst keine Rolle, ob ihre Werke aus dem Französischen oder Deutschen übersetzt werden.<sup>193</sup>

Die Präferenzen eines Autors können zudem variieren, wie Manterola Agirrezabalaga in ihrer Analyse der Übersetzungen von BERNARDO ATXAGA gezeigt hat: Während Atxaga bei der katalanischen Übersetzung seines Werkes *Soinujolearen semea* (2003) / *El Hijo del Acordeonista* (2004) von Pau Joan Hernàndez eine Übersetzung der kastilischen Selbstübersetzung wünschte, überließ er die Wahl des Ausgangstextes bei der deutschen Übersetzung des Werks *Markak. Gernika 1937* (2007) dem Übersetzer David Lindemann.<sup>194</sup>

In den zuvor geschilderten Beispielen lagen zum Zeitpunkt der Übersetzung bereits beide Textfassungen vor. Deutlich komplizierter stellt sich die Ausgangslage dar, wenn die Selbstübersetzung veröffentlicht wird, während der Übersetzer bereits an der Übersetzung des Originals arbeitet.<sup>195</sup> So erwarb der Deutsche Taschenbuch Verlag (dtv) die Übersetzungsrechte für den Roman *Ebora* (2000) des galicischen Autors XOSÉ CARLOS CANEIRO bereits vor Erscheinen der spanischen Selbstübersetzung und erteilte den Übersetzungsauftrag aus dem Galicischen Sybille Martin. Im Laufe ihrer Übersetzung erfuhr die Übersetzerin jedoch durch Caneiros Literaturagentur von dessen Selbstübersetzung und erhielt zugleich die Satzfarben. Martin entschied sich, den Schriftsteller zu kontaktieren und so nahm das Übersetzungsprojekt schlagartig einen anderen Verlauf: „[E]r wollte, dass ich mich an seiner spanischen Übersetzung orientiere, weil er das Buch zugleich überarbeitet hat. Somit

---

<sup>191</sup> Interview with Jonathan Dunne (2013). Siehe Anhang.

<sup>192</sup> Entrevista con Marina Mayoral (2012). Siehe Anhang.

<sup>193</sup> Vgl. Amodeo/Hörner/Weidemann 2011: 133.

<sup>194</sup> Vgl. Manterola Agirrezabalaga 2014a: 175f.

<sup>195</sup> Vgl. hier und im Folgenden: Interview mit Sybille Martin (2012). Siehe Anhang.

konnte ich fast wieder von vorne anfangen, der Abgleich war ziemlich mühsam.“<sup>196</sup> Caneiro hatte die Selbstübersetzung des Romans *Ebora* (2000 galicisch / 2002 spanisch) zur Verbesserung des Originals genutzt und bevorzugte entsprechend nun die Übersetzung der Selbstübersetzung. Die Übersetzerin kam dem Wunsch des Autors nach und überarbeitete die auf Grundlage des galicischen Originals angefertigte Übersetzung mit Hilfe der spanischen Selbstübersetzung. Diese wurde so schließlich zum neuen Ausgangstext:

Ich habe die Übersetzung schlussendlich auf Basis der spanischen Fassung erarbeitet. Allerdings zum Missfallen der Lektorin, der im Gegensatz zu Caneiro das galicische Original besser gefiel und die sich beim Lektorieren auch daran orientierte.<sup>197</sup>

Die Übersetzerin war hier in einen Interessenkonflikt zwischen Schriftsteller und Verlag geraten. Dass ein Selbstübersetzer in die Übersetzung einbezogen wird, bedeutet somit nicht zwingend, dass seine Wünsche auch Berücksichtigung finden. In diesem Fall waren weder Übersetzer noch Selbstübersetzer Entscheidungsträger, sondern der Verlag als Auftraggeber.

Neben den Wünschen des Selbstübersetzers können somit auch die Interessen des Verlegers ausschlaggebend sein. Ein besonderer Fall ist hier die deutsche Übersetzung des Romans *Amaren eskuak* (2006) von KARMELE JAI0 durch die im Baskenland lebende Übersetzerin Gabriele Schwab. Die Übersetzung *Mutters Hände* erschien 2009 im Verlag Pahl Rugenstein, der sich mit der Gründung der Kollektion *Zubiak* 2007 das Ziel gesetzt hatte, baskische Literatur in Deutschland zu verbreiten.<sup>198</sup> Da es die Absicht des Verlegers war, die Minderheitensprache gezielt durch Übersetzungen aus dieser Sprache zu fördern, war das Baskische als Ausgangssprache und somit *Amaren eskuak*

---

<sup>196</sup> Interview mit Sybille Martin (2012). Siehe Anhang.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Bislang wurden sechs Übersetzungen – selbstverständlich stets aus dem Baskischen – veröffentlicht: Edorta Jimenez: *Der Lärm der Grillen* (2007); Arantxa Urretabizkaia: *Das rote Heft* (2007); Anjel Lertxundi: *Domingos letzte Wette* (2008); Aingeru Epaltza: *Rock'n Roll* (2008); Karmele Jaio: *Mutters Hände* (2008) sowie Harkaitz Cano: *Pasaia Blues* (2009). Alle Übersetzungen wurden von der baskischen Regierung finanziell gefördert. Eine spanische Selbstübersetzung lag zum Zeitpunkt der deutschen Übersetzung nur in zwei Fällen (Epaltza, Jaio) vor, im Fall von Urretabizkaia erschien bereits 2002 eine spanische Fremdübersetzung. In allen anderen Fällen erschien die deutsche Übersetzung vor oder zeitgleich mit der spanischen Fassung.

(2006) als Ausgangstext gesetzt. Jedoch war kurz vor der deutschen Übersetzung die Selbstübersetzung *Las manos de mi madre* (2008) erschienen, die vom baskischen Original unter anderem durch den Wechsel der Erzählperspektive deutlich abwich. Jaio hatte ihre spanische Selbstübersetzung als Weiterentwicklung des Originals verstanden,<sup>199</sup> so dass sich hier die Frage stellt, ob eine Übersetzung aus dem Baskischen Vorrang hat oder ob das Original nicht als überholt angesehen werden muss. Auf der deutschen Verlagsseite wird angegeben, dass die Übersetzung „in enger Zusammenarbeit zwischen Autorin und Übersetzerin auf der Grundlage einer von der Autorin mit Änderungen versehenen baskischen Fassung“<sup>200</sup> entstand. Auf meine Nachfrage hin erläutert die Übersetzerin Gabriele Schwab, dass sie direkt aus dem Baskischen übersetzt habe, ohne zuvor die spanische Selbstübersetzung zu lesen. Die Entscheidung für den Wechsel der Erzählperspektive – sowohl in der kastilischen als auch in der deutschen Fassung liegt ein homodiegetischer Erzähler vor – sei daher zwar in Absprache mit der Autorin, aber unabhängig von deren Übersetzung getroffen worden:

Die Selbstübersetzung habe ich vor meiner Übersetzung nicht gelesen, ich habe direkt aus dem Baskischen übersetzt. Allerdings habe ich die Erzählperspektive in die Ich-Form geändert, was aber nichts mit der kastilischen Fassung zu tun hatte. Bereits längere Zeit vor der Übersetzung des Buches ins Deutsche hatte ich eine Leseprobe von *Amaren Eskuak* übersetzt und mich seinerzeit für die Ich-Form entschieden, da dadurch eine größere Nähe entsteht (schon allein bei dem sich im Text mehrfach wiederholenden Ausdruck ‚amaren eskuak – Mutters Hände‘: ‚Ich betrachte Mutters Hände‘ ist in diesem Text einfach passender als das distanziertere ‚Sie betrachtet die Hände ihrer Mutter‘). Nach Rücksprache mit der Autorin war diese einverstanden, diese Erzählperspektive bei der Übersetzung des Buches beizubehalten.<sup>201</sup>

Bei Nachfragen wurde die Übersetzerin von der Autorin auch auf die kastilische Fassung verwiesen, so dass diese schließlich bei der Überarbeitung der Übersetzung als eine Art Leitfaden fungierte. Nicht immer folgte Schwab hier den vorgefundenen Übersetzungsstrategien, sondern unterbreitete der Autorin auch alternative Vorschläge:

---

<sup>199</sup> So äußert sich KARMELE JAIIO in einem Interview mit den Worten: „Estoy reescribiendo la novela en castellano, intentando mejorarla.“ (Larrauri 2007) Wie bereits in Kapitel 6.2 erläutert, wechselte sie unter anderem die Erzählperspektive von der dritten in die erste Person.

<sup>200</sup> URL: [http://www.zubiak.de/baende\\_mutters-haende.php](http://www.zubiak.de/baende_mutters-haende.php) [05.06.14]

<sup>201</sup> E-Mail von Gabriele Schwab, gesendet am 22.09.2014.

Mir war es wichtig, derartige Änderungen im Sinne der Autorin vorzunehmen. Karmele Jaio nahm entweder meine Vorschläge an oder modifizierte sie (inwiefern sie sich dabei auf die kastilische Fassung bezog, kann ich nicht sagen). Zum Teil verwies sie mich auch direkt auf die kastilische Version, insbesondere im Zusammenhang mit den Änderungen der Erzählperspektive, da diese in beiden Fällen die Ich-Form ist. Diese zog ich dann auch zu Rate, allerdings erst, nachdem ich auf der Grundlage der baskischen Version eine eigene ‚Anpassung‘ an die geänderte Erzählform formuliert hatte. Wenn diese dem Kastilischen nicht entsprach, schickte ich Karmele meinen Vorschlag.<sup>202</sup>

Die Rohübersetzung folgte somit zunächst allein auf Grundlage der baskischen Fassung. Durch die Zusammenarbeit mit der Autorin fand die spanische Selbstübersetzung schließlich bei der Übersetzung dennoch punktuell Beachtung, ohne jedoch systematisch berücksichtigt zu werden.

Wenn eine Übersetzung auf Initiative eines Übersetzers erfolgt, können dessen Sprachkenntnisse für die Wahl des Ausgangstextes ausschlaggebend sein. So übersetzte der deutsche Übersetzer Peter Torberg *The Voice in the Closet = La Voix dans le cabinet de débarras* (1979) von RAYMOND FEDERMAN aus dem Englischen und erläutert seine Entscheidung wie folgt:

Das habe ich, aus dem einfachen Grunde, weil Raymond ja selbst für die französische Fassung gesorgt hat und ich nicht um zwei Ecken übersetzen wollte. [...] Zudem bin ich des Französischen nicht mächtig genug, um komfortabel übersetzen zu können.<sup>203</sup>

Die Übersetzung der französischen Version wäre in seinen Augen eine doppelte Entfernung vom Original gewesen. Auch bei Unklarheiten zog Torberg es vor, den Schriftsteller direkt zu kontaktieren, anstatt die französische Übersetzung zu Rate zu ziehen.<sup>204</sup> Entscheidend bei der Wahl des Ausgangstextes kann somit ebenfalls sein, welchen Status der Übersetzer beiden Texten zuschreibt.

Camille Luscher erklärt, dass sie sich die Frage des Ausgangstextes bei der Übersetzung des Romans *Sez Ner* (2009) von ARNO CAMENISCH nicht gestellt habe:

---

<sup>202</sup> E-Mail von Gabriele Schwab, gesendet am 22.09.2014.

<sup>203</sup> Interview mit Peter Torberg (2011). Siehe Anhang.

<sup>204</sup> Vgl. ebd.

Mais en fait, pour *Sez Ner*, la question de savoir quelle serait la langue de référence ne s'est pas posée, car, si l'original est paru en bilingue allemand-romanche, l'auteur a bel et bien rédigé la première version en allemand.<sup>205</sup>

Luscher schreibt hier also der deutschen Fassung aufgrund der zeitlichen Abfolge der Textgenese den Status des Originals zu. Dass diese Zuschreibung nicht unbedingt derjenigen des Autors entsprechen muss, lässt das mit der französischen Übersetzung veröffentlichte Nachwort von Stéphane Borel erahnen: „[S]elon les dires de l'auteur, les deux textes en miroir de l'édition originale romanche-sursilvan / allemand ne constituent pas deux livres en un, mais bel et bien une seule entité bilingue en soi.“<sup>206</sup> Dieses komplexe Verhältnis spiegelt sich laut Borel auch in der Textgestaltung wider:

[C]haque des versions n'est pas la ‚traduction‘ de l'autre, et comporte des éléments spécifiques tant au niveau des éléments narratifs qu'à celui de l'expressivité et du style. La complémentarité des langues agit alors comme un outil permettant aux deux textes de fusionner.<sup>207</sup>

Theoretisch hätte somit vieles durchaus für eine Übersetzung gesprochen, die beide Texte berücksichtigt, jedoch wäre dies Luscher aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht möglich gewesen.<sup>208</sup> Sie habe jedoch versucht, die textinterne Mehrsprachigkeit der deutschen Fassung in ihrer französischen Übersetzung zu erhalten:

Avec la même parcimonie que pour les helvétismes, je dose les résidus d'allemand. [...] Quant aux mots en romanche qui parsèment le texte allemand [...], la traduction les conserve tels quels.<sup>209</sup>

Wenn der Übersetzer beide Fassungen berücksichtigen möchte, aber seine Sprachkompetenzen nicht ausreichen, dann kann eine indirekte Einbindung des Originals durch die Zusammenarbeit mit dem Autor erreicht werden. Dies war das erklärte Ziel des Übersetzers Erich Hackl, der die Gedichte des guatemaltekischen Dichters HUMBERTO AK'ABAL aus dem Spanischen ins Deutsche übertrug. „Ich bin nicht der Übersetzer; ich bin nur der Übersetzer des Übersetzers, der der Autor ist“<sup>210</sup>, resümiert Hackl zutreffend die Ausgangssituation seiner Übersetzung *Trommel aus Stein* (1998). Ak'abal hatte die

---

<sup>205</sup> Schmid 2015.

<sup>206</sup> Borel 2014: 270.

<sup>207</sup> Ebd.: 273.

<sup>208</sup> Luscher/Schmid 2015.

<sup>209</sup> Luscher 2011: 23f.

<sup>210</sup> Hackl (o. J.).

Gedichte auf K'ich'e verfasst und selbst in Spanische übertragen. Aufgrund fehlender Sprachkenntnisse war es Hackl jedoch nicht möglich, die Gedichte direkt aus dem K'ich'e zu übersetzen. Der Rückgriff auf die spanische Selbstübersetzung als Ausgangstext erschien ihm legitim, „auch wenn die Übertragung ins Deutsche den Verrat sozusagen potenziert“<sup>211</sup>. Um diesen Verrat so gering wie möglich zu halten, reiste der Österreicher eigens nach Guatemala. Im persönlichen Gespräch mit Ak'abal versuchte er nachzuvollziehen, an welchen Stellen die spanische Fassung besonders vom Original abwich: „Überall dort, wo seinem Empfinden nach ein größerer Reibungsverlust entstanden ist, habe ich, auf seine Erklärungen gestützt, versucht, diesen Verlust nach Möglichkeit zurückzunehmen.“<sup>212</sup> Durch die enge Einbindung des Dichters konnte so das in K'ich'e verfasste Original indirekt in die Übersetzung einbezogen werden.

Die Bemühungen eines Übersetzers der Zweisprachigkeit des Ausgangstextes gerecht zu werden, können zuweilen an den Vorstellungen des Verlegers scheitern. Ehe Chiara Montini *Mercier et Camier* (1970) / *Mercier and Camier* (1974) ins Italienische übersetzte, hatte sie sich bereits lange Zeit wissenschaftlich nicht nur mit den Selbstübersetzungen Becketts, sondern auch mit den italienischen Fremdübersetzungen beschäftigt. Entsprechend hohe Ansprüche hatte sie an ihre eigene Übersetzung. Sie stellte dem Verleger verschiedene Optionen vor, dem zweifachen Ausgangstext gerecht zu werden:

Mon intention initiale, pour traduire le bilinguisme, consistait à mettre en parallèle les deux traductions – en traduisant d'abord la version française, puis l'anglaise. [...]. Mais l'éditeur refusa de s'engager dans une pareille publication. Je proposai donc une édition critique où j'aurais traduit à partir du texte en français tout en explicitant les passages où l'autotraduction anglaise s'éloigne sensiblement du premier texte. Nouveau refus de l'éditeur. Pour des raisons commerciales, ces deux solutions, trop élaborées et „encombrantes“, ne faisaient pas l'affaire.<sup>213</sup>

Da sich die gewählten Übersetzungsstrategien direkt auf die Publikationsform auswirkten, benötigte die Übersetzerin im Vorfeld das Einverständnis des Verlegers, das ihr jedoch aus kommerziellen Gründen verwehrt wurde.

---

<sup>211</sup> Hackl (o. J.).

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Montini 2014: 92.

Die Wahl des Ausgangstextes ist, wie gezeigt wurde, abhängig von vielen verschiedenen Faktoren. Interessen von Schriftstellern, Übersetzern und Verlegern müssen hierbei nicht zwingend deckungsgleich sein, zudem spielen auch die Kompetenzen der Übersetzer eine entscheidende Rolle. Während manche Selbstübersetzer der Wahl des Ausgangstextes keine größere Bedeutung beimessen und andere explizit eine bestimmte Version bevorzugen, wünschen sich einige Selbstübersetzer eine Einbindung von beiden Versionen in den Übersetzungsprozess. Wie dieser Wunsch in der Praxis umgesetzt wird, wird im Folgenden näher beleuchtet.

### 10.3 Übersetzungsstrategien

Wenn sich ein dreisprachiger Übersetzer dazu entschließt, beide Fassungen des Autors zu berücksichtigen, geht der Übersetzung in der Regel zunächst eine komparatistische Lektüre voraus, bei der es vor allem darum geht, die Abweichungen zwischen beiden Versionen zu erkennen und nachzuvollziehen, wie der katalanische Übersetzer Joan Pau Hernández in einem Interview mit Manterola Agirrezabalaga mit Blick auf seine Übersetzungen der Romane von BERNARDO ATXAGA erläutert:

Agafo les dues versions i miro de combinar-les per arribar a una tercera. Fas el que pots, i, de vegades, hi ha canvis que no els entens, hi ha canvis que sí que les entens; hi ha canvis que et semblen una mica de autocensura; hi ha canvis que, jo com a autor ho entenc; hi ha canvis que de cara a un mercat espanyol no pots fer, de cara a un mercat català sí.<sup>214</sup>

Die Abweichungen zwischen beiden Fassungen können einen Übersetzer aber auch derart irritieren, dass sich dieser im Anschluss des Textvergleichs doch gegen eine Einbindung der zweiten Version entscheidet: So schrieb Miranda das Neves<sup>215</sup>, die portugiesische Übersetzerin des Romans *Dins el darrer blau* (1994) von CARMÉ RIERA, nach der Lektüre der Selbstübersetzung *En el último azul* (1996) dieser Fassung den Status einer Neuschreibung zu:

---

<sup>214</sup> Manterola Agirrezabalaga 2014a: 178. „Ich nehme die beiden Versionen und versuche, sie zu einem dritten Text zu kombinieren. Man macht, was man kann und manchmal gibt es Änderungen, die man nicht versteht und Änderungen, die man doch versteht; es gibt Änderungen, die ein wenig wie eine Selbstzensur erscheinen; es gibt Änderungen, die ich als Autor verstehe; es gibt Änderungen, die mit Blick auf den spanischen Markt nicht möglich sind, aber mit Blick auf den katalanischen schon.“ (Meine Übersetzung) Manterola Agirrezabalaga führte das Interview mit Joan Pau Hernández am 07.09.2010.

<sup>215</sup> Miranda das Neves ist das gewählte Pseudonym von Umbelina de Sousa.

Comenta que la traducció castellana de Riera, *En el último azul*, no la va ajudar. Per contra, la quantitat i qualitat de les variacions de l'original català li plantejaven encara més problemes. De primer pensava que la traducció castellana era molt dolenta fins que es va adonar que era una recreació de la pròpia autora. Finalment, va decidir prescindir completament de la versió castellana.<sup>216</sup>

Bei denen, die sich (dennoch) für die Einbeziehung beider Versionen entscheiden, sind zwei Strategien zu unterscheiden: erstens die Verwendung einer Fassung als Hauptausgangstext und der zweiten als Leitfaden für die Übersetzung sowie zweitens eine Synthese beider Texte in der Übersetzung nach dem Vorbild der deutschen BECKETT-Übersetzungen von Elmar Tophoven. Beide Strategien werden im Folgenden näher erläutert.

### 10.3.1 Hauptausgangstext + Leitfaden

Bei dieser Übersetzungsstrategie fungiert eine Fassung als Hauptausgangstext, während die andere nur punktuell als eine Art Leitfaden zur Orientierung bei Unklarheiten oder Übersetzungsschwierigkeiten konsultiert wird. Für Patricia López López-Gay ist die Übersetzung von Selbstübersetzungen in dieser Hinsicht „une véritable chance, du fait que l'auteur a déjà été confronté à des problèmes de traduction pour lesquels il offre une solution, qui pourra souvent aider le traducteur dans une troisième langue“<sup>217</sup>.

Francesca Milaneschi, die italienische Übersetzerin von RAYMOND FEDERMANS Werk *Mon corps en neuf parties* (2002) / *My Body in Nine Parts* (2005) hatte sich, wie bereits erwähnt, auf Anraten des Schriftstellers für die englische Version als Ausgangstext und gegen eine Synthese beider Texte entschieden. Zum Zeitpunkt der Übersetzung kannte Milaneschi beide Texte gut und war sich der Unterschiede zwischen beiden Versionen bewusst. Die französische Fassung war daher im Übersetzungsprozess stets wie eine Art Hintergrundmusik präsent:

---

<sup>216</sup> Cotoner 2007: 4. „Sie erläuterte, dass die spanische Übersetzung von Riera, *En el último azul*, ihr nicht geholfen hätte. Die Anzahl und Art der Abweichungen vom katalanischen Original hätten ihr im Gegenteil sogar noch mehr Probleme bereitet. Zunächst dachte sie, dass die Übersetzung sehr schlecht wäre, bis sie sich bewusst wurde, dass es sich um eine Neuschreibung der Autorin selbst handele. Schließlich entschied sie sich, die Fassung in Gänze zu ignorieren.“ (Meine Übersetzung)

<sup>217</sup> López López-Gay 2006: 217.



[L]a version française était toujours près de moi sur la table, mais il aurait été impossible de restituer un texte hybride où les deux versions seraient représentées. Je me suis concentrée sur ma version américaine, gardant la première version française comme on garde une musique de fond tout en écrivant.<sup>218</sup>

Jonathan Dunne hingegen kannte vor Beginn seiner Übersetzung von *Dins el darrer blau* (1994) der katalanischen Autorin CARME RIERA die spanische Selbstübersetzung nicht. Erst während des Übersetzungsprozesses warf er bei Problemen gelegentlich zur Orientierung einen Blick hinein, berücksichtigte sie jedoch nicht systematisch:

I remember that I consulted the Spanish self-translation from time to time, since I was aware that Carme herself had done the translation and had introduced some changes, but I never read the book from start to finish, I consulted it when I thought it might be of interest to see what solution she had adopted.<sup>219</sup>

Auch Arie Alt wählte bei seiner Übersetzung ins Niederländische von *The Voice in the Closet = La Voix dans le cabinet de débarras* (1979) von RAYMOND FEDERMAN einen Hauptausgangstext: „My Dutch translation is first of all ‚faithful‘ to the English text, but it does take the French into account.“<sup>220</sup> Ausschlaggebend für diese Wahl waren seine Sprachkenntnisse, so Alt: „The reason was quite simple: my command of the French is not good enough to translate from the French.“<sup>221</sup> Im Rahmen seiner Bachelorarbeit hatte sich Alt bereits eingehend mit dem Werk von Federman befasst und einige Passagen der französischen und englischen Fassungen verglichen. Die kontrastive Lektüre der beiden Versionen systematisierte er zu Beginn seiner Übersetzung: „I did the comparison to make informed decisions for the translation.“<sup>222</sup> Bei einer persönlichen Begegnung in Berlin konnte Alt mit Federman über seine Übersetzung sprechen: „He specifically urged me to be free with the translation, to feel free to turn it into flowing Dutch.“<sup>223</sup> Während der Autor den Übersetzer hier persönlich zu einer freien Übersetzung animierte, betrachtete die spanische Übersetzerin Antonia Rodríguez-Gago die Abweichungen, die der Textvergleich bei BECKETTS Selbstübersetzung offenbarte, als Legitimation für eigene Freiheiten im Übersetzungsprozess. Die zweifache Vorlage für ihre

---

<sup>218</sup> Entretien avec Francesca Milaneschi (2011). Siehe Anhang.

<sup>219</sup> Interview with Jonathan Dunne (2013). Siehe Anhang.

<sup>220</sup> Interview with Arie Alt (2011). Siehe Anhang.

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Alt 2009.

Übersetzung von Becketts Theaterstück *Company* (1980) / *Compagnie* (1980) ins Spanische sah sie daher als Vorteil an. Sie entschied sich für eine Übersetzung aus dem Englischen und orientierte sich bei Übersetzungsschwierigkeiten an der französischen Fassung:

I have always translated Beckett from the English but, contrary to others I have found his bilingualism very useful. When a translation problem arises, one has the possibility of checking the author's translation to see how he himself solved it. Whenever I encountered a major snag while translating *Company* and turned to the French text for Beckett's solution I was surprised to find that the author has simply changed the expression in translation. When the French text offered a better alternative for my Spanish translation, I felt free to substitute it for the English text [...].<sup>224</sup>

Beide Versionen als gleichrangig betrachtend, orientierte sich Antonia Rodríguez-Gago an Becketts gewählten Übersetzungslösungen. Chiara Montini wählte bei ihrer italienischen Beckett-Übersetzung von *Mercier et Camier* (1970) / *Mercier and Camier* (1974) hingegen die französische Fassung als Hauptausgangstext, da diese vor der englischen Selbübersetzung entstanden sei:

Finalement, j'ai traduit a partir de deux textes, tout en privilégiant le premier, celui en français, du fait que Beckett avait accepté cette convention. Cependant, le choix n'a pas été évident et, tout au long de mon travail, la version anglaise réapparaît en bas de page dans les cas où elle pourrait donner lieu à une traduction différente ou encore dans les cas où la traduction témoigne d'une tentative de faire se rencontrer les deux langues.<sup>225</sup>

Die Bevorzugung der französischen Fassung war für Montini eine Kompromisslösung, mit der die Übersetzerin bis zuletzt haderte. Entsprechend ernüchternd fällt ihr Fazit aus:

Traduire Beckett c'est faire l'expérience de la multiplicité de solutions traductives, mais aussi celle de l'intraduisible. Je n'ai pu restituer le bilinguisme, en définitive, car chez Beckett le texte bilingue devient un tout unique tout en étant constitué de deux „versions“.<sup>226</sup>

Die Berücksichtigung beider Versionen kann jedoch auch eine bewusste Abwendung von den Übersetzungsstrategien des Selbstübersetzers zur Folge haben: Itai Ron Hadar, der hebräische Übersetzer des Romans *Dins el darrer*

---

<sup>224</sup> Rodríguez-Gago 2001: 437f.

<sup>225</sup> Montini 2014: 92. Montini veröffentlicht als Anhang an ihre Analyse Auszüge aus ihrem Übersetzungsmanuskript, anhand derer man sich selbst einen Eindruck von ihrer Vorgehensweise machen kann.

<sup>226</sup> Ebd.

*blau* (1994) von CARME RIERA, zog bei Übersetzungsschwierigkeiten ebenfalls die spanische Selbstübersetzung *En el último azul* (1996) zu Rate, empfand die gewählten Lösungen jedoch als wenig hilfreich für seine eigene Übersetzung:

Tampoc la versió castellana de l'autora li va resultar massa útil, sobretot perquè deixa en català moltes paraules, com és ara, *crepells*, *rebosillo*, *guatlareto* etc., i perquè tampoc no està d'acord amb moltes de les solucions adoptades a l'autotraducció.<sup>227</sup>

Während die Schriftstellerin eine verfremdende Übersetzungsstrategie wählte, bei der das Katalanische noch präsent blieb, entschied sich Itai Ron Hadar für eine zielsprachenorientierte Übersetzung: „Principalment, va optar per anostrar el text tot adaptant-lo als lectors de la llengua meta.“<sup>228</sup> Dieses Beispiel zeigt, dass sich Fremdübersetzer, auch wenn sie die Selbstübersetzung kennen, nicht zwingend an die vom Autor gewählte Übersetzungsstrategie gebunden fühlen. Anzumerken ist, dass die Präsenz des Katalanischen aufgrund der nahen Verwandtschaft der beiden Sprachen in der spanischen Fassung sicherlich weniger verfremdend wirkt als es in der hebräischen Übersetzung der Fall gewesen wäre. Allerdings hatte Carme Riera für den einsprachigen spanischen Leser eine wörtliche Übersetzung in einer Fußnote angegeben, eine Option, die dem hebräischen Übersetzer auch offen gestanden hätte.<sup>229</sup>

Im Fall der englischen Übersetzung *A Matter of Self-Esteem* (2001) des Romans *Qüestió d'amor propi* (1987) / *Cuestión de amor propio* (1988) von CARME RIERA diente die spanische Fassung als Hauptausgangstext für die

---

<sup>227</sup> Cotoner 2007: 3. „Ebenso wenig erwies sich ihm die spanische Fassung der Autorin als hilfreich, insbesondere da viele Wörter, wie zum Beispiel *crepells*, *rebosillo*, *guatlareto*, etc. auf Katalanisch blieben und er zudem mit vielen gewählten Lösungen der Selbstübersetzung nicht einverstanden ist.“ (Meine Übersetzung)

<sup>228</sup> Ebd. „Grundsätzlich entschied er sich dafür, den Text den Zielsprachenlesern anzupassen.“ (Meine Übersetzung)

<sup>229</sup> Im Gegensatz zu ihrem hebräischen Kollegen folgte die türkische Übersetzerin Sevin Aksoy – sie wählte aufgrund unzureichender Katalanischkenntnisse die spanische Fassung als Ausgangstext – der Vorgehensweise der Autorin, in dem sie die katalanischen Ausdrücke behielt und die erklärenden Fußnoten von Riera übersetzte (vgl. Cotoner 2007: 8).

Übersetzung von Holly Cashman, die im Rahmen einer Abschlussarbeit entstand.<sup>230</sup> Ihre Dozentin Roser Caminals-Heath<sup>231</sup> betreute die Übersetzung und behielt das katalanische Original stets im Blick: „While Holly was only concerned with the Spanish version, I checked her English version against the Catalan original to make sure we didn’t stray too far.“<sup>232</sup> Hier ging es somit weniger um eine Orientierung bei Übersetzungsproblemen als vielmehr um eine indirekte Treue zum Originaltext. Caminals-Heath betont, dass die unterschiedlichen Muttersprachen der beiden Übersetzer hilfreich waren: „The two-translator situation is ideal, particularly when one is a native of the source language and the other of the target language, as was the case here – my native language is Catalan.“<sup>233</sup>

Die genannten Beispiele zeigen, dass der gewählte Hauptausgangstext nicht zwangsläufig das Original sein muss, zudem variiert der Nutzungsgrad der zweiten Fassung erheblich. Hauptsächlich wurde nur punktuell auf die andere Version zurückgegriffen, in der Regel – aber nicht ausschließlich – bei Übersetzungsschwierigkeiten.

### 10.3.2 Synthese zweier Ausgangstexte

Bei der zweiten Strategie entsteht durch eine punktuelle oder systematische Einbindung beider Versionen ein hybrider dritter Text. Eine systematische Berücksichtigung beider Fassungen nach dem Vorbild der deutschen BECKETT-Übersetzungen von Elmar Tophoven<sup>234</sup> setzt seitens des Übersetzers eine hohe Sprachkompetenz in allen drei Sprachen voraus. Bei einer punktuellen Einbindung hingegen verläuft die Grenze zur ersten Strategie (Hauptausgangstext + Leitfaden) scheinbar fließend. Während die Übersetzer

---

<sup>230</sup> Holly Cashman war zum Zeitpunkt der Übersetzung Studentin von Roser Caminals-Heath: „Years ago Holly Cashman was my student and wanted to do a translation as her honors paper. I suggested *Questio d’amor propi* because it’s a good novella, not too long, and poses serious challenges to the translator.“ (Interview with Roser Caminals-Heath (2012). Siehe Anhang)

<sup>231</sup> Roser Caminals-Heath ist selbst dreisprachige Autorin und Selbstübersetzerin. Siehe Kapitel 7.1.2.

<sup>232</sup> Interview with Roser Caminals-Heath (2012). Siehe Anhang.

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> Für eine ausführliche Diskussion der gewählten Übersetzungsstrategie von Elmar Tophoven siehe Kapitel VIII.2 Elmar Tophoven als Übersetzer von Samuel Beckett. In: Gentes 2008: 76–79.

jedoch bei der ersten Strategie die zweite Fassung zum Auffinden von Übersetzungslösungen konsultieren, sich also an der Art und Weise orientieren, wie der Autor übersetzt hat, wird hier der zweite Text zeitweise zum Ausgangstext. Einige Beispiele werden dies im Folgenden illustrieren.

Die niederländische Übersetzerin Désirée Schyns wurde, wie bereits erläutert, von NANCY HUSTON gebeten, bei ihrer Übersetzung des Romans *Cantique des plaines* (1993) auch das englische Original einzubeziehen. Der Verlag Manteau & Anthos hatte zwar bereits die Übersetzungsrechte für die französische Fassung erworben, dennoch beschloss die Übersetzerin auch die englische Version punktuell zu berücksichtigen:

J'ai tout de suite consulté la version anglaise, mais étant donné que la commande de la maison d'édition était de traduire un livre écrit en français et – ce qui est encore plus important – que ma connaissance du français est meilleure que celle de l'anglais, j'ai décidé de considérer la version française comme texte de base et de consulter l'anglais essentiellement pour résoudre des problèmes de traduction et pour retraduire les références culturelles comme les chansons et les lieux géographiques. Ceci parce que le public néerlandophone est très familier avec l'anglais.<sup>235</sup>

Hier ist anzumerken, dass sich die beiden Fassungen *Cantique des plaines* (1993) und *Plainsong* (1993) mit Blick auf kulturelle Referenzen insbesondere bei den Liedern deutlich unterscheiden, wie Nancy Senior gezeigt hat: „Within the novel they may carry meanings at variance with or even contrary to their original meanings.“<sup>236</sup> Indem Schyns bei der Übersetzung der kulturellen Referenzen, u. a. der Lieder, auf die englische Fassung als Ausgangstext auswich, entstand somit eine hybride Übersetzung.

Im Gegensatz zu Schyns hat Shlomo Avayou bei seiner Übersetzung der Gedichte des katalanischen Lyrikers JOAN MARGARIT ins Hebräische sowohl die katalanische als auch die spanische Fassung systematisch in seinen Übersetzungsprozess eingebunden. Avayou sieht die Versionen jedoch nicht als gleichwertig an: „[Y]o, con mis pobres conocimientos lingüísticos, puedo ver que a las versiones castellanas, cómo decirlo, les falta el *filin*... son buenas pero no llegan a la altura del original.“<sup>237</sup> Der Übersetzungsprozess besteht bei Avayou aus zwei Phasen, in denen je einer Fassung der Vorrang gegeben

---

<sup>235</sup> Schyns 2013: 259.

<sup>236</sup> Senior 2001: 683.

<sup>237</sup> Avayou 2007. Hervorhebung im Original.

wird. In der ersten Phase entsteht auf Grundlage der spanischen Version eine Rohübersetzung, die in der zweiten Phase auf Basis der katalanischen Fassung überarbeitet wird:

Leo la versión castellana y hago un primer borrador. Luego comienza el trabajo delicado y cuidadoso de leer y volver a leer para captar algo de la música del original, indagar en los dos diccionarios de catalán que tengo en mi casa y tratar de acercarme a una versión hebrea que haga justicia al catalán. Dejo de un lado lo introducido o lo diferente de la versión castellana que para mí es un andamio útil: una vez acabado el edificio, ya sabemos lo que les pasa a los andamios.<sup>238</sup>

Dem Übersetzungsprozess ging somit eine kritische Auseinandersetzung mit beiden Textfassungen voraus, das katalanische Original hatte jedoch für ihn Priorität.

Nicht immer ist ein Übersetzer zu Beginn der Übersetzung bereits dreisprachig. Die Chance, einen bereits dreisprachigen Übersetzer zu finden, ist umso geringer je weniger verbreitet eine Sprache ist. Im nachfolgenden Beispiel geht es um die englische Übersetzung der Gedichte von SUSY DELGADO aus Paraguay, die auf Guaraní und Spanisch schreibt. Die Übersetzerin Susan Smith Nash übersetzte zunächst aus dem Spanischen, wollte sich jedoch nicht damit zufrieden geben, aufgrund fehlender Sprachkenntnisse allein auf die spanische Selbstübersetzung der Dichterin angewiesen zu sein:

Traduje primero la versión en castellano. Al mismo tiempo, quería entender la versión en guaraní. Por eso, comencé a estudiar el guaraní mediante algunas grabaciones, libros, gramáticas, y un diccionario guaraní-castellano. No me fue fácil penetrar la gramática guaraní, pero sabía que esforzándome conseguiría una comprensión más amplia de la versión en guaraní.<sup>239</sup>

Smith Nash reiste zudem mehrfach nach Paraguay, um sich mit der Sprache und Kultur der Originalfassung vertraut zu machen: „La única cosa que no hice fue casarme con un hombre guaraní [...]“<sup>240</sup> Nachdem sie sich im Laufe von zwei Jahren auch das Original erschlossen hatte, entschied sie, ihre Übersetzungsstrategie anzupassen: „El carácter de mi trabajo cambió un poco – me di cuenta de que sería necesario resolver dos versiones distintas en una sola traducción en inglés. Pero ¿cómo?“<sup>241</sup> Beide Gedichtfassungen waren sehr

---

<sup>238</sup> Avayou 2007.

<sup>239</sup> Smith Nash 2005: 23.

<sup>240</sup> Ebd.: 25.

<sup>241</sup> Ebd.: 24.

verschieden, dennoch erschien es der Übersetzerin angemessen, sie in einer englischen Fassung zusammenzuführen:

One of the most peculiar challenges were embodied in the fact that the Guaraní and the Spanish versions are at the same time quite different from each other. And yet, they were versions of the same poem, and thus it seemed appropriate to develop a single English translation.<sup>242</sup>

Ein jahrelanges Engagement wie es Susan Smith Nash bei ihrer Übersetzung der Gedichte von Susy Delgado zeigt, wird jedoch aufgrund der Arbeitsbedingungen der meisten Fremdübersetzer sowohl in zeitlicher als auch finanzieller Hinsicht die Ausnahme bleiben.

Die systematische Einbindung beider Sprachen ist ungleich einfacher, wenn die Sprachkompetenz des Übersetzers in allen drei Sprachen gleichwertig ist. So wuchs Jacqueline Aerne in Ascona auf und beherrscht daher Deutsch, Französisch und Italienisch fließend. Als sie den Übersetzungsauftrag erhielt, lag die Selbstübersetzung des Romans *Sessualità* (2011) von PIERRE LEPORI aus dem Italienischen ins Französische (*Sexualité*, 2011) bereits vor. Der Schriftsteller überließ die Entscheidung über den Ausgangstext der Übersetzerin, die von der Unterschiedlichkeit der beiden Fassungen zunächst verunsichert war, jedoch schon bald die Vorzüge für sich entdeckte:

Beim Übersetzen ist eine der größten Schwierigkeiten bekanntlich die korrekte Interpretation des Originals. Bei mehreren Bedeutungsmöglichkeiten muss man sich für eine entscheiden. Übersetzt der Autor aber gleich wie hier selbst sein Werk in eine andere Sprache, so gibt er damit wertvolle Hinweise für die Übersetzung in eine weitere.<sup>243</sup>

Die Übersetzerin entschied, keiner Version den Vorzug zu geben. Entsprechend heißt es auf der Titelseite der deutschen Übersetzung *Sexualität* (2011) „aus der italienischen und französischen Fassung übersetzt von Jacqueline Aerne“. Im Impressum wird des Weiteren auf die Einbindung des Autors verwiesen, die sich als weiterer Vorteil erwies, da Lepori sie ermutigte, wenn nötig, von den Ausgangstexten abzuweichen:

Pierre ließ mir zudem jegliche Freiheit, so dass ich gewisse Ausdrücke im Deutschen ganz anders formulieren konnte, vor allem wo der Klang des eigentlichen deutschen Ausdrucks nicht zum Inhalt passte. Der Wortklang war aber von Pierre bewusst eingesetzt worden. Zum Schluss konnte ich die gesamte Übersetzung

---

<sup>242</sup> Smith Nash 2001: 140.

<sup>243</sup> Aerne/Mazenauer 2011.

mit Pierre überarbeiten, wobei er gar vorschlug, allein aus lautlichen Gründen den Namen einer Protagonistin in der deutschen Fassung zu ändern.<sup>244</sup>

Das Fazit der Übersetzerin ist positiv: „Die gleichzeitige Übersetzung aus zwei Sprachen erwies sich rückblickend gar als ideale Bedingung.“<sup>245</sup>

Wie gezeigt wurde, sind die gewählten Übersetzungsstrategien bei Übersetzungen von Selbstübersetzungen sehr heterogen und die Gründe für die Wahl vielfältig. Es stellt sich nun die Frage, wie dem Leser in der Zielsprache die Übersetzung eines bilingualen Textes präsentiert wird. Es ist zu vermuten, dass, wenn nur ein Ausgangstext gewählt wurde, der Aspekt der Selbstübersetzung unerwähnt bleiben wird, während bei der Wahl zweier Ausgangstexte der bilinguale Charakter des Originalwerkes auch dem Leser erläutert werden wird. Im Folgenden wird daher der verlegerische Umgang mit Übersetzungen von Selbstübersetzungen analysiert, d. h., ob und wie im Peritext auf den doppelten Ausgangstext hingewiesen, die Wahl des Ausgangstextes und der Übersetzungsstrategie thematisiert wird und welche Möglichkeiten eine Veröffentlichung in einer dreisprachigen Edition bietet.

## 10.4 (Un-)Sichtbarkeit der Selbstübersetzung in der Drittsprache

### 10.4.1 Kennzeichnung im verlegerischen Peritext

Übersetzungen von Selbstübersetzungen erscheinen in der Regel in einsprachigen Editionen. Häufig erfolgt im verlegerischen Peritext nur die Angabe des für die Übersetzung gewählten Ausgangstextes; ein Verweis auf die zweite Fassung entfällt. Eine transparente Darstellung hingegen wäre durchaus ohne weiteres möglich, wie das Beispiel der im Insel Verlag erschienenen deutschen Übersetzung *Der Sohn des Akkordeonspielers* (2006) von BERNARDO ATXAGA aus dem Spanischen von Matthias Ströbel zeigt:

Die baskische Originalfassung erschien 2003 unter dem Titel *Soinujolearen semea*. In Absprache mit dem Autor liegt der deutschen Übersetzung die spanische Übersetzung von Asun Garikano und Bernardo Atxaga zugrunde (*El hijo del acordeonista*). Abweichungen wurden mit dem Autor abgestimmt.

---

<sup>244</sup> Aerne/Mazenauer 2011.

<sup>245</sup> Ebd.



Hier erfährt der Leser sowohl die Titel beider Romanfassungen als auch, dass es sich bei der spanischen Selbstübersetzung um eine kollaborative Übersetzung handelt und die Wahl des Ausgangstextes sowie Übersetzungsentscheidungen in Absprache mit Atxaga getroffen wurden.<sup>246</sup>

Manche Autoren versuchen, die Art der Kennzeichnung im verlegerischen Peritext zu beeinflussen. Dies ist beispielsweise der baskischen Kinder- und Jugendbuchautorin MARISUN LANDA wichtig:

Most of the translations of my works into foreign languages (such as German, Greek, Arabic, Korean, and so on) have used Spanish as the starting language, although there are also translations into other languages that have started from the Basque version (those into Catalan, Galician, French, and English). I have always insisted that, in the translations, mention is made of which was the starting language, as well as of the original Basque title. Sometimes I manage to get it done, but sometimes I don't.<sup>247</sup>

Als Autorin einer wenig verbreiteten Sprache sieht sich Landa mit der Situation konfrontiert, dass fast ausschließlich die spanische Selbstübersetzung in andere Sprachen übertragen wird und der Wirkungskreis der baskischen Fassung somit auf die Originalleserschaft begrenzt ist. Um die vollständige Verdrängung der baskischen Version zu vermeiden, versucht Landa durchzusetzen, dass bei Übersetzungen der spanischen Selbstübersetzung stets auch auf das baskische Original hingewiesen wird, selbst wenn diese Fassung keine Rolle im Übersetzungsprozess spielte. Zwar liegt Landas Hauptintention in der Sichtbarkeit des Baskischen, jedoch fördert sie durch die klare Benennung des Ausgangstextes gleichzeitig auch die Sichtbarkeit der Selbstübersetzung. Laut Ana Luna Alonso fordert MANUEL RIVAS von seinen Verlegern ebenfalls die Sichtbarkeit des galicischen Originals in der Übersetzung seiner Werke:

La militancia lingüística lleva al autor a escribir toda su obra literaria en lengua gallega y a reclamar a las editoras que así lo indiquen, bien en la portada, bien

---

<sup>246</sup> Die explizite Kennzeichnung führte auch zu einer Thematisierung des Ausgangstextes in der Rezension von Walter Haubrich in der *FAZ*: „Da es in Deutschland kaum Übersetzer aus dem Baskischen gibt, wurde die deutsche Fassung von Matthias Strobel aus dem Spanischen übertragen. Das ist zu rechtfertigen, denn Bernardo Atxaga hatte zusammen mit Asún Garikano sein Buch selbst schon ins Spanische übersetzt [...]“ (Haubrich 2007) Eine indirekte Übersetzung per se hätte Haubrich offenbar kritisiert, da jedoch der Autor an der Entstehung der spanischen Fassung beteiligt gewesen ist, mindere dies offenbar den mit einer indirekten Übersetzung einhergehenden suggerierten Verlust.

<sup>247</sup> Landa 2009: 73.

en la página de créditos; aunque el texto traducido proceda de una versión intermedia en castellano.<sup>248</sup>

In ihrer Analyse der französischen Übersetzungen zeigt Alonso auf, dass die Kennzeichnung der Verlage teilweise ein verzerrtes Bild von Rivas' bilingua-lem Schaffen zeichnet. So heißt es laut Alonso auf der Buchrückseite der fran-zösischen Übersetzung *En sauvage compagnie* (1997): „Il écrit en langue galicienne et se traduit lui-même en espagnol.“<sup>249</sup> Dies trifft zwar auf diesen Roman zu, erweckt aber gleichzeitig den Eindruck, dass Rivas ein systemati-scher Selbstübersetzer sei, obwohl eine Vielzahl seiner Werke von Fremd-übersetzern – zum Teil in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller – übersetzt wurden.<sup>250</sup> Sowohl Manuel Rivas als auch Marisun Landa unterscheiden hin-sichtlich ihres eigenen Werkes deutlich zwischen Original und Übersetzung. Indirekte Übersetzungen nehmen sie in Kauf, jedoch nur unter der Bedingung, dass die Sprache des Originals sichtbar bleibt.

#### 10.4.2 Thematisierung im auktorialen Vor- bzw. Nachwort

Neben der Kennzeichnung im verlegerischen Peritext bieten Vor- bzw. Nach-worte eine weitere Möglichkeit, die Selbstübersetzung zu thematisieren. Wenn Verleger den Übersetzern die Gelegenheit bieten, sich in einem Vor- oder Nachwort zur Übersetzung zu äußern, ist interessant zu sehen, ob und wie die Selbstübersetzung des Autors thematisiert wird und, ob die Wahl des Aus-gangstextes und die gewählte Übersetzungsstrategie transparent dargestellt wird. Besonders aufschlussreich sind hier Vor- und Nachworte von Überset-zungen, bei denen der Übersetzer beide Ausgangstexte in seiner Übersetzung berücksichtigt hat. Jedoch nutzen Übersetzer nicht immer die Möglichkeit, dem Leser diesen komplexen Übersetzungsprozess zu vermitteln. Wie bereits er-läutert wurde, hatten Holly Cashman und Roser Caminals-Heath gemeinsam den Roman *Qüestió d'amor propi* (1987) / *Cuestión de amor propio* (1988) von CARME RIERA ins Englische übersetzt und beide Texte in den Prozess einge-bunden. Im zweieinhalb Seiten umfassenden Vorwort von Caminals-Heath zur englischen Übersetzung *A Matter of Self-Esteem* (2001) wird zwar deutlich,

---

<sup>248</sup> Alonso 2014b: 156.

<sup>249</sup> Buchrückseite zitiert nach ebd.

<sup>250</sup> Vgl. ebd.

dass Riera eine bilinguale Autorin ist, jedoch wird dem Leser verschwiegen, dass die katalanische Fassung bei der Übersetzung berücksichtigt wurde:

Carme Riera herself wrote *Qüestió d'amor propi* both in Catalan and Castilian within a short period of time. Given this fact and the virtuosity of her Castilian prose, we have treated her as a bilingual writer and based our translation on the Spanish version; thus, the characters' names in *A Matter of Self-Esteem* appear in Castilian instead of Catalan.<sup>251</sup>

In der elf Seiten langen Einleitung, die den Kurzgeschichten ebenfalls vorangestellt ist, wird die Selbstübersetzung lediglich kurz mit Blick auf *Qüestió d'amor propi* thematisiert: „[B]oth versions are by the author herself and came out almost simultaneously, in 1987 and 1988.“<sup>252</sup> Weder werden Unterschiede in den beiden Versionen in der Einleitung beschrieben, noch der Umgang mit selbigen in der Übersetzung ins Englische im Vorwort erörtert. Obwohl die Wahl des Katalanischen als Literatursprache der Schriftstellerin erläutert wird, wird dem Leser vorenthalten, dass Riera auch weitere Werke selbst übersetzt hat. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass Roser Caminals-Heath als Selbstübersetzerin für die Thematik besonders sensibilisiert sein müsste.

Andere Übersetzer hingegen nutzen die Möglichkeit, in einem Vor- bzw. Nachwort die Angaben des Peritextes zu korrigieren. So heißt es beispielsweise auf dem Cover der englischen Übersetzung *Springs and Autumns* (2000) des Romans *Les primaveres i les tardors* (1986) von BALTASAR PORCEL schlicht „translated from the Catalan“<sup>253</sup>. Jedoch arbeitete der Übersetzer John L. Getman<sup>254</sup> sowohl mit der katalanischen als auch mit der spanischen Fassung *Primaveras y otoños* (1987): „[S]entía una curiosidad irreprimible de entender al escritor en su faceta de traductor“<sup>255</sup>, erklärt Getman. Während der verlegerische Peritext den komplexen Übersetzungsprozess auf eine Übersetzung aus dem Katalanischen reduziert, korrigiert der Übersetzer in einem ausführlichen Vorwort dieses einseitige Bild:

---

<sup>251</sup> Caminals-Heath 2001: xi f.

<sup>252</sup> Ebd.: xvi.

<sup>253</sup> Porcel 2000.

<sup>254</sup> John L. Getman wurde 1936 in Illion, New York geboren und lebt in Girona, Katalonien, Spanien. Er studierte und lehrte in Dänemark, Spanien, Deutschland und den USA. Neben Porcel übersetzte er u. a. auch Werke von Maria Mercè Roca und Quim Monzó ins Englische.

<sup>255</sup> Getman (o. J.).

As the translator of both *Springs and Autumns* and *Horses into the Night*, I have had access to and worked with Porcel's Catalan and Spanish texts, plus the editorial notes of Rosa Cabre, editor of Porcel's twelve-volume *Obras Completas* and the introductory notes to the *Obras Completas* contributed by Professors Joaquim Molas and Carme Arnau of Barcelona. These resources have been proven invaluable in understanding Porcel's creative process.<sup>256</sup>

Dieser kreative Prozess sei laut Getman ein zweisprachiger: „Desde el principio, Porcel escribió siempre tanto en catalán como en español y, de hecho, se le considera un escritor bilingüe.“<sup>257</sup> Entsprechend hat Getman auch bei seiner Übersetzung *Horses into the Night* (1995) von *Cavalls cap a la fosca* (1975) / *Caballos hacia la noche* (1977) beide Fassungen berücksichtigt.<sup>258</sup> Als dreisprachiger Übersetzer sieht er sich hierzu dem Autor gegenüber in der Verpflichtung:

El traductor al inglés capaz de entender la obra de Porcel en las dos versiones ‚originales‘ tiene la obligación de identificar y asimilar todos los elementos relevantes para ‚ponerse bajo la piel de Porcel‘ y, así, vivir y verter en la versión inglesa los rasgos estéticos, líricos y estilísticos de los originales.<sup>259</sup>

Unabhängig von ihrer Entstehungsgeschichte schreibt Getman beiden Textfassungen den Status eines Originals zu und als solche sind sie gleichwertig in die Übersetzung einzubeziehen. Wie dieses Beispiel zeigt, kann ein Vorwort dazu genutzt werden, sowohl den Übersetzungsprozess als auch die Wahl des Ausgangstextes zu erläutern und so den Leser für die komplexe kulturelle und sprachliche Vermittlung zu sensibilisieren. Nicht immer bedarf es hierfür eines seitenlangen Vorwortes: So erfährt der Leser der deutschen Übersetzung *Die Stimmen der Träume* (1999) von ROSARIO FERRÉ im knappen Nachwort der Übersetzerin Elisabeth Müller, dass Ferré sich selbst aus dem Englischen ins Spanische übersetzt hat, dass der Übersetzerin dieser Umstand bekannt war und sie sich entschieden hat, beide Fassungen<sup>260</sup> in der deutschen Übersetzung zu berücksichtigen:

---

<sup>256</sup> Getman 2000: ix–xiv.

<sup>257</sup> Getman (o. J.).

<sup>258</sup> Im Gegensatz zu *Springs and Autumns* (2000) wird bei der Übersetzung *Horses into the Night* (1995) für den Leser weder im verlegerischen Paratext noch in der Einleitung des Übersetzers sichtbar, dass die spanische Fassung bei der Übersetzung berücksichtigt wurde.

<sup>259</sup> Getman (o. J.).

<sup>260</sup> Es handelt sich hierbei um *Eccentric Neighborhoods* (1998) und *Vecindarios excéntricos* (1998).

Dir [sic!] vorliegende Fassung beruht auf einem Vergleich zwischen dem englischen Original und der von der Autorin selbst angefertigten Übertragung ins Spanische (Editional Planeta Mexicana, 1998).<sup>261</sup>

Auch Désirée Schyns weist die Leser in der niederländischen Übersetzung des Romans *Cantique des plaines* (1993) von NANCY HUSTON darauf hin, dass es sich bei *Klaag lied voor het lege land* (2000) um eine indirekte Übersetzung handelt und sie auf Anraten der Schriftstellerin das englische Original zu Rate gezogen hat. Der Paratext wird im Folgenden in der französischen Übersetzung von Schyns zitiert:

Le texte, *Plainsong*, HarperCollins Publishers LTD, 1993, a été rédigé par Nancy Huston en anglais. Le texte a été adapté par l'auteur en français: *Cantique des plaines*, Actes Sud 1993. Pour *Klaag lied voor het lege land* nous avons utilisé le texte français comme texte source, mais l'auteur a conseillé de se référer en même temps au texte anglais. Lors de problèmes de traduction le texte anglais était souvent le texte de référence.<sup>262</sup>

Neben der Möglichkeit, die Selbstübersetzung im verlegerischen Paratext eindeutig zu benennen oder in einem Vor-/Nachwort auf die Mehrsprachigkeit des Autors einzugehen, die Wahl des Ausgangstextes zu begründen und die Übersetzungsstrategie zu reflektieren, stellt die Veröffentlichung der Übersetzung samt Original und Selbstübersetzung in einer mehrsprachigen Ausgabe eine weitere Option dar, die Selbstübersetzung sichtbar werden zu lassen.

#### 10.4.3 Veröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition

MANUEL RIVAS' viersprachiger Lyrikband *A desaparición da neve = La desaparición de la neu = Elurraren urtzea = La desaparición de la nieve* (Alfaguara, 2009) stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass die Übersetzung nicht nur in alle offiziellen Sprachen Spaniens erfolgte, sondern dass dank der Erstveröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition alle vier Fassungen zudem gleichzeitig erschienen.<sup>263</sup> Rivas selbst übersetzte die Gedichte aus dem Galicischen ins Spanische, Biel Mesquida ins Katalanische und Jon Kortazar ins Baskische. Die angestrebte gleichzeitige Veröffentlichung von Original,

---

<sup>261</sup> Müller 1999: 447.

<sup>262</sup> Schyns 2013: 259.

<sup>263</sup> Der Band wurde zudem von Paloma León 2008 aus dem Galicischen ins Französische übertragen und unter dem Titel *La disparition de la neige* in einer zweisprachigen Ausgabe veröffentlicht. 2012 folgte *The Disappearance of Snow*, die Übersetzung aus dem Galicischen von Lorna Shaughnessy ins Englische, die ebenfalls in einer bilingualen Edition erschien.

Selbstübersetzung und Fremdübersetzungen wirkte sich auch auf den Entstehungsprozess der Gedichte aus, so dass Wechselwirkungen zwischen den Gedichtfassungen nicht ausblieben, wie Rivas erläutert:

En cuanto a las relaciones con los traductores, en el caso de *A desaparición da neve* fue un proceso bastante diferente al habitual. Se acercó a la creación simultánea. El hecho de escribir, el primer texto, digamos, es ya una traducción. Uno traduce de dentro hacia afuera. Pero, además, al recibir las traducciones de Biel y Jon se producía un efecto parecido, se me ocurre, al de la cámara oscura: los poemas se recreaban. Creo que les compliqué un poco la vida, pero fue algo parecido al camino de quita y pon que Merlín, el mago jubilado, llevaba enrollado en un canuto.<sup>264</sup>

Mit der Wahl einer viersprachigen Ausgabe beabsichtigte Rivas, ein sprachpolitisches Zeichen zu setzen: „[C]reo que hemos de alegrarnos de la riqueza de idiomas y no asociar las lenguas a una fuente de conflictos.“<sup>265</sup> Die Edition ist sukzessiv gestaltet, d. h. im ersten Viertel des Buches sind alle Gedichte auf Galicisch abgedruckt, im zweiten Viertel auf Katalanisch, im dritten auf Baskisch und am Ende folgt die Selbstübersetzung ins Spanische. Laut Kirsty Hopper lade die reine Präsenz aller vier Fassungen in einem Band den Leser zu einer komparatistischen Lektüre ein und veranlasse ihn, „to reflect on how to read not only within each language, but between, through and around the relations between them as they coexist in a single volume“<sup>266</sup>. Die sukzessive Aneinanderreihung der Versionen erlaube monolingualen Lesern jedoch auch sich bei der Lektüre auf eine Fassung zu konzentrieren, wie Zevallos-Aguilar am Beispiel des Gedichtbands *Tunupa Tunupa: el libro de las sirenas = Tunupa: book of sirens* (2002) von ODI GONZALES hervorhebt: „The book is divided into three autonomous sections (Spanish, Quechua, and English) to facilitate the enjoyment of readers who are not necessarily bilingual or trilingual.“<sup>267</sup> Während hier in beiden Fällen die Erstveröffentlichung der Selbstübersetzung in einer mehrsprachigen Edition erfolgte,<sup>268</sup> erschien in den nachfolgenden Beispielen die Selbstübersetzung zunächst in einer bilingualen Ausgabe.

---

<sup>264</sup> Rello 2013.

<sup>265</sup> Villena 2009.

<sup>266</sup> Hopper 2011: 35.

<sup>267</sup> Zevallos-Aguilar 2011: 284.

<sup>268</sup> Auch bei Joan Margarits Lyrikband *Barcelona Amor final* (2007) erfolgte die Erstveröffentlichung in einer dreisprachigen Edition: Die erste Hälfte des Bandes umfasst die katalanischen Gedichte; im zweiten Teil sind die spanische Selbstübersetzung auf der linken

Verleger können bei der Wahl eines geeigneten Editionsstils vom Veröffentlichungsformat der Originalfassungen inspiriert werden. So war für die Entscheidung, die deutsche Übersetzung *Die Stimme im Schrank* (1989) von RAYMOND FEDERMAN beim Kellner Verlag in einer trilingualen Edition zu veröffentlichen, das Layout der zweisprachigen Originalausgabe von *The Voice in the Closet = La Voix dans le cabinet de débarras* (1979) maßgeblich. Bei dieser 1979 im Coda Press Verlag erschienenen bilingualen Edition handelt es sich um eine *tête-bêche* Ausgabe, d. h. von der einen Seite her gesehen beginnt das Werk auf Englisch, dreht man das Buch um 180 Grad, so beginnt es von der anderen Seite aus auf Französisch. Zwischen der englischen und französischen Fassung war zudem der französischsprachige Text *Echos* von Maurice Roche vertikal abgedruckt. Der Übersetzer Peter Torberg erinnert sich an die Gestaltung der deutschsprachigen Ausgabe:

Die Dreisprachigkeit, plus die graphische Gestaltung als Kammer in der Kammer, als Kiste in der Kiste sorgt für ein Buch im Buch im Buch, das fanden wir wirklich interessant und neu. UND PASSEND. Die Selbstübersetzung war kein Thema, war durch Rays Umgang mit Beckett für uns vertraut. Die Vorgabe von CODA Press bot uns durch das Weglassen der ECHOS von Maurice Roche genau den nötigen Platz in der Buchmitte. Die Drehung des Textbildes war dann nur noch ein kleiner Schritt.<sup>269</sup>

Die deutsche Übersetzung nahm den Platz der französischen Version ein, die wiederum in die Mitte rückte und vertikal gedruckt an die Stelle des Textes von Roche trat. Für die französische Fassung wurde außerdem eine andere Papierart gewählt, die sich durch einen etwas gelblicheren Farbton zusätzlich von den deutschen und englischen Texten abhob. Der deutsche Übersetzer Peter Torberg erläutert die typographische Besonderheit: „Die Vertikalität erklärt sich ganz einfach. Um nicht eine der beiden Ausgangssprachen optisch zu bevorzugen, konnte die dritte Sprache eben nicht auf eine der vorhandenen Weisen gedruckt werden.“<sup>270</sup> Der Ausgangstext für die deutsche Übersetzung wird im

---

Buchseite und englische Übersetzung von Anna Crowe auf der rechten Buchseite *en face* abgedruckt. Des Weiteren ist hier der Lyrikband *Suito per uno eternita = Suite pour une éternité = Suite für eine Ewigkeit* (2002) von Serge Bec zu nennen, der im Verlag Im Wald / Editions en Forêt in Deutschland erschien. Die *mise en page* entspricht dem Band *Barcelona Amor final* (2007): Die erste Hälfte des Buches besteht aus den provenzalischen Gedichten, in der zweiten Hälfte sind auf der linken Buchseite die französischen Selbstübersetzungen des Autors und gegenüberliegend auf der rechten Seite die deutsche Übersetzung von Rüdiger Fischer abgedruckt.

<sup>269</sup> Interview mit Peter Torberg (2011). Siehe Anhang. Hervorhebung durch Peter Torberg.

<sup>270</sup> Ebd.

verlegerischen Peritext eindeutig angeben: „Aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen von Peter Torberg“. Es gibt im Peritext jedoch keinerlei weitere Informationen bezüglich der englischen und französischen Fassungen, das heißt dem Leser werden zwar alle drei Versionen gleichberechtigt präsentiert, jedoch unkommentiert.

Die deutsche trilinguale Ausgabe diente auf Wunsch von Raymond Federman der niederländischen Edition als Vorbild, wie der Übersetzer Arie Alt berichtet: „I think the trilingual edition was the preference of Federman -- we did get the idea from the German version, I received that when I was working on my translation.“<sup>271</sup> Alt arbeitete zu diesem Zeitpunkt bei dem kleinen Verlag Perdu in Amsterdam, der an einer Veröffentlichung der Übersetzung interessiert war:

Until that moment, I'd never tried to get into contact with Federman himself. [...] So I tried to find out where to contact Federman (this was before the internet, remember), and got a fax-number. We send a fax from Perdu, asking for permission to publish a translation. Somewhere deep into the night a fax started to rattle in the USA and a 61-year-old writer was astonished to learn that a small publisher in Amsterdam was willing to publish a Dutch translation of his 1979 book made by a young translator.<sup>272</sup>

Raymond Federman begeisterte sich für das Übersetzungsprojekt und unterstützte das Unterfangen auch finanziell: „There was a shortage of money, but Federman waived all payment of royalties or copyright.“<sup>273</sup> Die trilinguale Edition *De stem in de kast* erschien 1992 und war laut Alt rasch ausverkauft. Der gewählte Editionsstil zeigt, wie auch im Fall eines Romans drei Fassungen in einer mehrsprachigen Edition integriert werden können, ohne optisch eine Hierarchie zwischen den einzelnen Versionen zu etablieren. Dieser Editionsstil gibt dem Leser Zugang zu allen Textfassungen, ermöglicht jede Fassung für sich zu lesen, erschwert hingegen vergleichendes Lesen.

Auch der Roman *Sez Ner* (2009) von ARNO CAMENISCH wurde zunächst in einer bilingualen Edition veröffentlicht und zwar in einer romanisch-deutschen *en-face* Ausgabe, bei der die deutsche Version auf der rechten, die romanische Fassung gegenüberliegend auf der linken Seite abgedruckt wurde. Das Werk wurde u. a. ins Italienische, Englische und Französische übersetzt, aber

---

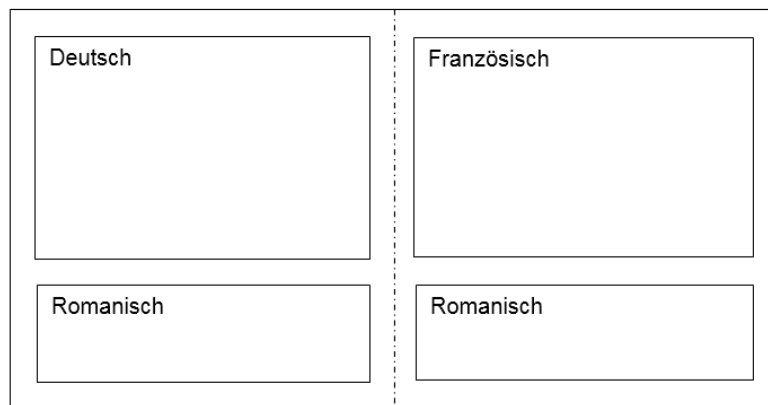
<sup>271</sup> Interview with Arie Alt (2011). Siehe Anhang.

<sup>272</sup> Alt 2009.

<sup>273</sup> Interview with Arie Alt (2011). Siehe Anhang.



nur in Frankreich in einer mehrsprachigen Edition veröffentlicht. Die französische Übersetzung *Sez Ner* (2014) von Camille Luscher in Zusammenarbeit mit Marion Graf erfolgte aus dem Deutschen und erschien in einer dreisprachigen Ausgabe im Schweizer Verlag Éditions d'en bas.<sup>274</sup> Der Ausgangstext für die französische Übersetzung wird auf dem Buchcover eindeutig benannt: „Traduit de l'allemand par Camille Luscher“. Die Buchrückseite präsentiert Arno Camenisch als Autor der deutschen und romanischen Fassung: „L'auteur signe les deux versions de l'ouvrage, écrit en allemand et en romanche (sur-silvan).“ Die gewählte *mise en page* kann als außergewöhnlich bezeichnet werden:



Die deutsche Fassung ist auf der linken, die französische Übersetzung auf der rechten Seite gegenüberliegend abgedruckt. Beide Versionen nehmen rund 2/3 der Buchseite ein. Der untere Teil aller Buchseiten ist der romanischen Fassung vorbehalten. Alle drei Versionen sind somit für den Leser stets sichtbar, wie auch Stéphane Borel in seinem Nachwort hervorhebt:

Un premier coup d'œil à l'intérieur du livre, même furtif, et nous voilà aussitôt saisis par sa singularité. Une singularité qui paradoxalement lui est conférée par son caractère pluriel, ou plus exactement plurilingue. Premier contact, premier élan esthétique entre trois textes qui s'entrecroisent sans se chevaucher, qui

<sup>274</sup> „La version trilingue est le résultat d'une synergie remarquable. La traduction (de l'allemand) a été confiée à une étudiante en lettres de 23 ans, Camille Luscher, qui a suivi les cours du Centre de traduction littéraire de l'Université de Lausanne (CTL). Seule, la débutante n'aurait pas osé relever ce défi. Mais elle a bénéficié du programme de mentoring pour la traduction de Pro Helvetia, *Moving Words*. Marion Graf, traductrice expérimentée de Robert Walser, l'a aidée à établir un plan de travail, elle a suivi ses premiers pas (huit versions pour les vingt premières pages), l'a aidée à trouver ‚l'entrée dans le texte‘, à quitter une littéralité trop prudente pour restituer la syntaxe chantante et le lexique surprenant de l'auteur, rendre le climat sans sombrer dans le folklore, trouver des équivalents à ses jeux. Une réussite.“ (Rüf 2010)

cohabitent sans vraiment parvenir à s'ignorer. Un pluri-linguisme macro, dirait-on, relevant d'un projet aussi insolite que raisonnable et raisonné: car nous avons là entre les mains la traduction française d'une œuvre bilingue native... ou presque.<sup>275</sup>

Die Veröffentlichung in einer mehrsprachigen Edition erfolgt besonders häufig bei Gedichten.<sup>276</sup> Hier wird die Einheit der Originalausgabe – unabhängig vom gewählten Editionsstil – häufig aufgebrochen und eine Auswahl an Gedichten neu zusammengestellt. Zu nennen ist hier beispielsweise dreisprachigen Anthologie *Les traces du jour et de la nuit* (2008), die Gedichten von HUMBERTO AK'ABAL aus verschiedenen Werken in K'ich'e, Spanisch und französischer Übersetzung präsentiert. Die Kürze der Gedichte Ak'abals erlaubt es dem Verleger, die beiden Originale in einer *en-face* Edition nebeneinander auf der linken Buchseite abzdrukken, während die französische Übersetzung die rechte Buchseite einnimmt. In Deutschland erschien in der Edition 350 des Verlags der Kooperative Dürnau ebenfalls ein Lyrikband von Humberto Ak'abal in einer dreisprachigen Edition mit dem Titel *Uxaq che' xuquje ik' = Hojas y luna = Blätter und Mond* (1998). Die Gedichte stammen aus fünf verschiedenen Gedichtbänden von Ak'abal, die im verlegerischen Peritext angegeben werden. Die deutsche Übersetzung und Auswahl der Gedichte stammen von Juana und Tobias Burghardt. Auch hier entschied sich der Verleger aufgrund der Kürze der Gedichte, die jeweilige Fassung in K'ich'e und Spanisch gemeinsam auf der linken Buchseite abzdrukken, jedoch nicht gespiegelt nebeneinander, sondern versetzt untereinander. Die deutsche Übersetzung steht hingegen allein auf der rechten Seite und zwar auf gleicher Höhe wie die K'ich'e-Version. Durch die gewählte *mise en page* sind dem Leser alle drei Fassungen präsent, jedoch wird eine gewisse Eigenständigkeit der einzelnen Versionen suggeriert, da im Gegensatz zur französischen Übersetzung unmittelbare Spiegeleffekte zwischen den Gedichten auf K'ich'e und Spanisch sowie Spanisch und Deutsch jeweils vermieden werden.

---

<sup>275</sup> Borel 2014: 269.

<sup>276</sup> Zu nennen sind hier neben den erwähnten Gedichtbänden von Humberto Ak'abal auch *Ayvu membyre = Hijo de aquel verbo = Offspring of the distant word* (2001) sowie *Tataypýpe = Junto al fuego = Am Feuer* (2003) von Susy Delgado.

Die genannten Beispiele geben einen ersten Eindruck von der Vielfalt der Möglichkeiten durch die gewählte *mise en page* den Leseprozess und somit auch die Wahrnehmung der einzelnen Textfassungen sowohl für sich genommen als auch in ihrem Verhältnis zueinander zu steuern. Während hier der Fokus auf drei- bzw. viersprachigen Editionen lag, wäre es interessant, in weiteren Studien auch die Veröffentlichung in zweisprachigen Ausgaben näher zu betrachten. Dass sich eine nähere Betrachtung lohnt, deutet abschließend das folgende Beispiel an: Die englische Übersetzung des zweisprachigen Gedichtbands *Bâtons à message = Tshissinuatshitakana* (2009) der Lyrikerin JOSÉPHINE BACON erfolgte von Phyllis Aronoff aus dem Französischen. Bemerkenswerterweise wurde jedoch in der im kleinen Verlag Tsar Publications veröffentlichten zweisprachigen Edition *Message sticks = Tshissinuatshitakana* (2009)<sup>277</sup> statt des französischen Ausgangstextes der Übersetzung die Fassung in Montagnais beibehalten. Auf der Titelseite wird die Übersetzung aus dem Französischen jedoch eindeutig gekennzeichnet „translated from the French by Phyllis Aronoff“ und im Klappentext erläutert, dass die Erstveröffentlichung der Gedichte in einer bilingualen Edition erfolgte. Ein Nachwort informiert die Leser über die Textgenese der Selbstübersetzung. Der Gedichtband *Message sticks = Tshissinuatshitakana* (2009) zeigt somit einen bemerkenswert reflektierten und transparenten Umgang mit der Übersetzung einer Selbstübersetzung.

## 10.5 Zusammenfassung

Schriftsteller, Übersetzer und Lektoren haben einen ersten Einblick in die Praxis der Übersetzung von Selbstübersetzungen gewährt und gezeigt, dass mit der für die Akteure ungewohnten Ausgangssituation ganz unterschiedlich umgegangen worden ist. Bereits bei der Wahl des Ausgangstextes variieren die angelegten Kriterien: So können zum einen die Wünsche und Vorlieben des Autors Berücksichtigung finden, zum anderen aber auch die Sprachkompetenzen des Übersetzers entscheidend sein. In anderen Fällen geben sprachpolitische Gründe den Ausschlag. Auch die Art und der Grad der Einflussnahme

---

<sup>277</sup> Der Verlag veröffentlicht nur 6–8 Titel pro Jahr. 2015 nannte sich der Verlag um in Mawenzi House (vgl. [http://www.mawenzihouse.com/Mawenzi\\_About.htm](http://www.mawenzihouse.com/Mawenzi_About.htm) [13.06.15]).

von Selbstübersetzern auf den Entscheidungsprozess variiert: Sie können ihren Übersetzern lediglich beratend zur Seite stehen, den Ausgangstext bestimmen und/oder auf Übersetzungsentscheidungen gezielt Einfluss nehmen oder sogar in den gesamten Entstehungsprozess eingebunden sein. Nicht immer kann den Wünschen des Selbstübersetzers Rechnung getragen werden. Wie gezeigt wurde, muss die Wahl des Ausgangstextes nicht zwingend zu einem Entweder–Oder führen, sondern kann durchaus auch ein Sowohl–als–Auch bedeuten, d. h. der Übersetzer berücksichtigt bei der Übersetzung beide Fassungen. Zwei Hauptstrategien konnten hier differenziert werden: Erstens kann eine Version als Hauptausgangstext dienen, während die andere bei Übersetzungsschwierigkeiten konsultiert wird; zweitens kann eine gleichwertige Synthese beider Fassungen angestrebt werden. Die Möglichkeit, die Selbstübersetzung zu konsultieren, wird von den Übersetzern als Vorteil angesehen: Da sich die Übersetzer nicht an die vom Autor gewählten Übersetzungsstrategien gebunden fühlen, eröffnet die Selbstübersetzung ihnen einen größeren Spielraum für ihre eigene Übersetzung: Dort, wo sich der Autor frei übersetzte, sieht sich auch der Übersetzer dazu legitimiert. Noch größer sind die Freiheiten, dort, wo der Übersetzer sich für eine Synthese entscheidet. In zukünftigen Studien müsste untersucht werden, ob sich diese hybriden Übersetzungen besonders gut eignen, um die bilinguale Ästhetik der systematischen Selbstübersetzung widerzuspiegeln. Grundsätzlich wäre es wünschenswert, die Vor- und Nachteile der genannten Strategien ausführlicher zu beleuchten.

Für welche Übersetzungsstrategie sich Übersetzer und Verleger auch immer entscheiden, es sollte stets eine bewusst getroffene Wahl sein und dem Leser sollte mitgeteilt werden, dass diese Wahl getroffen wurde. Im Idealfall sollten die Gründe in einem Vor- bzw. Nachwort kurz erläutert werden. Bei einer Veröffentlichung in einer einsprachigen Edition ist die Kennzeichnung im Peritext entscheidend für die Transparenz der Selbstübersetzung: *Der Sohn des Akkordeonspielers* (2006) von BERNARDO ATXAGA aus dem Spanischen von Matthias Ströbel ist hier als mögliche Variante ebenso hervorzuheben wie die kurze Kommentierung der Übersetzerin Désirée Schyns im Peritext der niederländischen Übersetzung *Klaaglied voor het lege land* (2000) von NANCY HUSTON. Eine transparente Darstellung in einer zweisprachigen Edition

illustriert eindrucksvoll die englische Übersetzung *Message sticks = Tshissinuatshitakana* (2009) des Gedichtbandes von JOSÉPHINE BACON. Dreisprachige Editionen und ihre vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten bieten einen idealen Rahmen für Übersetzungen von Selbstübersetzungen. Insbesondere bei Editionen, die sich vorrangig an Literatur- und Übersetzungswissenschaftler richten, ist Ute Klünder in ihrer Forderung nach der Veröffentlichung in einer dreisprachigen Ausgabe<sup>278</sup> uneingeschränkt zuzustimmen.

---

<sup>278</sup> Vgl. Klünder 2000: 392f.

**Teil D**

**SELBSTÜBERSETZER IN DER ROMANISCHEN  
GEGENWARTSLITERATUR**

## 11 Fallstudien

### 11.1 Methodisches Vorgehen

Am Beispiel der sechs romanischsprachigen Autoren UNAI ELORRIAGA, DOMINGO VILLAR, BRINA SVIT, NATALIA TOLEDO, MONIKA ZGUSTOVÁ und GAO XINGJIAN wird im Folgenden ein Einblick in die individuelle Praxis der Selbstübersetzung gegeben. Gemeinsam ist allen Schriftstellern, dass sie eine weniger verbreitete Sprache in Kombination mit dem Spanischen oder Französischen verwenden und bislang mit Blick auf ihre Praxis der Selbstübersetzung noch wenig erforscht sind. Alle sechs stammen jeweils aus einer der Hochburgen der literarischen Selbstübersetzung, d.h. Spanien (Elorriaga, Villar, Zgustová), Frankreich (Svit, Xingjian) sowie Mexiko (Toledo). Während Elorriaga, Villar und Toledo in einer mehrsprachigen Gesellschaft aufgewachsen sind, ist Zgustová nach Katalonien, d.h. in eine mehrsprachige Gesellschaft migriert. Im Gegensatz zu Gao Xingjian, der in Frankreich politisches Exil suchte, wurde mit Brina Svit eine Migrationsautorin gewählt, die aus persönlichen Gründen freiwillig nach Frankreich gezogen ist. Neben den unterschiedlichen biographischen Hintergründen der Mehrsprachigkeit wurden bei der Auswahl der Selbstübersetzer auch verschiedene Varianten der Methodik der Selbstübersetzung berücksichtigt: Bei Elorriaga, Villar, Svit und Toledo handelt es sich um systematische zweisprachige Selbstübersetzer. Zgustová hingegen repräsentiert stellvertretend die dreisprachigen Selbstübersetzer. Am Beispiel von Gao Xingjian wird abschließend eine Variante der kollaborativen Selbstübersetzung beleuchtet, bei der der Autor mit zwei Übersetzern zusammenarbeitet. Auch in diesem Kapitel wurde auf Selbstaussagen von Schriftstellern, Übersetzern und Literaturagenten zurückgegriffen; ergänzend wurden eigene Interviews geführt.

In den folgenden Einzelanalysen – mit Ausnahme von Gao Xingjian, bei dem ich mich auf die Methodik der Zusammenarbeit beschränken werde – wird jeweils zunächst kurz der Hintergrund der biographischen Mehrsprachigkeit erläutert und im Anschluss die jeweilige Entwicklung der literarischen Mehrsprachigkeit aufgezeigt. Hinsichtlich der Bedeutung der Selbstübersetzung im literarischen Schaffen der Autoren stehen folgende Fragestellungen im Fokus:

Zu welchem Zeitpunkt begannen die Schriftsteller aus welchen Gründen mit der Selbstübersetzung? Haben die Autoren eine feste Literatursprache oder sind sie den bidirektionalen Selbstübersetzern zuzuordnen? Handelt es sich bei den Selbstübersetzungen hinsichtlich der Übersetzungsrichtung um *infra-* oder *supraautotraducciones* sowie hinsichtlich der Veröffentlichungsart um *autotraducciones opacas* oder *autotraducciones transparentes*? Welche Form der Textgenese wählen die Schriftsteller, und lässt sich hier eine Entwicklung ablesen? Des Weiteren wird aufgezeigt, welche Rolle die Selbstübersetzung bei der Übersetzung in weitere Sprachen gespielt hat. Jede Einzelanalyse endet mit einem Kurzporträt, das die wichtigsten Charakteristika der jeweiligen Selbstübersetzungspraxis zusammenfasst.

## 11.2 Unai Elorriaga

Sé que un buen traductor ni aún poniendo todo el cariño del mundo puede hacer una buena traducción. El autor es el único que puede hacer la traducción perfecta, y ni aún así. Hay muy buenos traductores, pero prefiero hacerlo yo [...].<sup>1</sup>

Unai Elorriaga wurde 1973 in Getxo (Bizkaia) im Baskenland in Spanien geboren. Er studierte an der Universität Deusto in San Sebastián Baskisch und arbeitete mehrere Jahre lang als Übersetzer für das Kulturinstitut Labayru. 2002 wurde Elorriaga für seinen ersten Roman *SPrako tranbia / Un tranvía en SP* mit dem *Premio Nacional de Narrativa*, dem wichtigsten spanischen Literaturpreis, ausgezeichnet.<sup>2</sup> Seitdem widmet er sich ausschließlich dem literarischen Schreiben und hat bislang drei weitere Romane, sowohl auf Baskisch als auch auf Spanisch, veröffentlicht: *Van't Hoffen ilea* (2003) / *El pelo de Van't Hoff* (2004), *Vredaman* (2005) / *Vredaman* (2006) sowie *Londres kartoizkoa da* (2009) / *Londres es de cartón* (2010). Seine Werke erscheinen auf Baskisch bei Elkar, einem der größten Verlage im Baskenland, die spanischen Selbstübersetzungen beim renommierten Verlag Alfaguara. Sein erstes Theaterstück *Doministiku egin dute arrainek = Y los peces estornudaron* wurde 2008 in Argentinien beim Verlag Letranómada als bilinguale Edition

---

<sup>1</sup> Lakunza 2010.

<sup>2</sup> Zum Zeitpunkt der Verleihung war er mit 29 Jahren der jüngste Schriftsteller, der je diesen Literaturpreis erhielt. Die Auszeichnung wurde kontrovers diskutiert, worauf ich im Folgenden noch näher eingehen werde.



publiziert. *SPrako tranbia / Un tranvía en SP* wurde in sechs Sprachen übersetzt und zudem 2008 unter dem Titel *Un poco de chocolate* von Aitzol Aramaio verfilmt. Zuletzt erschienen von Elorriaga zwei Kinderbücher: zum einen *Las orejas de los saltamontes* (2013), die spanische Selbstübersetzung seines ersten Kinderbuches *Matxinsaltoen Belarriak* (2006), zum anderen auf Baskisch *Zizili* (2012), dessen spanische Selbstübersetzung noch nicht vorliegt. Unai Elorriaga wird von der deutschen Literaturagentur Mertin vertreten.<sup>3</sup>

Unai Elorriaga besuchte die Ikastola San Nikolas in Getxo, eine Schule, in der vorrangig auf Baskisch unterrichtet wird. Über seinen Spracherwerb sagt er: „Yo aprendí euskara a caballo entre casa y la ikastola.“<sup>4</sup> Heute ist der Alltag von Unai Elorriaga sowohl vom Baskischen als auch vom Spanischen geprägt. Beide Sprachen nutzt er in unterschiedlichen Kontexten:

Por ejemplo, con la gente del trabajo siempre hablo en euskera, en cambio con los amigos siempre hablo en castellano, en los medios de comunicación casi siempre en euskera. Los medios de comunicación en castellano hacen poco caso a los escritores en euskera, como supongo que pasa al revés.<sup>5</sup>

Literarisch kam er vor allem mit spanischsprachigen Autoren in Berührung,<sup>6</sup> nichtsdestotrotz stellte er die Entscheidung, auf Baskisch zu schreiben, nie in Frage: „[L]a lengua con que creces es la que utilizas para soñar, para amar, para hablar con tus hijos [...]“<sup>7</sup> Elorriaga verfasste zunächst Kurzgeschichten und wagte nach zwei Jahren – in seinen Augen erfolglos – den Versuch, einen Roman zu schreiben:

[E]l paso difícil es del cuento a la novela. Yo antes escribía cuentos y nunca pensaba que iba a escribir una novela. Pero eso de pasar dos años escribiendo una novela que a lo mejor ni se publica o que no llegue a ninguna parte.<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Nur wenige baskische Autoren engagieren einen Literaturagenten, wie Mari Jose Olaziregi betont: „[V]ery few writers take recourse to agents, since the authors can easily take care of their own business in the small world of Basque literature, unless the work is translated into other languages.“ (Olaziregi 2000: 418)

<sup>4</sup> Elorriaga 2003c.

<sup>5</sup> Elorriaga/García-Caro 2003.

<sup>6</sup> „Mi experiencia como lector ha sido sobre todo en castellano.“ (ebd.)

<sup>7</sup> Rello 2010.

<sup>8</sup> Elorriaga/García-Caro 2003.

Als die Stadt Getxo ein Schreibstipendium<sup>9</sup> für einen Roman ausschrieb, ergriff er dennoch die Chance und bewarb sich mit einem zwanzigseitigen Manuskript: „No gané, pero un editor se fijó en mí y escribí la novela ‚Un tranvía en SP‘ [...] Y fue lo primero que se publicó.“<sup>10</sup> Das Vertrauen des Verlegers zahlte sich aus, denn das literarische Debüt von Elorriaga über das Altern und die Freundschaft wurde für den wichtigsten spanischen Literaturpreis nominiert, den *Premio Nacional de Narrativa*, obwohl zum Zeitpunkt der Nominierung nur wenige Seiten auf Spanisch vorlagen:

A. Barba: ¿No estaba traducida cuando la eligieron finalista?

U. Elorriaga: No, sólo unos cuantos folios de muestra.<sup>11</sup>

Aufgrund der Nominierung begann der Autor, sein Werk selbst zu übersetzen, da er innerhalb von anderthalb Monaten der Jury die spanische Fassung vorlegen musste: „Tuve suerte porque me pilló en agosto y porque el libro era breve, pero pasaba ocho horas al día traduciendo. Lo más fácil hubiera sido renunciar al premio con tal de no traducirla.“<sup>12</sup>

Die erste Selbstübersetzung war demnach durch äußere Umstände motiviert. *SPrako tranbia* wurde am 8. Oktober 2002 als zweites baskischsprachiges Werk überhaupt in der Geschichte des *Premio Nacional de Narrativa* ausgezeichnet.<sup>13</sup> Die Entscheidung war indes nicht unumstritten, da laut Presseberichten zum Zeitpunkt der Verleihung des Preises keine vollständige Übersetzung vorgelegen haben soll und somit eine fundierte Wahl für die Jury gar nicht möglich gewesen sei: Die Zeitung *ABC* titelt im Oktober 2002 „El jurado del Nacional de Narrativa no supo que Unai Elorriaga había traducido sólo dos capítulos de su novela.“<sup>14</sup> Laut der Berichterstattung von *ABC* habe Elorriaga selbst bestätigt, dass er nur zwei Kapitel übersetzt habe. Wenn der Jury also eine vollständige Fassung vorlag, sei diese nicht vom Schriftsteller autorisiert

---

<sup>9</sup> „De repente, surgió una beca para escribir novelas, allí en el ayuntamiento de Getxo. Tú presentabas veinte páginas de una novela, y si te aceptaban, pues te daban la opción de publicarla.“ (Elorriaga/Fernández 2006)

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> López-Vega 2004.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> 1989 erhielt Bernardo Atxaga für seinen Roman *Obabakoak* als erster baskischsprachiger Schriftsteller den nationalen Literaturpreis. *Bilbao – New York – Bilbao* von Kirmen Uribe war 2009 das dritte baskischsprachige Werk, das ausgezeichnet wurde.

<sup>14</sup> *ABC* 2002.

gewesen und die Jurymitglieder über diesen Umstand nicht informiert worden.<sup>15</sup> Der Preisträger dementierte einen Monat später in einem Interview mit Marta Arce in der Zeitung *Cambio*:

M. Arce: ¿Es verdad que tan sólo tradujo dos capítulos de su obra?

U. Elorriaga: No. He estado todo el verano prácticamente sin salir de casa traduciendo el libro.<sup>16</sup>

Trotz des unmittelbaren Gegenwinds nach der Verleihung ermöglichte ihm die Auszeichnung einen Einstieg in den nationalen und internationalen Literaturbetrieb, der ihm aufgrund seiner Unbekanntheit sonst womöglich verwehrt geblieben wäre. So ist Elorriaga überzeugt, dass er die spanische Übersetzung *Un tranvía en SP* nur aufgrund des Literaturpreises im Februar 2003 bei dem renommierten Verlag Alfaguara veröffentlichen konnte: „Si no, Alfaguara, probablemente, no se habría fijado en mí.“<sup>17</sup> Bis heute sind alle spanischen Selbstübersetzungen seiner Romane dort erschienen. Die Auszeichnung ermöglichte ihm fortan, seine Arbeit als Übersetzer aufzugeben und sich ganz dem Schreiben zu widmen.<sup>18</sup> Da laut Olaziregi lediglich rund 6% der baskischen Schriftsteller allein vom Schreiben leben können,<sup>19</sup> nimmt Elorriaga somit im baskischen Literaturfeld eine Sonderstellung ein. Neben dem Preisgeld in Höhe von 15.025,30 Euro<sup>20</sup> sicherten ihm zudem die hohen Verkaufszahlen des Romans ein Einkommen, von dem er drei Jahre lang sein Schreiben finanzieren konnte.<sup>21</sup> *Un tranvía en SP* verkaufte sich auf Spanisch rund 24.000mal, besonders bemerkenswert ist jedoch, dass 2003 bereits 20.000 Exemplare der baskischen Fassung gekauft wurden:

[S]e venden en eusquera una media de unos 2.000 o 3.000 libros, un número que en castellano sería ya una buena tirada. Pero estamos hablando de una

---

<sup>15</sup> „En cualquier caso, la duda está sembrada. Y contra ella crece una certeza: la novela que han leído los miembros del jurado, incluso si se afirma que era completa, no estaba autorizada por su autor, ya que éste desconocía el total de la traducción. Como queda dicho, Unai Elorriaga sólo reconoce haber traducido dos capítulos, algo de lo que parece no fue informado el jurado.“ (ebd.)

<sup>16</sup> Arce 2002: 71.

<sup>17</sup> Elorriaga/Fernández 2006.

<sup>18</sup> „En cuanto a lo del cambio, cambió de forma decisiva el hecho de llegar a ser profesional. Hasta aquel momento era traductor y trabajaba en horas libres.“ (Elorriaga/Clemot 2009)

<sup>19</sup> Vgl. Olaziregi 2000: 416.

<sup>20</sup> Die Summe entspricht 2.500.000 Pesetas.

<sup>21</sup> Vgl. López-Vega, Martín 2004.

población de 600.000 lectores en euskera. De mi novela se han vendido ya 20.000.<sup>22</sup>

In einem Interview mit Fernando Clemot schätzt der Autor sechs Jahre später die Anzahl der potenziellen Leser seiner Bücher deutlich geringer ein und argumentiert, dass diese nicht mit der Anzahl der Sprecher – er geht nun von 700.000 Sprechern des Baskischen aus – gleichgesetzt werden kann. So seien jene abzuziehen, die „no leen nunca, los que no les gustas, la gente preocupada en otras actividades... Si seguimos restando puede que no tengamos los escritores en euskera un público que vaya mucho más allá de 50 000 lectores potenciales“<sup>23</sup>. Diesen rund 50.000 potenziellen Lesern stehen bis zum Jahr 2010 30.000 verkaufte Exemplare von *SPrako tranbia* gegenüber.<sup>24</sup> Zwischen 2003 und 2010 verkauften sich also noch einmal rund 10.000 Exemplare. Möglicherweise wirkte sich hier die Verfilmung *Un poco de chocolate* (2008) des Regisseurs Aitzol Aramaio verkaufsfördernd aus. In jedem Fall sind die hohen Verkaufszahlen bemerkenswert, insbesondere vor dem Hintergrund einer Umfrage im Auftrag der baskischen Regierung aus dem Jahr 2007, in der über die Hälfte der Befragten angab, nie auf Baskisch zu lesen: „[...] 67 % of the population of the Autonomous Basque Community do not read a single book, newspaper or magazine in Basque per year.“<sup>25</sup>

Elorriaga ist überzeugt, dass die Basken Werke in ihrer Sprache lesen wollen: „[D]esde la dictadura, en Euskadi hay mucha militancia y la gente quiere ver películas en euskera y leer en euskera, aunque sea perdiendo tiempo y dinero.“<sup>26</sup> Das Schreiben auf Baskisch stellt er daher bis heute nicht in Frage, auch wenn es ohne die Werbewirksamkeit eines renommierten Literaturpreises im Rücken deutlich schwieriger sei, allein vom Schreiben zu leben. In einem Interview 2009, sieben Jahre nach der Auszeichnung mit dem nationalen Literaturpreis, kritisiert Elorriaga vor allem, dass es in Spanien

---

<sup>22</sup> Elorriaga/García-Caro 2003.

<sup>23</sup> Elorriaga/Clemot 2009.

<sup>24</sup> Vgl. Corroto 2010.

<sup>25</sup> Olaziregi 2009: 658.

<sup>26</sup> Ebd.

keine direkte Förderung für Autoren gibt.<sup>27</sup> Neben den offensichtlichen Nachteilen biete das Schreiben in einer Minderheitensprache indes auch Vorteile: „No tenemos nada que perder.“<sup>28</sup> Fernab der Erwartungen und Zwänge eines großen Literaturmarktes habe er die Möglichkeit, seinen eigenen Stil zu finden, nach Belieben zu experimentieren:

Existe, sin embargo, una ventaja muy importante: cuando el escritor no mira al mercado (ni el mercado le mira a él), cosa que cada vez ocurre menos, siente una libertad prácticamente absoluta. Si siente deseo de experimentar, experimenta. Si siente la necesidad de adentrarse en terrenos extraños, se adentra. Y de ahí, pienso, nace la literatura de calidad. No quiero decir con esto que en las grandes literaturas (por número de hablantes) no ocurra, pero creo intuir que en esos sistemas existen más camisas de fuerza.<sup>29</sup>

Seine Experimentierfreude bedeute jedoch keine Einschränkung seiner Veröffentlichungsmöglichkeiten; diese seien aufgrund der staatlichen Subventionen für einen baskischsprachigen Schriftsteller ohnehin ungleich höher als für einen noch unbekanntem, auf Spanisch schreibenden Autor.<sup>30</sup>

Unai Elorriaga verfasst seit seinem ersten Roman von jedem seiner Werke eine baskische und eine spanische Version. Dem Schreibprozess geht stets eine längere Planungsphase voraus, in der er Aufbau und Stil des Romans bereits akribisch ausarbeitet:

En todas mis novelas, antes de empezar a escribir, sé perfectamente cómo va a estar estructurado el libro, cómo van a ser los personajes, cómo van a evolucionar, cómo va a perdurar el tono de la escritura, etc. Incluso cuál va a ser la última frase del libro... Es una manera de escribir muy encorsetada quizá, pero quizá sea la herencia que nos dejó haber estudiado en bachillerato en ciencias...<sup>31</sup>

Seine Notizen fertigt er stets auf Baskisch an, denkt aber stellenweise bereits über eine mögliche spanische Übersetzung nach und notiert Ideen sogleich „a

---

<sup>27</sup> „Las instituciones ayudan a las editoriales, a las librerías, ¿y los escritores qué? Ganas un 10 % del libro que vendes, si cuesta 12 ó 13 euros, ¿cuántos libros tienes que vender para poder mantenerte?“ (Elorriaga/Redondo 2009)

<sup>28</sup> Elorriaga/Barbería 2002.

<sup>29</sup> Elorriaga/González/Martínez 2008: 116.

<sup>30</sup> „Mucha gente, incluso aquellos que escribimos locuras, podemos publicar sin problemas. Supongo que eso es más difícil de conseguir para el que escribe en castellano y que en España tiene que haber jóvenes que escriban el triple mejor que yo y que andan por ahí, escondidos.“ (Elorriaga/Barbería 2002)

<sup>31</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

lápiz encima de la palabra o la oración<sup>32</sup>. Dieser Arbeitsschritt verkürze den Übersetzungsprozess im Anschluss erheblich:

Eso reducirá notablemente el tiempo de edición entre una novela y la otra, sobre todo, porque hay frases en las que me puedo pasar muchas horas hasta que logro que tengan el significado que deseo.<sup>33</sup>

Eine Übersetzung durch einen Fremdübersetzer schließt Elorriaga 2003 aus: „Yo soy traductor de oficio, conozco todos los pecados del traductor y no le dejaría mi novela a nadie.“<sup>34</sup> Das Wissen um die Unzulänglichkeiten von Übersetzungen resultiert nicht zuletzt aus seinen jahrelangen Erfahrungen als Fremdübersetzer:

Soy traductor de profesión y como cualquier traductor sabe es imposible la traducción perfecta o ideal de una obra literaria. Yo he traducido muchas obras y sé que si muchos autores pudieran descubrir algunos secretos o fragmentos de algunas traducciones no les gustaría demasiado.<sup>35</sup>

Aufgrund der erforderlichen Kompromisse während einer Übersetzung ist er uneingeschränkt der Überzeugung, dass der Autor selbst der beste Übersetzer sei. Rückblickend erläutert er in einem Interview mit Maite Redondo, dass es in seinen ersten beiden Romanen für einen Fremdübersetzer insbesondere schwer gewesen wäre, „el mismo sentido del ritmo“<sup>36</sup> zu treffen. An jedem einzelnen Satz der baskischen Originale habe er sehr lange gefeilt: „Es un proceso peculiarmente largo. En mis primeras tres novelas es rara la frase a la que haya dedicado menos de 40 ó 50 minutos.“<sup>37</sup> Texttreue ist dennoch nicht das oberste Gebot bei seinen Übersetzungen, vielmehr ist es ihm wichtig, in beiden Sprachen denselben Ton zu treffen, „igual fuerza en una lengua que en otra, aunque para ello haya que poner o quitar elementos“<sup>38</sup>. Die Abweichungen können daher durchaus zahlreich sein, wie der Schriftsteller mit Blick auf seine erste Selbstübersetzung bestätigt: „*Un tranvía en SP* salió en euskera en 2000. Cuando en 2002 la traduje al castellano, cambié muchas cosas...“<sup>39</sup> Wie umfangreich die Überarbeitungen tatsächlich sind, deutet

---

<sup>32</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>33</sup> Intxausti 2004.

<sup>34</sup> Crespo 2003.

<sup>35</sup> Elorriaga/Clemot 2009.

<sup>36</sup> Elorriaga/Redondo 2009.

<sup>37</sup> Elorriaga/González/Martínez 2008: 113.

<sup>38</sup> Crespo 2003.

<sup>39</sup> López-Vega 2004.

bereits ein Textvergleich der ersten beiden Kapitel an: „Hay un primer dato significativo: en los dos primeros capítulos han encontrado 972 cambios de la versión en euskara a la versión en castellano.“<sup>40</sup> Die Änderungen geschahen laut Autor meist intuitiv, daher ist es ihm nicht möglich, die Gründe für diese rückblickend zu erläutern.<sup>41</sup> Im Gegensatz zu anderen Schriftstellern sieht Elorriaga die Originalfassung als abgeschlossen an und hat nicht das Bedürfnis, bei einer Neuauflage die Veränderungen, die er bei der Selbstübersetzung vorgenommen hat, in das Original einzuarbeiten:

No voy a hacer como Cunqueiro, que escribía sus libros en gallego, y cuando los traducía al castellano añadía cosas que luego traducía al gallego para incluirlas en la versión original...<sup>42</sup>

Schreiben und Übersetzen sind folglich zwei voneinander getrennte Phasen; ein simultanes Schreiben in beiden Sprachen schloss Elorriaga zu diesem Zeitpunkt für sich aus.

Sein zweites Werk *Van't Hoffen ilea*, „una sucesión de microhistorias que calificó como ‚un divertimento‘“<sup>43</sup>, erschien 2003 zunächst auf Baskisch. Der Schriftsteller nutzte bei der zeitversetzten Selbstübersetzung ins Spanische die Möglichkeit, unmittelbar auf die Kritik seiner Leser eingehen zu können: „[E]s muy bonito corregir lo que no ha gustado y hacer hincapié en lo que ha gustado. [...] Por eso yo creo que es mejor la versión en castellano que en euskera.“<sup>44</sup> Die spanische Fassung *El pelo de Van't Hoff* (2004) ist somit als eine Weiterentwicklung des baskischen Originals anzusehen.

Auch seinen aus der Perspektive eines neunjährigen Jungen erzählten dritten Roman *Vredaman* (2005) übersetzte der Schriftsteller mit zeitlichem Abstand. In diesem Werk ließ sich Elorriaga von Kindheitserinnerungen inspirieren: „[C]uando yo era niño pasé un verano con mi prima cogiendo insectos, con nueve años, a lo mejor diez o doce. Las demás son mezclas de

---

<sup>40</sup> Amorrortu Gómez 2006: 123. Die Analyse ist auf Baskisch verfasst, die abschließenden Erläuterungen des Schriftstellers auf Baskisch und Spanisch.

<sup>41</sup> „[L]a motivación de los cambios está más cercana a la intuición literaria que a una necesidad lingüística. Es decir, no sería capaz de construir una explicación que llegase a convencerme a mí mismo; convencer a otros sería un milagro.“ (Amorrortu Gómez 2006: 124)

<sup>42</sup> López-Vega 2004.

<sup>43</sup> Ormazabal 2003.

<sup>44</sup> Elorriaga/Fernández 2006.

la historia de mi abuelo, de cosas de la gente del pueblo, lo que he oído.“<sup>45</sup> Innerhalb eines Monat verkauften sich 3000 Exemplare der baskischen Fassung.<sup>46</sup> Die Selbstübersetzung erschien ein Jahr später unter demselben Titel.

Sein vierter Roman *Londres kartoizkoa da* (2009) / *Londres es de cartón* (2010) unterscheidet sich stilistisch sehr von den vorherigen Werken: „Las tres primeras conformaban una unidad, con un tipo de estilo, de tono, y esta es totalmente diferente.“<sup>47</sup> Dies ist zum einen der Thematik – dem Leben in einer Diktatur – geschuldet, die einen „estilo mucho más seco, áspero y directo“<sup>48</sup> verlange, zum anderen sei es ihm aber auch wichtig, dass sich seine Leser nicht an einen bestimmten Stil gewöhnen, denn eine wichtige Aufgabe der Kunst sei es, zu überraschen.<sup>49</sup> Während die baskische und spanische Fassung bislang deutlich voneinander abwichen, strebte Elorriaga bei diesem Roman zwei möglichst ähnliche Versionen an.<sup>50</sup> Zudem beschloss der Schriftsteller, den zeitlichen Abstand der Textgenese zwischen beiden Fassungen so gering wie möglich zu halten:

La cosa es que después de publicar los anteriores libros en euskera, de hacer la promoción, de estar pensando en nuevos proyectos, se me hacía muy duro volver a meterme en el mismo texto, pasarme otro año entero con las mismas ideas, personajes, historias...<sup>51</sup>

Er versuchte daher zunächst, bereits in der *phase rédactionnelle* an beiden Versionen parallel zu arbeiten: „Es decir, escribía el original, y cuando ya tenía una buena parte (no lo recuerdo: 20 páginas, 30, 40...), empezaba a traducir al castellano.“<sup>52</sup> In der Praxis erwies sich diese Vorgehensweise jedoch als wenig praktikabel: Der Wechsel zwischen den Fassungen führte stets zu neuen Korrekturen, die wiederum in beide Versionen eingearbeitet werden mussten. Entsprechend langwierig und kleinschrittig gestaltete sich der Schreibprozess:

---

<sup>45</sup> Vgl. Elorriaga/Sierra 2006.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Elorriaga/Oviedo 2010.

<sup>48</sup> EFE 2010a.

<sup>49</sup> „Para Elorriaga, uno de los objetivos ‚más evidentes del arte es sorprender‘ ya que, como ha apuntado, si ‚siempre llevas el mismo sistema de escritura, el lector se puede acostumbrar‘, por lo que ha asumido ‚una apuesta en la que no sepan a lo que se están enfrentando‘.“ (EFE 2010b)

<sup>50</sup> „[H]e conseguido que las dos versiones sean lo más parecidas posible.“ (EFE 2010a)

<sup>51</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>52</sup> Ebd.



Ésa era la teoría, el esquema de trabajo, pero resultó imposible. Acostumbro a repasar y a corregir el texto cada poco, y así, después de traducir, volvía a repasar el de euskera, hacía cambios, esos cambios se debían incorporar a la versión castellana, así todos los días, todas las semanas, miles de caracteres... Era mucho más pesado.<sup>53</sup>

Da die Struktur des Romans von Beginn an feststand, konnte der Autor einen Wechsel der Übersetzungsstrategie gezielt einplanen. Als der erste Teil des Romans in beiden Fassungen vorlag, entschied sich Elorriaga daher, die simultane Selbstübersetzung aufzugeben:

De esa forma, cuando acabé la primera parte del libro (y su correspondiente traducción), dejé congelada la versión castellana hasta que el texto en euskera fuese definitivo. Cuando acabé el texto en euskera, me puse inmediatamente con el de castellano, así que lo hice bastante más deprisa que los anteriores, mientras el texto en euskera se maquetaba, iba a imprenta, se distribuía, etc.<sup>54</sup>

Da zum Zeitpunkt der Übersetzung des zweiten und dritten Teils die baskische Fassung bereits abgeschlossen und im Druck war, wirkte die spanische Übersetzung nun nicht mehr auf das Original zurück. In einem Zeitungsinterview erläutert der Schriftsteller, dass er ursprünglich eine zeitgleiche Veröffentlichung angestrebt habe, diese aber letztendlich nicht möglich gewesen sei.<sup>55</sup> Auf meine Nachfrage hin erklärt Elorriaga, dass das Erscheinungsdatum der baskischen Version an den Termin der wichtigsten nationalen Buchmesse *Feria de Durango* Anfang Dezember gebunden gewesen sei: „La cuestión es que en nuestra lengua la mayor concentración de publicaciones se realiza en la Feria de Durango [...] y fuera de ahí parece que el libro no existe.“<sup>56</sup> Zu diesem Zeitpunkt sei die spanische Übersetzung allerdings noch nicht fertig gewesen, so dass die beiden Fassungen zeitversetzt erscheinen mussten.

Alle vier selbstübersetzten Romane wurden in ihrer Erstauflage in Madrid beim Verlag Alfaguara veröffentlicht, stets ist im Peritext des Buches die Selbstübersetzung vermerkt. In der Terminologie von Dasilva handelt es sich somit um *autotraducciones transparentes*. Der Grad der Transparenz ist als sehr hoch einzustufen, da sowohl die Ausgangssprache, der Originaltitel als auch der

---

<sup>53</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> „Quería que se hubiera publicado a la vez, pero no ha podido ser.“ (Elorriaga/Redondo 2009)

<sup>56</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

Übersetzer sichtbar werden. So heißt es z. B. im Impressum des zweiten Romans: „Título original: Van't Hoffen ilea. © De la traducción: Unai Elorriaga.“<sup>57</sup> Die Art der Kennzeichnung habe der Verlag entschieden, jedoch sei diese durchaus im Interesse des Autors gewesen:

Para mí, al ser el euskera una lengua minorizada, también es importante que el lector sepa que el original estaba en esa lengua, que sienta curiosidad, en el caso de que le guste el libro, por esa otra cultura de la que ha salido (por ejemplo los lectores cubanos o argentinos, muchos de los cuales desconocerán por completo esa realidad).<sup>58</sup>

Neben den vier Romanen verfasste Unai Elorriaga auch ein Theaterstück, *Y los peces estornudaron* (2008). Um ein möglichst objektives literarisches Werturteil zu bekommen, reichte er dieses Werk bewusst nicht bei seinen spanischen Verlegern ein: „Fue un experimento, porque nunca había escrito teatro. No sabía si tenía algún valor literario y no me atreví a llevársela a ningún editor de aquí, no fuera a ser que se sintiera en el compromiso de publicarla, por amistad.“<sup>59</sup> Zur Veröffentlichung gelangte das Theaterstück schließlich 2008 in einer bilingualen Edition<sup>60</sup> beim Verlag Letranómada in Buenos Aires:

Años después me llamó una mujer argentina; habían creado una editorial, Letranómada, y como eran grandes admiradoras de mi escritura, querían un texto mío. Yo les dije que todos mis textos los editaba Alfaguara, y que también estaba en Argentina. Ella insistía e insistía, hasta que recordé la obra de teatro.<sup>61</sup>

Die Selbstübersetzung des Theaterstücks habe sich nicht sehr von der seiner Romane unterschieden: [Ú]nicamente trato de tener más cuidado quizá en la oralidad de los personajes, hacerlos más ligeros, más rápidos, menos estructurados (aunque es algo que también tengo muy en cuenta en la narrativa).<sup>62</sup> Der Peritext der bilingualen Edition weist die spanische Version eindeutig als Übersetzung aus. So wird im Impressum der Originaltitel „Domi-nistiku egin dute arrainek“ sowie als Übersetzer „Unai Elorriaga“ angegeben.

---

<sup>57</sup> Elorriaga 2004.

<sup>58</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>59</sup> Euskalkultura 2008.

<sup>60</sup> „En mitad del proceso dijeron que les gustaría que saliese también el texto en euskera, el original, ya que en Argentina existe una comunidad importante de vascos.“ (Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.)

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ebd.

Auch im Klappentext wird der Autor dem Leser als Selbstübersetzer vorgestellt: „Elorriaga escribe su obra en euskera y el mismo la traduce al español.“<sup>63</sup> Es handelt sich bei dieser Ausgabe um eine sukzessive bilinguale Edition, d. h. beide Fassungen werden nacheinander abgedruckt: Die Ausgabe beginnt mit der spanischen Version, ab Seite 61 folgt das baskische Original. Die Edition richtet sich vorrangig an einen spanischsprachigen Leser; dies wird nicht allein durch die Reihenfolge der Texte deutlich, sondern auch dadurch, dass Spanisch die alleinige Sprache des Peritextes ist: Sowohl auf dem Cover als auch auf der Titelseite erscheint jeweils nur der spanischsprachige Titel. Die Herausgabe in einem argentinischen Verlag hatte zur Folge, dass der Band in Spanien in der Presse nicht rezensiert wurde.

Ob sich Unai Elorriaga auch künftig selbst übersetzen wird, sei von vielen Faktoren abhängig: ob er weitere Werke verfassen wird, ob er für diese einen Verleger finden wird, ob jemand an einer Übersetzung interessiert sein wird, ob ...<sup>64</sup> Entscheidend sei jedoch vor allem die Qualität der Übersetzung seines nächsten Buches, das er zum ersten Mal in die Hände eines Fremdübersetzers geben wird:

Con este último libro, he decidido hacer un experimento. Por primera vez, voy a dejar de lado la auto-traducción y voy a pedir a otro escritor que me lo traduzca. Según la experiencia de este ‚experimento‘, veré lo que puedo hacer con los siguientes libros... Puedo seguir pidiendo al mismo traductor que lo haga, probar con otros traductores, o volver a la auto-traducción si el resultado ha sido frustrante. Todas las opciones, por tanto, están en el aire.<sup>65</sup>

Unai Elorriaga vertraut sein Werk jedoch nicht einem etablierten Übersetzer an, sondern dem Journalisten Ander Izagirre, den er persönlich kennengelernt hat und dessen Schreibstil er bewundert: „[C]reo que es el traductor/escritor perfecto para mi obra: entiende perfectamente cómo escribo y él mismo escribe en castellano mucho mejor que yo.“<sup>66</sup> Allerdings ist der Schriftsteller fest entschlossen, an der Übersetzung mitzuwirken. Wie schwer es ihm fällt, die Kontrolle über die Übersetzung aus der Hand zu geben, zeigt seine sehr konkrete Vorstellung von der Art der künftigen Zusammenarbeit:

---

<sup>63</sup> Elorriaga 2008.

<sup>64</sup> Vgl. Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Ebd.

Por supuesto que colaboraré en la traducción. He pensado hacerlo de la siguiente manera (a pesar de que después puede haber cambios): traduciré yo las primeras páginas. Esto tiene dos objetivos: a) Que el traductor se de cuenta del tono y el ritmo que quiero conseguir en castellano y b) mandarle a la editorial castellana (Alfaguara) una muestra de cómo es la novela, por si les interesa publicarla en castellano (si no les interesa, ni a esa editorial ni a ninguna otra, no habrá traducción). Después me reuniré con el traductor, le explicaré lo que es la novela y se la daré para que la traduzca. Imagino que estaremos en contacto por email para que me vaya planteando las dudas (ya que tendrá muchas; es una novela complicada de traducir, con muchas referencias culturales, lingüísticas...). Una vez traducida, pasará a mis manos y yo cambiaré aquellas cosas que no vayan con mi estilo, con mi manera de pensar, de ver la literatura, el mundo, la cultura, etc. Haré un repaso exhaustivo del texto.<sup>67</sup>

Insbesondere der letzte Schritt zeigt, wie sehr Elorriaga auch künftig die Kontrolle und die Verantwortung über die spanische Fassung behalten möchte.

Unai Elorriaga gehört neben Bernardo Atxaga zu den international bekanntesten baskischen Autoren. Laut seiner in Deutschland ansässigen Literaturagentur Mertin spielt der Umstand, dass sich der Schriftsteller selbst ins Spanische übersetzt, beim Verkauf der weiteren Übersetzungsrechte kaum eine Rolle:

Obwohl unser Team eine große Sensibilität für ‚Minderheitensprachen‘ hat, macht sich das Thema der Selbstübersetzung bei der professionellen internationalen Arbeit einer Agentur kaum bemerkbar: Seit dreißig Jahren spezialisiert auf Autoren ‚spanischer‘ und portugiesischer Sprache, kämpfen wir täglich mit der Tatsache, dass die Lektoren und Verleger, mit denen wir weltweit zusammenarbeiten, kaum dieser Sprachen mächtig sind und Informationen und/oder Probeübersetzungen in gängigen Sprachen – vor allem Englisch – benötigen, um sich einen Eindruck vom Text zu verschaffen.<sup>68</sup>

Auf meine Nachfrage hin bestätigt die Agentur, dass diese Probeübersetzungen stets aus dem Spanischen erfolgen.<sup>69</sup> Bei diesem Arbeitsschritt profitiert die Literaturagentur somit durchaus von der Selbstübersetzung des Autors. Wenn das Interesse eines Verlegers schließlich gewonnen werden konnte, hänge die Wahl des Ausgangstextes „in erster Linie davon ab, ob es erfahrene literarische Übersetzer aus dem Baskischen in die jeweilige Zielsprache gibt“<sup>70</sup>. Ansonsten rät die Agentur dem entsprechenden Verlag zu einer Übersetzung aus dem Spanischen, „[o]b die Übersetzung ins Spanische vom Autor

---

<sup>67</sup> Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.

<sup>68</sup> E-Mail von Nicole Witt (Literaturagentur Mertin), gesendet am 10.11.12.

<sup>69</sup> „Die Proben von Elorriagas Romanen wurden aus dem Spanischen übersetzt.“ (E-Mail von Corinna Santa Cruz (Literaturagentur Mertin), gesendet am 25.07.13.)

<sup>70</sup> E-Mail von Corinna Santa Cruz (Literaturagentur Mertin), gesendet am 23.07.13.

selbst angefertigt wurde oder von einem anderen Übersetzer, ist in diesem Fall zweitrangig<sup>71</sup>. In einem Interview bestätigt Elorriaga, dass direkte Übersetzungen aus dem Baskischen grundsätzlich eher selten sind, stellt jedoch bei seinem eigenen Werk eine positive Entwicklung fest:

[E]s difícil que la literatura vasca se internacionalice sin pasar por el castellano, es verdad, aunque cada vez hay más opciones. Por ejemplo, acaban de traducir Vredaman al italiano y al inglés desde el euskara.<sup>72</sup>

Der Wahl des Ausgangstextes misst er allerdings keine größere Bedeutung zu, da er selbst die Übersetzung ins Spanische angefertigt habe:

Sin embargo, tampoco me parece tan importante. El hecho es que todos los escritores vascos, por suerte, somos perfectamente bilingües, y nuestras traducciones a castellano pasan, en mayor o menor medida, por nuestras manos. Quiero decir con esto que, como ocurre siempre que se realiza una traducción, lo que llegará al lector extranjero es nuestra literatura, con su espíritu, aunque no nuestra lengua.<sup>73</sup>

Sein erster Roman *SPrako tranbia / Un tranvía en SP* erschien bislang in sechs Sprachen:

- Galicisch: *Un tranvía cara a SP* (2002). Vigo: Galaxia.
- Katalanisch: *Un tramvia a SP* (2003). Barcelona: Proa.
- Estnisch: *Tramm Šiša Pangmale* (2005). Tallinn: Loomingu Raamatukogu
- Serbisch: *Tramvaj za S.P.* (2005). Belgrad: Samizdat B-92.
- Deutsch: *Lucas oder der Himmel über Nepal* (2005). Frankfurt am Main: Schöffling
- Italienisch: *Un tram a S.P.* (2007). Mailand: Gran Vía.

Hervorzuheben ist, dass die galicische Übersetzung bereits zwei Monate nach der Vergabe des *Premio Nacional de Narrativa* im Dezember 2002 erschien und somit drei Monate vor der spanischen Selbstübersetzung. Ein Umstand, den der Schriftsteller begrüßte, da diese so nicht von Beginn an in direkter Konkurrenzsituation zur spanischen Fassung stand: „É unha estratexia comercial: se saíse en castelán antes, supoño que a versión en galego tería

<sup>71</sup> E-Mail von Corinna Santa Cruz (Literaturagentur Mertin), gesendet am 23.07.13. Indirekte Übersetzungen, d. h. Übersetzungen von Übersetzungen, werden somit von der Agentur nicht als problematisch betrachtet.

<sup>72</sup> Elorriaga/González/Martínez 2008: 116.

<sup>73</sup> Ebd.

menos compradores.<sup>74</sup> Elorriaga betont, dass die Übersetzung von Ramón Loureiro trotz der Kürze der Zeit, in der sie entstand, auch literarisch überzeuge: „Pero puiden ler a tradución e paréceme que está moi ben feita, paréceme mellor aínda tendo en conta o pouco tempo que houbo para facela. Así que estou contento desde o punto de vista comercial e literario.“<sup>75</sup> Im Peritext der galicischen Übersetzung werden als Originaltitel sowohl der baskische als auch der spanische Titel genannt. Da diese Angabe im Paratext nicht weiter erläutert wird, ist sie hinsichtlich des gewählten Ausgangstextes unterschiedlich gedeutet worden. Laut Xosé Manuel Dasilva erfolgte die Übersetzung ins Galicische auf Grundlage der Selbstübersetzung:

Por mencionar un par de exemplos, en la versión gallega de la novela *Vredaman*, del escritor vasco Unai Elorriaga, aparecen como traductores Xesús Carballo Soliño y el propio escritor. Y en la traducción *Un tranvía cara a SP*, del mismo autor, realizada por Ramón Loureiro, figuran como originales tanto el título en vasco *SPrako tranbia* como el título en castellano *Un tranvía en SP*. Ambas circunstancias prueban a las claras que las versiones de estas dos novelas se hicieron a partir de las respectivas autotraducciones y no desde el euskera.<sup>76</sup>

Auch Mario Regueira vermutet, dass die Übersetzung aus dem Spanischen erfolgte: „A súa primeira novela *Un tranvía cara a SP* aparece traducida por Ramón Loureiro, probabelmente nun proceso moi similar ao do caso de Atxaga, é dicir, através da tradución indirecta mediada pola versión castelá do propio autor.“<sup>77</sup> Im Gegensatz zu Dasilva und Regueira kommt Andreu van Hooft jedoch zu der Schlussfolgerung, dass die Übersetzungen ins Galicische und ins Katalanische aus dem Baskischen entstanden.<sup>78</sup> Für das Katalanische legt diese Annahme auch der Peritext von *Un tramvia a SP* nahe:

Títol original basc: SPrako Tranbia  
©de la traducció, 2003 Pau Joan Hernández <sup>79</sup>

Dies wäre insofern bemerkenswert, als dass Übersetzungen zwischen den Minderheitensprachen innerhalb Spaniens eher die Ausnahme sind; dies gilt

---

<sup>74</sup> Fraga 2002. „Das ist eine Verkaufsstrategie. Ich nehme an, dass die galicische Fassung weniger Käufer hätte, wenn es [das Werk] zuerst auf Spanisch herauskäme.“ (Meine Übersetzung)

<sup>75</sup> Ebd. „Aber ich konnte die Übersetzung lesen, und ich denke, dass sie sehr gut ist. Vor allem, wenn man bedenkt, wie wenig Zeit zur Verfügung stand. Also bin ich zufrieden, sowohl aus kommerzieller als auch literarischer Sicht.“ (Meine Übersetzung)

<sup>76</sup> Dasilva 2009: 146f.

<sup>77</sup> Regueira 2009: 245.

<sup>78</sup> Vgl. van Hooft Comajuncosas 2004: 320.

<sup>79</sup> Elorriaga 2003.

insbesondere für das Baskische als Ausgangssprache. In seinem Artikel „¿Un espacio literario intercultural en España?“ weist van Hooft für den Zeitraum von 1999 bis 2003 gerade einmal vier Übersetzungen aus dem Baskischen ins Katalanische sowie vier Übersetzungen aus dem Baskischen ins Galicische nach – die Übersetzungen von *SPrako tranbia* sind hier bereits inbegriffen.<sup>80</sup> Tatsächlich ist der Ausgangstext für die Übersetzung ins Galicische anhand des Peritextes nicht eindeutig zu bestimmen. So kann die Nennung beider Titel auch ein Hinweis darauf sein, dass beide Fassungen bei der Übersetzung berücksichtigt wurden. Auf meine Nachfrage hin erklärt Elorriaga, dass die galicische Übersetzung aus dem Spanischen erfolgte und er diese im Anschluss korrigiert habe.<sup>81</sup>

Auch die katalanische Übersetzung von Pau Joan Hernández erfolgte entgegen der Angabe im Peritext und der Annahme von Andreu van Hooft aus dem Spanischen. Der Übersetzer selbst hätte gerne – wie auch bei den meisten seiner Übersetzungen von Bernardo Atxaga – beide Versionen berücksichtigt, allerdings war dies aus zwei Gründen nicht möglich: Zum einen war es der Wunsch des Autors, dass aufgrund der zahlreichen Änderungen die Selbstübersetzung als Ausgangstext gewählt wird, zum anderen war ein umfassender Vergleich auch aus Zeitgründen nicht möglich, wie der Übersetzer auf meine Nachfrage hin erläuterte:

En el caso de la traducción de *Un tranvía en SP*, la cosa fue mucho más sencilla: teniendo en cuenta las modificaciones introducidas en el texto por el mismo autor, se me pidió que tradujese desde la versión en castellano, por acuerdo entre el autor y el editor. Unai acababa de ganar el Nacional, y el tiempo apremiaba para poder publicar la obra en catalán antes de Sant Jordi. Por lo tanto, no hubo tiempo de hacer un planteamiento más elaborado. Pude leer y comparar versiones, pero no pude aplicar esta comparación. Fue una lástima, pero es lo que pasa cuando las exigencias del mercado se meten por medio.<sup>82</sup>

Dass der Roman in allen offiziellen Sprachen Spaniens erschienen ist, ist eine Ausnahme und sicherlich der Auszeichnung mit dem *Premio Nacional de Narrativa* zu verdanken. International scheint die Wirkung des Literaturpreises

---

<sup>80</sup> Van Hooft Comajuncosas 2004: 321. Im Zeitraum von 1990 bis 1999 verzeichnet Andreu van Hooft nur drei Literaturübersetzungen aus dem Baskischen ins Katalanische und keine einzige Übersetzung aus dem Baskischen ins Galicische (vgl. Andreu van Hooft Comajuncosas 2001: 52).

<sup>81</sup> „La versión gallega se hizo del castellano, pero pude leerlo y corregirlo, en parte, antes de que fuera publicado.“ (Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.)

<sup>82</sup> E-Mail von Pau Joan Hernández, gesendet am 18.11.2012.

hingegen deutlich geringer zu sein. So wurde der Roman zwar in zwei periphere sowie zwei semiperiphere Sprachen übersetzt, liegt jedoch bis heute weder auf Französisch noch auf Englisch vor. Auch bei allen Übersetzungen außerhalb Spaniens fungierte stets die spanische Fassung als Ausgangstext. Dies bedeutet indes nicht zwangsläufig, dass das baskische Original in der jeweiligen Zielsprache unsichtbar blieb. So heißt es auf der Titelseite der deutschen Übersetzung zwar „Aus dem Spanischen von Karl A. Klewer“, jedoch wird im Impressum explizit auf die baskische Fassung sowie auf die Selbstübersetzung hingewiesen:

Originaltitel: *SPrako Tranbia*  
© 2001, Unai Elorriaga López de Letona  
© 2001, Elkarlanean S.L.  
© der Übersetzung ins Spanische: Unai Elorriaga López de Letona  
Erschienen bei Santillana Ediciones Generales, S.L. Madrid  
2003 unter dem Titel: *Un tranvía en SP*<sup>83</sup>

Auch auf der Buchrückseite der estnischen Übersetzung wird die Selbstübersetzung ausdrücklich thematisiert: „[...] ilmus algul baski keeles ja siis autori tolkes hispaania keeles 2003.“<sup>84</sup> Die Paratexte der italienischen und serbischen Übersetzung lagen mir nicht vor. Jedoch wird auf dem italienischen Literaturportal *Lankelot* am Ende der Rezension von *Un tram a S.P.* explizit darauf hingewiesen, dass die Übersetzung ins Italienische von Lara Cuti auf Wunsch des Autors aus dem Spanischen erfolgte: „Su sua esplicita richiesta, la presente edizione è una traduzione della versione in castigliano.“<sup>85</sup> Diese Übersetzung hätte möglicherweise auch aus dem Baskischen erfolgen können, da sein drittes Werk *Vredaman* direkt aus dem Baskischen ins Italienische übertragen wurde und ebenfalls beim Verlag Gran Vía erschien. Insgesamt lässt sich festhalten, dass alle Übersetzungen seines ersten Romans aus dem Spanischen erfolgten, die Existenz der baskischen Originalfassung jedoch für den Leser in der Zielsprache sichtbar blieb.

Sein zweites Buch *Van't Hoffen ilea* (2003) / *El pelo de Van't Hoff* (2004) war international kein Erfolg, die einzige Übersetzung erfolgte von Xesús Carballo Soliño aus dem Baskischen ins Galicische. Diese Übersetzung erhielt

---

<sup>83</sup> Elorriaga 2005b.

<sup>84</sup> Elorriaga 2005c. „[...] erschien zunächst auf Baskisch und wurde dann vom Autor 2003 ins Spanische übersetzt.“ (Meine Übersetzung)

<sup>85</sup> Franchi 2008a.



für eine Auflage von 100 Exemplaren eine staatliche Übersetzungshilfe in Höhe von 1.190,00 Euro.<sup>86</sup> Eine Übersetzung ins Katalanische war zunächst geplant, verlief jedoch im Sande: „En el cas d’Unai Elorriaga, tot i que hi va haver un cert interès per traduir Van’t Hoffen ilea, la novel·la que va seguir a Un tramvia a SP, el projecte no va arribar a tirar endavant.“<sup>87</sup>

Der dritte Roman *Vredaman* (2005) / *Vredaman* (2006) hingegen wurde in vier Sprachen übersetzt:

- Galicisch: *Vredaman* (2006). Vigo: Galaxia.
- Katalanisch: *Vredaman* (2006). Barcelona: Proa.
- Italienisch: *Le piante, per esempio, non bevono caffelatte* (2008). Mailand: Gran Vía.
- Englisch: *Plants don’t drink coffee* (2009). Brooklyn, NY: Archipelago Books.

Die Übersetzungsrichtung für die galicische und katalanische Fassung ist anhand der Peritexte erneut nicht eindeutig zu bestimmen. Im Paratext der galicischen Version gibt es folgende Angaben bezüglich der Übersetzung: „Título orixinal: Vredaman. © Unai Elorriaga / Xesús Carballo Soliño pola traducción“. Es gibt keinen weiteren Hinweis darauf, welche Rolle dem Autor bei der Übersetzung ins Galicische zukam. Da der baskische und der spanische Titel identisch sind, lässt sich allein durch Angabe des Originaltitels die Ausgangssprache nicht ableiten. Wie bereits im Fall der galicischen Übersetzung des ersten Romans schließt Xosé Manuel Dasilva aus der Nennung von Unai Elorriaga als Übersetzer, dass die Übersetzung aus dem Spanischen erfolgte.<sup>88</sup> Erneut ist dies sicherlich eine mögliche Deutung der Angaben im Peritext, sie ist jedoch keineswegs so zwingend, wie Dasilva es darstellt, denn es sind durchaus auch andere Auslegungen möglich. Dass sowohl der Schriftsteller selbst als auch Xesús Carballo Soliño als Übersetzer genannt werden, kann auch als Hinweis auf eine mögliche Zusammenarbeit zwischen Übersetzer und Autor verstanden werden. Diese kann auf Grundlage der spanischen, aber ebenso plausibel auch auf Basis der baskischen Fassung oder sogar auf Grundlage beider Versionen erfolgt sein. Auch hier lässt der Peritext keine eindeutigen

---

<sup>86</sup> Ministerio de Cultura 2004.

<sup>87</sup> Hernández (o. J.). „Obwohl es im Fall von Unai Elorriaga ein gewisses Interesse daran gab, den Roman *Van’t Hoffen ilea*, der auf *Un Tramvia a SP* folgte, zu übersetzen, ging das Projekt nicht voran.“ (Meine Übersetzung)

<sup>88</sup> Vgl. Dasilva 2009: 146f.

Rückschlüsse zu. Unai Elorriaga bestätigt auf meine Nachfrage hin, dass *Vredaman* von Xesús Carballo Soliño aus dem Spanischen übersetzt wurde und er – wie auch schon im Fall von *Un tranvía cara a SP* (2002) – diese Übersetzung anschließend überarbeitet habe.<sup>89</sup>

Der Ausgangstext der katalanischen Übersetzung konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ermittelt werden. Der Peritext gibt weder die Ausgangssprache noch den Originaltitel oder den Originalverlag an. Auf der Titelseite heißt es lediglich: „Traducció de Cristina Torrent“<sup>90</sup>. Auch Elorriaga selbst wurde von der Übersetzerin nicht kontaktiert und kennt daher die Ausgangssprache nicht. Eine Nachfrage beim katalanischen Verlag blieb ergebnislos, und die Literaturagentur konnte ebenfalls nicht weiterhelfen, da sie in diesem Fall nicht den Verkauf der Übersetzungsrechte übernommen hatte.

Die Übertragung ins Italienische erfolgte durch Roberta Gozzi aus dem Baskischen. Die im Baskenland lebende Übersetzerin übertrug neben *Vredaman* (2005) von Unai Elorriaga auch weitere Selbstübersetzungen aus dem Baskischen ins Italienische, darunter den Roman *Negutegia* (2006) von Ixiar Rozas sowie den Kurzgeschichtenband *Etorkizuna* (2005) von Iban Zaldúa.<sup>91</sup> Roberta Gozzi betont, dass sie bei einer Übersetzung aus dem Baskischen größere kreative Freiräume habe, da das Baskische sprachlich nicht mit der Zielsprache verwandt sei:

El traducir desde el euskera me produce una sensación de bienestar, ya que no hay relación directa entre el euskera y la lengua a la que se traduce, ni en la gramática, ni en el tono. Por esa parte, el traductor puede realizar un trabajo más artístico.<sup>92</sup>

Auch *Le piante, per esempio, non bevono caffelatte* (2008) wurde auf dem Literaturportal *Lankelot* rezensiert, jedoch wird das mehrsprachige Schreiben

---

<sup>89</sup> „La traducción gallega fue a partir del castellano, pero yo pude corregir la versión gallega.“ (Entrevista con Unai Elorriaga. Siehe Anhang.)

<sup>90</sup> Elorriaga 2006e.

<sup>91</sup> Daneben übertrug sie auch Werke der Schriftsteller Joseba Sarrionandia, Edorta Jimenez, Juanjo Olasagarre und Arantxa Urretabizkaia aus dem Baskischen ins Italienische.

<sup>92</sup> Übersetzung von Elizabete Manterola. Originalzitat: „Euskaratik itzultzeak ongi egoneko sentzazio bat sortarazten dit, ez dagoelako erlazio zuzenik euskara eta itzulpenerako hizkuntzaren artean, ez gramatikan, ezta doinuan ere. Alde horretatik, itzultzaileak lan artistikoagoa egin dezake.“ (Lacalle 2008)

des Autors nicht thematisiert, die spanische Selbstübersetzung nicht erwähnt.<sup>93</sup>

*Vredaman* war Elorriagas erster und bislang einziger Roman, der ins Englische übersetzt wurde. *Plants don't drink coffee* erschien 2009 beim amerikanischen Verlag Archipelago<sup>94</sup>. In einem Interview erläutert der Schriftsteller, wie er über die Veröffentlichung einer Kurzgeschichte in einer amerikanischen Literaturzeitschrift das Interesse der Verlegerin an seinem Werk gewann:

En Estados Unidos se publicó un cuento mío en una revista literaria y lo leyó una editora que se puso en contacto conmigo para ver otras obras. De los tres libros escogió el último. Le dije que el premiado era el primero y me dijo: "Me han gustado los tres, pero el último es el que más me gusta".<sup>95</sup>

Die Auszeichnung mit dem nationalen Literaturpreis beeinflusste die Wahl der Verlegerin somit nicht. Besonders hervorzuheben ist, dass auch in diesem Fall die Übersetzung aus dem Baskischen erfolgte. Die Übersetzerin Amaia Gabantxo erzählt in einem Interview, wie Elorriaga sie gebeten hätte, die von ihm vorgenommenen Änderungen in der spanischen Selbstübersetzung zu berücksichtigen: „[Y]ou need to look at the Spanish translation because I tweaked a few things. I changed a few things in the Spanish translation, and I need you to put them in the English.“<sup>96</sup> Die Übersetzerin versuchte zunächst, dieser Bitte zu entsprechen, entschied sich aber letztendlich dafür, ausschließlich mit der baskischen Fassung zu arbeiten. Für sie war es vorrangig wichtig, den Ton des Originals im Englischen zu treffen. Da sich der syntaktische Rhythmus der spanischen Version jedoch sehr von jenem der baskischen unterschied, entwickelte sich die Berücksichtigung der Selbstübersetzung zu einem unüberbrückbaren Störfaktor im Übersetzungsprozess:

[...] I started reading the Spanish translation, but I realized that it was interfering with my creative process because Basque, like English, is a very compressed language. It's a very direct language. If you look at the sentence in Basque, it will contain very few words, the same in English. If you look at the same sentence in Spanish, it'll probably have four, five, six words more. So, the sentences in Spanish are longer. So, for this reason, the Spanish translation was interfering with my process to allow me, you know, to come to the kind of translation that I wanted to

---

<sup>93</sup> Franchi 2008.

<sup>94</sup> Archipelago ist laut eigener Homepage „a not-for-profit literary press dedicated to promoting cross-cultural exchange through international literature in translation“. URL: <http://www.archipelagobooks.org/index.php> [06.09.2012].

<sup>95</sup> Lakun 2010.

<sup>96</sup> National Endowment for the Arts 2010.

come up with. So, I did that journey without looking at the Spanish, because for me it was very clear that I could replicate a pattern from the Basque into the English, but it would get lost if the Spanish interfered with that process.<sup>97</sup>

Trotz der expliziten Bitte des Autors beruht die Übersetzung ins Englische somit ausschließlich auf dem baskischen Original. Elorriagas vierter Roman *Londres kartoizkoa da* (2009) / *Londres es de cartón* (2010) sowie sein Theaterstück *Doministiku egin dute arrainek* = *Y los peces estornudaron* (2008) wurden bislang nicht übersetzt.

Neben seinen Selbstübersetzungen liegen insgesamt elf Übersetzungen seiner drei Romane in sieben Sprachen vor. Die Wahl des Ausgangstextes variiert: Sieben Übersetzungen erfolgten aus dem Spanischen, drei aus dem Baskischen. In einem Fall konnte der Ausgangstext nicht bestimmt werden. Die galicischen Übersetzungen aus dem Spanischen wurden stets von Elorriaga überarbeitet. Auffällig ist eine stetige Zunahme der Übersetzungen aus dem Baskischen: Während der erste Roman ausschließlich aus dem Spanischen übersetzt wurde, erfolgten bereits zwei Übersetzungen seines dritten Romans aus dem Baskischen.

### Zusammenfassung

Unai Elorriaga wuchs zweisprachig im Baskenland auf und ist ausgebildeter Übersetzer. Von Beginn an hat er seine Romane sowie ein Theaterstück systematisch selbst aus dem Baskischen ins Spanische übersetzt. Elorriaga hat demzufolge eine feste Literatursprache und ist den unidirektionalen Selbstübersetzern zuzuordnen. Bei seinen Selbstübersetzungen handelt es sich somit stets um *supraautotraducciones*. Elorriaga ist der Überzeugung, er sei selbst am besten geeignet, seine Werke zu übersetzen; hierbei spielt vor allem der Wunsch nach Kontrolle eine wichtige Rolle. Dies spiegelt sich auch in der Form der Zusammenarbeit wider, die er bei der anstehenden Übersetzung seines vierten Romans ausprobieren möchte, da er sich das Recht vorbehält, die Fremdübersetzung abschließend zu überarbeiten. Die angestrebte Form der Zusammenarbeit ist somit als eine Variante der Selbstübersetzung anzusehen. Obwohl sich Elorriaga systematisch selbst übersetzt, integriert er die

---

<sup>97</sup> National Endowment for the Arts 2010.

Übersetzung nicht in den Schreibprozess, d. h. die Selbstübersetzung erfolgt in der Regel in der *phase éditoriale*. Zudem betrachtet er das Original als abgeschlossen und nimmt im Fall von Neuauflagen keine Änderungen mehr vor. Der Versuch, an beiden Fassungen parallel zu arbeiten, scheiterte, da sich bei Elorriaga das Hin und Her zwischen beiden Texten als zu zeitaufwändig erwies. Die spanischen Fassungen seiner Romane erscheinen zeitversetzt und sind stets als Selbstübersetzungen eindeutig gekennzeichnet, es handelt sich somit um *autotraducciones transparentes*. Hinsichtlich der Wahl des Ausgangstextes für Übersetzungen in weitere Sprachen gibt Elorriaga an, keine Präferenz zu haben. Da Elorriaga jedoch die Selbstübersetzung auch als Chance zur Weiterentwicklung seiner Romane nutzt, hat er durchaus ein Interesse daran, dass die Veränderungen bei der Übersetzung berücksichtigt werden, was sich insbesondere bei der Übersetzung von *Vredaman* ins Englische zeigte. Als problematisch erweist sich die fehlerhafte oder uneindeutige Kennzeichnung des Ausgangstextes in vielen Übersetzungen. Dennoch lässt sich festhalten, dass Elorriagas Werke trotz der Selbstübersetzung ins Spanische vereinzelt aus dem Baskischen übersetzt werden. Dies ist jedoch nicht den Bemühungen der Literaturagentur zu verdanken, sondern der Initiative einzelner Verlage und Übersetzer im jeweiligen Zielland.

### 11.3 Domingo Villar

Domingo Villar wurde 1971 in Vigo, Galicien geboren. Heute lebt er mit seiner Frau und seinen drei Söhnen in Madrid, wo er als Autor, Restaurantkritiker und Journalist arbeitet. Bisher hat er zwei Kriminalromane – jeweils auf Galicisch bei dem renommierten Verlag Galaxia<sup>98</sup> und auf Spanisch bei dem in Madrid ansässigen Verlag Siruela – veröffentlicht: *Ollos de auga* (2006) / *Ojos de agua* (2006) sowie *A praia dos afogados* (2009) / *La playa de los ahogados* (2009). Ein dritter Roman *Cruces de pedra* / *Cruces de piedra* ist für 2016 angekündigt.<sup>99</sup> Seine Werke wurden in Spanien mit zahlreichen Literaturpreisen ausgezeichnet, unter anderem erhielt er für seinen zweiten Roman *La Playa de los ahogados* den *Premio Brigada 21 de novela negra* in der Kategorie „Mejor Novela en Castellano“<sup>100</sup>. Der Roman wurde zudem sowohl in einer spanischen als auch einer galicischen Fassung „con rodaje simultaneo de escenas“<sup>101</sup> verfilmt; laut dem Produzenten Carlos Rodríguez geschahen sämtliche Veränderungen im Rahmen der filmischen Adaptation in Rücksprache mit dem Schriftsteller.<sup>102</sup> Villar wird von der angesehenen Literaturagentur Guillermo Schavelzon vertreten, die bislang Übersetzungsrechte an seinen Romanen in elf Sprachen vergab.<sup>103</sup>

---

<sup>98</sup> Der Verlag Galaxia wurde bereits 1950 gegründet und „gehört weiterhin zu den wichtigsten und mächtigsten Verlagen Galiciens“. (Meyer 1999: 35)

<sup>99</sup> Darüber hinaus publizierte er einige Kurzgeschichten in der galicischen *Tageszeitung La Voz de Galicia* sowie in der spanischen Tageszeitung *El País*.

<sup>100</sup> Vgl. Asociación Brigada 21 2010. Bemerkenswert ist, dass es auch eine Kategorie *Mejor novela traducida al castellano* gibt, der Roman jedoch in der Kategorie *Mejor novela en castellano* ausgezeichnet wurde. Dass die spanische Fassung hier als Original und nicht als Übersetzung angesehen wird, liegt möglicherweise auch am zweisprachigen Entstehungsprozess, der es nicht erlaubt, einer Fassung den Status des Originals zuzuschreiben, wie ich im Folgenden noch detaillierter erläutern werde.

<sup>101</sup> Nigran 2014.

<sup>102</sup> „Colaboró en todo momento con nosotros y las aportaciones fueron en las dos direcciones, en unos casos modificamos puntos a petición expresa de él y en otras fuimos nosotros quiénes le pedimos hacer variaciones para adaptarlas al estilo cinematográfico. Tuvimos que sintetizar la novela porque sino sería muy larga.“ (Nigran 2014)

<sup>103</sup> Der Autor hatte sich bei der Agentur mit seinem Debütroman beworben, der Guillermo Schavelzon sofort begeisterte: „[H]ace unos años envió un mail con el manuscrito a la agencia, yo estaba de viaje por varias semanas y se me había acabado la lectura, decidí mirar qué era, y ya no pude dejar de leerla. Era su primera novela, *Ojos de Agua*. Hoy eso se me pasaría inadvertido, recibimos unos seis o siete propuestas cada día, ya no podemos ni mirarlas.“ (Entrevista con Guillermo Schavelzon (2013), siehe Anhang)

Domingo Villar ist im galicischen Vigo aufgewachsen. Nach seinem Jura-Studium in Madrid kehrte Villar zunächst zurück nach Vigo, zog dann aber schließlich endgültig nach Madrid, wo er seinen Lebensunterhalt zunächst mit verschiedenen Gelegenheitsjobs „en una industria química, en una multinacional como jefe de prensa, en la radio haciendo crítica gastronómica, en una productora...“<sup>104</sup> verdiente. Vor allem das Radio spielte lange Zeit eine wichtige Rolle in seinem Leben: Zunächst war er mehrere Jahre als Gastronomiekritiker für den Sender Cadena Ser tätig, anschließend als Literaturkritiker in der Sendung *Asuntos Propios* beim *Radio nacional de España* (RNE).<sup>105</sup> Das Spanische dominiert sein tägliches Leben: „[E]l castellano es la lengua en la que pienso el 95% de mi tiempo (vivo en Madrid y mi mujer no es gallega), de modo que soy más ágil (menos torpe, sería más preciso) en su lengua.“<sup>106</sup>

Obwohl der Schriftsteller nun bereits seit über zwanzig Jahren in Madrid lebt, ist seine Heimat Galicien in seinem literarischen Schaffen stets präsent. Dies zeigt sich zum einen in seiner Sprachwahl, da er das Galicische nicht zugunsten des Spanischen aufgegeben hat. Zum anderen lässt er sein *alter ego* Kommissar Leo Caldas, die Hauptfigur seiner Kriminalromane, in der galicischen Hafenstadt Vigo ermitteln:

Leo Caldas vive en Vigo, donde yo nací y crecí y, como yo, colabora en un programa de radio, frecuenta la taberna de Eligio y el Bar Puerto, tiene un padre bodeguero al que adora... Pero él ha renunciado a formar una familia y yo la tengo, él es más valiente que yo, más tenaz, menos fantasioso.<sup>107</sup>

Dem in seiner Kultur tief verwurzelten Protagonisten ist sein Assistent Rafael Estévez zur Seite gestellt, der aus Aragonien nach Galicien versetzt wurde und sich nur schwer an die galicischen Eigenheiten gewöhnen mag:

El agente había aceptado sin especial desagrado trabajar en Vigo, aunque había algunas cosas a las que le estaba costando más tiempo del previsto acostumbrarse. Una era lo impredecible del clima, en variación constante, otra la continua pendiente de las calles de la ciudad, la tercera era la ambigüedad. En la recién aragonesa de Rafael Estévez las cosas eran o no eran, se hacían o se dejaban de hacer, y le suponía un considerable esfuerzo desentrañar las expresiones cargadas de vaguedades de sus nuevos conciudadanos.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Villar/Sotelino 2009.

<sup>105</sup> Vgl. Villar/Bugallal 2009.

<sup>106</sup> Villar / De libro en libro 2009.

<sup>107</sup> Villar / El País.

<sup>108</sup> Villar 2009b: 16.

Die Figur des Zugezogenen ermöglicht es Domingo Villar, Galicien – Landschaft, regionale Gepflogenheiten und Traditionen – aus dem Blickwinkel des Fremden zu thematisieren und kulturelle Differenzen als festen narrativen Strang in seine Kriminalerzählungen zu integrieren.<sup>109</sup> Diese enge Verflechtung von Lokalkolorit und Kriminalplot hebt Villars Werke aus der Masse der Kriminalliteratur hervor, so das Fazit einer Studie von Javier Sánchez Zapatero:

Galicia no es simplemente el escenario en el que discurren las peripecias de Caldas, sino que se convierte en el elemento físico, social, humano y cultural capaz de dar a la serie narrativa creada por Domingo Villar un ‚sabor local‘ singular que la distingue del resto de propuestas de la literatura policiaca contemporánea.<sup>110</sup>

Villars Romane sind somit stets auch „un canto de amor“<sup>111</sup> an seine Heimat. In einem Zeitungsinterview erläutert er, dass er es genieße, beim Schreiben in Gedanken zurück nach Galicien zu reisen: „[C]uando escribo escucho el sonido de las gaviotas y huelo la marea baja... Es como estar en casa.“<sup>112</sup> Doch nutzt er auch die Gelegenheit, vor Ort nach geeigneten Schauplätzen zu suchen: „Algunos de esos lugares están relacionados con mi vida y los conozco desde niño y otros los fui descubriendo a medida que iba investigando la trama.“<sup>113</sup> In gewisser Weise sei die Wahl des Schauplatzes somit eine „cuestión terapéutica“<sup>114</sup>.

Sein literarisches Debüt gab Domingo Villar 2006 mit dem Kriminalroman *Ollos de auga / Ojos de agua*, den er zunächst auf Galicisch verfasste. Für seine Sprachwahl führt er sowohl persönliche als auch literarische Beweggründe an:

La escribí en gallego por dos motivos. Primero porque quería escribir una historia con Galicia como escenario, y por morriña, porque yo vivo en Madrid, consideré que hacerlo en nuestro idioma me acercaba más a mi tierra. Y en segundo lugar porque el gallego tiene unas voces que es complicado de encontrar en castellano, tiene una musicalidad que atrapa de tal manera que a una persona que está escribiendo, dudando cada palabra y cada frase delante del ordenador, el leer en voz alta algo que le suena bien le anima mucho más a seguir adelante.<sup>115</sup>

---

<sup>109</sup> Inspiriert ist dieser Blick von Villars Frau, die ebenfalls aus Aragonien stammt.

<sup>110</sup> Sánchez Zapatero 2014: 824.

<sup>111</sup> Villar/Baena 2010.

<sup>112</sup> Villar / De Santos 2009b.

<sup>113</sup> Villar/Mauleón 2011.

<sup>114</sup> Villar / García Barros 2013.

<sup>115</sup> Villar / Hortas Guldris / Adell del Oro 2008.



Zunächst hatte Villar erhebliche Schwierigkeiten, einen Verlag zu finden, da er keinerlei Kontakte zur Verlagsszene hatte: „Eu non teño padriño, non coñezo a ninguén no eido literario, non sabía que ía atopar.“<sup>116</sup> Ein paar galicische Verlage zeigten sich zwar an dem Roman interessiert, es kam allerdings zu keiner Veröffentlichung, und so begann Villar schließlich das Werk ins Spanische zu übersetzen.<sup>117</sup> Diese Entscheidung erwies sich als kluger Schachzug, da sich für das spanische Manuskript gleich mehrere Verlage interessierten: „[P]ude escoger en cuál quería publicar la novela. Elegí ‚Siruela‘ y estoy convencido de que acerté.“<sup>118</sup> Erst als bekannt wurde, dass Siruela den Roman zeitnah veröffentlichen wollte, reagierten auch die galicischen Verlage. So forderte Galaxia einen zeitlichen Veröffentlichungsvorsprung für die galicische Fassung, „para protexelo do libro en castelán“<sup>119</sup>. Schlussendlich erschien das Werk jedoch in beiden Sprachen zeitgleich im Juni 2006. *Ojos de agua* ist auf der Titelseite deutlich sichtbar als Selbstübersetzung gekennzeichnet: „Traducido del gallego por el autor.“ Im Impressum wird zudem der Titel des galicischen Originals angegeben. In der Terminologie von Dasilva handelt es sich somit um eine *autotraducción transparente*. Der Grad der Transparenz ist als sehr hoch einzustufen, da sowohl die Ausgangssprache, der Originaltitel als auch der Übersetzer genannt werden. Auch bleibt die dem Text vorangestellte Widmung an seine Frau unübersetzt: „A Beatriz, meu amor, que me achega ao mar nos seus ollos“, so dass das Galicische in der spanischen Fassung, wenn auch nur im Peritext, präsent ist. Die Sichtbarkeit der galicischen Originalfassung war Domingo Villar wichtig, wie der nachfolgende Auszug aus einem Interview mit Xabier Paradelo belegt: „Ao auto-traducirse, pode invisibilizarse o feito de ser o galego a lingua orixinal? – Espero que non.“<sup>120</sup>

Seit Beginn seiner literarischen Laufbahn verfasst Villar jeden seiner Romane sowohl auf Galicisch als auch auf Spanisch. Dass sich ein galicischer

---

<sup>116</sup> Villar/Dagraza 2013. „Ich habe keinen Förderer, ich kenne niemanden im literarischen Feld, ich wusste nicht, was ich vorfinden werde.“ (Meine Übersetzung)

<sup>117</sup> Vgl. Villar 2012: 28:03–29:34.

<sup>118</sup> Villar/Espelt 2007.

<sup>119</sup> Vgl. Villar 2012: 30:20–30:45, direktes Zitat 30:37; „um sie vor dem spanischen Buch zu beschützen“ (Meine Übersetzung)

<sup>120</sup> Villar/Paradelo 2007. „Kann die Selbstübersetzung die Tatsache verschleiern, dass Galicisch die Sprache des Originals ist? Ich hoffe das nicht.“ (Meine Übersetzung)

Schriftsteller selbst übersetzt, ist laut Dasilva nicht ungewöhnlich: „[L]a auto-traducción continúa siendo hoy en día una fórmula incesante, para bien o para mal, en la literatura gallega.“<sup>121</sup> War die erste Selbstübersetzung von Villar noch durch äußere Einflüsse bedingt, so integriert er seine literarische Mehrsprachigkeit in der Folge bewusst in den kreativen Schaffensprozess: „El idioma es la paleta del escritor y la fortuna es poder utilizar dos, contrastarlas, apoyarme en una y otra y mal haría si no lo hiciera.“<sup>122</sup> Beiden Sprachen schreibt er unterschiedliche Funktionen zu: Galicisch sei die Sprache, in der er sich am besten der zu erzählenden Geschichte nähern könne, da seine Romane in Galicien spielen; er beginnt sein Manuskript daher stets auf Galicisch. Auf Spanisch hingegen könne er sich besser literarisch ausdrücken.<sup>123</sup> Zu Beginn der Schreibphase eines Werkes habe er bereits „una idea (aunque vaga) de cómo va a transcurrir la historia“<sup>124</sup>. Der eigentliche Plot entwickelt sich somit erst während des Schreibprozesses, in den Villar sowohl Übersetzungs- als auch Korrekturphasen integriert: „Escribo inicialmente en gallego y voy traduciendo al castellano en el mismo día.“<sup>125</sup> Zeitnah folge dann die Überarbeitung des zuvor Geschriebenen: „Escribo de noche y por la tarde, al día siguiente, suelo corregir lo escrito durante la noche anterior.“<sup>126</sup> Nicht ganz deutlich wird in diesen Aussagen, ob Übersetzung und Korrektur zwei zeitlich voneinander zu unterscheidende Prozesse sind, oder ob sich lediglich im Laufe der Jahre – das erste Zitat stammt von 2010, das zweite von 2013 – eine kleine zeitliche Verschiebung ergeben hat. Für Letzteres spricht, dass Übersetzen bei Villar untrennbar mit einem intensiven Überarbeitungsprozess verbunden ist: „Pero traducir no es cambiar palabra por palabra. Es descomponer el texto, bajar al sustrato y volver a montarlo, lo que permite ver toda la arquitectura interna, los entresijos, con mayor perspectiva.“<sup>127</sup> Möglicherweise sind die Aussagen des Autors auch so zu verstehen, dass die Übersetzung am selben Tag erfolgt und die Einarbeitung der Korrekturen in die

---

<sup>121</sup> Dasilva 2009: 145.

<sup>122</sup> Villar/Míguez 2010.

<sup>123</sup> Vgl. Cuññas 2009.

<sup>124</sup> Villar / El País 2009.

<sup>125</sup> Vgl. Villar/Míguez 2010.

<sup>126</sup> Villar/Eguaras 2013.

<sup>127</sup> Villar/Míguez 2010.

galicische Fassung am darauffolgenden Tag. In jedem Fall erfolgen beide Prozesse zeitnah und täglich. An den Versionen feilt Villar sehr lange und ausgiebig. Bei einem Vortrag im Rahmen des *VIII Congreso de Novela y Cine negro* an der Universität Salamanca gibt der Schriftsteller 2007 einen Einblick in das Ausmaß der Änderungen, die er vornimmt:

[E]l manuscrito final de su primera novela tenía 180 páginas. Sin embargo, haciendo uso de la función de seguimiento de cambios, todo lo que escribí para llegar a la versión final acumulada nada menos que 2200 páginas.<sup>128</sup>

Die jeweils einsprachigen Endfassungen entstehen somit durch ein intensives Zusammenspiel beider Sprachen und fungieren daher zugleich als Ausgangs- und Zieltext. Im Gegensatz zu *Ollos de auga / Ojos de agua* kommt nun keiner Version mehr der Status eines Originals zu. Dies spiegelt sich auch im Peritext der spanischen und galicischen Fassung seines zweiten Romans *A praia dos afogados (2009) / La playa de los ahogados (2009)* wider: Beide Versionen werden als Originale präsentiert, ohne einen Hinweis auf die jeweils anderssprachige Fassung. Laut Dasilva sei Villar daher „[u]n escritor en el que se percibe de manera muy ilustrativa el salto de la transparencia a la opacidad“<sup>129</sup>. In Spanien sei es mehr und mehr üblich, Selbstübersetzungen aus dem Galicischen als Originale zu präsentieren:

[U]na de las características de las autotraducciones gallegas es que la transparencia resulta más frecuente en el pasado que en el presente, al contrario de lo que sucede con la opacidad, cada vez más común hoy en día.<sup>130</sup>

Ob hier die Textgenese oder andere Gründe für die Nicht-Kennzeichnung ausschlaggebend waren, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht abschließend geklärt werden.

Die lange Veröffentlichungsgeschichte des dritten Falls von Kommissar Leo Caldas *Cruces de pedra / Cruces de piedra*, dessen Erscheinungstermin seit 2012 mehrfach verschoben wurde, zeigt in besonderem Maße, wie schwer es Villar fällt, sein Manuskript aus den Händen zu geben. In einem Interview vier Monate vor dem ersten offiziellen Erscheinungstermin – April 2012 – unterstreicht der Autor, wie wichtig ihm die Korrekturphase ist:

---

<sup>128</sup> Congreso de Novela y Cine Negro 2009.

<sup>129</sup> Dasilva 2011: 52.

<sup>130</sup> Ebd.: 51.

Disfruto muchísimo del trabajo de corrección; de hecho es la parte del proceso de escritura en la que más a gusto me siento. Voy traduciendo la obra al castellano, puliéndola..., tengo ganas de terminar, pero me apena que me la quiten de las manos.<sup>131</sup>

Der Schriftsteller plante die Publikation zunächst für 2011: „Mi intención es que esté en el 2011 en las librerías. Llevo trabajando en él un año y espero que se pueda publicar en el próximo.“<sup>132</sup> In einem weiteren Interview nannte er ebenfalls 2011 als Erscheinungsjahr, merkte jedoch bereits einschränkend an: „Siempre con las reservas de un hombre que sabe tomarse las cosas con calma.“<sup>133</sup> Der spanische Verlag Siruela kündigte *Cruces de piedra* schließlich für April 2012<sup>134</sup>, dann für November 2012<sup>135</sup> an. Im September 2012 äußerte Villar in einem Interview die Hoffnung, dass der Roman noch vor Weihnachten erscheinen könne.<sup>136</sup> Im Februar 2013 verkündete er bei einem Literaturfestival in Portugal, dass er „en los últimos pasos“ sei, vermied es jedoch, einen konkreten Erscheinungstermin zu nennen, da ihm die zahlreichen Verschiebungen unangenehm waren.<sup>137</sup> Villars Äußerungen zeigen, dass der Korrekturprozess bei ihm weder ein zeitlich begrenzter noch zeitlich überschaubarer Prozess ist. Im Mai 2013 schien er das Werk noch immer nicht beenden zu können: „Es muy difícil desprenderse de una historia que te tiene enamorado“<sup>138</sup>, versicherte dessen ungeachtet aber, den Roman bald abzuschließen: „Confío en no retrasarme mucho más, pero no estará hasta que esté.“<sup>139</sup> Aufgrund der mehrfachen Verschiebungen hüllt sich auch sein spanischer Verlag seit 2013 gegenüber der Öffentlichkeit in Schweigen: Nachfragen ungeduldiger Leser in sozialen Netzwerken (Twitter, Facebook), die zunächst mit vagen Zeitangaben („en 2013“<sup>140</sup>) beantwortet worden waren, bleiben in der Folge unkommentiert. Sowohl der galicische als auch der spanische Verlag haben

---

<sup>131</sup> Villar/Mauleón 2011.

<sup>132</sup> Villar/Míguez 2010.

<sup>133</sup> Quiroga 2010.

<sup>134</sup> Vgl. Siruela 2012a.

<sup>135</sup> Vgl. Siruela 2012b.

<sup>136</sup> Villar/Vila 2012.

<sup>137</sup> EFE 2013.

<sup>138</sup> Villar, Domingo / @domingovillar (2013): „@CondesaOlenska Gracias por los ánimos. Es muy difícil desprenderse de una historia que te tiene enamorado.“ Tweet vom 09.05.2013.

<sup>139</sup> Villar, Domingo / @domingovillar (2013): „@CendonLuis Gracias. Confío en no retrasarme mucho más, pero no estará hasta que esté.“ Tweet vom 09.05.2013.

<sup>140</sup> Siruela/@edicionesiruela (2012): „@LeeMisterio @nacho10y9 Hola a los dos! La nueva novela de Domingo Villar, Cruces de piedra, se publicará en 2013. Un saludo!“ Tweet vom 17.10.2012.

Villar von Beginn der Zusammenarbeit an nicht unter Termindruck gesetzt, wie der Autor betont: „Afortunadamente trabajo con dos editoriales a las que les importa más que la obra esté bien a que esté pronto.“<sup>141</sup> Die lange (Vor-)Veröffentlichungsgeschichte dieses Werkes bestätigt Villars Selbsteinschätzung aus dem Jahr 2010 als ein „maestro del incumplimiento de fechas“<sup>142</sup>. *Cruces de pedra / Cruces de piedra* ist derzeit für 2016 angekündigt, ein genaues Erscheinungsdatum steht allerdings weiterhin nicht fest. Bekannt ist jedoch, dass der Roman erneut in seiner Heimat Galicien spielen wird: „[L]a trama se sitúa en la Escola de Artes e Oficios, donde sucede un asesinato que los protagonistas de la serie tendrán que resolver.“<sup>143</sup>

Domingo Villar veröffentlicht seine Werke stets nahezu zeitgleich auf Galicisch und Spanisch und zum selben Preis, wie der Schriftsteller bekräftigt.<sup>144</sup> Die Gründe hierfür erläutert er nicht weiter, möglicherweise ist eine Gleichbehandlung seiner Leser in beiden Sprachen intendiert. Villar glaubt jedenfalls nicht, dass eine zeitversetzte Veröffentlichung den Buchverkauf auf Galicisch fördern würde,<sup>145</sup> zumal sich seine Romane trotz der direkten Konkurrenzsituation der beiden Fassungen auf Galicisch sehr gut verkaufen. So wurden von seinem ersten Roman *Ollos de auga (2006) / Ojos de agua (2006)* in den ersten drei Jahren bereits 12.000 Exemplare der galicischen sowie 20.000 der spanischen Fassung verkauft.<sup>146</sup> Bei seinem zweiten Roman *A praia dos afogados (2009)* wurde die Auflage der galicischen Erstausgabe auf 5.000 Exemplare erhöht, „que es más de lo que se edita normalmente en Galicia“<sup>147</sup>, dennoch war die erste Auflage innerhalb weniger Monate vergriffen.<sup>148</sup> Die Sonderstellung, die Domingo Villar auf dem galicischen Buchmarkt einnimmt, wird besonders deutlich, wenn man die durchschnittliche Auflagenhöhe eines galicischsprachigen Romans berücksichtigt, die weniger als 1.000 Exemplare

---

<sup>141</sup> Villar / De Santos 2009b.

<sup>142</sup> Quiroga 2010.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Vgl. Villar/RTVE 2010.

<sup>145</sup> Vgl. ebd.

<sup>146</sup> Vgl. Cuíñas 2009.

<sup>147</sup> Villar/Bugallal 2009.

<sup>148</sup> „A primeira, cunha tirada de aproximadamente 5.000 exemplares, esgotouse entre abril e agosto deste ano.“ (Cuíñas 2009) „Die erste [Auflage], ungefähr 5.000 Exemplare, wurde zwischen April und August dieses Jahres vollständig verkauft.“ (Meine Übersetzung)

beträgt: „La tirada media de un libro escrito en gallego que en tiempos pre-crisis rondaba los 1.400–1.500 ejemplares, alcanza ahora a duras penas el millar.“<sup>149</sup> Die hohen Auflagezahlen seiner Romane bestätigen, dass Domingo Villar in beiden Sprachen ein erfolgreicher Schriftsteller ist: Von *Ollos de auga* (2006) erschien im November 2014 bereits die zwölfte Auflage, von *A praia dos afogados* (2009) die sechste. Die Auflagenzahlen der spanischen Fassungen sind ebenfalls bemerkenswert: *Ojos de agua* liegt mittlerweile in der siebzehnten Auflage (2013), *La playa de los ahogados* in der vierzehnten (2013) vor.<sup>150</sup> Javier Rivero Grandoso führt den großen Erfolg auf die humorvolle Einbindung der Kriminalgeschichte in einen regionalen Kontext zurück.<sup>151</sup> Dieser besondere Humor ist, wie sowohl Javier Rivero Grandoso als auch Javier Sánchez Zapatero in ihren Studien aufgezeigt haben, insbesondere auf die Figur des Assistenten Rafael Estévez und dessen Schwierigkeiten im Umgang mit den galicischen Gepflogenheiten zurückzuführen.<sup>152</sup>

Trotz des ausgeprägten Lokalkolorits sind Villars Werke zu seiner eigenen Überraschung auch international sehr gefragt: „Que mis novelas gusten tanto en el extranjero es algo que sorprende; son unos textos muy locales, pensé que no los entenderían, lo cual demuestra que la literatura no tiene barrera de ningún tipo.“<sup>153</sup> Der Erfolg sei zum einen auf Villars erzählerische Qualitäten, zum anderen aber auch auf die Gattung an sich zurückzuführen, die ein „amplio público receptor“<sup>154</sup> genieße, so Silvia Montero Küpper. Für den galicischen Krimi sei Villars internationaler Durchbruch wegweisend gewesen: „Este autor, además, representa el inicio de la exportación de la literatura policiaca gallega, afianzando la literatura de rotación rápida.“<sup>155</sup> Der internationale Durchbruch hat für den Schriftsteller jedoch auch seine Schattenseiten:

---

<sup>149</sup> Arjona 2011.

<sup>150</sup> Die Auflagenzahlen wurden den jeweiligen Verlagsseiten entnommen. Siehe Editorial Galaxia: <http://www.editorialgalaxia.es/> [03.07.15] sowie Editorial Siruela: <http://www.siruela.com/> [06.07.14].

<sup>151</sup> „Esta buena aceptación de los lectores y la crítica se debe en gran medida a la combinación de la intriga propia de una novela policiaca con otros elementos como la descripción del ambiente y el paisaje gallegos y el hilarante humor.“ (Rivero Grandoso 2011: 110)

<sup>152</sup> Vgl. ebd. sowie Sánchez Zapatero 2014.

<sup>153</sup> Galiciaé 2011.

<sup>154</sup> Montero Küpper 2012b: 123.

<sup>155</sup> Grupo BITRAGA 2012: 228.

Pressetermine, Lesungen, Festivals empfindet er weniger als Vergnügen denn als ein notwendiges Übel: „[A] mí lo que me gusta es el proceso, escribir; lo de los festivales es un mal necesario.“<sup>156</sup>

Insgesamt liegen vierzehn Übersetzungen von Villars Gesamtwerk vor. Sein literarisches Debüt *Ollos de auga* (2006) / *Ojos de agua* (2006) wurde bisher in fünf Sprachen<sup>157</sup> übersetzt:

- Italienisch: *Occhi di acqua* (2008). Mailand: Ponte alle Grazie
- Englisch: *Water-Blue Eyes* (2008). London: EuroCrimes
- Bulgarisch: *Очи с цвят на вода* (2008). Sofia: Ciela
- Deutsch: *Wasserblaue Augen* (2009). Zürich: Unionsverlag
- Schwedisch: *Nattens mörka toner: Ett fall för kommissarie Leo Caldas* (2011). Ekerö: Ekholm & Tegebjer

Von seinem zweiten Roman *A praia dos afogados* (2009) / *La playa de los ahogados* (2009) liegen bislang Übersetzungen in neun Sprachen vor:

- Italienisch: *La spiaggia degli affogati* (2010). Mailand: Kowalski
- Deutsch: *Strand der Ertrunkenen* (2010). Zürich: Unionsverlag
- Englisch: *Death on a Galician Shore* (2011). London: Abacus
- Französisch: *La plage des noyés* (2011). Paris: Liana Levi
- Niederländisch: *Het strand van de verdrinkenen* (2011). Uithoorn: Karakter
- Polnisch: *Plaża Topielców* (2011). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie
- Schwedisch: *De drunknades strand* (2012). Ekerö: Ekholm & Tegebjer
- Tschechisch: *Pláž utonulých* (2013). Brno: Host
- Portugiesisch: *A praia dos afogados* (2013). Lissabon: Sextante Editora

Auffällig oft werden Villars Werke von etablierten Übersetzern übertragen: So gilt die englische Übersetzerin Sonia Soto als „prestigious and experienced translator“<sup>158</sup>, ebenso die schwedische Übersetzerin Lena E. Heyman<sup>159</sup>. Der

---

<sup>156</sup> Quiroga 2010.

<sup>157</sup> Laut Literaturagentur wurden zudem die Übersetzungsrechte ins Hebräische an den Verlag Zikit sowie ins Russische an den Verlag AST verkauft (vgl. <http://www.schavelzon.com/en/libro/ojos-de-agua/> [19.08.16]).

<sup>158</sup> Santaemilia 2011: 271.

<sup>159</sup> Lena E. Heyman wurde 2007 für ihre Übersetzung von Roberto Bolaños Roman 2666 mit dem *Årets översättning* Preis ausgezeichnet.

portugiesische Verlag Sextante erteilte den Übersetzungsauftrag der renommierten Spanisch-Übersetzerin Helena Pitta<sup>160</sup>. Ana Luna Alonso weist auf die Reputation des deutschen Übersetzers Peter Kultzen hin, „que es crítico especializado en las literaturas hispánicas de ambos lados del Atlántico y editor responsable del programa de literatura hispánica de Berlin Verlag“<sup>161</sup>.

Beide Romane wurden bisher weder ins Baskische noch ins Katalanische übersetzt, hier müssen die Leser auf die spanische Version zurückgreifen. Dies ist für das galicische Literaturfeld nicht ungewöhnlich. Laut Andreu van Hooft wurden im Zeitraum von 1990 bis 2003 kein einziges galicisches literarisches Werk ins Baskische und nur vierzehn ins Katalanische übersetzt, das Spanische fungiere somit für die galicische Literatur innerhalb Spaniens als *lingua franca*.<sup>162</sup> Nur in vier Sprachen – Italienisch, Englisch, Deutsch und Schwedisch – wurden beide Romane übersetzt. Die Übersetzung ins Englische sei, so Villar, ein besonders wichtiger Schritt gewesen, da sie die Tür für weitere Übersetzungen geöffnet habe:

[C]omo boa parte dos editores estranxeiros len en inglés, esa é unha tradución que abre portas novas. Por exemplo, A praia dos afogados vai ser publicada en sueco, noruegués e checo logo do que os seus editores lesen a tradución inglesa da novela.<sup>163</sup>

Einen großen Anteil an diesem internationalen Erfolg habe, neben der guten Reputation seiner Verlage im Ausland, insbesondere sein Literaturagent Guillermo Schavelzon, der unter anderem auch Paul Auster vertritt und entsprechend international gut vernetzt ist:

En todo esto desde luego tiene mucho que ver la labor de mi agente, que se implica mucho en la difusión de la novela y, por supuesto también, la gente de Siruela. Creo que está ayudando mucho el hecho de que tanto Galaxia como Siruela son editoriales de referencia en sus respectivos mercados, lo que da cierta garantía a los editores extranjeros.<sup>164</sup>

---

<sup>160</sup> 2007 erhielt sie den *Prémio de Tradução Literária Casa da América Latina* für ihre Übersetzung von *Malinche* der mexikanischen Autorin Laura Esquivel. Bis heute hat sie über 100 spanische und lateinamerikanische Werke aus dem Spanischen ins Portugiesische übersetzt, u. a. von Jorge Semprún, Eduardo Mendoza und Carlos Fuentes.

<sup>161</sup> Alonso 2012b: 166.

<sup>162</sup> Vgl. van Hooft Comajuncosas 2001 und 2004.

<sup>163</sup> Villar/Varela 2011. „Da viele ausländische Verleger auf Englisch lesen, ist diese eine Übersetzung, die Türen öffnet. *A praia dos afogados*, z. B. wird auf Schwedisch, Norwegisch und Tschechisch veröffentlicht, nachdem die Lektoren die englische Übersetzung des Romans gelesen haben.“ (Meine Übersetzung)

<sup>164</sup> Villar / Hortas Guldris / Adell del Oro 2008.



Villar verweist hier zwar auch auf die Reputation seines galicischen Verlages Galaxia, ob diese jedoch international überhaupt eine Rolle gespielt hat, ist angesichts der Tatsache, dass alle vorliegenden Übersetzungen aus dem Spanischen erfolgten, zumindest fraglich. Auf meine Nachfrage hin bestätigt Villars Literaturagent, dass für den internationalen Literaturmarkt ausschließlich die spanische Fassung Bedeutung habe und somit die Selbstübersetzung in die dominantere Sprache den Verkauf der Übersetzungsrechte vereinfache: „Si hubiéramos tenido que encontrar editores en otros idiomas en base a la versión en gallego, hubiera sido imposible. Duro para las otras lenguas de España, pero así es este mundo.“<sup>165</sup> Dies sei jedoch nicht weiter bedenklich, da „Villar considera como propias (y lo son) tanto la versión en gallego como en castellano“<sup>166</sup>. Bei einem Vortrag 2012 an der Universität Vigo erklärt der Schriftsteller, dass er zwar eine Übersetzung aus dem Galicischen bevorzuge, die Übersetzung aus dem Spanischen jedoch nicht als problematisch empfinde, da er der Autor beider Fassungen sei.<sup>167</sup> Allerdings ist Villar zu diesem Zeitpunkt der Überzeugung, dass die Übersetzungen ins Polnische, ins Tschechische und Schwedische aus dem Galicischen erfolgt seien,<sup>168</sup> ebenso die erste Übersetzung ins Deutsche.<sup>169</sup> Der Übersetzer Peter Kultzen bestätigt auf meine Nachfrage hin diese Annahme nicht: „Nein, die galicische Fassung lag mir beim Übersetzen nicht vor und sie spielte für mich auch keine Rolle bei der Übersetzung (der kastilischen).“<sup>170</sup> Ob und welche Rolle die galicische Fassung bei der Übersetzung ins Tschechische und Schwedische gespielt hat, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht geklärt werden. Laut Literaturagentur wurden lediglich die Übersetzungsrechte für die spanische Fassung verkauft, jedoch ist nicht auszuschließen, dass die Übersetzer möglicherweise dennoch auch mit der galicischen Version gearbeitet haben. Allerdings hätten die ausländischen Verlage nie nach der galicischen Fassung gefragt, erläutert Schavelzon: „Todos saben que Villar escribe en gallego, jamás lo han pedido.“<sup>171</sup> Auch eine englische Probeübersetzung wie im Fall von Unai Elorriaga

---

<sup>165</sup> Entrevista con Guillermo Schavelzon (2013). Siehe Anhang.

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Vgl. Villar 2012: 01:02:44–01:02:55.

<sup>168</sup> Vgl. ebd., 01:02:55–01:03:05.

<sup>169</sup> Vgl. ebd., 01:02:05–01:02:17.

<sup>170</sup> E-Mail von Peter Kultzen, gesendet am 29.04.2014.

<sup>171</sup> Entrevista con Guillermo Schavelzon (2013). Siehe Anhang.

sei bislang nie erforderlich gewesen, die Verlagsentscheidung sei ausschließlich auf Grundlage der spanischen Fassung erfolgt.<sup>172</sup> Die Dominanz des spanischen Ausgangstextes sei bei Selbstübersetzungen aus dem Galicischen die Regel, so Montero Küpper:

En el caso de la traducción de textos narrativos, por el contrario, y especialmente de la literatura de rotación rápida (algunas obras de Manuel Rivas o Domingo Villar), muchas editoriales, que además son las iniciadoras, parten de las traducciones españolas sin tener en cuenta la cultura origen del texto.<sup>173</sup>

Der Journalist Xavier Cid kritisiert im Gespräch mit dem Schriftsteller, dass es in der englischen Übersetzung *Water-Blue Eyes* (2008) keinen Hinweis auf die galicische Fassung gebe.<sup>174</sup> Auch in den mir vorliegenden Peritexten der deutschen, niederländischen und italienischen Übersetzungen bleibt die literarische Mehrsprachigkeit des Autors unerwähnt. Domingo Villar wird somit außerhalb Spaniens zumindest diesem Leserkreis als ein auf Spanisch schreibender Autor präsentiert. Dennoch ist Montero Küpper überzeugt: „Los recientes *best seller gallegos*, especialmente las novelas policíacas de Domingo Villar, parecen consolidar la literatura gallega en el mundo occidental.“<sup>175</sup> Dies ist zumindest insofern zutreffend, als dass Galicien inhaltlich sehr präsent in Villars Werken ist, und somit seine Romane trotz der Übersetzung aus dem Spanischen als „puramente gallegas“<sup>176</sup> von den Lesern wahrgenommen werden können.

Domingo Villar arbeitet eng mit seinen Fremdübersetzern zusammen, der Grad der Beteiligung hängt jedoch von seinen eigenen Fremdsprachenkenntnissen ab:

Implícome nas linguas que son capaz: inglés, italiano ou inglés [sic!]; a vindeira primavera sairá en portugués. Pero nas versións holandesas, rusas, letonas so podo fiarme e cando os libros teñen certa aceptación, quedo máis tranquilo.<sup>177</sup>

Anhand der Fragen, die ihm von den Übersetzern gestellt werden, könne er die Qualität der Übersetzungen beurteilen: So zeichne sich insbesondere sein

---

<sup>172</sup> Vgl. Entrevista con Guillermo Schavelzon (2013). Siehe Anhang.

<sup>173</sup> Montero Küpper 2012b: 117.

<sup>174</sup> Vgl. Villar/Cid 2009: 90f.

<sup>175</sup> Montero Küpper 2012b: 122.

<sup>176</sup> Quiroga 2010.

<sup>177</sup> Villar/Baena 2011. „Ich bringe mich in den Sprachen ein, die ich kenne: Englisch, Italienisch oder Englisch; nächstes Frühjahr erscheint es in Portugiesisch. Aber in den niederländischen, russischen, lettischen Versionen habe ich Vertrauen, und wenn die Bücher eine gewisse Akzeptanz erfahren, bin ich beruhigter.“ (Meine Übersetzung)

italienischer Übersetzer durch besonders akribische Nachfragen hinsichtlich Form und Inhalt aus,<sup>178</sup> aber auch die Zusammenarbeit mit der englischen Übersetzerin Sonia Soto und der Verlegerin sei zu seiner Freude besonders intensiv gewesen.<sup>179</sup> Übersetzerwechsel beobachtet er mit gemischten Gefühlen: Mit dem deutschen Übersetzer von *Ojos de agua* Peter Kultzen habe er lange Diskussionen über den Text geführt,<sup>180</sup> während der Kontakt mit Carsten Regling, dem Übersetzer des zweiten Romans, hingegen nur gering gewesen sei.<sup>181</sup> Je intensiver die Zusammenarbeit ist, desto zufriedener wirkt Villar. Seinen Fremdübersetzern lässt er viele Freiheiten, erlaubt bzw. erwartet sogar, dass diese gegebenenfalls Änderungen am Text vornehmen: „Antes que un traductor fiel ao texto eu prefiro que sexa bo adaptador, aínda que modifique cousas!“<sup>182</sup> Selbst Kürzungen nimmt er, wenn nötig, in Kauf. So erlaubte er dem französische Verlag Liana Levi, bei der Übersetzung von *La playa de los ahogados* zwei Seiten zu streichen.<sup>183</sup> Die Arbeit seiner Übersetzer und Verleger schätzt Villar sehr; viele Änderungen, die er in Neuauflagen seiner Romane vornimmt, seien auf Diskussionen mit diesen zurückzuführen.<sup>184</sup>

### Zusammenfassung

Domingo Villar ist zweisprachig in Galicien aufgewachsen, lebt aber heute in Madrid. Im Gegensatz zu UNAI ELORRIAGA ist er kein ausgebildeter Übersetzer, jedoch ebenfalls ein systematischer Selbstübersetzer. Während er seinen ersten Roman zeitversetzt in der *phase éditoriale* übersetzte, integriert Villar seit seinem zweiten Roman Übersetzungs- und Korrekturprozesse in den Schreibprozess. Die Selbstübersetzung ist somit fester Bestandteil des kreativen Schaffensprozesses. Aufgrund der Wechselwirkungen zwischen

---

<sup>178</sup> Vgl. Villar 2012: 52:41–53:17.

<sup>179</sup> Vgl. ebd., 53:44–54:08.

<sup>180</sup> Interessanterweise deckt sich die Erinnerung des Schriftstellers nicht mit jener des Übersetzers. Auf die Frage nach der Zusammenarbeit mit Domingo Villar erklärt Peter Kultzen: „Und Kontakt zum Autor hatte ich während der Übersetzung kaum, soweit ich mich erinnern kann, ging es um einige wenige Wortschatzfragen. Nach Erscheinen des Buches machten wir dafür gemeinsam eine sehr vergnügliche Buchpräsentation im Instituto Cervantes in München.“ (E-Mail von Peter Kultzen, gesendet am 29.04.2014) Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass die langen Gespräche erst nach der Übersetzung erfolgten.

<sup>181</sup> Vgl. Villar 2012: 55:09–55:38.

<sup>182</sup> Cuíñas 2009. „Ich ziehe eine gute Adaption einem texttreuen Übersetzer vor, auch wenn er Dinge ändert!“ (Meine Übersetzung)

<sup>183</sup> Vgl. Villar 2012, 53:26–53:44.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., 55:38–56:12.

den beiden Fassungen kann bei Villar weder von einer festen Literatursprache gesprochen noch die Übersetzungsrichtung bei seinem zweiten und dritten Roman eindeutig bestimmt werden – bei seiner ersten Selbstübersetzung handelt es sich hingegen um eine *supraautotraducción*. Entsprechend ist Villar den bidirektionalen Selbstübersetzern zuzuordnen. Bei Villars drittem Roman werden die Nachteile einer in der *phase rédactionnelle* beginnenden Selbstübersetzung besonders deutlich, da der Kreislauf von Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozessen schier unendlich geworden zu sein scheint. Selbst nach Erscheinen seiner Werke nimmt der Autor bei Neuauflagen noch Änderungen vor. Während die Selbstübersetzung seines ersten Romans als *auto-traducción transparente* erschien, wurden beide Fassungen des zweiten Romans als Originale veröffentlicht. Dies kann dem komplexen Entstehungsprozess geschuldet sein, bei dem beide Versionen anteilig die Funktion eines Originals einnehmen. Beide Fassungen werden stets zeitgleich veröffentlicht, jedoch beeinträchtigt dies nicht die Verkaufszahlen der galicischen Version. International sind Villars Werke sehr gefragt, alle Übersetzungen erfolgten jedoch auf Grundlage der spanischen Fassung. Dass weder Autor noch Literaturagent diesen Umstand kritisieren, zeigt, dass es beiden nicht darum geht, gezielt die Position des Galicischen auf dem internationalen Buchmarkt zu stärken. Villars Entscheidung, seine Werke auch auf Galicisch zu schreiben, scheint eher persönlich denn sprachpolitisch motiviert zu sein.

## 11.4 Natalia Toledo

Para mí ser bilingüe es una doble posibilidad, de vida y de creación, pero al mismo tiempo me permite ver los contrastes entre mi origen y mi vida en el DF, en un departamento, donde no existe todo esto que te contaba.<sup>185</sup>

Natalia Toledo wurde 1968 in Juchitán, Mexiko geboren und lebt heute in Mexiko-Stadt. Als erste Frau erhielt sie 2004 den nationalen Literaturpreis *Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas* für ihren Gedichtband *Olivo negro = Guie' yaase'*. Ihre Gedichte verfasst sie auf Zapotekisch und Spanisch. Bislang sind von ihr fünf Lyrikbände erschienen: Zusammen mit der Poetin Rocío González<sup>186</sup> der einsprachige Band *Paraíso de fisuras* (1990) sowie zweisprachig *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba'risaca = Mujeres del sol, mujeres de oro* (2002), *Xtaga beñe = Flor de pantano* (2004), *Guie' yaase' = Olivo negro* (2005) und *Deche bitoope = El dorso del cangrejo* (2016). Darüber hinaus veröffentlichte sie zusammen mit ihrem Vater, dem international bekannten Maler Francisco Toledo<sup>187</sup>, drei Kinderbücher: *Guendaguti ñeesisi = La muerte pies ligeros* (2005), *Didxagucasti Lexu Ne Gueu = Cuento del Conejo y El Coyote* (2008) und *Ba' Du' Gui Ñapa Luuna = El niño que no tuvo cama* (2013).<sup>188</sup>

Natalia Toledo wuchs bis zu ihrem neunten Lebensjahr in Juchitán bei ihrer Mutter Olga de Paz auf; der Vater war als bekannter Künstler häufig auf Reisen und daher selten anwesend. Ihre Heimatstadt Juchitán gilt als Hochburg zapotekischer Kultur, wie der Poet VICTOR TERÁN bekräftigt: „In Juchitán, everyone is born a poet, until they prove otherwise.“<sup>189</sup> Literatur war daher bereits früh Bestandteil von Toledos Leben, jedoch nicht in Form von Büchern, sondern als mündliche Erzählkultur: „No teníamos una biblioteca en la casa, teníamos una abuela, un abuelo y un tío que eran las bibliotecas, que hablaban en voz

---

<sup>185</sup> Toledo/López 2007.

<sup>186</sup> Mit Rocío González, die 1962 ebenfalls in Juchitán geboren wurde, verbindet Natalia Toledo eine jahrelange Freundschaft: „[E]s como una hermana para mí, además ella es la primer persona que leyó un poema mío.“ (Toledo/Mateos 2006)

<sup>187</sup> Francisco Toledo erhielt 2005 den „Alternativen Nobelpreis *Right Livelihood Honorario*.

<sup>188</sup> Die Kinderbücher wurden von ihrem Vater illustriert: „El trabajo conjunto con mi padre fue deleitable. Fueron días y horas de plática y discusiones. Hacerlo bilingüe fue la mejor parte, porque la lengua es, después de los libros, lo que más me unen a él.“ (Orozco 2013)

<sup>189</sup> Frischmann 2005: 20.

alta, a diferencia de los libros.“<sup>190</sup> Auch im Kindergarten erzählte der Erzieher Juan *michí* „thousands upon thousands of stories in Zapotec, stories in which he took you places you never imagined, stories he had never read but somehow knew.“<sup>191</sup> Da sie in der Schule nur auf Spanisch unterrichtet wurde, bekam Toledo, als sie ca. acht Jahre alt war, Privatunterricht bei Gloria de la Cruz, der Schwester des bilingualen Schriftstellers VÍCTOR DE LA CRUZ, und lernte so auf Zapotekisch zu schreiben:

[M]e dio clases para escribir el zapoteco desde que tenía como siete u ocho años. Con algunas pequeñas reglas y haciendo lecturas de un poeta que escribió toda su vida en zapoteco, Pancho Nácar, quien por cierto fue el primero que publicó un libro en zapoteco. Así empecé a familiarizarme con la escritura en mi lengua materna.<sup>192</sup>

Als Natalia Toledo neun Jahre alt wurde, entschieden ihre Eltern, sie bei der Großmutter Florencia Toledo in Mexiko-Stadt unterzubringen, „porque en Juchitán las mujeres se casan muy jóvenes“<sup>193</sup>. In der Stadt fühlte sie sich jedoch sehr einsam: „No tenía patio, ni amigos; no hablaba con nadie, excepto con mis muñecas.“<sup>194</sup> Besonders prägend war die Erfahrung, sich nicht mehr frei bewegen zu können, wie es zuvor selbstverständlich gewesen war:

Mis papás me dejaban encerrada en ese departamento porque tenían que ir a trabajar; recuerdo que la puerta principal tenía muchas cerraduras y para mí eso era horrible, claro después de vivir en completa libertad en el campo me sentí encerrada.<sup>195</sup>

Dass hier zwei Lebenswelten aufeinanderprallten, wird auch in der kontrastierenden Lebensweise der Großmütter deutlich:

She left the story-telling grandmother who had been firmly rooted in the Zapotec tradition and went to live with her other grandmother, who was trying hard to fit in with a larger Mexican (and international) culture. For example, this ‚new‘ grandmother refused to speak Zapotec with her.<sup>196</sup>

Der Umzug nach Mexiko-Stadt bedeutete somit auch einen Sprachwechsel, denn bislang hatte ihr Alltag, abgesehen vom spanischsprachigen Schulunterricht, auf Zapotekisch stattgefunden: „[F]ue como un shock y mucho

---

<sup>190</sup> Toledo/Extremera 2006.

<sup>191</sup> Frischmann 2005: 22.

<sup>192</sup> Toledo / Ruiz Hernández 2012.

<sup>193</sup> Robles 2013: 11.

<sup>194</sup> Valencia 2002.

<sup>195</sup> Conaculta 2011.

<sup>196</sup> Sullivan 2010: 28.

tiempo estuve como en silencio, como en un mutismo propiciado por el hecho de no conocer bien el español y tener miedo de hablarlo.“<sup>197</sup> Natalia Toledo hatte daher das Bedürfnis, sich ihre eigene zapotekische Insel inmitten der Großstadt zu schaffen: „[M]e sentía muy nostálgica por mi familia, por la comida, por la lengua. Soñaba en Zapoteco.“<sup>198</sup> Sie begann, Gedichte auf Zapotekisch zu lesen und unter deren klanglichem Einfluss ihre ersten eigenen Gedichte auf Spanisch zu schreiben:

[C]uando comencé a escribir – a los 11 años – hacía poemas rimados en español, no había ido a ninguna escuela o taller, no tenía formación. Por la melodía y el canto zapoteco intentaba que mis versos rimaran [...].<sup>199</sup>

Mit elf Jahren zog sie nach Oaxaca, die Hauptstadt des gleichnamigen Bundesstaats, wo sie bei ihrem meist verreisten Vater und dessen zweiter Frau Elisa wohnte. Schließlich ging sie auf ein von Nonnen geführtes Internat: „El año que pasé ahí fue uno de los mejores de mi existencia.“<sup>200</sup> Seit ihrem fünfzehnten Lebensjahr wohnt sie in ihrem eigenen Haus in der Colonia Condesa in Mexiko-Stadt, wo ihre Alltagssprache Spanisch ist. Obwohl sie nie nach Juchitán zurückkehrte, prägte ihre Kindheit sie nachhaltig:

Whenever I ask myself who I am – besides everything I can be, have been, and will be – where I find certainty, where something tells me ‚this is what you are,‘ without any doubt or hesitation, this is my first place in the world: Juchitán.<sup>201</sup>

Auch sprachlich gesehen fühlt sie sich in ihrer Heimat noch immer am wohlsten, das Spanische scheint trotz all der in Mexiko-Stadt verbrachten Jahre ein Fremdkörper geblieben zu sein:

[H]ay algo muy bonito, dejar de hablar español. Es como por fin encontrar mi ritmo, hablar con mis primas, mi mamá, con todo el barrio de pescadores donde nací. Mi cabeza por fin encuentra la paz necesaria para recuperarme.<sup>202</sup>

Mit großer Sorge beobachtet sie jedoch, dass die Sprachkompetenz der Kinder im Zapotekischen in ihrer Heimat immer geringer werde:

Me preocupa qué va a pasar con él, porque incluso en mi barrio de Juchitán, el más tradicional y en donde todo mundo es bilingüe y hasta monolingüe, la lengua zapoteca y muchos juegos que jugué también se están perdiendo en los niños y

---

<sup>197</sup> Montaña Garfias 2006.

<sup>198</sup> Robles 2013.

<sup>199</sup> Toledo/Casasús 2008.

<sup>200</sup> Valencia 2002.

<sup>201</sup> Frischmann 2005: 22.

<sup>202</sup> Rodríguez 2008.

jóvenes, atrapados por la televisión. Hay niños que entienden el zapoteco pero ya no lo hablan.<sup>203</sup>

Mit dem Verlust der Sprache gehe auch der Verlust der Kultur einher, dies gelte insbesondere für mündlich vermittelte Sprachkulturen, so Toledo: „Cuando mueren las lenguas se muere todo lo que uno es. En la lengua está todo: los mitos, las leyendas, la cocina, las recetas, todo, porque somos sonidos, somos orales.“<sup>204</sup> Sie fordert daher, dass die Regierung die zweisprachige Schulausbildung gezielt fördere, so dass die nachfolgenden Generationen lernen, in ihrer Muttersprache zu lesen und zu schreiben.<sup>205</sup> Darüber hinaus wurde sie selbst aktiv: Sie unterstützt lokale Kulturprojekte, insbesondere Bibliotheken, in Oaxaca, um so das Interesse für Kultur im Allgemeinen zu wecken und zu fördern:

[H]a armado bibliotecas para niños y adultos, talleres de música, colección de arqueología, una colección muy importante de arte moderno... Y después hizo una biblioteca en Oaxaca con la colección de artes gráficas más importante de Latinoamérica. También la biblioteca *Jorge Luis Borges*, para ciegos, un cine donde la gente puede ver ciclos con filmes de todo el mundo, y todo el tiempo, cuando viajamos, nos pide libros y películas a los hijos y los amigos.<sup>206</sup>

Des Weiteren hat sie mit dem ebenfalls bilingualen Schriftsteller VÍCTOR CATA die fünfzehntägige Schreib- und Lesewerkstatt *El camino de la iguana* konzipiert, die beide in Kommunen der größten Region Oaxacas, Istmo de Tehuantepec, anbieten. Cata beginnt den ersten Teil der Werkstatt mit Schreib- und Leseübungen auf Zapotekisch, im zweiten Teil bietet Toledo an, die erlernten Kenntnisse literarisch auszuprobieren:

Salen aprendiendo a leer y escribir en zapoteco; escriben sus propios textos, desde poesía, haikú, canciones o traducciones. Vemos películas y todo el tiempo debatimos lo que trabajamos, al final de 15 días, muchos ya tienen su material; algunos participaron en el concurso de canción y poesía de los Premios CaSa.<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> Arturo 2004.

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> „Para que las lenguas maternas sobrevivan depende de los hablantes, tenemos que crear nuestros lectores en las comunidades, exigirle al gobierno que las escuelas bilingües brinden calidad, con dotación de libros, que se generen publicaciones.“ (Toledo/Casasús 2008)

<sup>206</sup> Toledo/Extremera 2006.

<sup>207</sup> Pérez García 2012.



Den Literaturpreis *Premio CaSa* für Literatur in zapotekischer Sprache, der 2011 zum ersten Mal in den Kategorien *narrativa*, *canción* und *poésia* vergeben wurde, führten beide als zusätzlichen Anreiz ein.<sup>208</sup> Zusammen mit dem ebenfalls zweisprachigen Dichter VÍCTOR DE LA CRUZ begutachteten sie selbst die zahlreich eingegangenen Beiträge:

En total fueron recibidos 121 trabajos por las tres categorías, revisados y valorados por la correcta utilización de la lengua zapoteca, de la gramática y ortografía, que poseen las variantes existentes en el estado de Oaxaca. El jurado calificó la originalidad y el valor literario de cada composición.<sup>209</sup>

Trotz ihrer vielfältigen Aktivitäten wehrt sich Toledo dagegen, als Sprecherin indigener Literaten vereinnahmt zu werden: „En mi caso, la comunidad nunca me ha dicho que hable por ella, no me ha dado esa voz. Yo no podría decir que hablo por los indígenas, yo hablo por mí misma.“<sup>210</sup> Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass aufgrund der geringen Anzahl von Schriftstellern, die auf Zapotekisch schreiben, das literarische Schaffen des Einzelnen großen Einfluss auf die Entwicklung der Sprache und damit auf die Gemeinschaft hat:

Lo que hagas como escritor de lengua indígena siempre afectará a tu comunidad porque comparado con el español hay poquísimos autores que puedan afectar su lengua, en mi caso, yo soy la primera mujer que escribe en zapoteco en Juchitán o quizá en el Istmo (de Tehuantepec) entero, soy la más adulta y la que se arrojó a escribir primero.<sup>211</sup>

Natalia Toledos erste literarische Veröffentlichung war der spanischsprachige Gedichtband *Paraíso de fisuras* (1990):

Creo que escribir ese libro en español fue como una especie de reto, un decir ‚sí puedo, y lo voy a hacer y lo hago‘, pero, además, porque mi necesidad, en una lengua u otra, era expresarme. No había pensado en la posibilidad de escribir, ni siquiera en zapoteco [...].<sup>212</sup>

Allerdings enthielt der Band bereits ein Gedicht auf Zapotekisch. Als sie 1994 ein Stipendium des staatlichen *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* erhielt, erkannte sie die Möglichkeit, auf Zapotekisch zu schreiben und zu veröffentlichen:

---

<sup>208</sup> Der Preis ist in jeder der drei Kategorien mit jeweils 30.000\$ dotiert (vgl. [http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table\\_id=902](http://sic.conaculta.gob.mx/ficha.php?table=convocatoria&table_id=902) [26.08.16]).

<sup>209</sup> Pérez García 2011.

<sup>210</sup> Toledo/López 2007.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Toledo/Extremera 2006.

Ahí empezó todo mi trabajo en zapoteco. Me dije: ‚Sí puedo publicar en mi idioma, sí puedo apelar al derecho que tengo – ahora ya es un derecho – a escribirlo y a leerlo, a vivir en mi idioma‘.<sup>213</sup>

Während ihrer Stipendienzeit wurde sie von dem Schriftsteller, Übersetzer und Literaturprofessor Carlos Montemayor gefördert und in ihrem Schreiben auf Zapotekisch ermutigt: ‚Carlos Montemayor sabía cómo convencer a muchos en lo que él creyó: en los pueblos originarios de México. Apreciaba realmente a los creadores indígenas, así nos lo hizo saber siempre.‘<sup>214</sup> Dank seiner Unterstützung realisierte Natalia Toledo, wie wichtig es ist, auf Zapotekisch zu schreiben, insbesondere wegen der Außenwirkung:

Destacó que escribir en lengua originaria, implica que otros sepan que hay una literatura escrita en lenguas indígenas y que hay una manera específica de mirar el mundo, porque en cada lengua hay un misterio, un conocimiento y belleza.<sup>215</sup>

Toledo fordert, dass indigene Literatur nicht länger als exotisch angesehen werde, vielmehr müsse die Literatur, die in Mexiko geschrieben wird, in ihrer Gesamtheit wahrgenommen werden: ‚A veces siento que siempre nos meten en una cápsula. Deberíamos estar consideradas como escritoras mexicanas.‘<sup>216</sup> Dank ihrer eigenen Zweisprachigkeit sucht sie selbst den Austausch sowohl mit zapotekischsprachigen als auch spanischsprachigen Autoren:

Cuando estoy con escritores que no escriben en una lengua indígena (que es la mayoría de las veces), me siento arropada, bienvenida, y cuando estoy con los que sí escriben en una lengua indígena obviamente también, entonces yo voy de un lado a otro porque soy bilingüe y me asumo como tal.<sup>217</sup>

Obwohl sie in Mexiko-Stadt lebt und das Spanische ihren Alltag prägt, ist es ihr ein Bedürfnis, sich das Zapotekische als Literatursprache zu erhalten, ‚de dialogar a la distancia con esa lengua‘<sup>218</sup>. Ihre Heimat Juchitán, ihr ‚paraíso perdido‘<sup>219</sup>, sei in ihren Gedichten stets präsent, während ihr Leben in Mexiko-Stadt thematisch außen vor bleibe: ‚No se ve, no se refleja. Tú puedes leer

---

<sup>213</sup> Montero 2012: 22.

<sup>214</sup> Flores 2012.

<sup>215</sup> El Universal 2012.

<sup>216</sup> Toledo/Viar 2012.

<sup>217</sup> Toledo/López 2007.

<sup>218</sup> Montaña Garfias 2006. Dies gilt laut Donald Frischmann auch für viele andere in Mexiko-Stadt wohnenden indigenen Dichter: ‚During their periods of residence in Mexico City writing in Zapotec served to dispel the dark feelings engendered by the distance, both geographic and affective, from the mother tongue and their Isthmus homeland.‘ (Frischmann 2005: 21)

<sup>219</sup> Toledo / González Cortiñas 2006.

toda mi obra y no hay nada.“<sup>220</sup> Dennoch habe das Leben in der Großstadt den Ton ihrer Gedichte verändert: „[E]sa falta de Sol, literalmente, ha marcado otro tono en mi persona, lo que se refleja en mi manera de escribir.“<sup>221</sup> Diese Nostalgie spiegelt sich beispielsweise in ihrem Gedicht *Guie' xhuuba' / Flor que se desgrana* wider, in dem es heißt: „No moriré de ausencia me digo / una melodía se postra sobre la silla de mi tristeza / un océano brota de la piedra de mi origen / escribo en zapoteco para ignorar la sintaxis del dolor / le pido al cielo y a su lumbre / que me devuelvan la alegría.“<sup>222</sup> Besonders wichtig ist es Toledo, dass die Literatur in indigenen Sprachen nicht nur darin bestehe, traditionelle Erzählungen aufzuschreiben, sondern auch zeitgenössisch zu sein, das aktuelle Leben widerzuspiegeln und so die eigene Literatur weiterzuentwickeln:

No podemos estar recreando permanentemente los mismos mitos, que si bien son una maravilla, también tenemos que buscar lo que dice el hombre de ahora, somos seres de este tiempo; lo que está pasando, socialmente, políticamente, culturalmente te influye, uno no está con los ojos cerrados.<sup>223</sup>

Laut Donald Fischman ist diese Kombination von indigener Tradition und weltlicher Offenheit generell kennzeichnend für indigene Gegenwartsliteratur in Mexiko: „The ‚rule of thumb‘ for contemporary Mexican Indigenous poets might read something like: ‚Be true to yourself, your people, and your ancestors, but open your senses and your spirit to the universe.“<sup>224</sup>

Selbstübersetzung ist für Natalia Toledo eine „necesidad“, eine Grundbedingung des literarischen Schreibens in indigenen Sprachen:

A ningún escritor, en ninguna parte del mundo, le exigen traducirse al mismo tiempo que sus escritos, como a los indígenas; nos hemos convertido en autores y traductores de nosotros mismos, lo cual no es un mérito, sino una necesidad. [...] [N]os vamos a morir sin traductores y realizaremos nuestros propios trabajos.<sup>225</sup>

Den Entstehungsprozess ihrer Gedichte beschreibt Toledo als einen stetigen Wechsel zwischen beiden Sprachen: „[P]uedo empezar escribiendo un poema

---

<sup>220</sup> Toledo/Padilla 2011.

<sup>221</sup> Rodríguez 2008.

<sup>222</sup> Toledo 2005a: 31.

<sup>223</sup> Toledo / Castañeda Barrera 2011.

<sup>224</sup> Frischmann 2005: 20.

<sup>225</sup> Crónica de Oaxaca / Toledo 2011.

en zapoteco, me atoro y voy al español, regreso al zapoteco, a veces hasta dibujo la palabra, la pienso.“<sup>226</sup> Bei einer Schreibblockade wechselt sie jedoch stets ins Zapotekische, „porque es una lengua que dibuja las palabras y me permite visualizar lo que quiero decir.“<sup>227</sup> Den Bilderreichtum des Zapotekischen illustriert Toledo mit folgenden Beispielen: „para decir ‚la playa‘, decimos ‚los labios del mar‘; para ‚granizo‘, decimos ‚maíz de piedra“<sup>228</sup>. Schreiben und Übersetzen betrachtet sie als zwei voneinander getrennte Prozesse, daher entstehen auch beide Gedichtfassungen stets auf zwei separaten Blättern Papier: „[T]ienes que estar con las dos hojas, una en una mano y la traducida en la otra, tienes que estar con la cabeza de un lado para otro, porque ningún escritor del mundo, creo, escribe y traduce al mismo tiempo.“<sup>229</sup> Besondere Schwierigkeiten bereite ihr die Übersetzung von Onomatopoetika, die im Zapotekischen zahlreich vorkommen:

En zapoteco existen muchas onomatopeyas, así que no es posible traducirlas al español, pero en el contexto de un verso son un recurso expresivo muy interesante que ayuda a lograr el propósito de reflejar la belleza de la naturaleza con la que viví en mi infancia.<sup>230</sup>

Der intendierte Leser von Natalia Toledo ist nicht vorrangig der bilinguale Leser; vielmehr ist es ihr besonders wichtig, dass ihre Werke auf Zapotekisch gelesen werden, weshalb ihr die Verbreitung ihrer Bücher in der indigenen Bevölkerung besonders am Herzen liegt:

Todo lo que yo hago no van a tener sentido si no consigo que me lean en mi lengua, sobre todo en lado sentimental porque cuando uno se traduce está buscando a los otros, pero si el IEEPO y el FCE no logran llevar esos libros a las zonas donde se hablan esas lenguas el esfuerzo no habrá valido la pena.<sup>231</sup>

Lesungen vor zapotekischem Publikum haben daher eine besondere Bedeutung für die Poetin. Nur hier werden beide Fassungen verstanden, hier müssen ihre Übersetzungen den Fragen des Publikums standhalten. Vor ihrer ersten Lesung vor heimischen Zuhörern war sie infolgedessen besonders nervös:

Había un poco de miedo, de temor, es el único lugar donde cada cosa que se pronuncié (en zapoteco) va ser entendida y también quieren ver cómo hago mi

---

<sup>226</sup> Toledo / Castañeda Barrera 2011.

<sup>227</sup> Toledo / Ruiz Hernández 2012.

<sup>228</sup> Flores Soria 2013.

<sup>229</sup> El Siglo de Torréon 2011.

<sup>230</sup> Conaculta 2011.

<sup>231</sup> Toledo/Mateos 2006.

traducción al español y me preguntan por qué traduzco una palabra de una forma y no de otra.<sup>232</sup>

Dank ihrer Selbstübersetzungen ist Natalia Toledo auch über die Landesgrenzen Mexikos hinaus bekannt. Häufig wird sie im In- und Ausland zu Lesungen und Literaturfestivals eingeladen.<sup>233</sup> In spanischsprachigen Ländern trägt sie ihre Gedichte sowohl auf Zapotekisch als auch auf Spanisch vor, während sie in anderen Ländern nur aus den zapotekischen Fassungen liest: „[E]n Latinoamérica leo de forma bilingüe y en otros países la experiencia es completamente exótica, por ejemplo en Eslovenia, pues ya estaba traducida en Europa, alguien leyó mi poesía en esloveno y yo leí en zapoteco.“<sup>234</sup>

Einzelne Gedichte von Natalia Toledo wurden in zahlreiche Sprachen, u. a. ins Englische, Französische, Italienische und Hebräische übersetzt und vor allem online oder in Zeitschriften veröffentlicht.<sup>235</sup> Der Gedichtband *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba' risaca = Mujeres del sol, mujeres de oro* wurde in einer vollständigen Übersetzung ins Französische veröffentlicht.<sup>236</sup> Die Übersetzung von Denys Bélanger und Bernard Pozier erfolgte aus dem Spanischen ins Französische und erschien 2002 unter dem Titel *Femmes d'or* im Verlag *Les Écrits des Forges*.<sup>237</sup> Eine vollständige Übersetzung des Gedichtbandes *Guie' yaase' = Olivo negro* (2005) aus dem Spanischen ins Englische von Clare Sullivan liegt ebenfalls bereits vor, deren Übersetzungs- und Veröffentlichungsgeschichte dank eines Interviews mit der Übersetzerin im Folgenden ausführlicher erläutert werden kann.

---

<sup>232</sup> El Porvenir 2008.

<sup>233</sup> Wie zum Beispiel 2007 zum Festival Versoteque in Slowenien.

<sup>234</sup> Toledo/Casasús 2008.

<sup>235</sup> Eine Auswahl der hebräischen Gedichtübersetzungen ist online verfügbar: <http://literaturasyperiferias.wordpress.com/2012/04/13/nataliatoledo/> [30.08.12].

<sup>236</sup> Von ihren Kinderbüchern liegt zudem *Cuento del Conejo y el Coyote = Didxaguca' sti' Lexu ne Gueu' = Tale of the Rabbit and the Coyote* in einer trilingualen Edition vor. Die Übersetzung ins Englische erfolgte von Carmen Testa. Besonders erwähnenswert ist, dass die Übersetzung ihres ersten Kinderbuchs *Guendaguti ñeesisi = La muerte pies ligeros* (2005) nicht nur ins Englische (*Light Foot = Pies Ligeros*, 2007), sondern auch in vier weitere indigene Sprachen Mexikos erfolgte: Ins Chinantekische von Pedro Hernández López (*Lī ja īī tī*, 2006), ins Mixtekische von Ubaldo López García (*Ndi sa'a xika ndawa*, 2006), ins Mixe von Juan Carlos Reyes Gómez (*Ja yājk'o'kpē miti'ipē ijty nēkoo tyekypye'typyēnē*, 2006) sowie ins Mazatekische von Iuan Casimiro Nava (*Kjoabiya ndsoko t'jayao*, 2006). Wie die zapotekische Fassung erschienen auch diese Übersetzungen stets in einer zweisprachigen Edition beim *Fondo de Cultura Económica* zusammen mit der spanischsprachigen Fassung.

<sup>237</sup> Im selben Band erschien auch die französische Übersetzung *Lunaverses* von Rocio Gonzales.

Sullivan hatte für die Übersetzung 2010 ein *NEA Translation Fellowship* in Höhe von \$12,500 erhalten.<sup>238</sup> Im November 2011 reiste sie nach Juchitán, Toledos Heimatstadt, um den Einfluß der beiden Sprachen auf das literarische Schreiben der Dichterin zu ergründen:

My project, to translate her latest book of poetry from Spanish into English, required that I consider how her indigenous Zapotec roots affect her poetry and how her move to the capital and into Spanish has affected her artistic production.<sup>239</sup>

Jedoch musste die Übersetzerin vor Ort feststellen, dass die zapotekische Sprache und mit dieser auch die Brauchtümer zunehmend an Bedeutung verlieren: „A lot of words in Natalia’s book *Olivo negro* describe games, foods and customs that are rapidly fading.“<sup>240</sup> Symbolisch hierfür ist, dass der Olivenbaum, das zentrale Motiv ihres Gedichtbandes, in der Zwischenzeit gefällt wurde: „She named the book for it because it was the place where children gathered to hear stories and where fishermen came to repair their nets. It was a center of communication and commerce that no longer exists.“<sup>241</sup>

In Mexiko traf sie sich mit Natalia Toledo und der Lyrikerin Irma Pineda, um die Gedichte vergleichend mit der spanischen Selbstübersetzung zu besprechen und so im Gespräch ein tieferes Verständnis für beide Fassungen zu entwickeln: „I also have worked with both Natalia and another Zapotec poet (Irma Pineda), going through all the poems line by line to compare the original with its translation into Spanish.“<sup>242</sup> Hierbei stellte sie fest, dass viele Konnotationen des Zapotekischen in der spanischen Selbstübersetzung verloren gingen oder sehr vereinfacht übertragen wurden:

The main difference between the Zapotec and Spanish version has to do how Zapotec words (especially those for elements of the natural world such as plants or geographical locations) conjure up all kinds of meanings and relationships to a cosmogony that doesn’t exist in the Spanish. It seems to me that she tends to under-translate these things and just say black flower, for example, instead of the proper name in Zapotec.<sup>243</sup>

---

<sup>238</sup> Vgl. Sullivan 2011.

<sup>239</sup> Sullivan 2010.

<sup>240</sup> Vgl. Sullivan 2012a.

<sup>241</sup> Ebd.

<sup>242</sup> Interview with Clare Sullivan. Siehe Anhang.

<sup>243</sup> Ebd.

Sullivan fühlt sich jedoch nicht an die von Natalia Toledo gewählte Übersetzungsstrategie gebunden, vielmehr ist es ihr wichtig, dass auch die zapotekische Fassung in ihrer Übersetzung sichtbar wird: „I [...] don't mind making images stand out or sound strange to the reader.“<sup>244</sup> Daher entschied sie sich, beide Versionen in den Übersetzungsprozess einzubinden, auch wenn ihre Kenntnisse des Zapotekischen begrenzt sind: „Since Zapotec is a tonal and indigenous language I have only a rudimentary knowledge of it myself.“<sup>245</sup> Besonderen Wert legt sie darauf, den Klang und Rhythmus der indigenen Sprache wiederzugeben. Das Zapotekische unterscheidet sich insbesondere hinsichtlich der Silbenlänge und Betonung grundsätzlich vom Spanischen und Englischen, wie Sullivan erläutert:

Like classical Greek and Latin, Isthmus Zapotec has both long and short vowels. Importantly for poetry, this means that syllables will vary in length. And, unlike Spanish or English, Zapotec is a tonal language with three pitches: low, high, and ascendant (the movement from a low to a high tone). In spoken language and in poetry, however, the stress does not necessarily correspond to a high or ascendant tone, nor does it always take place on a long syllable. Therefore, sound becomes much more complicated than in Spanish or English where the poet only needs to match consonant and vowel patterns.<sup>246</sup>

Zur Unterstützung bei ihrer Übersetzung griff sie vor allem auf Tonaufnahmen zurück: „The poet has recorded much of her poetry in Zapotec and Spanish so I have had a chance to listen (and re-listen) to the sounds of the original.“<sup>247</sup> Wo ihr die Wiedergabe des Klangs nicht gelang, muss die Übersetzerin auf die adäquate Übersetzung der Bildsprache vertrauen, um die zapotekische Kultur durchscheinen zu lassen: „When it comes to translating such poetry, there is no clear way to capture the layers of sound that happen in the original. Instead, the translator must rely on the beauty of the imagery that suffuses so much of Zapotec poetry.“<sup>248</sup> Trotz der Übersetzungsschwierigkeiten und der damit verbundenen Verluste hofft Sullivan mit ihrer Übersetzung Interesse an der zapotekischen Sprache und Kultur wecken zu können: „When I translate Natalia Toledo's poetry, I lose much of her sound, of course, but my hope is to enter deeply into the originals and to create interest in the language and culture

---

<sup>244</sup> Interview with Clare Sullivan. Siehe Anhang.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Sullivan 2012b: 43.

<sup>247</sup> Sullivan 2010.

<sup>248</sup> Sullivan 2012b: 44.

that produced them.“<sup>249</sup> Daher hätte sie die englische Fassung gerne in einer dreisprachigen Edition veröffentlicht.<sup>250</sup> Lange Zeit fand die Übersetzerin jedoch gar keinen Verleger und veröffentlichte nur einzelne Gedichte in verschiedenen Zeitschriften.<sup>251</sup> 2015 erschien *The Black Flower and Other Zapotec Poems* schließlich bei Phoneme Media in einer dreisprachigen Edition mit einem Nachwort der Übersetzerin, in dem diese ausführlich ihre Übersetzungsstrategien erläutert. Die gewählte *mise en page* wird in einer unter dem Inhaltsverzeichnis platzierten Notiz eingehend erörtert:

Publishing a book in three languages presents certain challenges to the editor and typesetter, chief among them the inability to publish all three languages en-face. This process is further complicated in the translation of texts from languages like Zapotec, when translators like Clare Sullivan primarily work from the Spanish translations made by the authors themselves while frequently referring to the original text. In this instance, the editors have deferred to the Spanish language reader by offering facing Zapotec-Spanish pages as the reverse side of this book. Those wishing to compare the English and Spanish may do so fairly easily by matching page numbers, without the benefit of facing pages.

Diese kurze Erläuterung beinhaltet bereits Hinweise auf die Selbstübersetzung sowie die gewählte Übersetzungsstrategie ins Englische und lädt den Leser zu einer vergleichenden Lektüre aller drei Fassungen ein.

### Zusammenfassung

Natalia Toledo wuchs zweisprachig in Juchitán auf, lernte das Schreiben jedoch zuerst auf Spanisch, das schließlich auch ihre erste Literatursprache wurde. Die Entdeckung des Zapotekischen als mögliche Alternative verdankt sie ihrem Mentor Carlos Montemayor im Rahmen eines Stipendiums des staatlichen *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*. Ähnlich wie DOMINGO VILLAR schreibt sie zwar in ihrem Heimatland, jedoch fernab des mehrsprachigen Geburtsorts. Bei beiden Schriftstellern ist die Sprachwahl von einer gewissen Nostalgie geprägt, jedoch ist sie bei Toledo auch stark vom Wunsch

---

<sup>249</sup> Sullivan 2011.

<sup>250</sup> Vgl. Sullivan 2012a.

<sup>251</sup> „I haven't found a publisher for the whole manuscript, but have managed to place a number of poems, most recently in the online journal ‚Asymptote‘ (forthcoming) and in the latest issue of ‚The Iowa Review‘.“ (Interview with Clare Sullivan) Außerdem erschienen weitere Übersetzungen in *World Literature Today* (Januar 2011) sowie der Online-Zeitschrift *Exchange* (<http://exchanges.uiowa.edu/selections-from-the-black-olive-tree/> [26.08.16]).



des individuellen und kollektiven Spracherhalts motiviert. Ihr ist es besonders wichtig, dass ihre Gedichte auf Zapotekisch gelesen werden. Sie engagiert sich daher aktiv mit anderen Schriftstellern in der von ihr selbst konzipierten Schreib- und Lesewerkstatt *El camino de la iguana*. Selbstübersetzung empfindet sie als eine Notwendigkeit, um ihre Werke veröffentlichen und einer breiten Leserschaft zugänglich machen zu können. Toledo zählt zu den bidirektionalen Selbstübersetzern und beginnt mit der Übersetzung ihrer Gedichte bereits in der *phase rédactionnelle*. Beide Fassungen sind somit zugleich Ausgangs- und Zieltext, es entsteht jedoch niemals ein mischsprachiges Manuskript. Dank ihrer spanischsprachigen Selbstübersetzungen ist Natalia Toledo auch über die Landesgrenzen hinaus bekannt geworden. Den Bemühungen der englischen Übersetzerin Clare Sullivan ist es zu verdanken, dass die Gedichte nun auch in einer dreisprachigen Ausgabe einem internationalen Lesepublikum zugänglich sind.

## 11.5 Brina Svit

Brina Svit wurde 1954 als Brina Švigelj Merat in Ljubljana, Slowenien, geboren. Seit 1980 lebt sie mit ihrem Mann und ihren zwei Kindern in Paris, wo sie als Drehbuchautorin, Journalistin und Schriftstellerin arbeitet. Darüber hinaus hat sie mehrere Kurzfilme sowie zwei Hörspiele für France Culture realisiert. Neben Französisch und Slowenisch spricht sie vier weitere Sprachen: „Je parle le serbo-croate, puisque je suis née en ex-Yougoslavie, l’italien, l’anglais comme tout le monde, et un peu d’espagnol.“<sup>252</sup> Unter ihrem Pseudonym Brina Svit – „car trop difficile à prononcer et puis Svit signifie aube, c’est de bon augure!“<sup>253</sup> – hat sie derzeit sieben Werke veröffentlicht: Die ersten vier verfasste sie noch auf Slowenisch, seit ihrem fünften Buch schreibt sie direkt auf Französisch und übersetzt ihre Werke selbst ins Slowenische. Insgesamt liegen bislang fünf Selbstübersetzungen vor:

- *Moreno* (2003) / *Moreno* (2003)
- *Un Cœur de trop* (2006) / *Odveč srce* (2008)
- *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007) / *Coco Dias ali Zlata vrata* (2008)
- *Petit Éloge de la Rupture* (2009) / *Hvalnica ločitvi* (2011)
- *Une Nuit à Reykjavik* (2011) / *Noč v Reykjaviku* (2013)
- *Visage slovène* (2013) / *Slovenski Obraz* (2014)

In Slowenien erscheinen ihre Werke bei dem großen Verlag Cankarjeva založba,<sup>254</sup> in Frankreich bei dem renommierten Verlag Gallimard. Ihre Bücher wurden bereits mehrfach ausgezeichnet: 2003 verlieh ihr die *Académie Française* für *Moreno* den *Prix du Rayonnement de la langue et de la littérature françaises* sowie 2006 für den Roman *Un Cœur de trop* den *Prix Maurice Genevoix*.<sup>255</sup> 2011 erhielt sie für den Roman *Une Nuit à Reykjavik* den europäischen Literaturpreis *Madeleine Zepter*<sup>256</sup>. Einzelne Werke wurden ins Englische, Deutsche, Griechische, Niederländische, Spanische und Italienische

<sup>252</sup> Svit/Ploquin/Njike 2004: 28.

<sup>253</sup> Bernard 2005: 28.

<sup>254</sup> Der Verlag *Cankarjeva založba* wurde 1947 gegründet und veröffentlicht rund 60 Titel im Jahr (vgl. [http://www.culture.si/en/Cankarjeva\\_Publishing\\_House\\_Ltd](http://www.culture.si/en/Cankarjeva_Publishing_House_Ltd) [20.05.12]).

<sup>255</sup> Vgl. <http://www.academie-francaise.fr/brina-svit> [09.02.14].

<sup>256</sup> „Le Prix Littéraire Européen Madeleine Zepter récompense, depuis 2003, un auteur écrivain ou traduit en langue française. [...] Chaque année en décembre, le lauréat reçoit

übersetzt. Brina Svit gilt im Ausland als „one of Slovenia’s foremost literary voices“<sup>257</sup>; aber auch in ihrem Heimatland ist das Interesse an der Autorin groß: So drehte Jean-Jacques Beaugard alias Boris Petkovic für das slowenische Fernsehen die 50-minütige Dokumentation *Po noči, Svit* (2008) – ein Porträt der Schriftstellerin über die Entstehung des Romans *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007) / *Coco Dias ali Zlata vrata* (2008).<sup>258</sup>

Erste Französischkenntnisse erwarb Brina Svit bereits in der Schule und vertiefte diese später an der Universität in Ljubljana, wo sie Komparatistik und Französisch studierte.<sup>259</sup> Mit 23 Jahren lernte sie in Slowenien bei ihrer Arbeit als Dolmetscherin ihren späteren Mann, einen Franzosen, kennen und entschied sich, mit ihm nach Frankreich zu gehen.<sup>260</sup> Im Gegensatz zu Exilautoren habe sie ihre Heimat jedoch nie aufgeben müssen, der Weg zurück sei ihr nie versperrt gewesen, wie sie in ihrem autobiographischen Werk *Moreno* (2003) betont: „En tout cas, j’ai toujours circulé librement entre les deux pays, notre voiture connaît la route par cœur.“<sup>261</sup> Ihr Leben zwischen beiden Ländern findet sie mit dem Wort „extracommunautaire“ zutreffend umschrieben: „Extracommunautaire. Voilà le mot qui me convient. En dehors. En dehors des communautés nationales, communautés tout court familles, groupes, cercles et fondations de toutes sortes.“<sup>262</sup> Dennoch ist Svit die Verbundenheit zu ihrer Muttersprache und ihrem Heimatland sehr wichtig. Achtundzwanzig Jahre lang schrieb sie von Frankreich aus für die slowenische Tageszeitung *Delo*, in der sie eine feste wöchentliche Rubrik in der Samstagsausgabe hatte. Diese

---

un prix d’un montant de 15000 euros et le traducteur, un prix de 2000 euros.“ (<http://www.prixmadeleinezepter.com/fr/prixZepter.php>) [01.04.12]

<sup>257</sup> Constantine 2009: 233.

<sup>258</sup> Auszüge der Dokumentation hat Jean-Jacques Beaugard auf seinem Blog veröffentlicht (vgl. Beaugard 2008).

<sup>259</sup> Die Liebe zur französischen Sprache erwachte jedoch beim Theaterspielen in der Schule: „[C]’est en jouant dans la troupe de théâtre de ce même lycée, dirigée par une certaine madame Saje, que j’ai commencé à aimer cette langue.“ (Svit 2006)

<sup>260</sup> Über ihren Spracherwerb und ihre Ankunft in Frankreich und den damit verbundenen Schwierigkeiten spricht Brina Svit mit Philippe Lefait in der Reihe *Des mots de minuits*. Das Interview wurde am 22. März 2006 auf France 2 ausgestrahlt und ist inklusive Transkription online archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwCt7alj> (vgl. Svit/Lefait 2006).

<sup>261</sup> Svit 2003a: 96.

<sup>262</sup> Ebd.: 92.

Brücke zu ihrem Heimatland brach erst vor wenigen Jahren ab, als die Zeitschrift ihr aus wirtschaftlichen Gründen die Zusammenarbeit aufkündigte.<sup>263</sup>

In den ersten Jahren in Frankreich stand die Bewahrung des Slowenischen im Mittelpunkt ihres Interesses: „[P]endant longtemps, j’ai été bien plus préoccupée par mon slovène que par mon français.“<sup>264</sup> Ihr Entschluss, die Muttersprache lebendig zu halten, spiegelt sich auch in der bilingualen Sprach-erziehung ihrer Kinder wider: „[J’ai] appris le slovène à mes enfants d’une façon quasi terroriste, comme si c’était la chose la plus importante au monde.“<sup>265</sup> Den Versuch, in einer französischsprachigen Umgebung das Slowenische zu erhalten, umschreibt Svit sehr treffend mit folgendem Bild: „[O]n était comme trois gouttes d’eau slovènes dans une mer française.“<sup>266</sup> Auch nach über zwanzig Jahren in Frankreich stellt sie immer noch Unterschiede im Gebrauch beider Sprachen fest: „Mes réflexes linguistiques sont plus vifs et plus rapides en slovène qu’en français; c’est tout simplement une langue que je possède mieux [...]“.“<sup>267</sup> Die Verwendung des Französischen bleibt stets eine bewusste Entscheidung, während das Slowenische sich insbesondere in emotional angespannten Situationen unkontrolliert einschleicht: „Au bout de vingt-cinq ans à Paris, je suis toujours capable de dire une phrase entière dans ma langue maternelle sans m’en rendre compte.“<sup>268</sup> Allerdings bleibt auch das Slowenische vom Leben im Ausland nicht unbeeinflusst. Dass ihre Muttersprache so eine Art Stillstand erfahren hat, betrachtet sie jedoch nicht als Nachteil für ihr literarisches Schreiben: „Mon slovène, je le sens bien, s’est conservé un peu. Ça lui donne quelque chose d’intéressant aussi.“<sup>269</sup>

Ihr literarisches Debüt gab Brina Svit 1984, bereits vier Jahre in Paris lebend, auf Slowenisch mit dem Roman *April*, der in Slowenien beim Verlag *Mladinska knjiga* erschien. Es folgte eine längere literarische Pause, in der sie sich der

---

<sup>263</sup> „Après 28 ans, elle est remerciée, crise oblige.“ (Bernard 2010: 46) Zum Zeitpunkt der Kündigung verfasste Brina Svit gerade ihr autofiktionales Werk *Petit éloge de la rupture*. Thematisch passend fand auch diese *rupture* sogleich Eingang in die Geschichte (vgl. Svit 2009: 33–35).

<sup>264</sup> Svit 2006.

<sup>265</sup> Svit 2003a: 29.

<sup>266</sup> Svit 2006.

<sup>267</sup> Vgl. Svit 2007a: 254.

<sup>268</sup> Svit 2009: 15.

<sup>269</sup> Svit/Heim 2009: 19:56.

Erziehung ihrer Kinder widmete. In dieser Zeit drehte sie zwei französischsprachige Kurzfilme – *Nikola* (1989)<sup>270</sup> und *Le Balcon* (1990) – und verfasste zwei Hörspiele für France Culture – *Entré dans ma vie par la fenêtre* und *Institutrice au fond du puits*.<sup>271</sup> Erst 1998 veröffentlichte Brina Svit zusammen mit dem Schriftsteller Peter Kolšek ihr nächstes Werk *Navadna razmerja*, einen Briefroman. *April* (1984) und *Navadna razmerja* (1998) sind beide nicht auf Französisch erschienen. Ein Übersetzungsangebot von Gallimard lehnte die Autorin ab: „[J]e trouvais que c'était trop slovène en slovène, donc, j'ai décliné cette offre.“<sup>272</sup> Hier wird deutlich, dass Svit, obwohl sie bereits in Frankreich lebte, zunächst sehr gezielt für ein slowenisches Publikum schrieb.

Ihren dritten Roman *Con Brio* (1998) hingegen verfasste sie zwar auf Slowenisch, die Handlung spielt jedoch in Paris; die slowenische Protagonistin Lea Kralj des vierten Romans *Smrt slovenske primadone* (2000) reist während einer Tournee durch Europa, die sie unter anderem auch nach Paris führt. Adele Parker hebt die Bedeutung von Paris für Brina Svits Schreiben hervor: „Even before Svit began writing in French, her novels written in Slovenian were largely set in Paris and were written in Paris, where she has lived since 1980, and so were produced from within that culture.“<sup>273</sup> Anlässlich der Publikation der französischen Übersetzung von *Con Brio* erklärte die Literatin 1999 in einem Interview in der *Libération*: „J'aime Paris, la distance, mais je traîne ça, je continue à écrire en slovène, j'ai élevé mes enfants en slovène, on peut trahir un pays, mais on ne peut pas trahir une aussi petite langue, parlée par deux millions de personnes.“<sup>274</sup> Da Slowenisch eine Sprache mit einer geringen Sprecherzahl ist, hielt sie es für besonders wichtig, diese durch ihr literarisches Schreiben zu fördern. Ein Sprachwechsel erschien ihr wie ein Verrat an ihrer Erstsprache. Als einsprachig slowenische Schriftstellerin war sie zudem keineswegs unsichtbar auf dem internationalen Literaturmarkt, wie Alison Rice betont: „Brina Svit est l'un des rares écrivains provenant d'un ‚pétit pays‘ à avoir établi une renommée littéraire dans sa langue maternelle.“<sup>275</sup> Das

---

<sup>270</sup> „Dans le générique de *Nikola* (1989) apparaît pour la première fois le pseudonyme de Svit [...]“ (BnF 2012)

<sup>271</sup> Vgl. Lassalle, I. 2006.

<sup>272</sup> Svit/Heim 2009: 10:39.

<sup>273</sup> Parker 2013: 198.

<sup>274</sup> Devarrieux 1999.

<sup>275</sup> Rice 2005: 117.

Schreiben in einer wenig verbreiteten Sprache war für die Autorin nicht von Nachteil. Sowohl *Con Brio* als auch *Smrt slovenske primadone* wurden ins Französische und Englische übersetzt und erschienen in Frankreich bei dem renommierten Verlag Gallimard. Es gab daher zunächst keinen äußeren Anlass für Brina Svit, ihre Literatursprache zu wechseln:

Pourquoi vouloir changer de langue à *mezzo dei camin* comme dit Dante? Personne ne m'y oblige, on ne me le suggère même pas; j'ai un excellent éditeur et une excellente traductrice, et pas seulement en France, mais aussi en Angleterre, en Allemagne, en Italie, même en Grèce..., je pourrais tranquillement continuer à écrire dans ma petite langue, parlée par à peine deux millions de Slovènes, assez belle d'ailleurs, souple, lyrique, émotionnelle, tout le contraire de cérébral et froid.<sup>276</sup>

Obwohl die Schriftstellerin mit der Arbeit ihrer Übersetzerin durchaus zufrieden war, fand sie dennoch, dass ihre Romane in der französischen Fassung nicht nach ihr klangen: „[P]our moi ils étaient trop bien traduits. Dans un français impeccable, élégant. C'est comme j'étais habillé en Yves-Saint-Laurent, ce qui n'est pas tout à fait mon genre.“<sup>277</sup>

Es war schließlich ein Auftrag von *Le Monde*, der dazu führte, dass sie ihren ersten kürzeren Text, *L'été où Marine avait un corps*, direkt auf Französisch schrieb und im Juli 2001 veröffentlichte.<sup>278</sup> An diesen ersten Gehversuch als französischsprachige Autorin hat Svit nur positive Erinnerungen: „[L]a toute première expérience était formidable. [...] Une autoroute s'ouvrait devant moi.“<sup>279</sup> Bestätigung ihrer literarischen Fähigkeiten auf Französisch suchte und erfuhr sie bei ihrer Übersetzerin Zdenka Stimac: „J'ai montré le texte fini à ma traductrice, qui m'a dit, avec une certaine solennité, que je n'avais plus besoin d'elle, que je pouvais voler de mes propres ailes!“<sup>280</sup> Der eigentliche Sprachwechsel ereignete sich jedoch erst 2002 während eines Schreibaufenthalts in

---

<sup>276</sup> Svit 2009: 23f.

<sup>277</sup> Svit/Ploquin/Njike 2004: 29.

<sup>278</sup> Tatsächlich glaubte Brina Svit zunächst, sie könne die Erzählung auf Slowenisch schreiben, wie sie im Radiointerview mit Bénédicte Heim offenbart: „Et moi, je ne sais pas pourquoi, j'ai pensé que je pouvais l'écrire en slovène. Ça m'a même pas effleuré que ça pourrait être en français. Puis après on m'a dit mais non, c'est en français.“ (Svit/Heim 2009; Zeitangabe: 0:13:58) Die Erzählung erschien bereits kurze Zeit später, am 01. August 2001 in einer slowenischen Übersetzung von Mojce Medvedšek in der Zeitung *Delo*.

<sup>279</sup> Svit/Heim 2009: 17:11–17:17.

<sup>280</sup> Douin 2001.

Italien inmitten einer kreativen Schaffenskrise: Brina Svit war von der Baronessa Beatrice Monti della Corte von Rezzori<sup>281</sup> in deren Villa in der Toskana eingeladen worden, um dort einen Roman mit dem Arbeitstitel *Félicité 23m<sup>2</sup>* zu schreiben. Schon bald verwarf Svit dieses Schreibprojekt jedoch, da das Werk zunehmend ins Stocken geriet und die Schreibblockade schließlich unüberwindbar schien:

Et au bout de quarante pages ça n'allait plus du tout. [...] Tous les jours j'avais quelques pages de moins. Tous les jours j'étais plus angoissée .... Je ne dormais plus. Ça n'allait plus du tout.<sup>282</sup>

Die Schriftstellerin suchte Ablenkung, freundete sich zum Missfallen der Baronessa mit deren Hausangestellten an und verbrachte mit ihnen viele Stunden. Eine zufällige Begegnung mit einem Mann namens Moreno in Florenz brachte schließlich die Wende:<sup>283</sup> Brina Svit begann einen neuen Text – zu ihrer eigenen Überraschung auf Französisch: „J'écris en français. Je suis surprise à chaque fois que j'allume l'ordinateur. Je ne reconnais pas ma graphie, est-ce bien mon écriture?“<sup>284</sup> Es entsteht der autobiographische Text *Moreno*, in dem sie ihren Schreibaufenthalt in der Toskana verarbeitet – er ist nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit der Lebensweise der Baronessa und deren Umgang mit den Angestellten, sondern auch eine stetige Reflexion über ihren eigenen Sprachwechsel und dessen Bedeutung für ihr Schreiben. Der Sprachwechsel sei Ausdruck ihrer eigenen inneren Entwicklung, die aufgrund der vielen Jahre in Frankreich eng an das Französische gebunden sei: „Si je suis en train d'écrire en français, ça doit être aussi parce que je veux montrer mon vrai visage, celui d'aujourd'hui, celui qui a changé ... ça ne se voit pas dans un miroir. Ça se dépose dans l'écriture.“<sup>285</sup> In *Moreno* gewährt die Autorin einen umfassenden Einblick in die Textgenese und die fortwährenden Selbstzweifel hinsichtlich ihrer literarischen Sprachkompetenz, die den Schreibprozess prägten:

---

<sup>281</sup> Beatrice Monti della Corte von Rezzori, Witwe des Schriftstellers Gregor von Rezzori, lädt über ihre Stiftung *Santa Maddalena Foundation* regelmäßig Autoren aus aller Welt für einen Schreibaufenthalt auf ihr Anwesen ein (vgl. <http://www.santamaddalena.org/> [16.04.14]).

<sup>282</sup> Svit/Heim 2009: 15:10.

<sup>283</sup> „Il se passait quelque chose comme si son nom était un nom magique pour moi.“ (Svit/Veinstein 2014)

<sup>284</sup> Svit 2003a: 19.

<sup>285</sup> Ebd.: 63.

Ma syntaxe ne serait-elle pas simplette? Mon vocabulaire rudimentaire? Les dialogues trop parlés? [...] Cette langue est trop distinguée pour moi. C'est comme un vêtement trop bien coupé, trop élégant, trop strict et sophistiqué.<sup>286</sup>

Diese *surconscience linguistique*, die stetige Reflexion über Sprache, die sich hier bei Brina Svit zeigt, zeichnet laut Lise Gauvin einen frankophonen Autor aus: „La langue, pour lui, est sans cesse à reconquérir.“<sup>287</sup> Das Französische mit seiner im Vergleich zum Slowenischen langen Literaturtradition schüchtern Svit zunächst ein:

Donc, le slovène c'est vraiment à l'opposé. On peut tout faire. En plus c'est une langue littéraire jeune. Ça veut dire peu de grands œuvres. Donc, en même temps on sent une liberté formidable. Tout est encore à faire. Chaque phrase qu'on écrit on slovène il n'y a pas derrière un Racine [...]<sup>288</sup>

Sie beschließt, ihren vermeintlichen Nachteil in einen Vorteil umzumünzen: „C'est intéressant de travailler avec ses faiblesses, d'essayer de transformer un moins en plus.“<sup>289</sup> Die Fremdsprache zwingt sie zu einem direkten Stil, hinter dem sie sich nicht verstecken könne:

Je suis plus frontale en français, obligée de savoir ce que je veux dire et y aller franchement. J'avance bien plus à découvert en français qu'en slovène. Je suis plus tranchante aussi. Je dois aller à l'essentiel.<sup>290</sup>

Der Sprachwechsel eröffnete Svit zugleich auch inhaltlich neue Möglichkeiten, denn die „tabous qui pèsent dans la première langue n'y existent pas“<sup>291</sup>. So stellte die Schriftstellerin fest, dass ihr das Französische die nötige Distanz verliehen hat, um auch sehr persönliche Themen wie die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter aufzugreifen: „Lorsque la première phrase, celle au sujet de ma mère, s'écrit, je ne l'enlève pas, je continue.“<sup>292</sup> Die enge Verflechtung von Realität und Fiktion gilt als charakteristisch für ihr literarisches Schreiben: „Entrechoquer le vrai et le faux, le hasard et l'évidence, les lieux et les dates, fait partie du projet littéraire de Brina Svit.“<sup>293</sup> Besonders deutlich wird dieser fließende Übergang von Fiktion und Realität in ihrem kurzen Werk *Petit éloge*

---

<sup>286</sup> Svit 2003a: 19.

<sup>287</sup> Gauvin 1999: 9.

<sup>288</sup> Svit/Heim 2009: 19:03.

<sup>289</sup> Svit 2006.

<sup>290</sup> Svit 2007a: 255.

<sup>291</sup> Rice 2005: 126.

<sup>292</sup> Svit 2003a: 35.

<sup>293</sup> Ferniot 2013: 60.



*de la rupture* (2009), das mit konventionellen Erzählformen bricht und so das Thema der *rupture* auch auf der narratologischen Ebene umsetzt:

Rien de plus logique, vu la question, que de composer un écrit tout en ruptures, où plusieurs genres se heurtent avant de composer une manière de marqueterie. La nouvelle, la correspondance ou le récit à la première personne permettent toutes les déclinaisons.<sup>294</sup>

Eingebettet in eine fiktive Liebesgeschichte über eine Trennung lässt die Schriftstellerin fragmentarisch verschiedene Brüche – unbedeutende und bedeutende, private und berufliche – Revue passieren, die sie selbst in ihrem Leben erfahren musste: das Verlassen der Heimat und die damit einhergehende Trennung von den Eltern, vor allem von der Mutter; die Entzweiung mit einer befreundeten Autorin; das Ende der Zusammenarbeit mit der slowenischen Zeitung *Delo*; den Sprachwechsel, den sie als Bruch mit ihrer Muttersprache empfand ... Rice konstatiert: „Svit s’ouvre à une écriture beaucoup plus intime et plus autobiographique en français.“<sup>295</sup> Begünstigt werde diese Form des Schreibens durch die „tendance à l’‘autofiction’ qui croît dans la France contemporaine“<sup>296</sup>. Die Schriftstellerin selbst wehrt sich gegen die Klassifizierung ihrer Romane als autofiktional: „[J]e suis romancière. J’aime inventer. Inventer veut dire trouver. Trouver veut dire être riche. J’aime être riche de cette façon romanesque.“<sup>297</sup> Ihren Roman *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007) bezeichnet die Autorin als „roman vrai“ und betont: „Je ne suis pas Valérie Nolo, mais j’ai vraiment rencontré, il y a plus d’un an maintenant, Coco Dias, danseur de tango.“<sup>298</sup> Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass die Protagonistinnen durchaus Parallelen zum Leben der Literatin aufweisen: So ist beispielsweise Valérie Nolo wie Brina Svit Autorin und leidenschaftliche Tangotänzerin, lebt wie die Schriftstellerin in Paris und reist wie diese nach Buenos Aires. Des Weiteren sind beide ‚Zwischen-Welten-Gänger‘, ein Merkmal, das auf viele von Svits Protagonistinnen zutrifft:

---

<sup>294</sup> Tran Huy 2009: 50.

<sup>295</sup> Rice 2005: 126.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> Svit/Paoli 2006.

<sup>298</sup> Svit 2007b: Klappentext.

Les héros et les héroïnes de ses livres sont pour la plupart issus de cultures mixtes, avec des doubles nationalités; ce sont des immigrants, de nouveaux arrivants, des gens ‚avec un accent‘. En bref, des citoyens du monde.<sup>299</sup>

Als Weltbürger sind sie – wie die Schriftstellerin selbst – in der Regel mehrsprachig: Valérie Nolo arbeitet als Übersetzerin aus dem Spanischen; Lisbeth Sorel, Protagonistin in *Une nuit à Reykjavík* (2011), als Flugbegleiterin, die gleich fünf Sprachen spricht. Sprache, Mehrsprachigkeit und Sprachwahl sind als Themen in den Romanen von Brina Svit stets präsent. Dieser stetig geführte Metadiskurs über Sprache zeigt, dass die oben genannte *surconscience linguistique* auch ihr fiktionales Schreiben prägt.

Aufgrund ihres Sprachwechsels gab es jedoch auch Inhalte, die Svit für ihr zukünftiges literarisches Schreiben ausschloss: So natürlich es ihr erschien, auf Slowenisch auch über Slowenien zu schreiben, so widersinnig erschien es ihr nun, auf Französisch den Fokus auf ihre frühere Heimat zu legen: „Parce que Kundera a raison: pourquoi changer de langue si on reste dans la thématique liée à sa langue natale, autrement dit pourquoi écrire sur la Sibérie ou la Slovénie en français?“<sup>300</sup> Diese Entwicklung zeichnete sich, wie erläutert, bereits in den letzten beiden auf Slowenisch verfassten Romanen ab. Dies bedeutet jedoch nicht, dass für Svit ihr Heimatland künftig nicht mehr als Schauplatz in Frage kam. In ihrem zweiten direkt auf Französisch geschriebenen Roman *Un Coeur de trop* (2006) reist die in Paris lebende Protagonistin Lila Sever anlässlich der Beerdigung ihres Vaters zurück nach Slowenien, wo die Haupthandlung des Romans spielt. Internationaler sind hingegen die Schauplätze der folgenden Romane: *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007) spielt vorrangig in Buenos Aires, *Une Nuit à Reykjavík* (2011) in der Hauptstadt Islands.<sup>301</sup> Auch in diesen Romanen reisen die Protagonisten zunächst an den jeweiligen Schauplatz: Führte die Reise Lila Sever in *Un Coeur de trop* (2006) noch zurück in die Heimat, so ist der Blick der Protagonisten hier nach vorne gerichtet, geht es nun um die Entdeckung ihnen unbekannter Orte. Svits auto-

---

<sup>299</sup> BnF 2012.

<sup>300</sup> Svit 2007a: 255.

<sup>301</sup> Brina Svit reist selbst stets zu den Handlungsorten ihrer Romane. Über ihren Aufenthalt in Island verfasste sie für *Le Figaro* einen kurzen Zeitungsartikel (vgl. Svit 2008).

biographisches Werk *Visage Slovène* (2013b) – gattungstechnisch weder Roman noch Sachbuch, kurz ein „livre inclassable“<sup>302</sup> – schlägt schließlich eine Brücke zwischen Slowenien, Frankreich und Argentinien: „Une histoire de Slovènes argentins racontés en français par une Slovène établie à Paris.“<sup>303</sup> Reise- und Heimatmotiv werden hier miteinander verknüpft: Auf der Suche nach ihren eigenen Wurzeln hat sich die Autorin nach dem Tod ihrer Mutter von Frankreich aus nicht in ihre Heimat Slowenien, sondern nach Buenos Aires begeben, um dort slowenische Emigranten nach ihrem Identitätsverständnis zu befragen und literarische Porträts von ihnen zu entwerfen.

Der eigene und fremde Umgang mit Entwurzelung hat Brina Svit jedoch nicht erst seit dem Tod der Mutter beschäftigt. Viele ihre Romanfiguren weisen hybride Identitäten auf: „Je suis moitié française, moitié je ne sais pas“<sup>304</sup>, so Valérie Nolo, die Protagonistin in *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007), auf die Frage nach ihrer Herkunft. Identitätssuche und Verlust in seinen verschiedenen Variationen – Aspekte der Migration, die der Literatin selbst vertraut sind – ziehen sich als Leitmotive wie ein roter Faden durch ihr Gesamtwerk:

Kati/Grushenka in *Con Brio* and the prima donna Lea Kralj both suffer from loss of country, bound up with loss of parent. The narrator of *Death of a Prima Donna* has been an orphan since the age of two and a half. Mohammed's loss of country (in *Moreno*) is accompanied by a loss of job/position and status. Valerie's mother in *Coco Dias* was adopted, and when *Un Coeur de trop* (2006) begins, Lila is orphaned and must return to her native land for her father's funeral.<sup>305</sup>

Diese Themen sind in den Romanen jedoch nicht zwingend negativ konnotiert, wie Adele Parker betont: „Loss of nations, languages, and families permeates these works, but it is counterbalanced by the adoption of new ones, and by different relations to these new affiliations because they are chosen rather than inherited.“<sup>306</sup> Insbesondere in den selbst gewählten, neuen zwischenmenschlichen Beziehungen sieht Elena-Brândușa Steiciuc den Schlüssel zum Seelenfrieden der Protagonisten: „Fasciné par l'Autre l'être svitien arrive à dépasser ses tensions et ses contradictions grâce au miroir que l'altérité lui offre [...]“<sup>307</sup>

---

<sup>302</sup> Bouchy 2013.

<sup>303</sup> Jobin 2014.

<sup>304</sup> Svit 2007b: 13.

<sup>305</sup> Parker 2013: 205.

<sup>306</sup> Ebd.

<sup>307</sup> Steiciuc 2012: 175.

Wie bereits angedeutet, bedeutete der Sprachwechsel keineswegs die vollständige Aufgabe des Slowenischen, da sich die Autorin entschieden hat, ihre Romane selbst ins Slowenische zu übertragen: „[J]e me traduis toute seule en slovène. Donc ce n'est pas si grave que ça.“<sup>308</sup> Obwohl der Sprachwechsel von Brina Svit in den Aufsätzen von Rice und Parker ausführlich diskutiert wird, erwähnen beide diese Entscheidung nicht. So entsteht in beiden Studien der Eindruck, Svit habe das Slowenische gegen das Französische eingetauscht, was jedoch nicht der Fall ist.

Aus welchen Gründen entschied sich die Literatin für die Selbstübersetzung in ihre Erstsprache? Ihre für *Le Monde* verfasste Kurzgeschichte hatte sie ins Slowenische übertragen lassen, doch mit dem Ergebnis war sie höchst unzufrieden, wie sie 2006 im Gespräch mit Catherine Fruchon-Toussaint erläutert:

Et ça n'allait pas du tout. Enfin, ça n'allait pas du tout ... pour moi ça n'allait pas. J'ai l'impression que les phrases ne sonnaient pas comme des phrases à moi. Donc, c'est là que j'ai compris que je vais certainement, que je vais continuer à écrire en français, mais que je vais me traduire toute seule.<sup>309</sup>

Als langjährige slowenische Schriftstellerin hatte sie ihre eigene Stimmfarbe, einen bestimmten Tonfall und Klang in ihrer Muttersprache, den zu treffen der Fremdübersetzerin nicht gelang. Um ihre literarische Stimme im Slowenischen nicht zu verlieren, entschied Brina Svit, ihre auf Französisch verfassten Werke selbst in die Muttersprache zu übertragen. Dies erlaube ihr auch, sich das Slowenische auf einem hohen literarischen Niveau zu bewahren: „Car une langue, ça s'arrose régulièrement comme une plante, sinon elle s'assèche et elle meurt.“<sup>310</sup> Dennoch räumt Svit ein, dass auch ihre Slowenischkenntnisse – insbesondere umgangssprachliche Wendungen – durch die lange Zeit im Ausland verblasen. Daher lasse sie nicht nur ihre französischen, sondern auch ihre slowenischen Texte stets von Muttersprachlern gegenlesen und erwarte von diesen schonungslose Kritik.<sup>311</sup>

Im Gegensatz zu anderen Selbstübersetzern ist für Svit nur eine Übersetzungsrichtung – in die Erstsprache – möglich: „Je ne suis pas bilingue dans

---

<sup>308</sup> Svit/Veinstein 2014.

<sup>309</sup> Svit/Fruchon-Toussaint 2006.

<sup>310</sup> Svit 2003a: 29.

<sup>311</sup> Vgl. Svit/Brišar 2014. Aus dem Interview geht nicht hervor, ob es sich bei dieser Person um ihren Lektor handelt, oder ob sie die slowenische Fassung von Freunden oder Kollegen Korrektur lesen lässt, bevor sie diese an den Verlag schickt.

les deux sens.“<sup>312</sup> Noch auf Slowenisch schreibend, hatte sie auf Anfrage ihres Verlegers den Versuch unternommen, sich selbst ins Französische zu übersetzen, scheiterte jedoch zu ihrer eigenen Überraschung bereits am Titel, so dass schließlich ihre Tochter die Übersetzung übernahm.<sup>313</sup> Hätte Brina Svit nicht begonnen, auf Französisch zu schreiben, so hätte sie ihre Werke nicht selbst übersetzt – der Sprachwechsel war somit eine notwendige Voraussetzung für die Selbstübersetzung. Die Möglichkeit einer Fremdübersetzung ihrer Werke ins Slowenische schließt die Literatin aus: „Je ne veux pas que ce soit quelqu’un d’autre qui le fasse, voilà. Je pense que je peux le faire mieux qu’un traducteur.“<sup>314</sup>

Hinsichtlich der Textgenese ist zumindest im Fall von *Moreno* (2003) die Originalfassung zum Zeitpunkt der Selbstübersetzung bereits abgeschlossen, wie aus dem Interview mit Bénédicte Heim hervorgeht: Die Schriftstellerin erläutert hier, dass der Sprachwechsel es ihr ermöglicht habe, in *Moreno* das problematische Verhältnis zu ihrer Mutter offen zu thematisieren.<sup>315</sup> Bei der nun anstehenden Übersetzung in ihre Erstsprache sieht sie sich jedoch mit der Schwierigkeit konfrontiert, wie sie mit den entsprechenden Passagen umgehen soll. Da sie ihre Mutter nicht verletzen möchte, vermutet sie, dass sie die entsprechenden Stellen verändern wird: „Je vais peut-être l’écrire un peu différemment ce passage-là sur ma mère. [...] Ou peut-être pas.“<sup>316</sup> Selbstübersetzung bedeutet für Brina Svit somit auch die Möglichkeit der Selbstzensur. Eine zeitversetzte Selbstübersetzung hindert sie folglich nicht daran, Veränderungen bei der slowenischen Fassung vorzunehmen und so Abweichungen zwischen beiden Versionen in Kauf zu nehmen. Sie bezeichnet den Prozess der Selbstübersetzung daher als „réécriture“, als eine Phase, die sie für Korrekturen nutzt:

---

<sup>312</sup> Svit 2007a: 253.

<sup>313</sup> Ebd.: 253f.

<sup>314</sup> Svit/Veinstein 2014.

<sup>315</sup> Hier ist eine deutliche Parallele zu Nancy Huston zu erkennen, die ebenfalls die neugewonnene Freiheit betont, die mit ihrem Sprachwechsel einherging: „[J]e pense que dans ma langue maternelle je n’aurais pas pu trouver cette liberté [...] De pouvoir tout se permettre, oui.“ (Kroh 2000: 36)

<sup>316</sup> Svit/Heim 2009: 42:35. Die slowenische Selbstübersetzung liegt in der Zwischenzeit vor. Ein Textvergleich durch zweisprachige Wissenschaftler könnte Aufschluss darüber geben, für welche Übersetzungsstrategie sich die Autorin letztendlich entschieden hat.

Quand une trouvaille en français tombe à plat en slovène, je n'ai pas besoin de chercher un compromis, j'invente autre chose. Si le dialogue n'est pas vif et nerveux, je le modifie. Si le rythme se perd, j'ajoute une phrase ou deux. Si je peux améliorer quelque chose, je le fais. Je n'ai rien contre ce double travail, au contraire. C'est une sorte de vérification. Je regarde dans une autre langue si ça marche. Je corrige ce que je peux corriger. Parce que c'est en traduction qu'on voit nos défauts, nos tics, nos facilités... C'est un miroir qui réfléchit sans pitié et sans complaisance.<sup>317</sup>

Korrekturen können hierbei sowohl Ergänzungen als auch Auslassungen bedeuten: „[O]n donne une deuxième chance à une histoire. Parce qu'en repassant par la même histoire, [...] moi, j'ai arrangé des petits détails, j'ai rajouté un peu ou par moments j'ai enlevé un peu.“<sup>318</sup> Die Freiheit, Änderungen vornehmen zu können, bedeutet jedoch nicht, dass ihr die Übersetzung keinerlei Probleme bereitet. So sei *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007) im französischen Original durch einen „special layer of language, which is humorous, emotional and direct“<sup>319</sup> gekennzeichnet, der schwierig ins Slowenische zu übertragen gewesen sei.

Die Muttersprache ist bereits bei der Entstehung der französischen Version präsent, insofern als Brina Svit beim Schreiben des Originals ihre Friseurin in Slowenien als Zielleserin im Blick hat:

Je ne veux pas rendre ma littérature hermétique. Je pense toujours à ma coiffeuse en Slovénie, dans mon village. Elle lit mes livres. Elle me fait des commentaires. Alors je veux qu'elle comprenne tout. S'il y a des petites références ou citations qui lui échappent, ce n'est pas grave... Mais je veux qu'elle marche avec moi, qu'elle soit touchée par mon histoire. Qu'à la fin, elle pleure...<sup>320</sup>

Bei allen intertextuellen und intermedialen Referenzen achtet die Schriftstellerin stets darauf, dass ihr Werk in beiden Sprachen allgemein verständlich bleibt. Besondere Bedeutung kommt den Namen der Protagonistinnen zu, da diese den Ausgangspunkt der Entstehung jeder ihrer Romane bilden:

Comme Proust, je cherche longuement les noms de mes personnages. Seulement une fois trouvés puis-je commencer à rédiger. Je pense en ce moment à une fiction, une histoire d'amour, sur le lac de Bled, en Slovénie. Je réfléchis à des noms...<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> Svit 2007a: 254.

<sup>318</sup> Svit/Fruchon-Toussaint 2006.

<sup>319</sup> Lužar 2013.

<sup>320</sup> Svit/Paoli 2006.

<sup>321</sup> Bernard 2005: 28.

Die Namen der Figuren sind daher in beiden Fassungen identisch; es werden keine kulturellen Anpassungen vorgenommen.

Die slowenischen Selbstübersetzungen erscheinen im Schnitt zwei Jahre nach der jeweiligen französischen Fassung. Daraus folgt jedoch nicht zwingend, dass auch der Übersetzungsprozess mit größerer zeitlicher Verzögerung erfolgt. Einem *Arte*-Interview aus dem Jahr 2007 ist vielmehr zu entnehmen, dass Brina Svit sich direkt im Anschluss ins Slowenische übersetzt und die Korrekturen zum Teil auch noch in das französische Originalmanuskript einarbeitet.<sup>322</sup> Auf welche Werke diese Methodik im Einzelnen zutrifft, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht ermittelt werden, da ein persönliches Interview mit der Autorin nicht zustande kam.

Svits Romane erscheinen in Frankreich auch nach dem Sprachwechsel weiterhin bei Gallimard, jedoch nicht länger in der Reihe *Du monde entier*, sondern seit *Moreno* (2002)<sup>323</sup> in der renommierten Reihe *Blanche*<sup>324</sup>: „[T]he ‚série blanche‘ is devoted to upmarket literature in French.“<sup>325</sup> Diese Verlagsentscheidung erfreute die Schriftstellerin sehr, „car elle ait ainsi rejoint dans la collection blanche deux autres auteurs bilingues de renom, Beckett et Nabokov“<sup>326</sup>. Die Tatsache, dass Brina Svit ihre ersten Werke auf Slowenisch verfasste und nun direkt auf Französisch schreibt, wird vom Verlag im Peritext der Werke seit *Moreno* stets betont. So heißt es selbst nach fünf auf Französisch verfassten Werken im Peritext von *Visage slovène* (2013b): „*Visage slovène* est son huitième livre publié aux Editions Gallimards et le sixième écrit en français.“ Dass ihre Bücher bislang stets bei Gallimard erschienen seien, bedeute jedoch keine Veröffentlichungsgarantie. Wie alle Werke durchlaufen auch ihre einen mehrstufigen internen Entscheidungsprozess.<sup>327</sup> Ihre Romane erscheinen in Frankreich zumeist als Taschenbücher, wodurch sie deutlich

---

<sup>322</sup> Svit/Arte 2007.

<sup>323</sup> „On ne s’étendra pas sur l’aimable ironie du nom de la collection ‚Blanche‘ pour publier un roman au titre de *Moreno*.“ (Constant 2011: 73)

<sup>324</sup> Vgl. STA 2003.

<sup>325</sup> Sapiro 2010: 428.

<sup>326</sup> Constant 2011: 73.

<sup>327</sup> Vgl. Svit/Brišar 2014.

günstiger sind als das jeweilige slowenische Pendant.<sup>328</sup> In Slowenien erschienen sowohl *Coco Dias ali Zlata vrata* (2008), die Selbstübersetzung von *Coco Dias ou La Porte Dorée* (2007), als auch *Moreno* (2003b) als Originale, d. h. sie sind im Peritext nicht als Übersetzungen gekennzeichnet. Es handelt sich somit um *autotraducciones opacas*. Dennoch wird in Rezensionen und Interviews häufig auf den Sprachwechsel und die damit einhergehende Selbstübersetzung hingewiesen, so dass Svit dennoch als Selbstübersetzerin sichtbar wird.

Den internationalen Literaturmarkt konnten Svits Werke bislang nur begrenzt erobern. Häufig wurde nur ein einziges Werk in die jeweilige Zielsprache übersetzt: *Con Brio* 2002 ins Griechische, *Moreno* 2008 ins Niederländische; *Coco Dias* 2010 ins Spanische (*Coco Dias o la Puerta Dorada*) und 2011 ins Italienische (*Coco Dias Tango*). Die Übersetzung ins Spanische erschien bei einem argentinischen Verlag. Einzig ins Englische und ins Deutsche wurden je zwei Romane übersetzt: aus dem Slowenischen ins Englische, wie bereits erwähnt, 2002 *Con Brio* und 2005 *Smrt slovenske primadone* (*Death of a prima donna*); ins Deutsche 2002 *Con Brio* aus dem Slowenischen und 2005 *Moreno* aus dem Französischen.<sup>329</sup> Mit derzeit drei Übersetzungen ist *Con Brio* somit ihr bislang international erfolgreichster Roman. Auszüge aus *Moreno* wurden zwar ins Englische übersetzt und 2009 in der Zeitschrift *Contemporary French and Francophone Studies* veröffentlicht,<sup>330</sup> eine vollständige Übersetzung wurde jedoch bislang nicht publiziert.

Wie zuvor erläutert, wurden ihre Werke bereits in andere Sprachen übersetzt, als Svit noch auf Slowenisch schrieb. Der Sprachwechsel wurde von ihrem englischen Übersetzer Peter Constantine kritisch beobachtet:

As the English translator of her Slovene novels, I was attracted to her creative voice, the originality of her prose, and her beautiful sentences and rhythms. As her Slovenian translator, I [...] was concerned that her beautiful mother tongue

---

<sup>328</sup> Vgl. Svit/Brišar 2014.

<sup>329</sup> *Con Brio* wurde aus dem Slowenischen von Astrid Philippsen und Nadja Tomišić übersetzt und erschien 2002 im Hanser Verlag. *Moreno* hingegen wurde aus dem Französischen von Judith Klein übersetzt und erschien 2005 bei C.H. Beck.

<sup>330</sup> Vgl. Svit 2009: 233–245.



might be swept aside for her new language. [...] [H]er subsequent novels in French [...] have shown that she has a wonderful voice in French as well.<sup>331</sup>

Die Anzahl der Übersetzungen hat sich durch den Sprachwechsel nicht spürbar erhöht, jedoch änderten sich sowohl die Ausgangs- als auch die Zielsprachen: Vor dem Sprachwechsel erfolgten Übersetzungen aus dem Slowenischen ins Griechische, Französische und Englische, nach dem Sprachwechsel aus dem Französischen ins Niederländische, Spanische und Italienische. Einzig ins Deutsche wurden Brina Svits Werke sowohl vor als auch nach ihrem Sprachwechsel übersetzt.

### Zusammenfassung

Brina Svit ist eine Migrationsautorin, die als ausgebildete Dolmetscherin bei ihrer Ankunft in Frankreich bereits über sehr gute Französischkenntnisse verfügte. Dennoch begann sie, bereits in Frankreich lebend, ihren literarischen Werdegang auf Slowenisch. Da ihre Werke ins Französische übersetzt wurden und sie mit den Übersetzungen zufrieden war, gab es keinen äußeren Anlass für einen Sprachwechsel. Zudem war es ihr wichtig, das Slowenische aufgrund seiner geringen Verbreitung durch ihr eigenes Schreiben zu unterstützen. Für Svit kam ein Sprachwechsel einem Verrat gleich. Dennoch erfolgte dieser schließlich ungeplant in Folge einer Schreibblockade. Da Svit das Slowenische jedoch nicht aufgeben wollte, entschied sie sich dafür, ihre Werke selbst zu übersetzen. Ihre Selbstübersetzungen erfolgen stets unidirektional und zeitversetzt ins Slowenische. Es handelt sich somit um *infraautotraducciones*. Da Svit für sich eine Selbstübersetzung ins Französische ausschließt, kann der Sprachwechsel bei ihr als Voraussetzung für die Selbstübersetzung angesehen werden. Wie UNAI ELORRIAGA ist auch Brina Svit der Überzeugung, sie sei als Autorin am besten geeignet, ihre Werke zu übersetzen. Der Versuch einer Fremdübersetzung überzeugte sie nicht. Da ihre Romane autofiktional geprägt sind, eröffnete ihr das Schreiben in der Zweitsprache zunächst thematische neue Freiheiten. Allerdings musste sie bei der anschließenden Selbstübersetzung erkennen, dass diese nur temporär waren. Sie nutzt daher die Selbstübersetzung auch als Möglichkeit der Selbstzensur. Ihre Werke erscheinen in

---

<sup>331</sup> Constantine 2009: 233.

beiden Sprachen als Originale, jedoch wird in Frankreich stets auf den Sprachwechsel hingewiesen, und auch in der slowenischen Presse findet bei Rezensionen zumeist auch die französische Fassung Erwähnung. In Frankreich wird Svit somit als mehrsprachige Schriftstellerin, nicht aber als Selbstübersetzerin vermarktet, während in Slowenien der Aspekt der Selbstübersetzung in vielen Rezensionen hervorgehoben wird. International ist Brina Svit heute als französische Autorin bekannt, da ihre Werke seit dem Sprachwechsel nicht mehr aus dem Slowenischen, sondern stets aus dem Französischen übersetzt werden. Die dominantere Sprache auf dem Buchmarkt hat sich somit durchgesetzt, und folglich hat das Slowenische durch ihren Sprachwechsel als international erfolgreiche Autorin an Präsenz auf dem internationalen Buchmarkt eingebüßt. In gewisser Weise hat der Sprachwechsel somit tatsächlich zu einem „Verrat“ an der Erstsprache geführt.

## 11.6 Monika Zgustová

Monika Zgustová is a perfect example of a writer without borders, whose literary creations include the cultures and languages that she has accumulated throughout her lifetime. (Juan Goytisolo)<sup>332</sup>

Monika Zgustová wurde 1957 in Prag geboren. Mit 16 Jahren flüchtete sie mit ihren Eltern über Indien in die Vereinigten Staaten, wo sie Vergleichende Literaturwissenschaft studierte und anschließend promovierte.<sup>333</sup> Während ihres Studiums absolvierte sie mehrere Sprachkurse, unter anderem lernte sie Katalanisch. Nach kurzen Aufenthalten in Paris und Argentinien lebt Zgustová seit Anfang der 1980er Jahre in Spanien – zunächst in Barcelona, aktuell in Sitges –, wo sie als Schriftstellerin, Übersetzerin und Journalistin, unter anderem für *El País*, arbeitet. Bisher sind von ihr fünf Romane und ein Kurzgeschichtenband erschienen sowie eine Biographie über den Schriftsteller Bohumil Hrabal.<sup>334</sup>

### Romane auf Tschechisch und Katalanisch:

- *Grave cantabile* (2000) / *La dona dels cent somriures* (2001)
- *Peppermint frappé* (2002) / *Menta fresca amb llimona* (2002)

### Romane auf Tschechisch, Katalanisch und Spanisch:

- *Tichá žena* (2005) / *La dona silenciosa* (2005) / *La mujer silenciosa* (2005)
- *Zimní zahrada* (2008) / *Jardí d'hivern* (2009) / *Jardín de invierno* (2009)

### Romane auf Katalanisch und Spanisch:

- *La nit de Valia* (2013) / *La noche de Valia* (2013)

### Kurzgeschichtenband nur auf Katalanisch:

- *Contes de la lluna absent* (2010)

Die Vielfalt der Sprachen, mit denen die tschechische Migrationsautorin literarisch arbeitet, ist außergewöhnlich:<sup>335</sup> Zum einen übersetzt sie Autoren

<sup>332</sup> Vgl. Feminist Press 2011.

<sup>333</sup> „Nací en Praga y una parte muy importante para la formación de una persona la pasé en la antigua Checoslovaquia. Viví allí hasta los 16 años, cuando mis padres decidieron refugiarse en los Estados Unidos, a través de la India, un país al que habíamos acudido por el trabajo de mi padre, un reconocido lingüista, que había colaborado con Noam Chomsky, y que ya tenía un trabajo apalabrado en Nueva York.“ (Zgustová/EFE 2008)

<sup>334</sup> Die Biographie *Los frutos amargos del jardín de las delicias. Vida y obra de Bohumil Hrabal* (1997) verfasste sie auf Katalanisch, Spanisch und Tschechisch: „Las primeras ediciones se hicieron en catalán y en castellano, y el tercer idioma en que se publicó fue el checo.“ (Zgustová/Fajkusová 2004)

<sup>335</sup> Neben ihren vier Literatursprachen spricht sie auch Französisch und Englisch.

aus dem Tschechischen und Russischen ins Katalanische und Spanische, zum anderen schreibt sie selbst in mehreren Sprachen: „Escribe los borradores de sus obras en checo, su lengua materna, pero luego rehace versiones en castellano y catalán, aunque también lo ha hecho en ruso e inglés.“<sup>336</sup> Man könnte dieses Zeitungs zitat so interpretieren, dass sich Zgustová auch ins Russische und Englische selbst übersetzt hätte, jedoch bestätigte sich diese Annahme im Interview mit der Literatin nicht.<sup>337</sup> Vielmehr hat sie vor allem Essays auch in anderen Sprachen verfasst: „Sin embargo, debo admitir que escribo cuentos, obras de teatro y sobre todo ensayo en distintos idiomas, incluso en inglés.“<sup>338</sup> Sowohl für ihre Übersetzungen als auch für ihre fiktionalen Werke erhielt sie zahlreiche Preise. Innerhalb der Fallstudien repräsentiert Monika Zgustová die dreisprachigen Selbstübersetzer, genauer gesagt die multidirektionalen Selbstübersetzer.

Zgustová’s literarischer Werdegang begann als Übersetzerin zahlreicher tschechischer und russischer Autoren – unter anderem Milan Kundera und Fjodor Dostojewski – ins Katalanische und Spanische. Für ihre mittlerweile über fünfzig Übersetzungen wurde sie vielfach ausgezeichnet: Unter anderem erhielt sie 1991 den *Premio Crítica Serra d’Or* für ihre katalanische Übersetzung *Anunci d’una casa on no vull viure* (1990) von Bohumil Hrabal sowie 2010 den *Premio de Traducción Ángel Crespo* für ihre spanische Übersetzung *Las aventuras del buen soldado Svejk* (2000) von Jaroslav Hašek. Letztere lag ihr besonders am Herzen, da für das Werk bislang nur eine indirekte Übersetzung aus dem Deutschen ins Spanische vorlag<sup>339</sup>: „Les traduccions s’haurien de fer sempre directament de la llengua original. Tot i que això sembla un punt evident, per a moltes editorials no ho és.“<sup>340</sup> Ihre umfangreiche Erfahrung als Fremdübersetzerin habe die Selbstübersetzungen ihrer

---

<sup>336</sup> EFE 2009.

<sup>337</sup> Vgl. Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>338</sup> Zgustová/Mateo 2013: 2.

<sup>339</sup> Vgl. Horáková 2005.

<sup>340</sup> Zgustová 1990: 81. „Übersetzungen sollten immer aus der Originalsprache angefertigt werden. Obwohl dies offensichtlich scheint, ist es das für viele Verlage nicht.“ (Meine Übersetzung)

Romane erst ermöglicht, so die Schriftstellerin: „Sin haber tenido esta experiencia seguramente no me hubiera introducido en algo tan arduo.“<sup>341</sup>

In ihren fiktionalen Werken verarbeitet Zgustová ihr eigenes grenzüberschreitendes Leben als Exilautorin. Die Schauplätze sind oft der Autorin bekannte Orte wie ihre Heimat Prag (*Zimní zahrada*) oder ihre neue Wahlheimat Sitges in ihrem zweiten Roman *Peppermint frappé* (2002): „[T]he location of the novel expresses my fondness for the place that has become my home.“<sup>342</sup> Vielfach spielt die Handlung an mehreren Schauplätzen: Sankt Petersburg, Sitges und Prag (*Peppermint frappé*); Prag, Paris (*Zimní zahrada*); Prag, Paris, USA (*Tichá žena*). Oftmals ist der Schauplatzwechsel verbunden mit einer Migrations- oder Exilerfahrung; so flüchtet Karel in *Zimní zahrada* (2008) beispielsweise von Prag nach Paris. Die Protagonisten sind häufig selbst migriert und/oder weisen hybride Identitäten auf wie Patricia Pavloff, Nordamerikanerin mit russischen Wurzeln, die in Katalonien lebt. Ihre Mitbewohnerin Radhika, ebenfalls Nordamerikanerin, hat indische Vorfahren (*Peppermint frappé*). Die Protagonistin Silva des dritten Romans *Tichá žena* (2005) ist deutsch-tschechischer Herkunft. Bei der Konzeption dieser Figur ließ sich die Autorin von ihrer Großmutter inspirieren: „La protagonista de mi novela se llama Silva y está inspirada vagamente en el personaje de mi abuela, que nació en un castillo a principios del siglo XX y murió en un barrio periférico de Praga.“<sup>343</sup> Die Geschichte von Eva in *Zimní zahrada* (2008) hingegen sei ihre eigene imaginierte Vergangenheit, wären ihre Eltern nicht geflüchtet: „Creo que su historia habría sido la mía si mis padres no hubieran abandonado Checoslovaquia. El destino de Eva es una reflexión de lo que podría haber sido mi vida.“<sup>344</sup> Sowohl in ihrem ersten als auch in ihrem letzten Roman wählt Zgustová indes reale Personen als Hauptfiguren. So verarbeitet sie bereits in ihrem ersten Roman *Grave cantabile* (2000) drei unterschiedliche Frauenschicksale:

Zgustova masterfully reimagines the true stories of three inimitable women – the Duchess of Alba, the lover and muse of 18th-century Spanish painter Francisco Goya; Božema Němcová, a Czech writer and nationalist living in the 19th-century

---

<sup>341</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>342</sup> Zgustová (o. J.).

<sup>343</sup> Horálková 2005.

<sup>344</sup> Zgustová/Durán 2009.

Austro-Hungarian empire; and Nina Berberova, a Russian exile residing in Paris during the former's revolution.<sup>345</sup>

Die drei Protagonistinnen des drei Jahrhunderte umspannenden Romans sind unterschiedlicher Nationalität, stammen jedoch stets aus Ländern, denen sich Zgustová selbst verbunden fühlt. In ihrem letzten Roman *La nit de Valia* (2013)<sup>346</sup> fiktionalisiert sie das Leben der russischen Künstlerin Valentina Grigorievna, die Ende des Zweiten Weltkriegs aufgrund ihrer Liebesaffäre mit dem nordamerikanischen Marineoffizier Bill Rowgrave wegen angeblicher Spionage mit 16 Jahren zu einer zehnjährigen Haftstrafe im Gulag in Sibirien verurteilt worden war. In der Vorbereitung für ihren Roman führte Zgustová viele persönliche Interviews mit Grigorievna und anderen ehemaligen weiblichen Gefangenen: „Cada una me contó una historia distinta, todas escalofrías y al mismo tiempo llenas de sabiduría vital.“<sup>347</sup> Ihre Russischkenntnisse waren bei diesen sehr intensiven Gesprächen von Vorteil:

Si yo no supiera ruso no habría sido posible llevar a cabo esta investigación, me ha ayudado al 100 % porque si necesitas un intérprete el contacto ya no es el mismo, no alcanzas la misma profundidad o la amistad con las mujeres. El idioma me ha ayudado muchísimo, muchísimo a tener ese contacto directo.<sup>348</sup>

Historische und politische Begebenheiten sind häufig Ausgangs- oder Konfliktpunkt ihrer fiktionalen Werke. Insbesondere die politischen Umwälzungen im 20. Jahrhundert interessieren Zgustová, wie sie mit Blick auf ihren Roman *Tichá žena* (2005) erläutert:

El siglo XX con todos sus cambios ha tenido una influencia grave, y muchas veces las personas han tenido dificultades casi infernales para acostumbrarse al nuevo sistema político, social y al nuevo marco social. Escribí esta novela para indagar e investigar el comportamiento humano sumergido en grandes cambios históricos.<sup>349</sup>

Besonders wichtig ist es ihr, Kenntnisse der osteuropäischen Geschichte zu vermitteln: „Creo que la memoria es muy importante para no repetir los errores del pasado [...] en España y parte de Europa no se conoce bien la tormentosa

---

<sup>345</sup> Publishers Weekly 2012.

<sup>346</sup> Für das Werk erhielt sie den *Premio Joaquim Amat-Piniella*, dieser „tiene el objetivo de reconocer públicamente una obra narrativa, novela o libro de memorias que refleje una preocupación social hacia el mundo contemporáneo“. (EFE 2014b)

<sup>347</sup> Zgustová 2013.

<sup>348</sup> Zgustová/Corregidor 2013.

<sup>349</sup> Horálková 2005.

historia de Europa del Este<sup>350</sup>. Zgustová schreibt so stets auch gegen das Vergessen. Neben den bereits erwähnten Frauenschicksalen im Gulag thematisiert sie – jeweils eingebettet in eine Dreiecks-Liebesgeschichte – in ihrem zweiten Roman *Peppermint frappé* (2002) die Ereignisse des Prager Frühlings, während sie in ihrem vierten Roman *Zimní zahrada* (2008) die Geschichte des Totalitarismus in der Tschechoslowakei bis zum Mauerfall nachzeichnet. Wie gezeigt wurde, ist Monika Zgustová sowohl im realen Leben als auch in ihrem literarischen Schaffen stets Grenzgängerin und Kulturvermittlerin, erschafft und erhält sich so Referenzpunkte, die für eine Exilautorin nicht selbstverständlich sind:

La dificultad para un escritor en el exilio no es únicamente lingüística. El problema de la pérdida de toda una cultura que le resulta familiar, de los puntos de referencia, es algo inmensamente difícil de superar.<sup>351</sup>

Auch die sprachlichen Herausforderungen hat sie auf ihre ganz eigene Weise gelöst, wie im Folgenden erläutert wird.

Ihr erster Roman *Grave cantabile* erschien 2000 beim Odeon Verlag in Prag. Obwohl Zgustová bereits seit über fünfundzwanzig Jahren nicht mehr in Tschechien lebte, wählte sie für ihr literarisches Debüt Tschechisch, da sie sich in ihrer Erstsprache noch immer am besten ausdrücken konnte: „Solo en el idioma materno disfrutas del automatismo que te permite dejarte llevar por las ideas tal y como se te van ocurriendo, sin tener que preocuparte por las cuestiones gramaticales.“<sup>352</sup> Dennoch wollte sie, dass ihr Roman auch in ihrer neuen Heimat verfügbar ist, und entschied daher, ihn selbst ins Katalanische zu übersetzen bzw. ihn auf Katalanisch neu zu schreiben: „[N]o se trata exactamente de una traducción sino de una nueva versión, una reescritura.“<sup>353</sup> Zgustová nutzte die Phase der Selbstübersetzung intensiv zur Korrektur der Originalversion: „A la hora de corregir no paraba de ir de una versión a otra.“<sup>354</sup> Beide Fassungen beeinflussten sich somit gegenseitig. Die katalanische Selbstübersetzung *La dona dels cent somriures* erschien zeitversetzt 2001 als

---

<sup>350</sup> Europapress 2009.

<sup>351</sup> Zgustová 2008: 302f.

<sup>352</sup> Zgustova/Mateo 2013.

<sup>353</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>354</sup> Ebd.

*autotraducción opaca*. Auch wenn das Werk nicht als Übersetzung gekennzeichnet ist, so werden auf der Buchrückseite dennoch tschechische Pressereaktionen zitiert, so dass es einen indirekten Hinweis auf die Existenz einer tschechischen Fassung gibt. Während die Publikationsgeschichte den Eindruck erweckt, Monika Zgustová sei zunächst eine zweisprachige Selbstübersetzerin gewesen, zeigte sich im Interview, dass sie bereits von Beginn an dreisprachig gearbeitet hat, da sie auch diesen Roman ins Spanische übersetzte, die entstandene Fassung jedoch nicht veröffentlichte.<sup>355</sup>

Ihren zweiten Roman *Peppermint frappé* (2002) verfasste sie auf Tschechisch und übersetzte ihn selbst ins Katalanische, jedoch bislang noch nicht ins Spanische: „Tengo ganas de traducirla al castellano y lo haré en breve.“<sup>356</sup>

Konsequent dreisprachig verfasst Zgustová ihre Werke seit ihrem dritten Roman *Tichá žena* (2005) / *La dona silenciosa* (2005) / *La mujer silenciosa* (2005). Zwar entsteht das Manuskript weiterhin stets auf Tschechisch, in der Überarbeitungsphase beginnt sie nun jedoch bereits sowohl mit der katalanischen als auch der spanischen Version:

El checo lo reservo para la ficción y para los primeros borradores de mis novelas. En cambio, cuando empiezo a trabajar sobre ese borrador, ya puedo pasarme al castellano o al catalán, y desarrollar, luego, diferentes versiones.<sup>357</sup>

Die drei Fassungen erzählen dieselbe Geschichte, unterscheiden sich jedoch durchaus in der Länge, wie die Autorin einräumt: „[L]a versió en txec és més curta que les versions catalana i castellana.“<sup>358</sup> Das Schwierige an der Selbstübersetzung insbesondere im Vergleich mit einer Fremdübersetzung sei die erneute Auseinandersetzung mit einem Text, den man selbst geschrieben habe:

La autotraducción es algo difícil porque cuando tú haces una traducción tú empiezas de cero, sólo haces la traducción de aquella obra, pero no la has redactado, la ha redactado otra persona. En cambio, cuando te traduces a ti misma, ya has trabajado mucho en la novela y tienes que meterte otra vez a traducirla. Esta es la parte mala.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> Vgl. Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>356</sup> Ebd.

<sup>357</sup> Zgustová/EFE 2008.

<sup>358</sup> Capdevila 2005. „Die tschechische Version ist deutlich kürzer als die katalanische und spanische Version.“ (Meine Übersetzung)

<sup>359</sup> Zgustová/Agraz 2010.



Doch die Selbstübersetzung bietet auch Vorteile: zum einen die absolute Kontrolle über Übersetzungsentscheidungen jeglicher Art, zum anderen die Möglichkeit der gleichzeitigen Veröffentlichung aller drei Versionen: „La parte buena es que tú misma puedes controlar los giros, el vocabulario, el registro, el sentido del humor. Y además, que los libros salen en tres idiomas la vez.“<sup>360</sup> Darüber hinaus biete ihr die Selbstübersetzung mehr Freiheiten.<sup>361</sup>

2010 veröffentlichte Zgustová den Kurzgeschichtenband *Contes de la lluna absent* für den sie 2009 den *Premi Mercè Rodoreda de contes i narracions* erhielt.<sup>362</sup> Mit diesem Literaturpreis werden unveröffentlichte Kurzgeschichten bzw. Erzählungen ausgezeichnet, die auf Katalanisch verfasst wurden. Man könnte daher auf einen Sprachwechsel in ihrem literarischen Schaffen schließen, jedoch bestätigt sich diese Annahme im Interview mit der Schriftstellerin nicht:

La historia de los *Contes de la lluna absent* es la misma que la del resto de mis libros. Escribí esos cuentos en checo y luego hice las demás versiones. De momento ha salido la versión catalana, que se ha premiado, y no me he preocupado por las demás.<sup>363</sup>

Erneut erlaubt die Publikationsgeschichte keinen Rückschluss auf die Textgenese; die spanische und tschechische Version blieben bislang unveröffentlicht. Die Vergabe des Literaturpreises zeigt, dass Zgustovás Werke in Katalonien als Originale wahrgenommen werden.

Als 2013 ihr Roman *La nit de Valia / La noche de Valia* erschien, bestätigte die Autorin, dass auch dieser Roman zunächst auf Tschechisch entstand: „Escribió conforme al curioso método que sigue desde hace unos años: Primero preparo un borrador en checo y luego lo trabajo en castellano y en catalán.“<sup>364</sup> Die Veröffentlichung der tschechischen Fassung *Valjina Noc* steht jedoch noch aus. Auf meine Nachfrage hin erläutert Zgustová das chronologische Zusammenspiel der einzelnen Fassungen und Sprachen dieses Romans ausführlich: Bei der Übersetzung des Manuskripts ins Spanische entwickelte sie dieses bereits weiter: „En cuanto a la novela *La noche de Valia* escribí el

---

<sup>360</sup> Zgustová/Agraz 2010.

<sup>361</sup> Vgl. Capdevila 2005.

<sup>362</sup> Der Preis umfasst 10.000 Euro sowie die Veröffentlichung des eingereichten Manuskripts (vgl. Fundació Enciclopèdia Catalana 2008).

<sup>363</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>364</sup> Ojeda 2013.

primer borrador en menos de un año. Luego lo traduje-reescribí al/en castellano y trabajé muy a fondo esa versión.<sup>365</sup> Dass hier Schreib- und Übersetzungsprozesse ineinandergreifen, zeigt bereits die doppelte Verbverwendung „traduje-reescribí“. Im Anschluss arbeitete sie aus dem Gedächtnis heraus die vorgenommenen Änderungen in das Original ein. Hierbei habe sie jedoch den spanischsprachigen Text nicht in die Hand genommen, so dass sie diese erneute Bearbeitung nicht als Übersetzungsprozess bezeichnet:

Cuando trabajé el checo, lo hacía de memoria: intentaba recordar los cambios en la versión castellana y generalmente no miraba el texto castellano sino que recreaba de memoria esas escenas, frases añadidas, transformando el texto un poco a mí antojo.<sup>366</sup>

In dieser Phase arbeitete sie indes nicht nur die Änderungen in die tschechische Fassung ein, sondern entwickelte den Text noch einmal weiter; entsprechend kehrte die Verfasserin im Anschluss wieder zur spanischsprachigen Version zurück. Auch in diesem Arbeitsschritt fügte Zgustová neue Änderungen hinzu: „Entonces releí la versión castellana, introduciendo más cambios, y no me molestaba con el texto checo para no distraerme, aunque sí que marcaba los distintos cambios con colores.“<sup>367</sup> Hier ist eine Systematisierung der Überarbeitung erkennbar. Fast alle markierten Stellen wurden in der nächsten Phase in der tschechischen Fassung überarbeitet: „[N]o añadía todos los cambios, solo los que me parecían adecuados en ese momento (la mayoría de ellos), y hacía más cambios que luego vertía a la versión castellana.“<sup>368</sup> Mit jedem einzelnen Arbeitsschritt war somit eine Weiterentwicklung des Textes verbunden, so dass das originäre Schreiben nicht einer Sprache vorbehalten war. Beide Versionen beeinflussten sich stets gegenseitig; die Grenze zwischen Übersetzen und Schreiben war hierbei fließend. Bis zu diesem Punkt war der Schreibprozess somit zweisprachig. Erst im Anschluss entstand die katalanische Fassung. Als Ausgangstext fungierten hier sowohl die tschechische als auch die spanische Version. Auch hier kam es durchaus noch zu Veränderungen des Textes, die jedoch nur teilweise auf die Ausgangsfassungen zurückwirkten:

---

<sup>365</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>366</sup> Ebd.

<sup>367</sup> Ebd.

<sup>368</sup> Ebd.

Tal como iba traduciendo, me tomaba la libertad de cambiar (mejorar) el texto de forma espontánea, no siempre introduciendo los cambios a las versiones castellana y checa (básicamente porque cuando estoy tan inmersa en el trabajo de una versión, me dedico únicamente a ella, de modo casi obsesivo).<sup>369</sup>

Ihre Werke erscheinen, wenn möglich, nahezu gleichzeitig in allen drei Sprachen. Die Kennzeichnung der Selbstübersetzung ihrer Romane in der spanischen und katalanischen Ausgabe wird von den Verlegern unterschiedlich gehandhabt. Während zum Beispiel in der spanischen Fassung *La mujer silenciosa* die Selbstübersetzung mit den Worten „Traducción de la autora“ vermerkt ist, fehlt dieser Hinweis in der katalanischen Version. Für Zgustová sind beide Varianten gerechtfertigt:

Creo que ambas posturas son válidas: se puede especificar que se trata de una autotraducción, y si no se hace, también es correcto porque la autotraducción queda alejada de la versión original y por lo tanto la palabra ‚traducción‘ no es la más ajustado.<sup>370</sup>

Für interessierte Leser sei es dennoch sichtbar, dass sie eine dreisprachige Schriftstellerin sei, da sie in Interviews stets offen über ihre Selbstübersetzung spreche und dieses Thema „bastante interés en los medios de comunicación“<sup>371</sup> hervorrufe.

Außerhalb Spaniens und Tschechiens sind Zgustovás fiktionale Werke bislang weitgehend unbekannt.<sup>372</sup> Jedoch ist eine wichtige Voraussetzung für den Durchbruch auf dem internationalen Literaturmarkt geschaffen, denn drei ihrer Romane wurden von Matthew Tree aus dem Katalanischen ins Englische übersetzt, wobei *Fresh Mint with Lemon* bislang ausschließlich als e-book erschienen ist:

- *La dona dels cent somriures* (2001) > *Goya's Glass* (2011)
- *Menta fresca amb llimona* (2002) > *Fresh Mint with Lemon* (2013)
- *La dona silenciosa* (2005) > *The Silent Woman* (2014)

<sup>369</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>370</sup> Ebd.

<sup>371</sup> Ebd.

<sup>372</sup> Ihre Biographie über Hrabal, die sie selbst auf Katalanisch, Spanisch und Tschechisch verfasste, wurde hingegen in vier weitere Sprachen übersetzt, und zwar ins Deutsche, Polnische, Ungarische und Kroatische.

Bezüglich der Wahl des Ausgangstextes für die englischen Übersetzungen hat Zgustová keine Vorliebe: „No me importa de qué idioma se traduce al inglés porque todos son versiones mías y por lo tanto originales.“<sup>373</sup> Dennoch wünscht sie sich, dass ihr nächstes Buch aus dem Tschechischen übertragen wird, und hat bereits einen potentiellen Übersetzer im Blick: „He encontrado un buen traductor en NY y mi editora quisiera probarlo, si resulta factible desde el punto de vista del presupuesto de la editorial.“<sup>374</sup> Bei den Übersetzungen ins Englische handelt es sich entgegen der Angaben im Paratext, in dem allein Matthew Tree als Übersetzer genannt wird, um von der Autorin autorisierte Übersetzungen, d. h. Monika Zgustová hat die Übersetzungen stets Korrektur gelesen und zahlreiche Änderungen vorgenommen: „[L]eí atentamente la traducción de Matthew y modifiqué o cambié bastantes cosas.“<sup>375</sup> Die Zusammenarbeit ist somit als Variante der Selbstübersetzung anzusehen, da die Autorin in besonderem Maße in den Übersetzungsprozess involviert war und abschließend die Übersetzungsentscheidungen traf. Obwohl Zgustová lange in den Vereinigten Staaten lebte und studierte, hält sie ihre Schreibkompetenz im Englischen zu ihrem eigenen Bedauern für nicht ausreichend, um ihre Werke selbst ins Englische zu übersetzen: „En una época no me importaba, pero ahora me sabe mal.“<sup>376</sup>

### Zusammenfassung

Als Monika Zgustová nach Katalonien migrierte, hatte sie bereits sehr gute Sprachkenntnisse sowohl im Spanischen als auch im Katalanischen. Bevor sie ihren ersten Roman verfasste, sammelte sie jahrelang Erfahrung als Fremdübersetzerin und bildete so ein Fundament für ihre späteren Selbstübersetzungen. Zgustová verfasst das Manuskript ihrer Romane stets auf Tschechisch. Die Selbstübersetzung ins Spanische erfolgt in der *phase pré-éditoriale 1* auf Grundlage des einsprachigen Manuskripts. In der Folge werden sowohl das tschechische Manuskript als auch die spanische Übersetzung nacheinander jeweils im Licht der anderen Fassung mehrfach überarbeitet.

---

<sup>373</sup> Entrevista con Monika Zgustová (2013). Siehe Anhang.

<sup>374</sup> Ebd.

<sup>375</sup> Ebd.

<sup>376</sup> Ebd.

Aufgrund der zahlreichen Wechselwirkungen sind beide Texte zugleich als Ausgangs- und Zieltext anzusehen. Beide Fassungen fungieren schließlich als Ausgangstext für die katalanische Selbstübersetzung, die Zgustová abschließend verfasst. Die Veröffentlichung ihrer Werke erfolgt nicht einheitlich: So sind manche Romane als Selbstübersetzungen gekennzeichnet, andere hingegen nicht. Wenn sie Verleger für alle drei Fassungen gefunden hat, erscheint das Werk in allen drei Sprachen nahezu zeitgleich. Jedoch sind einige Versionen bislang unveröffentlicht. Die Publikationsgeschichte spiegelt somit die tatsächliche Praxis der Selbstübersetzung nicht adäquat wider. Allein auf Grundlage der Veröffentlichungen scheint Zgustová ihre Werke nur sporadisch auf allen drei Sprachen zu verfassen, jedoch ist das Gegenteil der Fall. Da Zgustová lange Zeit in Amerika gelebt und studiert hat, arbeitete sie zudem eng mit dem englischen Übersetzer zusammen, so dass die englischen Übersetzungen als Varianten der Selbstübersetzung anzusehen sind.

## 11.7 Gao Xingjian

Gao Xingjian wurde 1940 in Ganzhou in der Provinz Jiangxi in China geboren und studierte in Peking französische Literaturwissenschaft. 1987 reiste er auf Einladung des Morat Instituts für Kunst und Kunstwissenschaft nach Deutschland und von dort aus nach Frankreich, wo er politisches Asyl beantragte. Seitdem lebt er als Autor, Maler, Dramaturg und Regisseur im Pariser Exil. 1997 erhielt Gao Xingjian die französische Staatsbürgerschaft. Der endgültige Bruch mit China folgte 1989, als er öffentlich das Tiananmen-Massaker verurteilte. Die chinesische Regierung erklärte ihn zur *persona non grata* und verhängte ein Publikationsverbot, das bis heute andauert. Seine Werke in chinesischer Sprache erscheinen daher in Taiwan. Eine Rückkehr in seine Heimat schließt Gao Xingjian aus diesem Grund aus: „Je n'éprouve aucune envie de rentrer dans un pays qui a interdit mes œuvres. Ma Chine à moi se trouve au fond de mon cœur, je n'ai besoin de rien d'autre.“<sup>377</sup> Sein künstlerisches Schaffen ist vielfältig: Er verfasst Romane, Theaterstücke, Gedichte und Essays, malt und dreht Filme. 2000 erhielt er den Literaturnobelpreis. Seine Werke wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt. Seine Selbstübersetzungen beschränken sich bislang auf vier Theaterstücke, die er aus dem Französischen ins Chinesische übertrug:

- *Au bord de la vie* (1993) / *Sheng si jie* (2001)
- *Le Somnambule* (1995) / *Yeyoushen* (2001)
- *Quatre quatuors pour un week-end* (1998) / *Zhoumo sichongzou* (1996)
- *Quêteur de la mort* (2004) / *Kouwen siwang* (2004)

Im Mittelpunkt dieser Fallstudie stehen jedoch nicht seine Selbstübersetzungen,<sup>378</sup> sondern sein Mitwirken an der Übersetzung seiner anderen Werke ins Französische in Zusammenarbeit mit dem Ehepaar Dutrait.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Gao/Dutrait 1998: 61.

<sup>378</sup> Zu den Selbstübersetzungen seiner Theaterstücke siehe Dutrait 2011.

<sup>379</sup> Noël und Liliane Dutrait übersetzten zudem gemeinsam Werke weiterer chinesischer Schriftsteller, u. a. des Nobelpreisträgers Mo Yan.

Noël und Liliane Dutrait übersetzten bis zu Lilianes Tod 2010 gemeinsam Romane, Essays sowie einige Theaterstücke des Nobelpreisträgers Gao Xingjian aus dem Chinesischen ins Französische. Bis heute erschienen in ihrer Übersetzung im Verlag Editions de l'Aube der Roman *La Montagne de l'Âme* (1995), der Erzählband *Une canne à pêche pour mon grand-père* (1997), der Roman *Livre d'un homme seul* (2001) sowie der Essay *La raison d'être de la littérature* (2008). Im Verlag Flammarion erschien *Pour une autre esthétique* (2004) und im Verlag Seuil *Le Témoignage de la littérature* (2004) sowie zudem drei Theaterstücke in ihrer Übersetzung in einem Sammelband: *Le quêteur de la mort; L'autre rive et La neige en août* (2004).

Noël Dutrait hatte Gao Xingjian bereits 1987 kennengelernt, als dieser noch in China lebte: „Comme je l'avais rencontré en Chine deux ou trois fois, nous étions restés en contact et chaque fois qu'il publiait quelque chose il me le donnait et me demandait ce que j'en pensais.“<sup>380</sup> Auf Initiative von Noël Dutrait übernahmen er und seine Frau nach dem Tod des bisherigen Übersetzers die Übersetzung des Romans *La Montagne de l'Âme* (1995). Dies war der Beginn einer bis heute andauernden Zusammenarbeit:

Un jour de décembre 1992, au cours d'un colloque auquel nous participions tous les deux, il m'a annoncé qu'il n'avait plus de traducteur pour ses œuvres. En effet, Paul Poncet, qui avait traduit plusieurs de ses pièces, venait de décéder. *La Montagne de l'Âme* était parue à Taiwan en 1990, Gao Xingjian avait envie que son roman soit traduit en français: dans un élan (que je ne regretterai jamais!), je lui ai proposé de le faire.<sup>381</sup>

Die Übersetzung des ersten Romans *La Montagne de l'Âme* geschah ohne offiziellen Übersetzungsauftrag eines Verlagshauses. Ohne den Zeitdruck eines offiziellen Abgabetermins ließen sie die Übersetzung von Zeit zu Zeit ruhen, um sie mit einem „œil un peu neuf“<sup>382</sup> zu überarbeiten,<sup>383</sup> so dass die Übersetzung insgesamt drei Jahre dauerte: „Ce roman que Gao avait mis sept ans à écrire, nous l'avons traduit en trois années.“<sup>384</sup> Im Anschluss an die Übersetzung endete die Zusammenarbeit jedoch nicht, sondern Übersetzer

---

<sup>380</sup> Dutrait/Karaki/Carbuccia 2013.

<sup>381</sup> Dutrait, L. / Dutrait, N. 2001.

<sup>382</sup> Ebd.

<sup>383</sup> „Un avantage dont nous sommes bien conscients est que, la traduction n'étant pas notre activité professionnelle principale, nous pouvons faire ce travail à notre rythme, sans contraintes de délais, en prenant tout notre temps pour peaufiner le texte.“ (Livres 2001)

<sup>384</sup> Dutrait, L. / Dutrait, N. 2001.

und Autor suchten gemeinsam nach einem Verlag. Nachdem Gallimard das 700 Seiten umfassende Werk abgelehnt hatte,<sup>385</sup> erschien es schließlich im kleinen Verlag Editions de l'Aube: „Les commerciaux de Gallimard ont fait une grave erreur ce jour-là parce que la traduction s'est bien vendu, finalement, aux Éditions de l'Aube, à la Tour-d'Aigues. Les éditeurs l'ont défendu avec une force incroyable.“<sup>386</sup> Editions de l'Aube erteilte dem Ehepaar Dutrait in der Folge den Übersetzungsauftrag für den Roman *Livre d'un homme seul* (2001). Bei dieser Übersetzung waren sie somit an einen Abgabetermin gebunden.<sup>387</sup> 2004 wechselte Gao Xingjian zum Verlag Seuil. Noël und Liliane Dutrait blieben weiterhin seine Übersetzer.

Die Zusammenarbeit zwischen Gao Xingjian und dem Ehepaar Dutrait ist aufgrund der beiden Ebenen der Zusammenarbeit besonders interessant: zum einen die Zusammenarbeit des Übersetzerehepaars, zum anderen die Zusammenarbeit mit dem Autor. Die Arbeitsverteilung zwischen den Eheleuten war hierbei von Beginn an klar strukturiert und an den besonderen Fähigkeiten und Kenntnissen des Einzelnen orientiert:

Nos connaissances et nos expériences se complètent. Comme je connais mieux le chinois que Liliane, je réalise d'abord ce qu'on pourrait appeler un ‚premier jet‘, en m'efforçant de rester le plus fidèle possible au texte de départ. Puis Liliane intervient. Je me fie totalement à sa maîtrise du français et à son expérience de lectrice et de correctrice pour établir un bon texte en français, tout en faisant oublier que c'est une traduction.<sup>388</sup>

Der Rohübersetzung durch Noël Dutrait folgte ein akribischer Feinschliff durch seine Frau, bei dem diese, wenn nötig, auch auf das chinesische Original zurückgriff: „Aucune erreur, aucun faux-sens, aucun contre-sens n'échappait à sa vigilance [...] Elle n'hésitait pas à retourner au texte chinois pour vérifier si elle-même ne s'éloignait pas trop du texte original.“<sup>389</sup> Abschließend folgte

---

<sup>385</sup> „Chez Gallimard, Claude Roy avait lu les deux cents pages que j'avais traduites, et il m'a écrit d'une belle écriture, une très belle lettre que j'ai gardée. ‚C'est fantastique, j'achète.‘ Juste un mot. On a sorti le champagne! Deux jours après, il appelait à la maison, en disant: ‚Les commerciaux sont contre, ça ne se vendra jamais.‘“ (Dutrait/Karaki/Carbuccia 2013)

<sup>386</sup> Ebd.

<sup>387</sup> „Pour la traduction du roman *Le Livre d'un homme seul*, les délais étaient beaucoup plus réduits et nos éditeurs faisaient pression pour respecter les dates prévues.“ (Dutrait, L. / Dutrait, N. 2001)

<sup>388</sup> Ebd.

<sup>389</sup> Dutrait 2010.



eine gemeinsame Arbeitsphase, in der der Text noch einmal mit besonderer Aufmerksamkeit auf den Tonfall, auf die „musique de la langue“<sup>390</sup> überarbeitet wurde:

Nous avons instauré la lecture finale à haute voix; voilà comment ça se passait. J'étais à l'ordinateur et je relisais notre texte à haute voix et quand cela ne lui plaisait pas, nous corrigions immédiatement, ensemble nous cherchions la meilleure formulation, qui sonne bien à l'oreille, pour ça, elle était bien meilleure que moi.<sup>391</sup>

Der Arbeitsprozess spiegelte sich laut Brigitte Duzan auch in der Angabe im Peritext „traduit par Noël et Liliane Dutrait“ wider: „Les deux traducteurs sont en fait cités, comme au théâtre, par ordre d'entrée en scène.“<sup>392</sup> Dass die Reihenfolge der Namen nicht zufällig gewählt ist, bestätigt Noël Dutrait:

[C]e choix avait été discuté entre nous. Comme c'est moi qui faisais le passage du chinois au français (le premier jet), et qu'elle intervenait lors de la relecture et des corrections, nous étions tombés d'accord pour mentionner ‚traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait‘.<sup>393</sup>

Jedoch gab es im Übersetzungsprozess noch einen weiteren Akteur: Gao Xingjian. Während sich die Übersetzer um eine möglichst treue Übersetzung bemühten, drängte sie der Autor immer wieder, sich von dem Original zu lösen: „Il a très peur que l'on veuille trop respecter le texte.“<sup>394</sup> Noël Dutrait hatte jedoch Bedenken, dass Kritiker diese Abweichungen als Übersetzungsfehler ansehen könnten: „[S]i je réinvente complètement, on va dire que je me suis trompé, que j'ai fait des erreurs... Donc, c'est toujours gênant, mais lui il voulait qu'on fasse une œuvre de création.“<sup>395</sup> Der Schriftsteller ist sich der Vorbehalte seiner Übersetzer durchaus bewusst: „Ce sont des traducteurs scrupuleux, et d'autre part, sans doute, ils savent que les autres sinologues vont les lire et ils craignent de se faire épingler.“<sup>396</sup> Wichtiger als die Texttreue ist dem Autor jedoch, dass die „version française paraisse écrite directement en français, que le français soit aussi naturel que le chinois de l'original.“<sup>397</sup>

---

<sup>390</sup> Dutrait 2010.

<sup>391</sup> Dutrait/Helly 2013.

<sup>392</sup> Duzan 2010.

<sup>393</sup> Ebd.

<sup>394</sup> Dutrait/Langevin 2001: 44.

<sup>395</sup> Dutrait, L. / Dutrait, N. / Béchu 2009.

<sup>396</sup> Gao/Volkovitch 2000: 6.

<sup>397</sup> Ebd.

Gao Xingjian nahm somit direkten Einfluss auf die Wahl der Übersetzungsstrategie, unterbreitete gelegentlich auch eigene Übersetzungsvorschläge, die jedoch oftmals als nicht französisch klingend von den beiden Übersetzern abgewiesen wurden:

Il nous est arrivé d'envoyer un passage pour lui demander ce qu'il en pensait. Il récrivait le passage et nous lui disions: ‚Non là ce que tu as écrit, un Français ne peut pas le dire.‘ Nous lui faisons une autre proposition. Il y a eu comme cela un dialogue très fort avec lui, qui était passionnant.<sup>398</sup>

Dennoch wichen sie entgegen ihrer eigenen Übersetzungsauffassung auf Drängen des Autors häufiger vom Originaltext ab.<sup>399</sup> Liliane Dutrait betont allerdings, dass Gao Xingjian ihnen die endgültige Entscheidung über die französische Fassung überlassen habe: „Quand on lui envoie le manuscrit de nos traductions, il fait des corrections, des suggestions avec toujours nous laisser la liberté de les accepter ou de les refuser.“<sup>400</sup> Diese „confiance totale“<sup>401</sup> zeichne ihre Zusammenarbeit aus. Diese Einschätzung teilt der Schriftsteller uneingeschränkt, wie aus einem Interview mit Michael Volkovitch hervorgeht:

J'ai beaucoup de la chance: les Dutraits et Annie Curien sont excellents et je leur donne toute ma confiance. Je lis simplement la première version, je prends de notes au crayon, on se rencontre, on discute beaucoup, je fais de propositions et c'est à eux de décider.<sup>402</sup>

Der Kontakt mit dem Autor sei in der Endphase einer Übersetzung besonders intensiv, wie Noël Dutrait berichtet: „Lorsque nous avons achevé la traduction du *Livre d'un homme seul* (durant les dernières vacances de Noël), nous avons des contacts quasi quotidiens avec Gao, par fax ou téléphone.“<sup>403</sup> Die enge Beteiligung des Autors an der französischen Fassung führt dazu, dass dieser seinen Übersetzern in andere Sprachen eine Übersetzung aus dem Französischen empfiehlt, „lorsqu'il n'était pas assuré qu'une traduction correcte puisse être faite à partir du chinois“<sup>404</sup>. Aufgrund der verschiedenen

---

<sup>398</sup> Dutrait/Karaki/Carbuccia 2013.

<sup>399</sup> „[N]ous nous sommes écartés du texte, poussés par l'auteur, une chose que nous n'avons jamais faite avec les autres auteurs que nous avons traduits.“ (Ebd.)

<sup>400</sup> Dutrait, L. / Dutrait, N. / Béchu 2009.

<sup>401</sup> Ebd.

<sup>402</sup> Gao/Volkovitch 2000: 5.

<sup>403</sup> Dutrait, L. / Dutrait, N. 2001.

<sup>404</sup> Dutrait 2011.

Sprachkompetenzen der Übersetzer fiel im Fall von *La Montagne de l'Âme* die Wahl des Ausgangstextes daher sehr unterschiedlich aus:

C'est ainsi que les traductions en grec moderne, en espagnol ou en portugais du Brésil de *La Montagne de l'Âme* ont été réalisées à partir du français tandis que la traduction en italien l'était à partir du chinois. La traduction de *La Montagne de l'Âme* en coréen a été effectuée à partir à la fois de la version française et de la version chinoise.<sup>405</sup>

Seit dem Tod seiner Ehefrau 2010 übersetzt Noël Dutrait weiterhin die Werke von Gao Xingjian, jedoch hat sich seine Arbeitsweise verändert: Er arbeitet nun mit anderen Übersetzern zusammen und nimmt nun die ehemalige Rolle seiner verstorbenen Frau ein:

Aujourd'hui, je travaille avec des collaborateurs auprès desquels je remplis un peu le rôle que Liliane jouait avec moi, pour chercher la qualité du texte final. Actuellement, nous préparons la sortie d'un recueil de textes théoriques de Gao Xingjian, paru à Hong Kong sous le titre en chinois: *Lun chuanguo*.<sup>406</sup>

Die zukünftigen Übersetzungen werden jedoch keine Romane mehr einschließen, da Gao Xingjian entschieden hat, keine weiteren mehr zu verfassen: „Ma santé ne me le permet plus. Je ne peux entreprendre que des œuvres plus concises.“<sup>407</sup> Dies ist insbesondere der Tatsache geschuldet, dass er sich viel Zeit nimmt, um seine Romane zu vollenden: „Sept ans pour la *Montagne de l'âme*, trois ans pour le *Livre d'un homme seul*. Pendant ce temps tout le reste est bloqué.“<sup>408</sup> Statt neuen Romanprojekten widmet er sich nun der Veröffentlichung seiner Lyrik, die er bereits seit seiner Jugend schreibt, aber bislang nicht publizierte:

J'écris depuis ma jeunesse, mais tout est perdu. Ce recueil [*Deuil de la beauté*] rassemble tous les poèmes depuis mon installation à Paris. Finalement, j'ai trouvé le temps de choisir les textes et de terminer le livre.<sup>409</sup>

2016 erschien beim Verlag Caractères der Band *Esprit errant, pensée méditative. Oeuvre poétique complète* in der Übersetzung von Noël Dutrait.

---

<sup>405</sup> Dutrait 2011.

<sup>406</sup> Dutrait/Helly 2013.

<sup>407</sup> Gao/Armel 2010.

<sup>408</sup> Gao/Devarrieux 2013.

<sup>409</sup> Ebd.

## Zusammenfassung

Die Zusammenarbeit von Gao Xingjian und dem Ehepaar Dutrait kann als kooperative Übersetzungsform bezeichnet werden, da Übersetzungsentscheidungen gemeinsam auf Augenhöhe getroffen wurden. Die Einbindung des Autors erfolgte in der Regel auf Grundlage einer Rohübersetzung, die der Schriftsteller korrigierte und mit Anmerkungen versah. Zwar versuchte Gao Xingjian, Einfluss auf die Wahl der Übersetzungsstrategie zu nehmen, überließ jedoch die abschließende Entscheidung dem Übersetzerehepaar. Insbesondere der Grad der Freiheit gegenüber dem französischen Original wurde ausgiebig verhandelt, da die Ansichten der Übersetzer und des Autors über das zulässige Ausmaß der Veränderungen stark voneinander abwichen. Die enge Beteiligung des Autors führte dazu, dass auf seinen Wunsch einige Übersetzungen in weitere Sprachen aus dem Französischen erfolgten. In den Peritexten der französischen Übersetzungen bleibt die Beteiligung des Autors an der Übersetzung unsichtbar.

## 12 Zusammenfassung und Ausblick

Aiming to collect substantial quantitative data concerning self-translation in specific times, places and literary communities would enable a firmer grasp of a phenomenon embedded in culture and history while avoiding the inevitable halo of translating ‚selfhoods‘.<sup>1</sup>

Die vorliegende Arbeit hat versucht, diesem von Filippakopolou formulierten Anspruch für die romanischsprachigen Selbstübersetzer im 21. Jahrhundert gerecht zu werden. Mit Hilfe einer umfangreichen empirischen Erhebung für alle analysierten Aspekte der literarischen Selbstübersetzung wurden Makrostrukturen hinsichtlich der Funktions- und Wirkungsweisen der Selbstübersetzung sowohl als Prozess als auch als Produkt sichtbar gemacht. Im Folgenden werden kurz die Ergebnisse der Dissertation zusammengefasst und im Anschluss die Notwendigkeit einer Neudefinierung des Begriffs der Selbstübersetzung aufgezeigt. Abschließend wird ein Ausblick auf offene Fragestellungen gegeben, die im Kontext dieser Annäherung an eine komplexe literarische Praxis nicht erörtert werden konnten.

### Ergebnisse

In Teil A der vorliegenden Arbeit wurde gezeigt, dass die romanischsprachige Selbstübersetzung in Frankreich, Spanien und Mexiko eine fest verankerte literarische Praxis und auch in anderen Regionen verbreitet ist. Insgesamt konnten 336 Schriftsteller identifiziert werden, die sich in oder aus einer romanischen Sprache selbst übersetzen. Aufgrund der schwierigen Datenlage ist diese Anzahl als Mindestzahl zu verstehen. Migration und gesellschaftliche Mehrsprachigkeit haben sich als ideale Rahmenbedingungen erwiesen, jedoch erachten nicht alle biographisch mehrsprachigen Autoren die literarische Selbstübersetzung als erstrebenswert. Individuelle Beweggründe und externe, oftmals buchmarktbezogene Faktoren spielen im Entscheidungsprozess eine wichtige Rolle; überwiegen die externen Faktoren, so wird die Selbstübersetzung für einen mehrsprachigen Schriftsteller von einer Option zu einer Notwendigkeit. Dies ist insbesondere im Kontext von weniger übersetzten Spra-

---

<sup>1</sup> Filippakopolou 2005: 25.

chen der Fall, wo sowohl ausgebildete Fremdübersetzer als auch die Möglichkeit, in einer einsprachigen Edition zu veröffentlichen, fehlen. Die Wahl der weniger verbreiteten Sprache als Literatursprache führt somit unweigerlich zur Selbstübersetzung. Unabhängig davon, ob die Entscheidung freiwillig oder erzungenermaßen getroffen wurde, integrieren systematische Selbstübersetzer die Übersetzung oftmals in den Schreibprozess und nutzen diese als Korrektiv. Viele Autoren kombinieren eine weniger verbreitete und eine weit verbreitete Sprache, so dass es sich bei den meisten Selbstübersetzungen um vertikale Transferprozesse handelt. Die Übersetzungsrichtung ist jedoch nur bei zeitversetzten Selbstübersetzungen eindeutig zu bestimmen. Hier ist auffällig, dass sich manche Schriftsteller auch in eine weniger verbreitete Sprache übersetzen. Diese *infraautotraducciones* sind in mehrsprachigen Gesellschaften oft sprachpolitisch motiviert, d. h. es geht den Schriftstellern darum, die Position der weniger verbreiteten Sprache zu stärken und Normalisierungsprozesse zu unterstützen. Dies kann auch das Anliegen von Migrationsautoren sein, jedoch ist es ihnen vor allem wichtig, ihren Platz im ursprünglichen Literaturfeld zu erhalten. Selbstübersetzer können eine feste Literatursprache haben und sich unidirektional in die andere Sprache übersetzen oder aber als bidirektionale Selbstübersetzer die Sprachwahl bei jedem Werk neu treffen. Zur letzteren Gruppe sind auch jene Schriftsteller zu zählen, die sich bei der Textgenese eines Einzelwerkes in beide Richtungen übersetzen, weil sie beispielsweise ein mischsprachiges Manuskript verfassen oder den Übersetzungsprozess in die Schreibphase integrieren.

Teil B ging der Frage nach, wie diese Integration der Übersetzung in den Schreibprozess abläuft. Der Prozess der Selbstübersetzung wurde hierbei jeweils für zwei- sowie dreisprachige Selbstübersetzungen und für kollaborativ entstandene Übersetzungen analysiert. Mit Hilfe der funktionellen Typologie von Pierre-Marc de Biasi konnten bei der zweisprachigen Selbstübersetzung auf der Makroebene der doppelten Textgenese von Romanen wiederkehrende Strategien hinsichtlich der Verknüpfung von Schreib-, Übersetzungs- und Korrekturprozessen identifiziert und in Schaubildern sichtbar gemacht werden. Die von de Biasi vorgenommene Unterteilung der Textgenese in verschiedene Phasen sowie unterschiedliche Textstadien erlaubt es, die Wechselwirkungen

zwischen beiden Fassungen deutlich präziser zu beschreiben, als es die bisher entwickelten Kategorien leisten konnten. Es wurde zudem gezeigt, dass Autoren unabhängig vom Beginn der Selbstübersetzung oftmals zu Text<sub>1</sub> zurückkehren und diesen im Licht der Übersetzung überarbeiten. Diese Option unterscheidet Selbst- und Fremdübersetzer grundlegend. Neben den zweisprachigen Selbstübersetzern konnten auch fünfzehn dreisprachige Selbstübersetzer identifiziert werden. Diese nutzen hinsichtlich der Einbindung der drei Sprachen drei verschiedene Strategien: erstens die Übersetzung eines textintern zweisprachigen Textes in eine dritte Sprache, zweitens eine unterschiedliche Kombination von Ausgangs- und Zielsprache sowie drittens die multidirektionale Selbstübersetzung, bei der ein Werk in zwei weitere Sprachen übersetzt wird. Bei der letztgenannten Variante wurde am Beispiel der Romanautorin LAIA FÀBREGAS und des Lyrikers JEAN-RENÉ LASSALLE nachgewiesen, dass verschiedene Strategien der zweisprachigen Selbstübersetzung kombiniert werden können. Zur Bestimmung von Makrostrukturen bei der multidirektionalen Selbstübersetzung sind hier weitere Fallanalysen notwendig. Abschließend wurde die Zusammenarbeit von Autoren und Übersetzern diskutiert. Je nach Grad der Einbindung und Einflussnahme der Akteure können die verschiedenen Formen der Zusammenarbeit drei Kategorien der kollaborativen Übersetzung zugeordnet werden: Varianten der Selbstübersetzung, kooperative Übersetzung, Varianten der Fremdübersetzung. Es wird dafür plädiert, zukünftig nicht alle Formen der Zusammenarbeit unter dem Begriff „Selbstübersetzung“ zu verorten, sondern nur diejenigen, die als Variante der Selbstübersetzung gelten. Die hier gewonnenen Erkenntnisse bezüglich der Textgenese von Selbstübersetzungen basieren auf Selbstaussagen der Akteure, daher ist es in zukünftigen Studien erforderlich, die jeweiligen Makrostrukturen im Rahmen *der critique génétique* auf Grundlage von Manuskripten zu überprüfen und zu verfeinern.

Teil C hat sich der Selbstübersetzung als Produkt gewidmet und zunächst ihre Veröffentlichung in den Blick genommen. Der Fokus lag hierbei auf der Kennzeichnung im verlegerischen und auktorialen Peritext. Die vorgeschlagene Differenzierung zwischen *autotraducciones opacas* und *autotraducciones transparentes* von Xosé Manuel Dasilva wurde aufgegriffen, jedoch hin-

sichtlich der Sichtbarkeit der Selbstübersetzung um die Komponente ‚Sichtbarkeit des Übersetzers‘ erweitert. Zwei Kriterien müssen somit erfüllt sein, damit eine Selbstübersetzung als sichtbar gilt: Sichtbarkeit des Ausgangstextes und Sichtbarkeit des Übersetzers. Die Frage der (Nicht-)Kennzeichnung hat sich als strategisches Mittel zur Positionierung von Autor und Werk im literarischen Feld erwiesen. Entscheidungsträger sind hierbei in der Regel die Verleger, die Wünsche des Autors finden nicht immer Beachtung. Die Publikationspraxis zeigt, dass weder die zeitliche Reihenfolge der Veröffentlichung noch die Kennzeichnung im Peritext verlässlich Auskunft über die Textgenese gibt. Sie sollten daher bei wissenschaftlichen Analysen nicht als Beleg für Aussagen über ‚Original‘ und ‚Übersetzung‘ und/oder die Übersetzungsrichtung herangezogen werden. In den auktorialen Vor- und Nachworten wurde deutlich, dass eine Kennzeichnung analog zu Fremdübersetzungen dem komplexen Textverhältnis im Fall einer Selbstübersetzung nicht gerecht werden kann. Hier scheint es daher angemessen, alternative Kennzeichnungsmöglichkeiten zu entwickeln. Wenn jeglicher Hinweis auf die andere Version fehlt, so beeinflusst dies die Rezeption des Werkes entscheidend und kann weitreichende Folgen für die Übersetzung in weitere Sprachen haben. Ist den Akteuren auf dem internationalen Buchmarkt hingegen bekannt, dass von dem zu übersetzenden Werk zwei auktoriale Fassungen in verschiedenen Sprachen existieren, so haben sie ganz unterschiedliche Strategien im Umgang mit dieser ungewöhnlichen Ausgangssituation entwickelt. Es wurde gezeigt, dass die Wahl des Ausgangstextes nicht zwingend zu einem Entweder–Oder führen muss, sondern durchaus auch ein Sowohl-als-auch bedeuten kann. In seltenen Fällen werden von beiden Ausgangstexten separate Übersetzungen in dieselbe Zielsprache angefertigt. Eine weitere Möglichkeit ist es, beide Fassungen bei der Übersetzung zu berücksichtigen. Zwei Strategien konnten hierbei unterschieden werden: So kann entweder eine Version als Hauptausgangstext dienen, während die andere bei Übersetzungsschwierigkeiten konsultiert wird; oder aber es entsteht durch eine punktuelle oder systematische Einbindung beider Versionen ein hybrider dritter Text. Die Modalitäten der genannten Strategien müssen in weiterführenden Studien ausführlicher beleuchtet werden.



Dreisprachige Ausgaben mit ihren vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten erweisen sich als ideale Publikationsform für Übersetzungen von Selbstübersetzungen. Dies gilt insbesondere für wissenschaftliche Editionen.

In Teil D wurde in Einzelfallanalysen abschließend das Augenmerk auf sechs romanischsprachige Selbstübersetzer in den Hochburgen Spanien, Frankreich und Mexiko gelegt. Ihre unterschiedliche Praxis der Selbstübersetzung veranschaulichte die Funktions- und Wirkungsweisen im Kontext weniger verbreiteter Sprachen. Die Befürchtung, dass die Selbstübersetzung in eine dominantere Sprache die andere Fassung überschatten könnte, hat sich insbesondere bei DOMINGO VILLAR bewahrheitet. Hier erfolgten alle Übersetzungen in weitere Sprachen auf Grundlage der spanischen Version. Villar ist somit außerhalb Galiciens als spanischsprachiger Autor bekannt. Sowohl die Praxis der Selbstübersetzung als auch die weniger verbreitete Sprache Galicisch sind somit bei ihm auf dem internationalen Buchmarkt unsichtbar geworden. Das Beispiel von Clare Sullivans englischer Übersetzung der Gedichte von NATALIA TOLEDO samt einer Veröffentlichung in einer dreisprachigen Ausgabe hingegen zeigt, dass auch ein anderer Umgang mit selbstübersetzten Werken möglich ist. Inwieweit Selbstübersetzung im Kontext weniger verbreiteter Sprachen zum Spracherhalt beitragen kann oder diesen doch eher gefährdet, muss in weiterführenden Studien erforscht werden. Hinsichtlich der Übersetzung von weniger verbreiteten Sprachen konstatierte Cronin bereits 1998: „There is a certain urgency about exploring the effects of translation on minority languages because of the parlous state of many languages in the modern world.“<sup>2</sup> Da Selbstübersetzung insbesondere im Kontext gefährdeter Sprachen eine weitverbreitete Praxis ist, stellt sich die Frage nach den Wirkungsmechanismen umso dringlicher.<sup>3</sup>

### Neudefinierung des Begriffs der Selbstübersetzung

Versteht man die literarische Selbstübersetzung als eine literarische Strategie, bei der Schreiben und Übersetzen wie zwei Seiten einer Münze untrennbar

---

<sup>2</sup> Cronin 1998: 148.

<sup>3</sup> Diese Forschungsfrage habe ich nach Einreichen der Dissertation ausführlich in dem Aufsatz „Literarische Selbstübersetzung im Kontext weniger verbreiteter Sprachen – ein zweiseitiges Schwert?“ (2016) diskutiert.

miteinander verbunden sind, richtet sich die Frage nach der Unsichtbarkeit auf ganz unterschiedliche Aspekte: So kann hinsichtlich des Prozesses entweder das zweisprachige Schreiben oder aber das Übersetzen unsichtbar bleiben oder sogar jeglicher Verweis auf die andere auktoriale Version fehlen. Die Unsichtbarkeit ist in Teilen auch damit zu erklären, dass sich die Selbstübersetzung durch ihre vielfältigen Grenzüberschreitungen den etablierten Beschreibungskategorien oftmals entzieht.

Die im Rahmen dieser Arbeit sichtbar gewordenen Makrostrukturen zeigen eine zutiefst heterogene literarische Praxis, die mit der von Anton Popovič 1976 vorgeschlagenen Definition – „the translation of an original work into another language by the author himself“<sup>4</sup> – nur unzureichend erfasst wird. Insbesondere der Bezug auf ein „original work“ erweist sich hinsichtlich der komplexen Textgenese als nicht treffend. Ein zentrales Ergebnis dieser Arbeit ist daher, dass eine Neudefinierung des Begriffs der Selbstübersetzung notwendig ist, die es vermag, der Heterogenität Rechnung zu tragen. Eine Definition, die sich vorrangig auf den Übersetzungsbegriff stützt, kann einer literarischen Praxis, die „à la fois traduction et écriture“<sup>5</sup> ist, nicht gerecht werden. Die Herausforderung einer Neudefinierung besteht zudem darin, dass der Begriff bislang zugleich den Prozess als auch das Produkt bezeichnet hat. Der folgende Versuch einer Neudefinierung des Prozesses ist daher nur als Annäherung zu verstehen, als Ausgangspunkt für zukünftige Arbeiten: „Bei der Selbstübersetzung entstehen durch ein komplexes Zusammenspiel von mehrsprachigem Schreiben und Übersetzen zwei oder mehr auktoriale Fassungen eines Werks in verschiedenen Sprachen.“

Die im Rahmen dieser Arbeit erhobenen Daten haben zudem die Notwendigkeit aufgezeigt, einen weiteren Begriff einzuführen, und zwar jenen der „partiellen Selbstübersetzung“, der insbesondere bei Gedicht- und Erzählbänden zum Tragen kommt. Unter diesem Oberbegriff werden die folgenden Varianten subsummiert: 1.) Gedicht- bzw. Erzählbände, in denen ein Anteil der Gedichte bzw. Erzählungen von einem oder mehreren Fremdübersetzern übersetzt wurde. Im Gegensatz zu einer kollaborativen Übersetzung ist hier

---

<sup>4</sup> Popovič 1976: 19.

<sup>5</sup> Oustinoff 2001: 57.

ein Nebeneinander von Selbst- und Fremdübersetzungen gegeben. Zu nennen ist hier beispielsweise der Lyrikband *Ñe'ěpoty Apesã = Ramillete de poemas* (2004) von Lino Trinidad Sanabria (\*1934), der neben selbstübersetzten Gedichten auch Fremdübersetzungen von Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, José María Gómez Sanjurjo und Hérib Campos Cervera aus dem Guaraní enthält. 2.) Gedichtbände, die in einer zweisprachigen Edition herausgegeben werden und in denen ein geringer Anteil der Gedichte nicht übersetzt wurde. Zu nennen ist hier beispielsweise der Lyrikband *Ñe'e ryrýi rryryive* (2009) von Feliciano Acosta, in dem einige Gedichten ausschließlich auf Guaraní enthalten sind. 3.) Gedichtbände, bei denen nur eine Auswahl an Gedichten übersetzt und die Übersetzung um weitere in der Zielsprache verfasste Gedichte ergänzt wurde. So wurde im Fall von *La casa del temps* (1993) / *La casa del tiempo* (2007) von David Escamilla (\*1969) nur eine Auswahl an Gedichten aus dem katalanischen Originalband übersetzt und die spanische Fassung um weitere, direkt auf Spanisch verfasste Gedichte ergänzt. Insgesamt umfasst der spanische Band doppelt so viele Seiten wie der katalanische. 4.) Erzählbände, bei denen eine Auswahl an Erzählungen aus verschiedenen Bänden in der Zielsprache zusammengeführt wird. Der spanische Erzählband *Heridas crónicas* (2010) von KARMELE JAIO hingegen enthält ausgewählte selbstübersetzte Erzählungen aus zwei verschiedenen baskischen Erzählbänden, *Hamabost zauri* (2004) und *Zu bezain ahul* (2007).

#### Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat sich der literarischen Selbstübersetzung aus literatur- und übersetzungssoziologischer Perspektive genähert. Obwohl sie einige Forschungslücken schließen konnte, bleiben unzählige bestehen. Dies betrifft u. a. bestimmte Gattungen (z. B. *Graphic novels*, Kinder- und Jugendliteratur) sowie die Verbreitung und die Funktionen der literarischen Selbstübersetzung in bestimmten Regionen. Ferner erscheint es lohnenswert, die große Gruppe der einmaligen Selbstübersetzer genauer zu betrachten: Weshalb blieb die Selbstübersetzung oftmals eine einmalige Erfahrung? Mit Blick auf die Akteure wäre es aufschlussreich, jene Selbstübersetzer genauer in den Blick zu nehmen, die ausgebildete Übersetzer sind und/oder sich als Fremdübersetzer betätigen. Beeinflussen sich die Erfahrung der Selbst- und Fremdübersetzung

gegenseitig, oder werden hier bewusst andere Strategien gewählt? Im Folgenden sollen einige offene soziologische, narratologische, thematische und übersetzungstheoretische Forschungslücken für zukünftige Studien im Rahmen der *self-translation studies* skizziert werden.

Aus soziologischer Perspektive bleibt das größte Forschungsdesiderat die Rezeption von Selbstübersetzungen. Gemeinhin ersetzen Übersetzungen die Lektüre des Originaltextes, so Knauth: „Der Durchschnittsleser nimmt die viel-sprachige Weltliteratur gewöhnlich in einer einsprachigen Form wahr, d. h. in seiner jeweiligen Muttersprache, in welche der fremdsprachige Text übersetzt wurde.“<sup>6</sup> Wenn jedoch nicht nur der Autor, sondern auch der Leser mehrsprachig ist, stellt sich die Frage, nach welchen Kriterien der Leser die Textwahl trifft: Nach der Sprachkompetenz? Nach der Verfügbarkeit? Danach, welche Ausgabe zuerst veröffentlicht wurde? Letztere Frage ist besonders im Kontext weniger verbreiteter Sprachen relevant, wenn diese durch die Selbstübersetzung als Literatursprache gestärkt werden sollen. Je nach Leserverhalten ergeben sich hierbei Konsequenzen für die Veröffentlichung. Auch das Publikationsformat kann für das Lektüerverhalten entscheidend sein. Fördert die Herausgabe in einer mehrsprachigen Edition eine komparatistische Lektüre? Oder wählt der Leser schlicht eine Fassung und ignoriert die andere? Wird sie im Kontext gefährdeter Sprachen zur Steigerung der Lesekompetenz genutzt? Oder hat der Abdruck der Version in der weniger verbreiteten Sprache einen rein symbolischen Wert? Wenn sich ein zweisprachiger Leser mit gleichwertigen Sprachkenntnissen für eine vergleichende Lektüre entscheidet, welche Konsequenzen hat dies für das Textverständnis? Füllt die vorhandene Übersetzung Leerstellen im Sinne von Iser<sup>7</sup> oder/und kreiert sie zugleich neue Leerstellen? In zukünftigen Arbeiten wäre es zudem interessant zu untersuchen, wie sich die *mise en page* auf das Leserverhalten und die Wahrnehmung des Textverhältnisses auswirkt: „The self-translation, and the possibilities afforded by the ability to compare versions, pose a direct challenge to the idea of a

---

<sup>6</sup> Knauth 2004: 81.

<sup>7</sup> Zum Leerstellenbegriff bei Iser siehe Iser 1976.

stable text or subject.“<sup>8</sup> Besonders beachtenswert ist in diesem Zusammenhang die Veröffentlichung des Gedichtbandes *Mivolana an-tsoatra = Dire par écrit = Le dire par écrit* (2004) von ESTHER NIRINA, da hier der Selbstübersetzung eine Fremdübersetzung gegenübergestellt wird:

The purpose of this strategy appears to be [...] an invitation to the reader to participate in the subtleties of translation, but this time by comparing the different renderings of the original verse. The effect is to highlight the particular qualities of expression in the indigenous language by foregrounding the differences in the target language. Nirina thus incorporates an exercise in comparative translation as a literary technique, emphasizing the limitations of the former colonial language in relation to the indigenous linguistic culture, and questioning the efficacy of the process of translation, even when it is conducted by the author herself.<sup>9</sup>

Eine komparatistische Lektüre ist insbesondere von Literaturwissenschaftlern zu wünschen. Dass dies keinesfalls selbstverständlich ist, hat Bo Byrkjeland in seiner Dissertation am Beispiel von MARÍA LUISA BOMBAL und ROSARIO FERRÉ aufgezeigt:

The self-translations of Bombal and Ferré have received scant critical attention. This is not unrelated to a more general tendency to ignore the works these two writers produced in English, regardless of whether the works in question are perceived as translations from their own Spanish or as texts originally written in English.<sup>10</sup>

Erscheint es bei der Sprachkombination Spanisch–Englisch durchaus legitim zu fordern, dass beide Textfassungen berücksichtigt werden, so gestaltet sich die Realisierung dieser Forderung umso schwieriger, je peripherer die Position der involvierten Sprachen ist bzw. je ungewöhnlicher die Sprachkombinationen sind.

Narratologisch gesehen erscheint eine Verknüpfung mit der *Possible Worlds Theory* von Marie-Laure Ryan ergiebig, um zu untersuchen, inwieweit Autoren die Selbstübersetzung als Möglichkeit nutzen, um alternative Welten zu realisieren.<sup>11</sup> Laut Brian T. Fitch sei bei einem Vergleich der fiktiven Welten zu bestimmen, welche Abweichungen nicht sprachlich bedingt und somit spezifisch auf den Umstand der Selbstübersetzung zurückzuführen seien:

---

<sup>8</sup> Kippur 2015: 65.

<sup>9</sup> Hawkins 2013: 40.

<sup>10</sup> Byrkjeland 2014: 15.

<sup>11</sup> Zur *Possible Worlds Theory* siehe Ryan 1991.

The main problem posed by any comparison of the fictive worlds of an original and its translation lies in determining to what extent the discrepancies between the two universes evoked are directly attributable to the shift between linguistic systems so that they would likely be found in the comparison between the fictive world of any text translated from English into French, or vice versa, and its original.<sup>12</sup>

Diese Änderungen könnte man mit Oustinoff als das Ergebnis einer „auto-traduction (re)créatrice“<sup>13</sup> interpretieren. Entscheidend für die Verknüpfung mit der *Possible Worlds Theory* ist nun, inwieweit sich die fiktiven Erzähluniversen in beiden Versionen unterscheiden: Wurden Veränderungen auf der Ebene der Figuren oder der Handlung vorgenommen? Wie tiefgreifend und weitreichend sind diese? Erinnert sei hier an MANUEL RIVAS, der das äußere Erscheinungsbild einer Figur, genauer gesagt die Frisur, in *Todo es silencio* (2010) änderte.<sup>14</sup> SUSO DE TORO hingegen entschloss sich, in der spanischen Selbstübersetzung seines Romans *Ambulancia* (galicisch 1990 / spanisch 2002) eine Nebenfigur am Leben zu halten, die in der galicischen Fassung gestorben war.<sup>15</sup> Es wäre zu untersuchen, ob die Veränderungen stets nur Nebenfiguren und Nebenhandlungen betreffen und welche Auswirkungen sie auf das Erzähluniversum haben. Wie viele und welche Veränderungen des Erzähluniversums sind zulässig, ohne dass ein eigenständiger Text entsteht? Diese Fragen stellen sich auch im Zusammenhang mit der Übersetzung von selbstübersetzten Werken. Je nach Grad der Veränderungen wird möglicherweise eine separate Übersetzung beider Werke in die Zielsprache notwendig.

In thematischer Hinsicht dürfte es aufschlussreich sein, in weiterführenden Studien zu untersuchen, ob man bei Selbstübersetzungen nicht nur Spuren einer *surconscience linguistique*, sondern auch einer *surconscience de traduction* entdecken kann. So thematisieren einige Selbstübersetzer ihre biographische und literarische Mehrsprachigkeit zwar in autobiographischen Werken<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> Fitch 1985: 115.

<sup>13</sup> Oustinoff 2001: 33.

<sup>14</sup> Vgl. Interview with Jonathan Dunne. Siehe Anhang.

<sup>15</sup> „Y en *Ambulancia* lo mismo, reescribí, amplié..., y hasta resucité a un personaje, el inspector Maqueira. Pensaba en *Ambulancia* y me parecía que alguien tan canalla y ruin como ese miserable no merecía morir; me daba pena haberme cargado a un tipo tan asquerosamente malo. La traducción me dio la oportunidad de resucitarlo.“ Zitiert nach Santoyo 2015: 55.

<sup>16</sup> Zu nennen sind hier u. a. *Paris–Athènes* (1989) von Vassilis Alexakis oder *Heading South Looking North* (1998) / *Rumbo al sur, deseando el norte* (1998) von Ariel Dorfman.

und Essays<sup>17</sup>, jedoch wäre es interessant zu klären, inwieweit die Übersetzungsthematik auch Eingang in das fiktionale Werk findet. Es wäre also zu prüfen, welche selbstübersetzten Werke der *Transfiction* zugehörig sind.<sup>18</sup> Die *self-translation studies* können zudem einen wichtigen Beitrag zum Identitätsdiskurs im Kontext von Mehrsprachigkeit leisten. Fragen der Identität spielen in den Werken von mehrsprachige Autoren eine zentrale Rolle wie Isabelle de Courtivron betont:

Questions of home, of assimilation, of linguistic and cultural alienation, of triangulation and translation; the elusive search for one-ness and the haunting quest for the self are perhaps foregrounded more acutely in texts by bilinguals because their authors face an ultimate disconnection.<sup>19</sup>

Es stellt sich die Frage, ob diese „ultimate disconnection“ mit Hilfe der Selbstübersetzung aufgehoben oder relativiert werden kann. Kann die Selbstübersetzung als ein „anchor able to ground the self in the middle of instability“<sup>20</sup> fungieren? Oder wird durch das stetige Gegenüberstellen beider Sprachen und Kulturen vielmehr das Trennende in den Vordergrund gerückt? Wird die hybride Identität in den Werken der Selbstübersetzer entsprechend eher positiv oder negativ dargestellt? Besonders relevant ist diese Frage in Zusammenhang mit autobiographischen bzw. autofiktionalen Werken.<sup>21</sup>

Aus übersetzungstheoretischer Sicht ist die Übersetzung von textintern mehrsprachigen Texten besonders interessant. Rainier Grutman bezeichnet die Verwendung mehrerer Sprachen innerhalb eines Textes als „hétérolinguisme“<sup>22</sup>. Wie heterolinguale Texte in andere Sprachen übersetzt werden können, wurde in den letzten Jahren vermehrt in der Übersetzungswissenschaft diskutiert.<sup>23</sup> Es wäre aufschlussreich zu untersuchen, wie häufig und zu welchem Zweck Selbstübersetzer die Möglichkeit der Sprachmischung nutzen

---

<sup>17</sup> Beispielsweise *Nord perdu* (1999) / *Losing North* (2002) von Nancy Huston oder *Le Langage et son double* (1985) von Julien Green.

<sup>18</sup> Zum Forschungsfeld der *Transfiction* siehe Kaindl/Spitzl 2014.

<sup>19</sup> Courtivron 2003: 4.

<sup>20</sup> Klimkiewicz 2013: 194.

<sup>21</sup> Der Zusammenhang von Selbstübersetzung und autobiographischen bzw. autofiktionalen Werken ist Schwerpunktthema der Ausgabe „Narrazioni del sé e autotraduzione“ der italienischen Zeitschrift *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione* unter Herausgabe von Giorgia Falceri, Eva Gentes und Elizabete Manterola, die im Mai 2017 erscheinen wird.

<sup>22</sup> Grutman 2002: 331.

<sup>23</sup> Verwiesen sei hier insbesondere auf den Themenschwerpunkt „Heterolingualism in/and Translation“ der Zeitschrift *Target* (Meylaerts 2006) sowie auf die Monographie *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues* (2009) von Myriam Suchet.

und wie sie mit dieser in der Selbstübersetzung verfahren. Wird diese aufgehoben oder beibehalten? Unterscheidet sich der Grad der Mehrsprachigkeit in beiden Fassungen? Wie in Kapitel 5.2 bereits erläutert, löst beispielsweise Rolando Hinojosa-Smith in seiner englischen Selbstübersetzung *Dear Rafe* (1985) die textinterne Mehrsprachigkeit der spanischen Fassung auf. Nancy Hustons Roman *Danse Noir* (2013) / *Black Dance* (2014) hingegen ist in beiden Sprachen heterolingual angelegt, jedoch überwiegt der Anteil der Mehrsprachigkeit in der französischen Fassung. Diese beiden Beispiele lassen bereits eine weitere heterogene Facette der Selbstübersetzung erahnen, die bislang nur in wenigen Einzelfallanalysen betrachtet worden ist.

Die vorliegende Arbeit hat den Weg der Selbstübersetzung durch die literarischen Felder von der Textproduktion bis hin zur Veröffentlichung und Übersetzung in weitere Sprachen nachgezeichnet und so die Heterogenität und Komplexität dieser literarischen Praxis aufgezeigt. Da die literarische Selbstübersetzung stets zugleich Schreiben und Übersetzen bedeutet, sollte ihr charakteristisches Sowohl-als-auch in den Mittelpunkt gerückt werden. In all ihren Facetten ist sie nur interlingual und interdisziplinär zu erforschen. Die *self-translation studies* sind daher als eigenständiges Forschungsfeld anzusehen, das literatur- und übersetzungswissenschaftliche Ansätze in sich vereint und darüber hinaus vielfältige Anschlussmöglichkeiten für benachbarte Disziplinen bietet.



## 13 Literaturverzeichnis

### 13.1 Selbstübersetzungen

- Abodehman, Ahmed (2000): *La ceinture*. Paris: Gallimard.
- Abodehman, Ahmed (2001): *Al-hizam*. Beirut: Dar alsaqui.
- Aigla, Jorge H. (2005): *The Cycle of Learning = El ciclo de aprendizaje*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- Aigla, Jorge H. (2011): *Intimate Microscopy = Microscopia Intima*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- Ak'abal, Humberto (1990): *Ajyuq' = El Animalero*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Ak'abal, Humberto (2001a): *Aqajtzij = Palabramiel*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Ak'abal, Humberto (2001b): *Picoteando = Tzopotzka*. Ciudad de Guatemala: Comunidad de Escritores en Guatemala.
- Ak'abal, Humberto (2002): *Jaguar Dormido = Warinaq' B'alam*. Ciudad de Guatemala: Comunidad de Escritores en Guatemala.
- Ak'abal, Humberto (2004a): *Raqonchi'aj = Grito*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Ak'abal, Humberto (2004b): *Chajil tzaqib 'al ja' = Guardián de la caída de agua*. Ciudad de Guatemala: Cholsamaj.
- Ak'abal, Humberto (2006): *Ri upalaj ri kaq'ik' = El rostro del viento*. Caracas, Venezuela: Monte Avila. Reihe: Waanükü Nuestra Palabra Literaturas Indígenas de America.
- Ak'abal, Humberto (2010): *Tukelal = Solitud. Esta vieja costumbre de andar solo, no es de soledad, es la solitud del jaguar que vive en mí*. Momostenango, Totonicapán, Guatemala: Solomanoyo.
- Ak'abal, Humberto (2014): *Are jampa ri abaj kech'awik = Cuando las piedras hablan*. Guatemala, Guatemala: Maya' Wuj Editorial.
- Alexakis, Vassilis (1978): *La Tête du chat*. Paris: Seuil.
- Alexakis, Vassilis (1979): *To kephali tēs gatas*. Athen: Exantas.
- Alexakis, Vassilis (1980): *Talgo*. Athen: Exantas.
- Alexakis, Vassilis (1983): *Talgo*. Paris: Seuil.
- Alexakis, Vassilis (1985): *Contrôle d'identité*. Paris: Seuil.
- Alexakis, Vassilis (1989): *Paris–Athènes*. Paris: Seuil.
- Alexakis, Vassilis (1997): *Talgo*. Ed. revue. Paris: Fayard.
- Alexakis, Vassilis (2000): *Contrôle d'identité*. Nouvelle édition revue par l'auteur. Paris: Stock.
- Alexakis, Vassilis (2002): *Les Mots étrangers*. Paris: Editions Stock.
- Alexakis, Vassilis (2003): *Οι ξένερ λέξιερ*. Athen: Exantas.
- Alexakis, Vassilis (2006): *Paris–Athènes*. Édition revue par l'auteur. Paris: Stock.
- Algarín, Miguel (1985): *Time's Now = Ya es tiempo*. Houston: Arte Público Press.
- Allier, Max (2003): *D'amor e de contèsta = D'amour et des combats*. Montpeyroux: Jorn.

- Al Neimi, Salwa (2002): *Mes ancêtres les assassins*. Paris: Paris méditerranée.
- Amparo Escandón, María (1998): *Santitos*. México: Plaza y Janés.
- Amparo Escandón, María (1999): *Esperanza's Box of Saints*. New York: Scribner.
- Ancalao, Liliana (2009): *Mujeres a La Intemperie. Pu Zomo Wekuntu Mew*. Buenos Aires: El Suri Porfiado.
- Anell, Ferran (1991): *Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday*. Barcelona: Columna.
- Anell, Ferran (1994): *Quién te hizo daño, Billie Holiday*. Barcelona: Seuba.
- Araguas, Vicente (1999): *Billarda*. Madrid: Huerga & Fierro. Bilinguale Edition.
- Araguas, Vicente (2008): *Veinticuatro maneras de querer a Brian = Vintecatro maneras de querer a Brian*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Arkotxa, Aurélie (2001): *Septentrio*. Irun: Alberdania.
- Arkotxa, Aurélie (2006): *Septentrio*. Brüssel: Atelier du héron.
- Arrieta, Yolanda (2005): *Jostorratza eta haria = Agua e hilo*. Madrid: Atenea.
- Asgarally, Renée (1977): *Quand montagne prend difé. Tout dimoune guetté; quand lé kère prend difé, personne na pas trouvé*. Port Louis: Mascarena Univ. Publ.
- Asgarally, Renée (1993): *La brûlure*. Maurice: Ledikasyon pu travayer.
- Atxaga, Bernardo (1985): *Bi anai*. Donostia: Erein.
- Atxaga, Bernardo (1995a): *Dos hermanos*. Traducción: Bernardo Atxaga. Madrid: Ollero & Ramos.
- Bacon, Josephine (2009): *Bâtons à message = Tshissinuatshitakana*. Textes en français et en montagnais. Montréal: Mémoire d'encrier.
- Bajec, Fabrizio (2011): *Entrare nel vuoto*. Monghidoro: Con-fine.
- Bajec, Fabrizio (2012): *Entrer dans le vide*. Liège: Fram.
- Bajec, Fabrizio (2013): *Loin de Dieu, près de toi = Conte te, senza Dio*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Ballesteros Rosas, Luisa (1997): *Plume de colibri = Pluma de Colibrí*. Paris: L'Harmattan.
- Ballesteros Rosas, Luisa (2003): *Diamant de la nuit = Diamante de la noche*. Paris: Caractères.
- Ballesteros Rosas, Luisa (2011): *De l'autre côté du rêve = Al otro lado del sueño*. Paris: L'Harmattan.
- Bardou, Franc (2009): *Qualquas balas dins la pèl = Quelques balles dans la peau*. Mouans-Sarthoux: Oc.
- Barnstone, William (2011a): *Café de l'Aube à Paris = Dawn Café in Paris*. New York: Sheep Meadow Press.
- Baron Supervielle, Silvia (2013): *Al Margen, 1962–2010. Poesía reunida = En marge, 1962–2010. Poésie réunie*. Buenos Aires: A. Hidalgo.
- Baros, Linda Maria (2001a): *Amurgu-i departe, smulge-i rubanul!* Bukarest: Academiei Orient-Occident.
- Baros, Linda Maria (2001b): *Il est loin le soleil couchant, arrache-lui le ruban!* Bukarest: AMB.
- Baros, Linda Maria (2002a): *A venit la mine un centaur...* Bukarest: Meta.

- Baros, Linda Maria (2002b): *Un centaure est venu chez moi...* Bukarest: Meta.
- Baros, Linda-Maria (2004): *Le livre de signes et d'ombres*. Le Chambon-sur-Lignon: Cheyne.
- Baros, Linda Maria (2005): *Dicționarul de semne și trepte*. Iași: Junimea.
- Baros, Linda-Maria (2006a): *Casa din lame de ras*. Bukarest: Cartea Românească.
- Baros, Linda-Maria (2006b): *La Maison en lames de rasoir*. Le Chambon-sur-Lignon: Cheyne.
- Be, Carlos (2002) *Noel road 25. A genius like us*. León: Caja España.
- Bec, Piere (2010): *Liturgia pagana = Liturgie païenne*. Traduction française de l'auteur / Traduccion francesa de l'autor. Montpeyroux: Jorn.
- Bec, Serge (1986): *Cant de nòstrei pòbles encabestrats = Chant de nos peuples enchevêtrés*. Revirada francesa de l'autor. Enèrgas: Vent Terral.
- Beckett, Samuel (1955): Le calmant. In: Ders.: *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Éditions de Minuit, 41–75.
- Beckett, Samuel (1967): The Calmative. In: Ders.: *No's knife. Collected shorter prose 1945–1966*. London: Calder and Broyars, 25–42.
- Beckett, Samuel (1970): *Mercier et Camier*. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1974): *Mercier and Camier*. London: Calder and Boyars.
- Behar, Ruth (1995): *Poemas que vuelven a Cuba = Poems Returned to Cuba*. Matanzas, Cuba: Vigía.
- Behar, Ruth (2001): *Todo lo que guardé = Everything I Kept*. Matanzas, Cuba: Vigía.
- Bekaert, Rudi (1997): *Ah oui ça alors là*. Brüssel: Dito'Dito.
- Bekaert, Rudi (1998): *Ja ja maar nee nee*. Borgerhout: Bebuquin.
- Bekaert, Rudi (2000): *Enfin en bref*. Koedition von Brüssel: Dito'Dito / Borgerhout: Bebuquin.
- Bekaert, Rudi (2000): *Kortom*. Koedition von Brüssel: Dito'Dito / Borgerhout: Bebuquin.
- Berger-Kiss, Andrés (1994): *Voices from the Earth = Voces de la tierra*. Bogotá: ECOE.
- Bevin, Teresa (2001): *Dreams and Other Ailments = Sueños y otros achaques*. Arlington, Virginia: Gival Press.
- Bezsonoff i Montalat, Joan-Daniel (2004): *La guerra dels cornuts*. Barcelona: Empúries.
- Bezsonoff i Montalat, Joan-Daniel (2006): *La guerre de cocus*. Baixas: Balzac.
- Biondi, Franco (2005a): *Giri e rigiri, laufend. Gedichte, italienisch–deutsch*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel. Bilinguale Edition.
- Blais-Dahlem, Madeleine (2012): *La Maculée = sTain*. Regina, Saskatchewan: Les Éditions de la nouvelle plume.
- Bonnet, Albin (2005): *Manjalume = Le buveur de lumière*. Montpeyroux: Jorn.
- Bosch, Lolita (2008a): *La familia de mi padre*. Barcelona: Mondadori.
- Bosch, Lolita (2008b): *La familia del meu pare*. Barcelona: Empúries.
- Boudjedra, Rachid (1972): *L'Insolation*. Paris: Denoël.
- Boudjedra, Rachid (1982a): *Al-Tafakkuk*. Algiers: al-Mu'assasah al-Watanîyah.
- Boudjedra, Rachid (1982b): *Le Démantèlement*. Paris: Denoël.

- Boudjedra, Rachid (1984): *al-Ra'n*. Algiers: al-Mu'assasah al-Watanîyah.
- Boudjedra, Rachid (1994a): *Timimoun*. Texte français de l'auteur. Paris: Denoël.
- Boudjedra, Rachid (1994b): *Timimûn*. Algiers: Dâr al-Ijtihâd.
- Boudjedra, Rachid (1997): *La Vie à l'endroit*. Paris: Grasset.
- Bouéry, Jan-Bernat (2009): *À la bello eisservo = Au gré du vent*. Marseille: Prouvènço d'Aro.
- Boxberger, Jana (1996): *Návraty do země za zrcadlem = Retours au pays d'au-delà du miroir*. Prag: Protis.
- Boxberger, Jana (2001): *Bylo to zítra. Malá podobnoství a jiné texty = C'était demain. Petites paraboles et autres textes*. Traduit par l'auteur- Prag: Protis.
- Brink, André (1982): *A Chain of Voices*. London: Faber & Faber.
- Brink, André (1998a): *Devil's valley*. London: Secker & Warburg.
- Brink, André (1998b): *Duiwelskloof*. Kaapstad: Human & Rouseay.
- Brun, Joan Frederic (2009): *Legendari de las despartidas = Legends of departure = Légendaire des départs*. Montpeyroux: Jorn.
- Cabrera Infante, Guillermo (1995): *Delito por bailar el chachachá*. Madrid: Alfaguara.
- Cabrera Infante, Guillermo (2001): *Guilty of Dancing the Chachacha*. Translated from Spanish by the author. New York: Welcome Rain Publishers.
- Caceres Vargas, Gloria (2009): *Munakuwaptiykiqa = Si tú me quisieras*. Lima: Punto & Grafía.
- Caceres Vargas, Gloria (2010): *Wiñay suyasqayki huk willaykunapas = Te esperaré siempre y otros relatos*. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Caceres Vargas, Gloria (2015): *Yuyaypa k'anchaqnin = Fulgor de mis recuerdos*. Lima: Pakarina Ediciones. Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle.
- Camenisch, Arno (2009): *Sez Ner*. Romanisch und Deutsch. Basel/Weil am Rhein: Urs Engeler. Bilinguale Edition.
- Caminals, Roser (1995): *Un segle de prodigis*. Barcelona: Columna.
- Caminals, Roser (2002): *El carrer dels Tres Llits*. Barcelona: Plaza & Janès.
- Caminals, Roser (2004): *La petita mort*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Caminals, Roser (2006): *La pequeña muerte*. Barcelona: Bruguera.
- Caminals-Heath, Roser (1992): *Once Remembered, Twice Lived*. New York u. a.: Lang.
- Caminals-Heath, Roser (2011): *The Street of the Three Beds*. New Orleans: University Press of the South.
- Caneiro, Xosé Carlos (2000): *Ebora*. Vigo: Xerais.
- Caneiro, Xosé Carlos (2002): *Ebora*. Madrid: Espasa Calpe.
- Cano, Harkaitz (1996): *Beluna jazz: errebolberra urazalean*. Zarautz: Susa.
- Cano, Harkaitz (2000): *Piano gainean gosaltzen*. Donostia: Erein.
- Cano, Harkaitz (2001): *Norbait dabil sute-eskaileran*. Zarautz: Susa.
- Cano, Harkaitz (2003): *El puente desafinado. Baladas de Nueva York*. Donostia: Erein.
- Cano, Harkaitz (2004a): *Belarraren ahoa*. Irun: Alberdania.

- Cano, Harkaitz (2004b): *Dardaren interpretazioa = Interpretación de los temblores*. Traducción del autor. Madrid: Atenea.
- Cano, Harkaitz (2004c): *Jazz y Alaska en la misma frase*. Traducción del autor. Barcelona: Seix Barral.
- Cano, Harkaitz (2006): *El filo de la hierba*. Irun: Alberdania.
- Cano, Harkaitz (2008): *Alguien anda en la escalera de incendios*. Almería: El Gaviero.
- Cano, Harkaitz (2008): *Zinea eta literatura. Begiaren ajeak*. Donostia: Elkar.
- Cano, Harkaitz (2010): *Ojo y medio. Cine, literatura, tv y otras artes funerarias*. San Sebastián: Meettok.
- Carducci, Lisa (1997): *Stagioni d'amore*. Salerno: Il Grappolo.
- Carducci, Lisa (2002): *Pays inconnu = Paese sonosciuto*. Texte en français et en italien. Ottawa, Ontario: Editions David.
- Carducci, Lisa (2006): *Saisons d'amour*. Montréal: XYZ.
- Casanova, Jean-Yves (1995): *Elegias vengudas de negre e de mar = Elégies venues du noir et de la mer*. Version française de l'auteur. Montpeyroux: Jorn.
- Casanova, Jean-Yves (1999): *Cap de Creus*. Montpeyroux: Jorn.
- Castaño, Yolanda (1998): *Vivimos no ciclo das erofanías*. A Coruña: Espiral Maior.
- Castaño, Yolanda (2000): *Vivimos en el ciclo de las erofanías*. Madrid: Huerga & Fierro. Bilinguale Edition.
- Castaño, Yolanda (2003): *O libro da egoísta*. Vigo: Galaxia.
- Castaño, Yolanda (2006): *Libro de la egoísta = Libro da egoísta*. Madrid: Visor.
- Castaño, Yolanda (2007): *Profundidade de campo*. A Coruña: Espiral Maior.
- Castaño, Yolanda (2009a): *Profundidad de campo = Profundidade de campo*. Traducción de Yolanda Castaño. Madrid: Visor.
- Castaño, Yolanda (2009b): *O tacto o privilexio as ganas de tirarse = El tacto el privilegio las ganas de tirarse*. Logroño: Ediciones del 4 de Agosto 2009.
- Castellanos Martínez, Javier (1994): *Wila che be ze ihao = Cantares de los vientos primerizos*. México: Diana.
- Castrée, Geneviève (2012): *Susceptible*. Paris: L'Apocalypse.
- Castrée, Geneviève (2013): *Susceptible*. Montréal: Drawn & Quarterly.
- Castro, Luisa (1988): *Baleas e baleas*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- Castro, Luisa (1992a): *Ballenas = Baleas e baleas*. Text original y versión castellana de la autora. Madrid: Hiperión.
- Cathala, Nicole (1990): *Membrança = Empreinte*. Carcassona: Institut d'Estudis Occitans Seccion d'Aude.
- Ceh Moo, Marisol (2009): *X-Teya, u puxsi'ik'al ko'olel = Teya, un corazón de mujer*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Cerrutti Carol, Nahuel (2004): *Cuaderno de Italia 1971–1978*. Madrid: Violín de Carol Ediciones. Bilinguale Edition.
- Chabaud, Sylvan (2012): *Leis illas infinidas = Les îles infinies*. Montpeyroux: Jorn.
- Chen, Ying (1995): *L'Ingratitude*. Montreal: Leméac.
- Chen, Ying (2002): *Zai jian, ma ma*. Hangzhou shi: Zhejiang wen yi chu ban she.

- Chen, Ying (2008): *Impressions d'été*. Traduit du chinois par l'auteur. Saint-Nazaire: MEET. Bilinguale Edition.
- Chihuailaf, Elicura (1991): *El invierno, su imagen, y otros poemas azules*. Santiago, Chile: Ediciones Literatura Alternativa. Bilinguale Edition.
- Chihuailaf, Elicura (1995): *De sueños azules y contrasueños*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Bilinguale Edition.
- Chihuailaf, Elicura (2008): *Sueños de luna azul = Kechurewe Temuko*. Santiago, Chile: Cuatro Vientos.
- Christen, Beat (2001): *Poser un lapin = Versetzt*. Moudon: Empreintes.
- Christen, Beat (2003): *Leer réel. Gedichte*. Zürich: Limmat. Bilinguale Edition.
- Coccioli, Carlo (1987): *Piccolo Karma*. Mailand: Mondadori.
- Coccioli, Carlo (1988a): *Pequeño Karma*. Mexico DF: Diana.
- Coccioli, Carlo (1988b): *Petit Karma*. Paris: Editions de Rocher.
- Collen, Lindsey (1996): *Misyon Garson*. Port-Louis: Ledikasyon pu travaye.
- Collen, Lindsey (2004): *Boy*. London: Bloomsbury.
- Comiti, Jean-Marie (1998): *Da una sponda a l'altra*. Ajaccio: Alain Piazzola.
- Company, Flavia (1999): *Dame Placer*. Barcelona: Emecé.
- Company, Flavia (2013): *Segona Pell*. Barcelona: Proa.
- Conde, Alfredo (1998): *O fácil que é matar*. Vigo: Xerais.
- Conde, Alfredo (2000): *Peregrino en invierno*. Edhasa.
- Confiant, Raphaël (1979): *Jik dèyè do Bondyé*. Martinique: Grif An Tè.
- Confiant, Raphaël (1985): *Bitako-a*. Schoelcher: GEREC; Paris: l'Harmattan.
- Confiant, Raphaël (1987): *Marisosé*. Schoelcher: Presses Universitaires Créoles.
- Confiant, Raphaël (1999): *La Lessive du diable*. Traduit du créole (Martinique) par l'auteur. Paris: Ecriture.
- Confiant, Raphaël (2000): *Mamzelle Libellule*. Traduit du créole par l'auteur. Paris: Serpent à plumes.
- Confiant, Raphaël (2002): *Morne-Pichevin*. Traduit du créole (Martinique) par l'auteur. Nouvelle édition définitive, traduite, revue et augmentée par l'auteur. Paris: Bibliophane.
- D'Alfonso, Antonio (1986): *The Other Shore*. Montreal: Guernica.
- D'Alfonso, Antonio (1987): *L'autre rivage*. Montreal: VLB.
- D'Alfonso, Antonio (1987): *L'amour panique*. Montreal: Lèvres urbaines.
- D'Alfonso, Antonio (1990): *Avril ou l'anti-passion*. Montreal: VLB.
- D'Alfonso, Antonio (1992): *Panick Love*. Montreal: Guernica.
- D'Alfonso, Antonio (1995): *Fabrizio's Passion*. Toronto: Guernica.
- D'Alfonso, Antonio (1996): *In Italics. In Defense of Ethnicity*. Toronto: Guernica.
- D'Alfonso, Antonio (2000): *En italiques. Réflexions sur l'ethnicité*. Montréal: Balzac.
- Dans, Raúl (2005a): *Lugar = Lugar*. Madrid: Caos.
- Dans, Raúl (2005b): *Una corriente salvaje*. Bilbao: Artezblai.

- Davi, Hans Leopold (1990): *Das Gerippe der Windmühle = El esqueleto del molino de viento*. Zürich: Pendo-Verlag.
- Davi, Hans Leopold (2000a): *Me escaparé por el hueco de la chimenea = Ich werde durchs Kaminloch entkommen*. Versión del autor. Madrid: Ediciones La Palma.
- Davi, Hans Leopold (2000b): *Ein Reisepass für das Wort = Un pasaporte para la palabra*. Zürich: Orte-Verlag.
- Delgado, Susy (1992): *Tataypýpe = Junto al fuego*. Asunción, Paraguay: Arandurã.
- Delgado, Susy (1999): *Ayvu Membyre = Hijo de aquel verbo*. Asunción, Paraguay: Arandurã.
- Delgado, Susy (2005): *Ne'ë jovái = Palabra en dúo: poesía en guaraní de Susy Delgado y su versión en castellano. Con estudios y comentarios críticos de Carlos Villagra Marsal*. Asunción: Arandurã Ed.
- Delgado, Susy (2007): *Jevy ko'e = Día del regreso*. Asunción, Paraguay: Arandurã.
- Delgado, Susy (2013): *Amandayvi. Antología poética castellano-guaraní 1986–2012*. Asunción, Paraguay: Arandurã.
- Devi, Ananda (2001): *Pagli*. Paris: Gallimard.
- Devi, Ananda (2007): *Pagli*. New Delhi: Rupa.
- Diego, Eliseo (2000): *Aquí he vivido = Here I've lived*. Edición bilingüe con traducciones del autor. La Habana: Inst. Cubano del Libro.
- Diop, Boubacar Boris (2003): *Doomi Golo*. Dakar: Papyrus.
- Diop, Boubacar Boris (2009): *Les Petits de la guenon*. Paris: Philippe Ray.
- Donoso Gómez, Fátima (2010): *Despedida*. Rio Tinto: Lugar da palabra. Bilinguale Edition.
- Donoso Gómez, Fátima (2012): *Asas = Alas*. Rio Tinto: Lugar da palabra.
- Dorfman, Ariel (1988a): *Mascara*. New York: Viking.
- Dorfman, Ariel (1988b): *Máscaras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dorfman, Ariel (1992): *La muerte y la doncella*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Dorfman, Ariel (1994a): *Death and the Maiden*. London: Nick Hern Books.
- Dorfman, Ariel (1994b): *Konfidenz*. Buenos Aires: Planeta.
- Dorfman, Ariel (1995): *Konfidenz*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Dorfman, Ariel (1998a): *Heading South, Looking North*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Dorfman, Ariel (1998b): *Rumbo al Sur, deseando el Norte*. Traducido del inglés original por el autor. Buenos Aires: Planeta.
- Dorfman, Ariel (1999a): *The Nanny and the Iceberg*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Dorfman, Ariel (1999b): *La Nana y el iceberg*. México, D. F.: Seix Barral.
- Dorfman, Ariel (2001a): *Blake's therapy*. New York: Seven Stories Press.
- Dorfman, Ariel (2001b): *Terapia*. Barcelona: Seix Barral.
- Dorfman, Ariel (2011): *Feeding on Dreams. Confessions of an Unrepentant Exile*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.

- Dorfman, Ariel (2012): *Entre sueños y traidores. Un striptease del exilio*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Dupon, Maëlle (2013): *La color lenta de la pluèja = La couleur lente de la pluie*. Montpeyrroux: Jorn.
- Duranti, Francesca (1996): *Sogni mancini*. Mailand: Rizzoli.
- Duranti, Francesca (2000): *Left-handed Dreams*. Harrison, N.Y.: Delphinium Books.
- Elorriaga, Unai (2003a): *Van't Hoffen ilea*. Donostia: Elkar.
- Elorriaga, Unai (2004): *El pelo de Van't Hoff*. Traducción: Unai Elorriaga. Madrid: Alfaguara.
- Elorriaga, Unai (2005a): *Vredaman*. Donostia: Elkar.
- Elorriaga, Unai (2006a): *Vredaman*. Traducción: Unai Elorriaga. Madrid: Alfaguara.
- Elorriaga, Unai (2006b): *Londres kartoizkoa da*. Donostia: Elkar.
- Elorriaga, Unai (2006c): *Matxinsaltoen Belarriak*. Donostia: Elkar.
- Elorriaga, Unai (2008): *Doministiku egin dute arrainek = Y los peces estornudaron*. Buenos Aires: Letranómada.
- Elorriaga, Unai (2010): *Londres es de cartón*. Traducción: Unai Elorriaga. Madrid: Alfaguara.
- Elorriaga, Unai (2013): *Las orejas de los saltamontes*. Madrid: Alfaguara.
- Espinoza, Blanca (2001): *Tango*. Traduction: Blanca Espinoza. Montréal/Bern: Cielo Raso.
- Espinoza, Blanca (2006): *Poco antes del alba = Peu avant l'aube*. Traduction: Blanca Espinoza. Montreal / Bern: Cielo Raso.
- Estèbe-Hoursiangou, Danièle (2013): *Parçans esconduts = Territoires cachés*. Montpeyrroux: Jorn.
- Euler, Ronald (2006): *Versesplittere = Lëwessplittere = Eclats de vers, éclats de vie*. Straßburg: Salde.
- Euler, Ronald (2009): *zwische schwarz un wiss = zwischen schwarz und weiß = entre noir et blanc*. Straßburg: Salde.
- Fàbregas, Laia (2008): *Het meisje met de negen vingers*. Amsterdam: Anthos.
- Fàbregas, Laia (2010a): *La Llista*. Barcelona: Amsterdam Llibres.
- Fàbregas, Laia (2010b): *Landen*. Amsterdam: Anthos.
- Fàbregas, Laia (2011): *Landen*. Madrid: Alfaguara.
- Fàbregas, Laia (2013a): *Dies de cel groc*. Barcelona: Amsterdam Llibres.
- Fàbregas, Laia (2013b): *Gele dagen*. Amsterdam: Anthos.
- Federman, Raymond (1973): D'une parenthèse à l'autre / From one Parenthesis to Another. In: *Dada/Surrealism* 3, 69–74.
- Federman, Raymond (1979): *The Voice in the Closet = La voix dans le cabinet de débarras*. Madison: Coda Press.
- Federman, Raymond (2002): *Mon corps en neuf parties*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- Federman, Raymond (2005): *My Body in Nine Parts*. Buffalo, NY: Starcherone Books.
- Feliciano, Margarita (1981): *Ventana sobre el mar = Window on the Sea*. Pittsburgh: Latin American Literary Review.



- Feliciano, Margarita (1986): *Circadian Nuvolitatis*. Luxemburg: Euroeditor. Bilinguale Edition.
- Feliciano, Margarita (2008): *El Portal de la Sirena = The Mermaid's Gateway, Viajes y Rodajes = Break-In Voyages*. Ottawa: Split Quotation = Cita Trunca.
- Feloukatzi, Ira (2001): *Résonances = Syneirmoi*. Paris: L'Harmattan.
- Feloukatzi, Ira (2011): *Mythologies d'amour = Mythologies tou érōta*. Paris: L'Harmattan.
- Fernández, Roberta (1990): *Intaglio. A Novel in Six Stories*. Houston: Arte Público Press.
- Fernández, Roberta (2002): *Fronterizas. Una novela en seis cuentos*. Houston: Arte Público Press.
- Ferré, Rosario (1976): *Papeles de Pandora*. Mexico, D. F.: Joaquín Mortiz.
- Ferré, Rosario (1986): *Maldito amor*. Mexico, D. F.: Joaquín Mortiz.
- Ferré, Rosario (1988): *Sweet Diamond Dust*. New York: Ballantine.
- Ferré, Rosario (1991): *The Youngest Doll*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Ferré, Rosario (1995a): *The House on the Lagoon*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Ferré, Rosario (1996): *La casa de la laguna*. Barcelona: Emecé.
- Ferré, Rosario (1997): *Eccentric Neighborhoods*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Ferré, Rosario (1998): *Vecindarios excéntricos*. México, D. F.: Planeta Mexicana.
- Ferré, Rosario (2001): *Flight of the Swan*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Ferré, Rosario (2002a): *Vuelo del cisne*. New York: Vintage Books.
- Ferré, Rosario (2002b): *Language Duel = Duelo del lenguaje*. New York: Vintage Español.
- Ferreras, Alberto (2009): *B as in Beauty*. New York: Grand Central Pub.
- Ferreras, Alberto (2011): *B de Bella*. New York: Vintage Espanol.
- Figeac, Frédéric (2015). *A quicòm pròche = À peu de choses près*. Montpeyroux: Jorn.
- Forêt, Jean-Claude (1990): *La Pèira d'asard = La Pierre de hasard*. Toulouse: Institut d'Estudis Occitans.
- Gagnon, Daniel (1985): *La Fille à marier*. Montreal: Leméac.
- Gagnon, Daniel (1986): *Mon Mari le Docteur*. Montreal: Leméac.
- Gagnon, Daniel (1989): *The Marriageable Daughter*. Toronto: Coach House Press.
- Galarreta, Xabier (1994): *Itsasoko istorioak*. Donostia: Erein.
- Galarreta, Xabier (1995a): *Argiak ilunean*. Astigarraga: X. Galarreta.
- Galarreta, Xabier (1995b): *Luces en la oscuridad*. Astigarraga: X. Galarreta.
- Galarreta, Xabier (1996a): *Gauak gauari*. Donostia-San Sebastián: Hiria.
- Galarreta, Xabier (1996b): *Cuando llama la noche*. Astigarraga: X. Galarreta.
- Galarreta, Xabier (1996c): *Historias del mar*. Astigarraga: X. Galarreta.
- Galarreta, Xabier (1996d): *Itsasargiko Misterioa*. Donostia: Erein.
- Galarreta, Xabier (2001): *Kosmogonia*. Donostia-San Sebastián: Hiria.

- Gallarreta, Xabier (2005): *Cosmogonia*. Donostia-San Sebastián: Hiria.
- Gao, Xingjian (1993): *Au bord de la vie*. Carnières: Lansman.
- Gao, Xingjian (1995): *Le Somnambule*. Carnières: Lansman.
- Gao, Xingjian (1998): *Quatre quatuors pour un week-end*. Carnières: Lansman.
- Gao, Xingjian (1996): *Zhoumo sichongzou*. Hong Kong: Xianggang xinshij.
- Gao, Xingjian (2001a): *Sheng si jie*. Taibei: Lianjing.
- Gao, Xingjian (2001b): *Yeyoushen*. Taibei: Lianjing.
- Gao, Xingjian (2004a): *Quêteur de la mort*. Paris: Seuil.
- Gao, Xingjian (2004b): *Kouwen siwang* (2004). Taibei: Lianjing.
- García, Pablo (2009): *B'ixonik tzij kech juk' ulaj kaminaqib = Canto palabra de una pareja de muertos*. Guatemala: F&G Editores.
- Gauvin, Axel (1980): *Quartier Trois Lettres*. Paris: L'Harmattan.
- Gauvin, Axel (1984): *Kartyé trwa lèt*. Saint Denis: Ziskakan.
- Gauvin, Axel (1987): *Faims d'enfance*. Paris: Seuil.
- Gauvin, Axel (1995): *Bayalina*. Saint-Denis: Grand Océan.
- Gavioli, Carla (1999): *Il tempo diamante = Le temps diamant*. Beuvry: Maison de la poésie Nord-Pas-de-Calais.
- Gavioli, Carla (2005): *La ville contemplée = La città contemplata*. Poésie bilingue italien-français. Paris: Planètes.
- Gavioli, Carla (2007): *Feu Air Terre Eau = Fuoco aria terra acqua*. Paris: L'Harmattan.
- Gavioli, Carla (2008): *Entre ses mains diaphanes = Tra le sue mani diafane*. Paris: L'Harmattan.
- Gavioli, Carla (2010): *Concerto pour voix erratique = Concerto per vocce erratica*. Soisy-sur-Seine: Le Vert-Galant.
- Gavioli, Carla (2011): *Sonatines*. Soisy-sur-Seine: Le Vert-Galant. Bilinguale Edition.
- Gavioli, Carla (2014): *Le temps précieux est un diamant faux = Il tempo prezioso è un diamante falso*. Aix-en-Provence: Persée.
- Gaye, Cheikh Tidiane (2009): *Ode nascente = Ode naissante*. Mailand: Edizioni dell'Arco.
- Gellings, Paul (2001): *Witte Paarden*. Breda: De Geus.
- Gellings, Paul (2003): *Motel Belmonde*. Traduit du néerlandais par l'auteur. Paris: Denoël.
- Goenaga, Aizpea (2009): *Arrainontzia = La pecera*. Madrid: Atenea.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1999): *La traversée des fleuves*. Paris: Seuil.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2001a): *Über die Flüsse*. Aus dem Französischen übersetzt vom Verfasser. Zürich: Amman Verlag.
- Gonzales, Gaspar Pedro (1996): *Sb'eyb'al jun naq maya' q'anjob'al = La otra cara*. Rancho Palos Verdes, California: Yax Te'.
- Gonzales-Gerth, Miguel (2007a): *Looking for the Horse Latitudes*. Austin, Texas: Host Publications. Bilinguale Edition.
- Grasset, Bernard (2007): *Poèmes bilingues I (1992–2002)*. Brest: Éditions Littérales.

- Grasset, Bernard (2011): *Au temps du Mystère... Poèmes bilingues (2003–2009)*. Poitiers: Editions de l'Atlantique.
- Graves, Lucía (1999a): *A Woman Unknown. Voices from a Spanish Life*. London: Virago.
- Graves, Lucía (1999b): *La casa de la memoria*. Barcelona: Seix Barral.
- Graves, Lucía (2000): *Mujer desconocida*. Barcelona: Seix Barral.
- Graves, Lucía (2002): *The memory house*. Port Jefferson, New York: Vineyard Press.
- Green, Julian (1942): *Memories of Happy Days*.
- Green, Julien (1953): *Sud*. Paris: Plon.
- Green, Julian (1985): *Le Langage et son double*. Traduit par Julien Green. Paris: Editions de la Différence.
- Green, Julian (1953): *South*. New York: Marion Boyars.
- Green, Julien (2007): *Souvenirs des jours heureux*. Paris: Flammarion.
- Guarania, Félix de (2009): *Tekoanga rire, Tekoanga jevy. Después de Teatro, teatro*. 3. Korrigierte und erweiterte Auflage. Lambaré: Zada.
- Hajdari, Gëzim (1993): *Ombra di cane = Hije qeni*. Frosinone: Dismisura.
- Hajdari, Gëzim (1995): *Sassi controvento = Gurë kundërerës*. Mailand: Laboratorio delle Arti.
- Hajdari, Gëzim (2000): *Antologia della pioggia = Antologjia e shiut*. Santarcangelo di Romagna: Fara.
- Hajdari, Gëzim (2001): *Erbamara = Barihidhur*. Santarcangelo di Romagna: Fara.
- Hajdari, Gëzim (2002): *Stigmatë = Vragë*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2004): *Spine nere = Gjemba të zinj*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2005a): *Maldiluna = Dhimbjehëne*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2005b): *Poema dell'esilio = Poema e mërgimit*. Santarcangelo di Romagna: Fara.
- Hajdari, Gëzim (2007): *Peligòrga*. Nardò: Besa. Bilinguale Edition.
- Hajdari, Gëzim (2011): *Corpo presente = Trup i pranishëm*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2012): *Nûr. Eresia e besa*. Roma: Ensemble. Bilinguale Edition.
- Hajdari, Gëzim (2012): *I canti dei nizam = Këngët e nizamit*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2013): *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista = Rroftë kënga e gjelit në fshatin komunist*. Nardò: Besa.
- Hajdari, Gëzim (2015): *Delta del tuo fiume = Grykë e lumit tënd*. Roma: Ensemble.
- Han, Kza (1980): *Sprich und zerbrich = Parle et brise-toi = Malhëra g'ligo buschòra*. Selbstverlag.
- Han, Kza (2007): *Traces erratiques. Poèmes = Irrfährte = Banghwanghan'n putzakuk*. Nantes: Editions du Petit Véhicule.
- Han, Kza (2014): *Le 11, c'est le nombre du Tao*. In: TK–21, Nr. 35. URL: [http://www.tk-21.com/IMG/pdf/kza\\_han\\_le\\_11\\_c\\_est\\_le\\_nombre\\_5.pdf](http://www.tk-21.com/IMG/pdf/kza_han_le_11_c_est_le_nombre_5.pdf) [13.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QIyEpBeG>.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1973): *Estampas del valle y otras obras*. Berkeley: Quinto Sol.

- Hinojosa-Smith, Rolando (1976): *Klail City y sus alrededores*. Havana: Casa de las Américas.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1981): *Mi querido Rafa*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1983): *The Valley*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1985): *Dear Rafe*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1987): *Klail City*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1990): *Becky and her friends*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (1991): *Los amigos de Becky*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hinojosa-Smith, Rolando (2005): *Dear Rafe = Mi querido Rafa*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Hooshangi, Saeid (2006): *Destino desértico*. Madrid: Sial Ediciones. Bilinguale Edition.
- Huet Bautista, Nicolás (2001): *Ti slajebalxa lajele = La última muerte*. Mexico, D. F.: Escritores en lenguas Indígenas.
- Huston, Nancy (1993a): *Plainsong*. Toronto: Harper Collins.
- Huston, Nancy (1993b): *Cantique des plaines*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac.
- Huston, Nancy (1996): *Instruments des ténèbres* Paris: Actes Sud & Montreal: Leméac.
- Huston, Nancy (1997): *Instruments of Darkness*. Boston: Little Brown.
- Huston, Nancy (1999a): *The Mark of the Angel*. English version by the author. Toronto: McArthur & Company.
- Huston, Nancy (1999b): *Nord perdu, suivi de Douze France*. Arles: Actes Sud.
- Huston, Nancy (2000): *Limbes = Limbo, un hommage à Samuel Beckett*. Arles: Actes Sud.
- Huston, Nancy (2002): *Losing North*. Toronto: McArthur.
- Huston, Nancy (2003a): *Une adoration*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac.
- Huston, Nancy (2003b): *An adoration*. Toronto: McArthur.
- Huston, Nancy (2013): *Danse noir*. Arles: Actes Sud; Montréal: Leméac.
- Huston, Nancy (2014): *Black Dance*. New York: Black cat.
- Ifland, Alta (2007): *Voice of Ice = Voix de Glace*. Los Angeles: Les Figures Press.
- Iglesias Míguez, Moncho (2013): *Abuelita = Avoíña*. Barcelona: Parnass.
- Iturbide, Amaia (2006): *Lore mutuak eta tuaren ezkontzak = Flores mudas y las bodas de la saliva*. Madrid: Atenea.
- Jaio, Karmele (2006): *Amaren eskuak*. Donostia: Elkar.
- Jaio, Karmele (2008): *Las manos de mi madre*. Donostia: Ttartalo.
- Jaio, Karmele (2010): *Heridas crónicas*. Donostia: Ttartalo.
- Kasmaï, Sorour (2002): *Le cimetière de verre*. Roman traduit du persan (Iran) par l'auteur. Arles: Actes Sud & Montreal: Leméac.
- Kiropol, Miron (2004): *Dieu me doit cette perte = Dumnezeu îmi datorează această pierdere*. Bukarest: Editura Institutului Cultural român.

- Kofler, Gerhard (1989): *Mexcaltitàn. Gedichte in Spanisch und Deutsch*. Wien: Herbstpresse.
- Kofler, Gerhard (1992): *Piccole tazze = Kleine Tassen. Poesie in Grecia = Gedichte in Griechenland*. Wien: Kollektion Dieter Scherr.
- Kofler, Gerhard (2005a): *Selbstgespräche im Herbst = Soliloquio d'autunno*. Innsbruck: Haymon.
- Král, Petr (1994): *Arsenal*. Version tchèque par l'auteur. Saint-Nazaire M.E.E.T.
- Kruz Igerabide, Juan (2005): *Hauts bihurtu zineten*. Irun: Alberdania.
- Kruz Igerabide, Juan (2008): *Nos queda la ceniza*. Irun: Alberdania.
- Kundera, Milan (1990): *L'immortalité*. Traduit du tchèque par Eva Bloch. Paris: Gallimard.
- Kundera, Milan (2014): *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis.
- Kuyper, Eric de (1988): *Aan zee. Taferelen uit de kinderjaren*. Nijmegen: SUN.
- Kuyper, Eric de (1989): *Vacances ostendaises. Souvenirs d'enfance*. Adapté du néerlandais par l'auteur. Brüssel: Labour.
- Kuyper, Eric de (1995): *De hoed van tante Jeannot*. Amsterdam: Pandora.
- Kuyper, Eric de (1996): *Le chapeau de tante Jeannot. Souvenirs d'une enfance bruxelloise*. Adapté du néerlandais par l'auteur. Brüssel: Labour.
- Lafont, Robert (2001a): *Lo fiu de l'uòu = Le fils de l'œuf*. Nouvelle inédite traduite par l'auteur. Biarritz: Atlantica.
- Lafont, Robert (2001b): *La gacha a la cistèrna = Le guetteur à la citerne*. Version française de l'auteur. Montpeyrroux: Jorn.
- La Fountain-Stokes, Lawrence (2009): *Uñas pintadas de azul = Blue Fingernails*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Lakhous, Amara (2006): *Kayfa tarḍa'ū min al-dī'bah ḍuna an ta'ūḍdak: riwāyah*. Beirut: al-Dār al-'arabiyyah li-l-'ūlum.
- Lakhous, Amara (2006): *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*. Rom: e/o.
- Lakhous, Amara (2010): *Divorzio all'islamica a Viale Marconi*. Rom: e/o.
- Lakhous, Amara (2010): *Al-Qahira as-saghira*. Beirut: al-Dār al-'arabiyyah li-l-'ūlum.
- Langella, Yael (2000): *Retorn a Dahme*. Barcelona: Eumo. Bilinguale Edition.
- Lascu, Ioan (2010): *Un neloc unde eu scriu = Un non-lieu où j'écris*. Craiova: Ramuri.
- Lassalle, Jean-René (2009): *Triling*. Châlons-en-Champagne: Cynthia 3000. Trilinguale Edition.
- Lassaque, Aurélia (2009): *Ombres de luna = Ombres de lune*. Nîmes: La Margeride.
- Lassaque, Aurélia (2010): *E t'entornes pas = Et ne te retourne pas*. Nîmes: La Margeride.
- Lassaque, Aurélia (2011a): *Lo sòmi d'Euridícia = Le rêve d'Eurydice*. Frontignan: Éd. les Aresquiers.
- Lassaque, Aurélia (2011b): *Lo sòmi d'Orfèu = Le rêve d'Orphée*. Frontignan: Éd. les Aresquiers.
- Lassaque, Aurélia (2012): *La ballade du phénix = La ronda del fènix*. Paris: Éditions de la Lune bleue.

- Lassaque, Aurélia (2013a): *D'aucèls sens cara = Des oiseaux sans visage*. Roque-dure, Editions les Montels.
- Lassaque, Aurélia (2013b): *Pour que chantent les salamandres*. Paris: Bruno Doucey.
- Lenard, Alexander (1963): *Die Kuh auf dem Bast*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Lenard, Alexander (1965): *The Valley of the Latin Bear*. New York: Dutton.
- Lenard, Alexander (1967): *Völgy a világ végén*. Budapest: Magvető.
- Léotin, Térèz (1999): *Tré ladivini = Le plateau de la destinée*. Paris: L'Harmattan.
- Léotin, Térèz (2003): *Lavwa égal = La voix égale*. Martinique: Ibis Rouge Editions.
- Léotin, Térèz (2007a): *Doigts d'or = Dwèt an no. Contes de la Martinique*. Paris: L'Harmattan.
- Léotin, Térèz (2007b): *Le temps des trois roses = Tan twa wòz-la*. Paris: L'Harmattan.
- Lepori, Pierre (2007): *Grisù*. Bellinzona: Casagrande.
- Lepori, Pierre (2011a): *Sessualità*. Bellinzona: Casagrande.
- Lepori, Pierre (2011b): *Sexualité*. Lausanne: Editions d'en bas.
- Lepori, Pierre (2013): *Sans Peau*. Lausanne: Editions d'en bas.
- Lepori, Pierre (2015a): *Come cani*. Milano: Edizioni Effigie.
- Lepori, Pierre (2015b): *Comme un chien*. Lausanne: Editions d'en bas.
- Lesfargues, Bernard (2001): *La brasa e lo fuòc brandal = La braise et les flammes*. Version française de l'auteur. Montpeyroux: Jorn.
- Lienlaf, Leonel (1989): *Se ha despertado el ave de mi corazón*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Bilinguale Edition.
- London, Maria (2001): *El hilo del Medio*. Santiago, Chile: RiL.
- London, Maria (2003): *Tisseuse de mémoires de la Patagonie aux Balkans*. Paris: L'Harmattan.
- London, Maria (2007): *Le livre de Carmen*. Paris: Indigo & côté-femmes.
- London, Maria (2008): *El libro de Carmen*. Santiago, Chile: Forja.
- London, Maria (2011): *Cuatro entraron al Paraiso*. Santiago, Chile: Forja.
- London, Maria (2012): *Le Rêve et la chute*. Paris: L'Harmattan.
- Lozada, Edwin Augustín (2001): *Sueños anónimos = Anonymous dreams*. San Francisco: Carayan Press.
- Lozada, Edwin Augustín (2003): *Bosquejos = Sketches*. San Francisco: Carayan Press.
- Makine, Andreï (1992): *Confession d'un porte-drapeau déchu*. Trad. du russe par Albert Lemonnier. Paris: Belfond.
- Manciet, Bernard (1989): *L'enterrament a Sabres*. Garein: Ultreia. Bilinguale Edition.
- Manciet, Bernard (1996a): *Per el Yiyo*. Traduction de l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (1996b): *Sonets = Sonnets*. Montpeyroux: Jorn.
- Manciet, Bernard (1996c): *Véniels = Escasenças*. Poèmes traduits du gascon par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.

- Manciet, Bernard (1996d): *L'Enterrament a Sabres = L'Enterrement à Sabres*. 2. Auflage. Herausgegeben von Guy Latry. Bordeaux: Mollat.
- Manciet, Bernard (1998): *Impromptus*. Traduction par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2000a): *Aratea = Constellations*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2000b): *Compressor; Prova = Compresseur; Poussière*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2001a): *A las Pòrtas de Hèr = Aux Portes de Fer*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2001b): *Lo dider de Guernica = Le Dire de Guernica*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2002): *La ventòrla = Le Grand vent*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2003a): *Preu còishe de Bassorà = Pour l'enfant de Bassora*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2003b): *Laus de l'Arròsa = Éloge de la rose*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2004): *La Preia = La Proie*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2005): *Faula = Fable*. Traduit de l'occitan par l'auteur. Bordeaux: L'Escampette.
- Manciet, Bernard (2010): *L'Enterrament a Sabres = L'Enterrement à Sabres*. Trad. de l'occitan par l'auteur. Préface de Jacques Roubaud. Nouvelle édition bilingue revue et corrigée par Guy Latry. Paris: Gallimard.
- Mann, Klaus (1943): *André Gide and the Crisis of Modern Thought*. New York: Creative Age Press.
- Manzini Himmrich, Chiara de (2015): *Die Reise nach Paris = Il viaggio a Parigi*. Düsseldorf: Dup.
- Margarit, Joan (1987): *Llum de pluja*. Barcelona: Edicions 62.
- Margarit, Joan (2005): *Cálculo de estructuras*. Madrid: Visor. Bilinguale Edition.
- Margarit Joan (2010a): *Llegas tarde a tu tiempo. Poesía 1999–2002. Estación de Francia y Joana*. Madrid: Visor.
- Marí, Antoni (1995a): *El camí de Vincennes*. Barcelona: Edicions 62.
- Marí, Antoni (1995b): *El camino de Vincennes*. Barcelona: Tusquets.
- Márquez, Eduard (2011): *L'últim dia abans de demà*. Barcelona: Empúries.
- Martín, Andreu (1988a): *Barcelona Connection*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- Martín, Andreu (1988b): *Barcelona Connection*. Barcelona: Ediciones B.
- Martín, Andreu (1992): *El hombre de la navaja*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Martín, Andreu (1997): *L'home que tenia raor*. Versió catalana de l'autor. Barcelona: Edicions 62.
- Masri, Maram Al- (2009): *Les Âmes aux pieds nus*. Pantin: Le Temps des cerises.

- Masri, Maram Al- (2012): *La robe froissée*. Paris: Bruno Doucey.
- Masri, Maram Al- (2013): *Elle va nue la liberté*. Paris: Bruno Doucey.
- Mathews, Harry (2005a): *My Life in CIA. A Chronicle of 1973*. Normal, Illinois: Dalkey Archive Press.
- Mathews, Harry (2005b): *Ma vie dans la vie CIA. Une chronique de l'année 1973*. Roman traduit de l'anglais (États-Unis). Paris: P.O.L.
- Mavrodin, Irina (2002): *Capcana = Le piège*. Bukarest: Curtea Veche.
- Mavrodin, Irina (2007): *Uimire = Émerveillement*. Bukarest: Minerva.
- Mayoral, Marina (1988a): *O reloxo da torre*. Vigo: Galaxia.
- Mayoral, Marina (1988b): *Unha árbore, un adeus*. Vigo: Galaxia.
- Mayoral, Marina (1991): *El reloj de la torre*. Madrid: Mondadori.
- Mayoral, Marina (1995): *Querida amiga*. Vigo: Galaxia.
- Mayoral, Marina (1996): *Un árbol, un adiós*. Traducción del gallego: Marina Mayora. Madrid: Acento.
- Mayoral, Marina (2001): *Querida amiga*. Madrid: Alfaguara.
- Mayoral, Marina (2004a): *Ao pé do magnolio*. Vigo: Galaxia.
- Mayoral, Marina (2004b): *Bajo el magnolio*. Madrid: Alfaguara.
- Mayoral, Marina (2007a): *Case perfecto*. Vigo: Xerais.
- Mayoral, Marina (2007b): *Casi perfecto*. Madrid: Alfaguara.
- Mayoral, Marina (2009a): *¿Quen matou a Inmaculada de Silva?* Vigo: Xerais.
- Mayoral, Marina (2009b): *¿Quién mató a Inmaculada de Silva?* Madrid: Alfaguara.
- Mayoral, Marina (2007a): *Case perfecto*. Vigo: Xerais.
- Meneses, Porfirio (1988): *Suyaypa Llaqtan = País de la esperanza*. La versión castellana de este poemario se debe al propio autor. Lima: Mosca Azul.
- Mestokosho, Rita (1995): *Comment je perçois la vie, grand-mère = Eshi Uapataman Nukum*. Göteborg: Beijboom Books AB.
- Michelut, Dôre (1986): *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. Bilinguale Edition.
- Michelut, Dôre (1990): *Ouroboros. The Book that Ate Me*. Montreal: Editions Trois. Bilinguale Edition.
- Micone, Marco (1982): *Gens du silence*. Montreal: Editions Québec / Amérique.
- Micone, Marco (2004): *Silences*. Montreal: VLB.
- Mihali, Felicia (1999): *Tara brânzei*. Bukarest: Image.
- Mihali, Felicia (2000): *Eu, Luca și chinezul*. Bukarest: Image.
- Mihali, Felicia (2002): *Pays du fromage*. Montréal: XYZ.
- Mihali, Felicia (2004): *Luc, le Chinois et moi*. Montréal: XYZ.
- Mohsen, Adnan (2005): *Du même acabit*. Traduit de l'arabe par l'auteur Paris: L'Harmattan. Bilinguale Edition.
- Moix, Terenci (1984): *El día que murió Marilyn*. Esplugas de Llobregat: Plaza & Janés.
- Moix, Terenci (1996): *El día que va morir Marilyn*. Edición definitiva. Barcelona: Edicions 62.
- Moliner, Empar (2010a): *No hi ha terceres persones*. Barcelona: Quaderns Crema.



- Moliner, Empar (2010b): *No hay terceras personas*. Barcelona: Acantilado.
- Myftiu, Bessa (2007a): *Confessions des lieux disparus*. La Tour-d'Aigues: Éd. de l'Aube.
- Myftiu, Bessa (2007b): *Le courage, notre destin*. Nice: Ovidia.
- Myftiu, Bessa (2009): *Miq të humbur = Des amis perdus*. Tirana: Marin Barleti.
- Myftiu, Bessa (2010): *Rrëfime nga vendet e harruara*. Tirana: Marin Barleti.
- Myftiu, Bessa (2012): *Drejt të pamundures*. Tirana: Marin Barleti
- Nabokov, Vladimir (1938): *Laughter in the Dark*. New York: Bobbs-Merrill.
- Nabokov, Vladimir (1951): *Conclusive Evidence. A Memoir*. New York: Harper and Brothers.
- Nabokov, Vladimir (1954): *Drugie berega*. New York: Chekhov Publishing House.
- Nabokov, Vladimir (1966a): *Speak Memory. An Autobiography Revisited*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Nadour, Louisa (2010): *Le pinceau et les par chemins*. Traduction de l'arabe par l'auteur. Paris: L'Harmattan. Bilinguale Edition.
- Naudé, SJ (2011): *Alfabet van die voëls*. Kapstadt: Umuzi.
- Naudé, SJ (2014): *The Alphabet of Birds*. Kapstadt: Umuzi.
- Ndao, Cheik Aliou (1972): *Buur tilleen, roi de la Médina*. Paris: Présence Africaine.
- Ndao, Cheik Aliou (1983): *Du sang pour un trône ou Gouye ndiouli un dimanche*. Paris: L'Harmattan.
- Ndao, Cheik Aliou (1993): *Buur tilleen*. Dakar: IFAN.
- Ndao, Cheik Aliou (1997): *Mbaam dictateur*. Paris: Présence Africaine.
- Ndao, Cheik Aliou (2007): *Mbaam aakimoo*. Dakar: OSAD.
- Oxlaj Cumez, Miguel Angel (2009): *Ru taqikil ri Sarima' = La misión del Sarima'*. Guatemala: F&G Editores.
- Pàmies, Sergi (2000): *L'últim llibre de Sergi Pàmies*. Versión del autor. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pécout, Roland (1978): *Poèmes per tutejar = Poèmes pour / à tutoyer*. Aix-en-Provence: Ed. de l'Associacien Mont-Jòia.
- Pécout, Roland (1999): *Mastrabelè*. Montpeyroux: Jorn. Bilinguale Edition.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1995): *Next Year in Cuba. A Cubano's Coming of Age in America*. New York: Anchor Book.
- Pérez-Firmat, Gustavo (1997): *El año que viene estamos en Cuba*. Houston, Texas: Arte Publico Press.
- Petit, Jean-Marie (2006): *Petaçon = Manteau d'Arlequin*. Traducción francesa de l'autor. Montpeyroux: Jorn.
- Petit, Jean-Marie (2011): *Erbari = Herbar*. Montpeyroux: Jorn.
- Piccolo, Fruttuoso (1985): *Arlecchino ,Gastarbeiter'*. Hannover: Postkriptum. Bilinguale Edition.
- Porcel, Baltasar (1975): *Cavalls cap a la fosca*. Barcelona: Edicions 62.
- Porcel, Baltasar (1977): *Caballos hacia la noche*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Prescott, Marc (2003): *Encore*. Saint-Boniface, Manitoba: Éditions du blé.

- Prescott, Marc (2007): *Fort Mac*. Saint-Boniface, Manitoba: Éditions du blé.
- Prescott, Marc (2009): *Encore*. Winnipeg: Scirocco Drama.
- Puig, Manuel (1980): *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral.
- Puig, Manuel (1982a): *Eternal Curse on the Reader of These Pages*. New York: Random House.
- Puig, Manuel (1982b): *Sangue de amor correspondido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Puig, Manuel (1982c): *Sangre de amor correspondido*. Barcelona: Seix Barral.
- Ramis, Lluçia (2013a): *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes*. Barcelona: Columna.
- Ramis, Lluçia (2013b): *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- Reimóndez Meilán, María (2013): *Kleinigkeiten = Cousiñas*. Milladoiro-Ames: Fabulatório.
- Ribeiro, João Ubaldo (1971): *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ribeiro, João Ubaldo (1978): *Sergeant Getúlio*. Boston: Houghton Mifflin.
- Ribeiro, João Ubaldo (1984): *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ribeiro, João Ubaldo (1989): *An Invincible Memory*. New York: Harper & Row.
- Riera, Carme (1987): *Qüestió d'amor propi*. Barcelona: Planeta.
- Riera, Carme (1988): *Cuestión de amor propio*. Barcelona: Tusquets.
- Riera, Carme (1994): *Dins el darrer blau*. Barcelona: Destino.
- Riera, Carme (1996): *En el último azul*. Madrid: Alfaguara.
- Roddie, Paul (2003): *Terrains vagues, terrains précis = No hold bard. Poèmes = Poems*. Traduits par l'auteur. Paris: L'Harmattan.
- Roddie, Paul (2014): *Le Ravisseur du monde = Taking the world by storm*. Paris: L'Harmattan.
- Rodríguez, Carmen (1997a): *and a body to remember with*. Vancouver: Arsenal Pulp.
- Rodríguez, Carmen (1997b): *De Cuerpo Entero*. Santiago, Chile: Los Andes.
- Rodríguez Baixeras, Xavier (1991): *La gándara de la noche*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- Rodríguez Baixeras, Xavier (1999): *As augas abandonadas = Las aguas abandonadas. Obra poética escogida, 1981–1999*. Gijón: Trea.
- Rodríguez Baixeras, Xavier (2006): *O pan da tarde*. Vigo: Galaxia.
- Rodríguez Baixeras, Xavier (2008): *El pan de la tarde = O pan da tarde*. Oviedo: KRK.
- Rouquette, Max (1984): *Les psaumes de la nuit = Los saumes de la nuoch*. Paris: Obsidiane.
- Rouquette, Max (1988): *Le Tourment de la licorne = Lo Maucor de l'unicorn*. Version française de l'auteur. Marseille: Sud.
- Rouquette, Max (1989): *Medelha*. Montpeyroux: Jorn.
- Rouquette, Max (1992): *Médée*. Traduit del l'occitan par l'auteur. Montpellier: Espaces 34.

- Rouquette, Max (1995): *D'aicí mil ans de lutz = À mille années-lumière*. Traduction française de l'auteur. Montpeyrroux: Jorn.
- Rouquette, Max (1996a): *La cèrca de Pendariès*. Perpignan: El Trabucaire.
- Rouquette, Max (1996b): *La pastorala dels volurs = La pastorale des voleurs*. In: *Auteurs en scène 1*, 81–140.
- Rouquette, Max (1997): *Tota la sabla de la mar*. Perpignan: El Trabucaire.
- Rouquette, Max (1998): *Le glossaire ou l'étrange univers du savant Mòssieur Pluche*. Montpellier: Espaces 34.
- Rouquette, Max (2000a): *Bestiari = Bestiaire*. Biarritz: Atlantica / Pau: Institut occitan.
- Rouquette, Max (2000b): *La quête de Pendariès*. Roman traduit de l'occitan par l'auteur. Perpignan: El Trabucaire.
- Rouquette, Max (2005a): *Bestiaire II = Bestiari II*. Traduit par l'auteur. Gardonne: Fédérop.
- Rouquette, Max (2005b): *Tout le sable de la mer*. Perpignan: El Trabucaire.
- Royer, Jean-Yves (1997): *Lo caladaire*. Montpeyrroux: Jorn. Bilinguale Edition.
- Royer, Jean-Yves (2006): *Les temps passats = Les temps passés*. Montpeyrroux: Jorn.
- Sánchez Gómez, Armando (2011): *Te k'opetik sok u = Las palabras y la luna*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: Secretaría de Pueblos y Culturas Indígenas.
- Sánchez Gómez, Armando (2014): *Sbeel ch'ulelal = Andar del alma*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: Secretaría de Pueblos y Culturas Indígenas.
- Santiago, Esmeralda (1993): *When I Was Puerto Rican*. New York: Addison-Wesley.
- Santiago, Esmeralda (1994): *Cuando era puertorriqueña*. New York: Vintage.
- Santiago, Esmeralda (1996): *América's Dream*. New York: Harper Collins.
- Santiago, Esmeralda (1997): *El sueño de América*. Barcelona: Mondadori.
- Schopfloch, Robert (1998a): *Wie Reb Froike die Welt rettete*. Göttingen: Wallstein.
- Seijas, Otilia (1996): *Ninguén suspira por ela*. A Coruña: Do Castro.
- Seijas, Otilia (1997): *Nadie suspira por ella*. Santiago de Compostela: Coordinadas.
- Seijas, Otilia (2003): *Escoitar o silencio*. A Coruña: Do Castro.
- Seijas, Otilia (2006): *Escuchar el silencio*. Santiago de Compostela: Compostela.
- Sekiguchi, Ryoko (2001): *Futatsu no ichiba, futatabi*. Tokio: Shoshi Yamada.
- Sekiguchi, Ryoko (2004): *Apparition*. Clamart: Les Cahiers de la Seine. Bilinguale Edition.
- Sekiguchi, Ryoko (2005): *Deux marchés, de nouveau*. Paris: POL.
- Semadeni, Leta (2001): *Monolog per Anastasia = Monolog für Anastasia*. Zürich: Nimrod.
- Semadeni, Leta (2006): *Poesias da chadafö = Küchengedichte*. Schlarigna: Uniun dals Grischs.
- Semadeni, Leta (2010): *In mia vita da vuolp = In meinem Leben als Fuchs*. Chur: Chasa Editura Rumantscha.
- Semprún, Jorge (1993a): *Federico vous salue bien*. Paris: Grasset.

- Semprún, Jorge (1993b): *Federico Sánchez se despide de ustedes*. Barcelona: Tusquets.
- Sierra i Fabra, Jordi (2011a): *Cinco días de octubre*. Barcelona: Debolsillo.
- Sierra i Fabra, Jordi (2011b): *Cinc dies d'octubre*. Barcelona: Rosa dels Vents.
- Solana, Teresa (2006): *Un crim imperfecte*. Barcelona: Edicions 62.
- Solana, Teresa (2008): *Un crimen imperfecto*. Barcelona: Debolsillo.
- Sosa, Lilian (2011): *Ha ko'ẽ sapy'a = Y de pronto amanece*. Asunción, Paraguay: Arandurã.
- Stephens, Nathalie (2003): *Je Nathanaël*. Montreal: L'Hexagone.
- Stephens, Nathalie (2006): *Je Nathanaël*. Toronto: BookThug.
- Stephens, Nathalie (2007a): *...s'arrête? Je*. Montreal: L'Hexagone.
- Stephens, Nathalie (2007b): *The Sorrow And The Fast Of It*. New York: Nightboat Books.
- Svit, Brina (2003a): *Moreno*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2003b): *Moreno*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Svit, Brina (2006): *Un Cœur de trop*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2007b): *Coco Dias ou La Porte Dorée*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2008a): *Odveč srce*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Svit, Brina (2008b): *Coco Dias ali Zlata vrata*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Svit, Brina (2009): *Petit éloge de la rupture*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2011a): *Hvalnica ločitvi*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Svit, Brina (2011b): *Une Nuit à Reykjavík*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2013a): *Noč v Reykjavíku*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Svit, Brina (2013b): *Visage slovène*. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2014): *Slovenski Obraz*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Todó, Lluís Maria (1997): *L'adoració perpètua*. Barcelona: Columna.
- Todó, Lluís Maria (1999): *La adoración perpetua*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Toledo, Natalia (2002): *Ca guna gu bidxa, ca guna guiiba'risaca = Mujeres del sol, mujeres de oro*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Toledo, Natalia (2004): *Xtaga beñe = Flor de pantano*. Oaxaca: Instituto Oaxaqueño de las Culturas.
- Toledo, Natalia (2005a): *Guie' yaase' = Olivo negro*. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Toledo, Natalia (2005b): *Guendaguti ñeesisi = La muerte pies ligeros*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2008): *Didxagucasti Lexu Ne Gueu = Cuento del Conejo y El Coyote*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2013): *Ba' Du' Gui Ñapa Luuna = El niño que no tuvo cama*. México: Alas y Raíces.
- Toledo, Natalia (2016): *Deche bitoope = El dorso del cangrejo*. Ciudad de México: Almadía.

- Toro, Suso de (1990): *Ambulancia*. Vigo: Xerais.
- Toro, Suso de (2002): *Ambulancia*. Barcelona: Ediciones B.
- Toro, Suso de (2002a): *Trece baladas*. Vigo: Xerais.
- Toro, Suso de (2002b): *Trece campanadas*. Barcelona: Seix Barral.
- Tsang Mang Kin, Joseph (1992): *Le Grand chant hakka*. Mauritius: Editions du flamboyant.
- Tsang Mang Kin, Joseph (2003): *The Hakka Epic*. Port Louis: President's Fund for Creative Writing in English.
- Ulibarrí, Sabine R. (1977): *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla = My grandma smoked cigars and other stories of Tierra Amarilla*. Berkeley: Quinto Sol.
- Ulibarrí, Sabine R. (1982): *Primeros encuentros = First encounters*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Ulibarrí, Sabine R. (1988): *Governor Glu Glu & other stories = El gobernador Glu Glu y otros cuentos*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Ulibarrí, Sabine R. (1989): *El Cóndor and Other Stories = El Cóndor y otros cuentos*. Houston: Arte Público.
- Ulibarrí, Sabine R. (1994): *Sueños = Dreams*. Edinburg, Texas: University of Texas–Pan American Press.
- Ungerer, Tomi (1991): *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*. Straßburg: Nuée Bleue.
- Ungerer, Tomi (1993): *Die Gedanken sind frei. Meine Kindheit im Elsass*. Zürich: Diogenes.
- Ungerer, Tomi (1998): *Tomi. A Childhood under the Nazis*. New York: Roberts Rinehart.
- Ungerer, Tomi (2002): *A la guerre comme à la guerre. Dessins et souvenirs d'enfance*. Paris: L'École des Loisirs.
- Urretabizkaia, Arantxa (1979): *Zergatik, Panpox*. Donostia: Hordago.
- Urretabizkaia, Arantxa (1986): *Por qué, Panpox?* Traducido del vasco por la autora. Barcelona: Edicions del Mall.
- Van den Breemt, Stefaan (2002): *Racine d'un nuage*. Bordeaux: Le Castor Astral. Bilinguale Edition.
- Vega, Rexina (2007): *Cardume*. Vigo: Xerais.
- Vega, Rexina (2011): *Cardumen*. Barcelona: Pendragón.
- Véléva, Anélia (2004a): *Lamelles*. Lorient: Le Rat qui attend. Bilinguale Edition.
- Véléva, Anélia (2004b): *Petit livre d'amour*. Silistra, Bulgarien: Kovachev. Bilinguale Edition.
- Véléva, Anélia (2012): *Accomplissement*. Brest: Littérales. Bilinguale Edition.
- Viaut, Alain (2002): *Tralha de mar = Trace de mer*. Montpeyroux: Jorn.
- Vidal, Paloma (2008): *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Lingua Geral.
- Vidal, Paloma (2011a): *Más al sur*. Traducido por Paloma Vida. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Villanueva, Xosé Manuel (2000): *Adeus India, adeus*. Vigo: Ir Indo.

- Villanueva, Xosé Manuel (2003): *Cuarteto con piano*. Vigo: Xerais.
- Villanueva, Xosé Manuel (2005): *Cuarteto con piano*. Cordoba: Berenice.
- Villanueva, Xosé Manuel (2007): *Adiós India, adiós*. Cordoba: Berenice.
- Villar, Domingo (2006a): *Ollos de Auga*. Vigo: Galaxia.
- Villar, Domingo (2006b): *Ojos de Agua*. Traducido del gallego por el autor. Madrid: Siruela.
- Villar, Domingo (2009a): *A praia dos afogados*. Vigo: Galaxia.
- Villar, Domingo (2009b): *La playa de los ahogados*. Madrid: Siruela.
- Vişniec, Matei (1996): *Les chevaux à la fenêtre*. Paris: Crater.
- Vişniec, Matei (1999): *Mais qu'est-ce qu'on fait du Violoncelle?* Paris: Crater.
- Vişniec, Matei (2003): *Mais Maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*. Paris: Espace d'un instant.
- Waisman, Sergio (2004): *Leaving*. Oakland, California: InteliBooks.
- Waisman, Sergio (2010a): *Irse*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Weber, Anne (1998): *Ida invente la poudre*. Paris: Seuil.
- Weber, Anne (2004a): *Cerbère*. Paris: Seuil.
- Weber, Anne (2004b): *Besuch bei Zerberus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Weber, Anne (2010): *Luft und Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Weber, Anne (2012): *Vallée des merveilles*. Version française établie par l'auteur. Paris: Seuil.
- Weber, Anne (2015): *Vaterland*. Traduit de l'allemand par l'auteur. Paris: Seuil.
- Weber, Anne (2015): *Ahnen. Ein Zeitreisetagebuch*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Weckmann, André (1968): *Les nuits de Fastov*. Straßburg: Editions BF.
- Weckmann, André (1969): *Sechs Briefe aus Berlin*. Freiburg: Alsatia Verlag.
- Weckmann, André (1986): *Odile oder das magische Dreieck*. Kehl: Morstadt.
- Weckmann, André (1988): *La roue du paon*. Straßburg: Editions BF.
- Weckmann, André (2000): *La découverte d'un paysage poétique. Textes en vers et en prose des années 1944–1972*. Herausgegeben von Peter André Bloch. Straßburg: Oberlin.
- Weckmann, André (2002a): *ixidigar = aimer = lieben*. Straßburg: Editions BF.
- Yzac, Adeline (1998): *D'enfança d'en fàcia = D'enfance d'en face*. Montpeyrroux: Jorn.
- Yzac, Adeline (2002): *Un tren per tu tota sola = Un train pour toi toute seule*. Montpeyrroux: Jorn.
- Zaldua, Iban (2006): *Mentiras, mentiras, mentiras*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Zeidler, Edgar (2007): *Andzitt = Endzeit = Fin d'une époque*. Colmar: Jérôme Do Bentzinger.
- Zeidler, Edgar (2008): *Wàckelkontàkt = Wackelkontakt = Faux contact*. Colmar: Jérôme Do Bentzinger.
- Zeidler, Edgar (2011): *Les fleurs d'un rêve = Tràuimbliameler = Traublüten*. Colmar: Jérôme Do Bentzinger.
- Zgustová, Monika (2000): *Grave cantabile*. Prag: Odeon.

- Zgustová, Monika (2001): *La dona dels cent somriures*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Zgustová, Monika (2002a): *Peppermint frappé*. Prag: Odeon.
- Zgustová, Monika (2002b): *Menta fresca amb llimona*. Barcelona: Proa.
- Zgustová, Monika (2005a): *Tichá žena*. Prag: Odeon.
- Zgustová, Monika (2005b): *La dona silenciosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Zgustová, Monika (2005c): *La mujer silenciosa*. Barcelona: Acantilado.
- Zgustová, Monika (2008): *Zimní zahrada*. Prag: Odeon.
- Zgustová, Monika (2009a): *Jardí d'hivern*. Barcelona: Proa.
- Zgustová, Monika (2009b): *Jardín de invierno*. Barcelona: Destino.
- Zgustová, Monika (2013a): *La nit de Valia*. Barcelona: Proa.
- Zgustová, Monika (2013b): *La noche de Valia*. Barcelona: Destino.
- Živadinović, Zlata (1999): *O jagodama i strahu*. Belgrad: Raska Skola.
- Živadinović, Zlata (2000): *O Ljubavi i vinu*. Belgrad: Raska Skola.
- Živadinović, Zlata (2005): *Lubiotte*. Paris: L'Harmattan.
- Živadinović, Zlata (2011): *Au café du poète maudit*. Paris: L'Harmattan.
- Zúniga Vallecillo, Olimpia (2011): *Un sueño en punto de mira = Un rêve en point de mire*. Paris: Indigo & côté-femmes.

### 13.2 Übersetzungen von Selbstübersetzungen

- Ark'abal, Humberto (1998a): *Trommel aus Stein*. Herausgegeben und aus dem guatemalteckischen Spanisch übertragen von Erich Hackl. Zürich: Unionsverlag.
- Ark'abal, Humberto (1998b): *Uxaq che' xuquje ik' = Hojas y luna = Blätter und Mond*. Aus dem Maya-Quiché ins Spanische von Humberto Ark'abal; ausgewählt und aus dem Spanischen von Juana und Tobias Burghardt. Stuttgart: Edition Delta / Edition 350 im Verlag der Kooperative Dürnau.
- Ark'abal, Humberto (2008): *Les traces du jour et de la nuit. Anthologie personnelle. Versions maya-kiché et espagnole de Humberto Ark'abal; version française de Nicole Bieri*. Genf: Patiño.
- Arkotxa, Aurelia (2007): *Septentrio*. Traducción de Arantzazu Fernández y Elisabete Tolaretxipi. Irun: Alberdania.
- Bacon, Josephine (2009): *Message sticks = Tshissinuatshitakana*. Translated from French by Phyllis Aronoff. Toronto, Ontario: TSAR Publications.
- Bec, Serge (2002): *Suito per uno eternita = Suite pour une éternité = Suite für eine Ewigkeit*. Französische Version des Autors. Deutsche Übersetzung von Rüdiger Fischer. Rimbach: Ed. en Forêt.
- Camenisch, Arno (2014): *Sez Ner*. Traduit de l'allemand par Camille Luscher. Version trilingue (sursilvan – allemand – français). Lausanne: Editions d'en bas.
- Caneiro, Xosé Carlos (2003): *Ebora*. Aus dem Galicischen von Sybille Martin. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

- Delgado, Susy (2001): *Ayvu membyre = Hijo de aquel verbo = Offspring of the distant word*. English translation by Susan Smith Nash. Asunción: Arandurã.
- Delgado, Susy (2003): *Tatapype = Junto al fuego = Am Feuer*. Aus dem paraguayischen Guaraní von Wolf Lustig. Asunción: Arandurã.
- Elorriaga, Unai (2003b): *Un tramvia a SP*. Traducció de Pau Joan Hernández. Barcelona: Proa.
- Elorriaga, Unai (2005b): *Lucas oder der Himmel über Nepal*. Aus dem Spanischen von Karl A. Klewer. Frankfurt am Main: Schöffling.
- Elorriaga, Unai (2005c): *Tramm Šiša Pangmale*. Hispaania keelest tõlkinud Triin Lõbus. Tallinn: Loomingu Raamatukogu.
- Elorriaga, Unai (2006d): *Vredaman*. Unai Elorriaga / Xesús Carballo Soliño pola traducción. Vigo: Galaxia.
- Elorriaga, Unai (2006e): *Vredaman*. Traducció de Cristina Torrent. Barcelona: La Magrana.
- Elorriaga, Unai (2008): *Le piante, per esempio, non bevono caffelatte*. Traduzione dal basco di Roberta Gozzi. Mailand: Gran Vía.
- Elorriaga, Unai (2009): *Plants don't drink coffee*. Translated from the Basque by Amaia Gabantxo. Brooklyn, NY: Archipelago Books.
- Federman, Raymond (1989): *The Voice in the Closet = La Voix dans le cabinet de débarras = Stimme im Schrank*. Aus dem Amerikanischen ins Deutsche übertragen von Peter Torberg unter Mitarbeit von Silvia Morawetz. Hamburg: Kellner.
- Federman, Raymond (1992): *De stem in de kast = The Voice in the Closet = La Voix dans le cabinet de débarras*. Vertaald en ingeleid door Arie Altena. Amsterdam: Perdu.
- Federman, Raymond (2008): *Il mio corpo in nove parti*. Traduzione dall'inglese di Francesca Milaneschi. Rom: La Lepre.
- Ferré, Rosario (1999): *Die Stimmen der Träume*. Aus dem puerto-ricanischen Spanisch von Elisabeth Müller. Frankfurt am Main: Krüger.
- Gonzales, Odi (2002): *Tunupa: el libro de las sirenas = Tunupa: book of sirens*. Trilinguale Edition (Quechua–Spanisch–Englisch). Spanish to Quechua translations by the author; Spanish to English translations by Alison Kroegel and José Ramón Ruisánchez. Lima: Ediciones el Santo Oficio.
- Huston, Nancy (2000): *Klaaglied voor het lege land*. Vertaald uit het Frans door Désirée Schyns. Anvers und Amsterdam: Manteau & Anthos.
- Lepori, Pierre (2011c): *Sexualität*. Aus der italienischen und französischen Fassung übersetzt von Jacqueline Aerne. Biel: verlag die brotsuppe.
- Margarit, Joan (2007): *Barcelona, Amor final*. Versió castellana de l'autor. Versió anglesa d'Anna Crowe. Pròleg de Javier Cercas. Barcelona: Proa.
- Nirina, Esther (2004): *Mivolana an-tsoratra = Dire par écrit = Le dire par écrit*. Traductions de Bao Ralambomanana et de l'auteur. Saint-Denis de la Réunion: Grand Océan.
- Porcel, Baltasar (1995): *Horses into the Night*. Translated from the Catalan and with an introduction by John L. Getman. Fayetteville: University of Arkansas Press.



- Porcel, Baltasar (2000): *Springs and autumns*. Translated from the Catalan and with an introduction by John L. Getman. Fayetteville: University of Arkansas Press.
- Riera, Carme (2001): *A Matter of Self-esteem and other stories*. Translated by Roser Caminals-Heath with Holly Cashman. New York: Holmes & Meier.
- Rivas, Manuel (2009): *A desaparición da neve = La desaparició de la neu = Elurraren urtzea = La desaparición de la nieve*. Traducción al castellano, Manuel Rivas; traducción al catalán, Biel Mesquida; traducción al euskera, Jon Kortazar. Madrid: Alfaguara.
- Rivas, Manuel (2011): *La disparition de la neige*. Traduite du galicien par Paloma León. Tournefeuille: N & B. Bilinguale Edition.
- Rivas, Manuel (2012): *The Disappearance of Snow*. Translated by Lorna Shauhnessy. Bristol: Shearsman Books. Bilinguale Edition.
- Sánchez Gómez, Armando (2008): *Ajk'nax petel = Ligera ternura = Sanfte Liebkosung*. Übersetzung aus dem Spanischen ins Deutsche von Ingeborg Bär. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Svit, Brina (2005): *Moreno*. Aus dem Französischen von Judith Klein. München: C. H. Beck.
- Svit, Brina (2008): *Moreno*. Vertaald uit het Frans door Martin de Haan. Amsterdam: Anthos.
- Svit, Brina (2010): *Coco Dias o la Puerta Dorada*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires: Corregidor.
- Svit, Brina (2011): *Coco Dias Tango*. Traduzione dal francese di Simonetta Calaon. Firenze: Nikita.
- Toledo, Natalia (2006a): *Lii ja ii tii = La Muerte pies ligeros*. Traducción de Pedro Hernández López. México: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2006b): *Ndi sa'a xika ndawa = La Muerte pies ligeros*. Traducción de Ubaldo López García. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2006c): *Ja Yäjk' o' kpë mēti'ipë ijty nēkoo tyekypye'typyēnē = La Muerte pies ligeros*. Traducción de Juan Carlos Reyes Gómez. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2006d): *Kjoabiya ndsoko tjayao = La Muerte pies ligeros*. Traducción de Juan Casimiro Nava. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, Natalia (2007): *Light Foot = Pies Ligeros*. Translated by Elisa Amado. Toronto: Groundwood Books.
- Toledo, Natalia (2008): *Cuento del Conejo y el Coyote = Didxaguca' sti' Lexu ne Gueu' = Tale of the Rabbit and the Coyote*. Traducción al inglés de Carmen Testa. México, D. F.: Arvil, S.A.
- Villar, Domingo (2008a): *Occhi di acqua*. Traduzione di Silvia Sichel. Mailand: Ponte alle Grazie.
- Villar, Domingo (2008b): *Water-Blue Eyes*. Translated from the Spanish by Martin Schifino. London: EuroCrimes.
- Villar, Domingo (2008c): *Очи с цвят на вода*. Sofia: Ciela.
- Villar, Domingo (2009): *Wasserblaue Augen*. Aus dem Spanischen von Peter Kultzen. Zürich: Unionsverlag.

- Villar, Domingo (2010a): *La spiaggia degli affogati*. Traduzione di Simone Cattaneo. Mailand: Kowalski.
- Villar, Domingo (2010b): *Strand der Ertrunkenen*. Aus dem Spanischen von Carsten Regling. Zürich: Unionsverlag.
- Villar, Domingo (2011a): *Nattens mörka toner: Ett fall för kommissarie Leo Caldas*. Översättning Lena E. Heyman. Ekerö: Ekholm & Tegebjer.
- Villar, Domingo (2011b): *Death on a Galician Shore*. Translated from the Spanish by Sonia Soto. London: Abacus.
- Villar, Domingo (2011c): *La plage des noyés*. Traduit de l'espagnol par Dominique Lepreux. Paris: Liana Levi.
- Villar, Domingo (2011d): *Het strand van de verdronkenen*. Vertaald uit het Spaans door Johan Rijkskamp. Uithoorn: Karakter.
- Villar, Domingo (2011e): *Plaża Topielców*. Przetłóżyła z hiszpańskiego Marta Kitowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Villar, Domingo (2012): *De drunksnades strand*. Översättning Lena E. Heyman. Ekerö: Ekholm & Tegebjer.
- Villar, Domingo (2013a): *Pláž utonulých*. Ze španělského originálu, přeložila Simoneta Dembická. Brno: Host.
- Villar, Domingo (2013b): *A praia dos afogados*. Traduzido do espanhol por Helena Pitta. Lissabon: Sextante Editora.
- Zgustová, Monika (2011): *Goya's Glass*. Translated by Matthew Tree. New York: Feminist Press.
- Zgustová, Monika (2013): *Fresh Mint with Lemon*. Translated by Matthew Tree. Barcelona: Barcelona Digital Editions.
- Zgustová, Monika (2014): *The Silent Woman*. Translated by Matthew Tree. New York: Feminist Press.

### 13.3 Weitere literarische Werke

- Acosta, Feliciano (2009): *Ñe'e ryríi ryrive*. Asunción: ServiLibro.
- Al Neimi, Salwa (2008): *La preuve par le miel*. Traduit de l'arabe par Oscar Heliani et revu par l'auteur. Paris: Laffont.
- Atxaga, Bernardo (1988): *Obabakoak*. Donostia: Erein.
- Atxaga, Bernardo (2003): *Soinujolearen semea*. Irun: Pamiela.
- Atxaga, Bernardo (2004): *El Hijo del Acordeonista*. Traducción de Asun Garikano y Bernardo Atxaga. Madrid: Alfaguara.
- Atxaga, Bernardo (2006): *Der Sohn des Akkordeonspielers*. Aus dem Spanischen von Matthias Strobel. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Atxaga, Bernardo (2007): *The Accordionist's Son*. Aus dem Spanischen von Margaret Jull Costa. London: Harvill Secker.
- Atxaga, Bernardo (2009): *Siete casas en Francia*. Traducción de Asun Garikano y Bernard Atxaga. Madrid: Alfaguara.

- Ballesteros Rosas, Luisa (2001): *Memoria del olvido = Mémoire de l'oubli*. Traduit de l'espagnol par Julián Garavito. Paris: L'Harmattan.
- Beckett, Samuel (1947): *Murphy*. Paris: Boras.
- Beckett, Samuel (1951): *Molloy*. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1953): *Watt*. Paris: Olympia Press.
- Beckett, Samuel (1957): *Tous ceux qui tombent*. Traduit de l'anglais par Robert Pinget. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1967): *D'un ouvrage abandonné*. Traduit de l'anglais par Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur. Paris: Editions de Minuit.
- Beckett, Samuel (1968): *Watt*. Traduit de l'anglais par Ludovic et Agnès Janvier, en collaboration avec l'auteur. Paris: Editions de Minuit.
- Blacas de la Pampeto, Jano (2004): *Lou vènt verd = Le vent vert*. Marseille: Prouvènço d'Aro.
- Blacas de la Pampeto, Jano (2009): *Loïa*. Marseille: Prouvènço d'Aro.
- Cabrera Infante, Guillermo (1965): *Tres Tristes Tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo (1971): *Three Trapped Tigers*. Translated from the Cuban by Donald Gardner and Suzanne Jill Levine in collaboration with the author. New York: Harper & Row, Publishers.
- Cabrera Infante, Guillermo (1974): *Vista del amanecer en el trópico*. Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo (1978): *A View of Dawn in the Tropics*. Translated from the Spanish by Suzanne Jill Levine. New York: Harper & Row.
- Cabrera Infante, Guillermo (1984): *Infante's Inferno*. Translated from the Spanish by Suzanne Jill Levine with the author. New York: Harper & Row.
- Caminals, Roser (1996): *Les herbes secretes*. Lleida: Pages.
- Caminals, Roser (2010): *Cinc-cents bars i una llibreria*. Barcelona: Edicions 62.
- Caminals, Roser (2015): *Els aliats de la nit*. Barcelona: Edicions 62.
- Cano, Harkaitz (2011): *Twist*. Zarautz: Susa.
- Cano, Harkaitz (2012): *Pasaia Blues*. Traducción: Mikel Iturria / Harkaitz Cano. Donostia: Tarttalo.
- Cano, Harkaitz (2013): *Twist*. Traducción del euskera por Gerardo Markuleta. Barcelona: Seix Barral.
- Christen, Beat (2014): *Qu'homme = Wie ein Wie*. Lausanne: Editions d'en bas / Zürich: Limmat.
- Comiti, Jean-Marie (2001): *Cheese*. Ajaccio: Albania.
- Comiti, Jean-Marie (2002): *U salutu di a morte*. Ajaccio: Albania.
- Comiti, Jean-Marie (2004): *Invitation au trépas*. Aus dem Korsischen von Natalina Danieri. Ajaccio: Albania.
- Comiti, Jean-Marie (2008): *U sangue di a passione*. Ajaccio: Albania.
- Dau Melhau, Jan (1996): *Ad un aitau franc desesper = Pour un si franc désespoir*. Meuzac: las Ed. dau Chamin de Sent Jaume.
- Desbiens, Patrice (1981): *Homme invisible / Invisible man*. Sudbury: Prise de Parole.

- Dorfman, Ariel (1973): *Moros en la costa*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Dorfman, Ariel (1990): *Hard Rain*. Translated from Spanish by George Shivers with the author. London: Readers International.
- Elorriaga, Unai (2010): *Zizili*. Donostia: Elkar.
- Escamilla, David (1993): *La casa del temps*. Barcelona: Columna.
- Escamilla, David (2005): *La casa del tiempo*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Fàbregas, Laia (2011): *Atterir*. Traduit du néerlandais par Arlette Ounanian. Arles: Actes Sud.
- Federman, Raymond (1996): *La Furrure de ma tante Rachel*. Paris: L. Scheer.
- Federman, Raymond (2001): *Aunt Rachel's Fur*. Transacted from the French by Raymond Federman and Patricia Privat-Standley. Tallahassee, Florida: FC2.
- Federman, Raymond (2010): *Chut! Zitto! Storia di un'infanzia*. Traduzione dal francese di Francesca Milaneschi. Rom: La Lepre.
- Ferré, Rosario (2011): *Memoria*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Forcada, Assumpció (1994): *Caducifolium*. Traducción Assumpció Forcada con la colaboración de Angeles de la Concha. Barcelona: Seuba.
- Forcada, Assumpció (1998): *Ecosistema*. Traducción Assumpció Forcada con la colaboración de Angeles de la Concha. Barcelona: Seuba.
- Forcada, Assumpció (2007): *Prisma = Raïles*. Traducció al castellà: Assumpció Forcada i Àngels de la Concha. Barcelona: La Busca.
- Forcada, Assumpció (2008): *Univers = Universo*. Traducció al castella: Assumpció Forcada i Àngels de Concha. Barcelona: La Busca.
- Forcada, Assumpció (2009): *Geodinàmica = Geodinàmica*. Traducció al castellà: Assumpció Forcada i Àngeles de la Concha. Barcelona: La Busca.
- Forcada, Assumpció (2012): *Química i física = Química y física*. Traducció al castellà: Assumpció Forcada i Àngeles de la Concha. Barcelona: La Busca.
- Gao, Xingjian (1995): *La Montagne de l'Âme*. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Gao, Xingjian (1997): *Une canne à pêche pour mon grand-père*. Traduit du chinois par Noël Dutrait. La Tour d'Aigues: Editions de l'Aube.
- Gao, Xingjian (2001): *Livre d'un homme seul*. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Gao, Xingjian (2004a): *Pour une autre esthétique*. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. Paris: Flammarion.
- Gao, Xingjian (2004b): *Le Témoignage de la littérature*. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. Paris: Seuil.
- Gao, Xingjian (2004c): *Le quêteur de la mort; L'autre rive et La neige en août*. Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. Paris: Seuil.
- Gao, Xingjian (2008): *La raison d'être de la littérature* (2008). Traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait. La Tour d'Aigues: Éditions de l'Aube.
- Gao, Xingjian (2016): *Esprit errant, pensée méditative. Oeuvre poétique complète*. Traduit du chinois par Noël Dutrait. Paris: Caractères.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1986): *Un jardin en Allemagne*. Paris: Seuil.

- Goldschmidt, Georges-Arthur (1988): *Ein Garten in Deutschland*. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmlé. Zürich: Amman.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1991): *Die Absonderung*. Zürich: Amman.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1994): *La ligne de fuite*. Traduit de l'allemand par Jean-Luc Tiesset. Paris: Flammarion.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2004): *Le poing dans la bouche*. Lagrasse: Verdier.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2008a): *Die Faust im Mund*. Aus dem Französischen von Brigitte Große. Zürich: Amman.
- Gros, Georges (1989): „*Leu, Bancel, oficièr d'empèri*“... = „*Moi, Bancel, officier d'empire*“. Traduite de l'occitan par Aimé Serre. Toulouse: Institut d'estudis occitans.
- Han, Kza (1980): *La stratégie est puissamment belle, mais sûre elle ne l'est pas*. Île-d'Yeu: Éditions du Nadir.
- Han, Kza (2005): *De hautes erres, poèmes et poèmes (1978–2005)*. Île-d'Yeu: Éd. le Solnet.
- Huston, Nancy / Sebbar, Leïla (1986): *Lettres parisiennes*. Paris: Barrault.
- Jaio, Karmele (2004): *Hamabost zauri*. Donostia: Elkarlanean.
- Jaio, Karmele (2007): *Zu bezain ahul*. Donostia: Elkar.
- Jaio, Karmele (2010): *Heridas crónicas*. Donostia: Ttartalo.
- Jurgenson, Luba (1994): *Education nocturne*. Paris: A. Michel.
- Kofler, Gerhard (2007): *Taccuino su Nuova York a distanza scritto in un Caffè Starbucks di Vienna = Notizbuch über New York aus der Entfernung geschrieben in einem Starbucks in Wien*. Aus dem Italienischen von Leopold Federmair. Klagenfurt: Wieser.
- Luiselli, Valeria (2011): *Los ingravidos*. Mexiko: Sexto Piso.
- Nabokov, Vladimir (1936): *Camera Obscura*. Translated by Winifred Roy. London: John Long.
- Ramis, Lluçia (2010): *Egosurfing*. Traducción de Albert Vitó Godina. Barcelona: Destino.
- Rivas, Manuel (2010): *Todo é silencio*. Vigo: Xerais de Galicia.
- Rivas, Manuel (2011): *Todo es silencio*. Traducción de Maria Dolores Torres y Manuel Rivas. Madrid: Punto de Lectura.
- Rodríguez, Carmen (1992): *Guerra Prolongada = Protracted War*. Transl. Heidi Neufeld and Carmen Rodríguez. Toronto: Women's Press.
- Rodríguez, Eider (2012): *Un montón de gatos*. Traducción de Zigor Garro y Eider Rodríguez. Madrid: Caballo de Troya.
- Rozas, Ixiar (2006): *Negutegia*. Iruñea: Pamiela.
- Švigelj-Mérat, Brina (1984): *April*. Ljubljana: Mladin Knjiga.
- Švigelj-Mérat, Brina / Kolšek, Peter (1998a): *Navadna razmerja*. Ljubljani: Cankarjeva založba.
- Švigelj-Mérat, Brina (1998b): *Con Brio*. Ljubljana: Nova revija.
- Švigelj-Mérat, Brina (2000): *Smrt slovenske primadone*. Ljubljana: Mladinska Knjiga.

- Svit, Brina (2001): *Mort d'une prima donna slovène*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2002a): *Con Brio*. Traduit du slovène par Zdenka Štimac. Paris: Gallimard.
- Svit, Brina (2002b): *Con Brio*. Translated from the Slovenian by Peter Constantine. London: Harvill.
- Svit, Brina (2002b): *Con Brio*. Übersetzt von Lóiska Abagianou. Athen: Ekdóseis Patáke.
- Svit, Brina (2002c): *Con Brio*. Aus dem Slowenischen von Astrid Philippsen und Nadja Tomšič. Wien: Zsolnay.
- Svit, Brina (2005): *Death of a prima donna*. Translated from the Slovenian by Peter Constantine. London: Harvill.
- Toledo, Natalia / González, Rocío (1990): *Paraíso de fisuras*. Oaxaca de Juárez, México: H. Ayuntamiento Const. de Juchitán.
- Trinidad Sanabria, Lino (2004): *Ñe'ëpoty Apesã = Ramillete de poemas*. Asunción, Paraguay: FONDEC.
- Venture, Remi (2001): *Bessai = Peut-être*. Berre l'Etang: L'Astrado.
- Vişniec, Matei (2013): *À table avec Marx*. Traduit du roumain par Benoît-Joseph Courvoisier, avec le regard complice de l'auteur. Paris: Editions Bruno Doucey.
- Zaldua, Iban (2005): *Etorkizuna*. Irun: Alberdania.
- Zgustová, Monika (1990): *Anunci d'una casa on no vull viure*. Barcelona: Edicions 62.
- Zgustová, Monika (1997): *Los frutos amargos del jardín de las delicias. Vida y obra de Bohumil Hrabal*. Barcelona: Destino.
- Zgustová, Monika (2000): *Las aventuras del buen soldado Svejk*. Hondarribia: Hiru.
- Zgustová, Monika (2010): *Contes de la lluna absent*. Barcelona: Proa.
- Zrika, Abdallah (2000): *Échelles de la métaphysique*. Traduit de l'arabe par Bernard Noël et l'auteur. Chauvigny: L'Escampette.

#### 13.4 Selbstaussagen der Selbstübersetzer

- Ak'abal, Humberto / Huamán Mori, Reinhard (2010): Poetas y chamanes. Entrevista a Humberto Ak'abal. Veröffentlicht auf dem Blog *Ginebra Magnolia* am 21.03.2010. URL: <https://ginebramagnolia.wordpress.com/2010/03/21/poetas-y-chamanes-entrevista-a-humberto-akabal/> [24.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Ncs1lr02>.
- Ak'abal, Humberto / Ollé, Marie-Louise (2004): Entretien avec Humberto Ak'abal. In: *Caravelle* 82, 205–223. URL: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_1147-6753\\_2004\\_num\\_82\\_1\\_1469](http://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1469) [05.08.16].
- Alexakis, Vassilis (2001): Vassilis Alexakis. In: Patrice Martin / Christophe Drevet (Hg.): *La langue française vue d'ailleurs*. Casablanca: Tarik Editions, 261–263.
- Alexakis, Vassilis / Marchand, Nathalie (2002): Vassilis, Alexakis, des mots pour héros. Veröffentlicht auf *Info-Grèce* am 11.11.2002. URL: <http://www.info-grece.com/magazine/vassilis-alexakis-des-mots-pour-heros> [30.07.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6jOJ3m0sv>.

- Alexakis, Vassilis / Pradal, François / Ploquin, Françoise (2008): Entretien avec Vassilis Alexakis. L'Imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues. In: *Le Français dans le monde*, janvier–février 2008, 8–9.
- Ancalao, Liliana (2005): Oralitura. Una opción por la memoria. In: *El Camarote* 5, 32–33. URL: [http://www.elcamarote.com.ar/home/revista/05/camarote5\\_31-45.pdf](http://www.elcamarote.com.ar/home/revista/05/camarote5_31-45.pdf) [23.07.2016]
- Ancalao, Liliana / Mellado, Silvia (2014): Los ecos de la lengua, entrevista a Liliana Ancalao. In: Mellado, Silvia: *La morada incómoda. Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Río Negro, 123–154.
- Arkotxa, Aurelia (2010): Interview mit Aurelia Arkotxa. ‚A côté du travail intellectuel, j'ai besoin de créer‘. Veröffentlicht auf *Euskal Kultur Erakundea* am 02.12.10. URL: <http://www.eke.org/fr/culture-basque/entretiens-dacteurs-culturels/aurelia-arkotxa> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM1xFWjv>.
- Atxaga, Bernardo (1995b): Epilogo. In: Atxaga 1995a, 155–157.
- Atxaga, Bernardo (2004): Preguntas desde Japon. Veröffentlicht auf der Homepage von Bernardo Atxaga. URL: <http://www.atxaga.org/testuak-textos/preguntas-desde-japon> [16.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6lvDQc9ps>.
- Atxaga, Bernardo (2008): Entrevista digital. Bernardo Atxaga. Veröffentlicht auf *El País* am 03.10.2008. URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2008/10/03/actualidad/1223024400\\_1223028716.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2008/10/03/actualidad/1223024400_1223028716.html) [12.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iDD2eqPA>.
- Atxaga, Bernardo (2009): Entrevista digital. Bernardo Atxaga. Veröffentlicht auf *El País* am 01.04.2009. URL: <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=5000> [16.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6lvE1psb3>.
- Atxaga, Bernardo / Garzia Garmendia (2002): Bernardo Atxaga sobre la traducción de *Obabakoak*. In: *Quimera* 210, 53–57.
- Atxaga, Bernardo / Ibargutxi, Felix (2009): ‚El Congo es ahora un símbolo más fuerte que la barbarie nazi‘. In: *El Diario Vasco*, 01.04.2009. URL: <http://www.elpais.com/especiales/2009/tuslibros/siete-casas-en-francia/pdfs/entrevista-diario.pdf> [20.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J1M3w94y>.
- Atxaga, Bernardo / Toloza, Fernando (2005): El universo de las palabras. In: *La Capital*, 10.07.2005. URL: [http://archivo.lacapital.com.ar/2005/07/10/seniales/noticia\\_210352.shtml](http://archivo.lacapital.com.ar/2005/07/10/seniales/noticia_210352.shtml) [16.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6lvD6KSbR>.
- Atxaga, Bernardo / Torres, Victoria (2001): De traducciones, traslados y transformaciones en poesía: Diálogo con Bernardo Atxaga y César Antonio Molina. In: *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* 2/2, 137–153. Zitiert nach der Onlineausgabe. URL: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-44782001000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-44782001000200008&lng=es&nrm=iso&tlng=es) [11.09.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6bSccRQxM>.

- Bajec, Fabrizio (2013): D'une langue à l'autre. Un exercice d'approfondissement. In: Ders.: *Loin de Dieu, près de toi = Con te, senza Dio. Poème en édition bilingue*. Lausanne: Editions L'Âge d'Homme, 59–63.
- Barnstone, Willis (2011b): An American in Paris. In: Barnstone 2011a, i–xix.
- Baron Supervielle, Silvia / Germain, Marie Odile (2011): Les deux rivages. Entretien avec Silvia Baron Supervielle. In: *Revue de la Bibliothèque Nationale de France* 38, 10–14.
- Bec, Sergi (2010): Mon ‚activité poétique‘ suivi des poèmes (traduction française de l'auteur). In: James Sacré / Jean-Claude Forêt (Hg.): *Triages*. Supplément: L'aujourd'hui vivant de la poésie occitane, Saint-Benoît-de-Sault: Tarabuste, 31–34.
- Bello, Xuan (2011): Entrevista. ‚Soy de Paniceiros. Soy del mundo‘. In: *Biblioasturia* 19, 22–26. URL: [https://www.asturias.es/Asturias/descargas/PDF\\_TEMAS/REVISTA%20BIBLIOASTURIAS/biblioasturias\\_19.pdf](https://www.asturias.es/Asturias/descargas/PDF_TEMAS/REVISTA%20BIBLIOASTURIAS/biblioasturias_19.pdf). [05.03.16].
- Biondi, Franco (2005b): Nachwort. In: Biondi 2005a, 118–119.
- Bosch, Lolita (2010): Bilingüismo literario. In: *Diario La Primera*, 23.05.10. URL: [http://www.diariolaprimeraperu.com/online/cultura/biling-ismo-literario\\_62898.html](http://www.diariolaprimeraperu.com/online/cultura/biling-ismo-literario_62898.html) [03.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SJSPlAB>.
- Boudjedra, Rachid / Revil, Claude (1987): Le patrimoine arabe au service de la modernité. Entretien. In: *Diagonales* 2, 4–6.
- Brink, André (2007): The itinerary of a book in the English language. In: Vanessa Guignery / François Gallix (Hg.): *Pre- and Post-Publication Itineraries of the Contemporary Novel in English*. Paris: Éditions Publibook Université, 243–256.
- Brink, André / Maree, Cathy (1999): ‚We can only manage the world once it has been storified. Interview with André Brink. In: *Unisa Latin American Report* 15:1, 41–43. URL: <http://www.unisa.ac.za/content/publications/docs/LATRE151.pdf> [22.08.16].
- Brink, André / Wheatcroft, Geoffrey (1982): A talk with André Brink. In: *New York Times*, 13.06.1982. URL: <http://www.nytimes.com/books/99/03/21/specials/brink-talk.html> [20.11.2015]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6dBeuW3zZ>.
- Cano, Harkaitz / EFE (2013): Harkaitz Cano volvió al caso Lasa y Zabala para escribir *Twist*. In: *El Confidencial*, 18.02.2013. URL: <http://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2013/02/harkaitz-volvio-zabala-escribir-twist-20130218-99010.html> [20.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J18KJCgC>.
- Cano, Harkaitz / Rivas, Javier (2013): ‚Una de las labores de la literatura es adelantarse a la verdad notarial‘. In: *El País*, 16.03.2013. URL: [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/16/paisvasco/1363390444\\_972167.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/03/16/paisvasco/1363390444_972167.html) [20.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J186clqe>.
- Cano, Harkaitz / Sierra, Elena (2007): ‚Traducirse es como hacer una versión acústica‘. In: *El Diario Vasco*, 11.07.2007. URL: [http://www.diariovasco.com/prensa/20070711/cultura/traducirse-como-hacer-version\\_20070711.html](http://www.diariovasco.com/prensa/20070711/cultura/traducirse-como-hacer-version_20070711.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3ILAEt>.



- Cano, Harkaitz / Ventós Corominas, Nil (2012): Harkaitz Cano. ‚Cada libro tiene un punto en el que colocas la aguja del compás; ahí es donde te duele‘. In: *Deia*, 07.05.2012. URL: <http://www.deia.com/2012/05/07/ocio-y-cultura/cultura/cada-libro-tiene-un-punto-en-el-que-colocas-la-aguja-del-compas-ahi-es-donde-te-duele> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3M9odW>.
- Casanova, Jean-Ives (2004a): Le choix d’une langue d’écriture. In: Christian Lagarde / Chrystelle Burban (Hg.): *Ecrire en situation bilingue. Actes du colloque des 20, 21, 22 mars 2003. Université de Perpignan*. Band 2: Tables rondes. Perpignan: CRILAU – Presses Universitaires de Perpignan, 22–27.
- Casanova, Jean-Yves (2004b): Un autre dans le miroir (Traduction et auto-translation). In: Inês Oseki-Dépre (Hg.): *Traduction & poésie*. Paris: Maisonneuve & Larose, 51–59.
- Castaño, Yolanda / Zelada, Leo (2010): En Voz Alta. Entrevista a Yolanda Castaño. ‚La lengua literaria que he escogido y con la que me he comprometido es el gallego‘. Veröffentlicht auf dem Blog *Diario de un Dragón* am 10.05.2010. URL: <http://leozeladabrauliograjeda.blogspot.nl/2010/05/en-voz-alta-entrevista-yolanda-castano.html> [02.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SH2Hmp79>.
- Castrée, Geneviève / Randle, Chris (2013): Geneviève Castrée. The Impossibility of Autobiography. Interview vom 18.03.2013. Veröffentlicht auf der Verlagshomepage *Drawn & Quarterly*. URL: <https://www.drawnandquarterly.com/press/2013/04/geneviève-castrée-interview-hazlitt> [29.08.15].
- Castro, Luisa (1992b): Prólogo. In: Castro 1992a, 9–11.
- Company, Flavia (2002): Entrevista con Flavia Company. In: *Quimera* 210, 43.
- Company, Flavia (2011a): Trai-ducirse (1). In: *El Trujamán Revista Diaria de Traducción*. Veröffentlicht am 05.07.2011. URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio\\_11/05072011.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_11/05072011.htm) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM2jeFFy>.
- Company, Flavia (2011b): Trai-ducirse (2). In: *El Trujamán Revista Diaria de Traducción*. Veröffentlicht am 26.07.2011. URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio\\_11/26072011.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/julio_11/26072011.htm) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM2cxfxd>.
- Company, Flavia (2011c): Trai-ducirse (3). In: *El Trujamán Revista Diaria de Traducción*. Veröffentlicht am 10.08.2011. URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto\\_11/10082011.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_11/10082011.htm) [26.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b4WI3JRp>.
- Company, Flavia (2011d): Trai-ducirse (4). In: *El Trujamán Revista Diaria de Traducción*. Veröffentlicht am 13.09.2011. URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre\\_11/13092011.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_11/13092011.htm) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM2n27mW>.
- Company, Flavia / Piquer, Eva (2014): Flavia Company. ‚He pogut escriure i viure sense deixar de ser qui sóc‘. In: *Catorze. Cultura Viva*, 19.04.2014. URL: <http://catorze.naciodigital.cat/generapdf.php?id=129> [11.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ahMrjQ5b>.
- D’Alfonso, Antonio (2005): *Gambling with failure*. Toronto: Exile Editions.

- Diop, Boubacar Boris (2003): Schreib... und halt den Mund! In: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.01.2003. URL: <http://www.nzz.ch/article863E8-1.197194> [19.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6jsliMQa4>.
- Dorfman, Ariel (2004): Footnotes to a double life. In: Wendy Lesser (Hg.): *The Genius of Language. Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*. New York: Pantheon Books, 206–217.
- Dorfman, Ariel / Stavans, Ilan (2005): Life in Translation. Ariel Dorfman. In: Ilan Stavans (Hg.): *Conversations with Ilan Stavans*. Tuscon: University of Arizona Press, 52–61.
- Elorriaga, Unai (2003c): Encuentros digitales. Veröffentlicht auf *El Mundo* am 21.03.2003. URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/encuentros/anteriores/2003/03/666/index.html> [16.08.16]
- Elorriaga, Unai / Barbería, José Luís (2002): ‚Sufro y disfruto por igual en euskera y castellano‘. In: *El País*, 28.10.2002. URL: [http://elpais.com/diario/2002/10/28/cultura/1035759601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/28/cultura/1035759601_850215.html) [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELE2VZPZ>
- Elorriaga, Unai / Clemot, Fernando (2009): Entrevista a Unai Elorriaga. Veröffentlicht auf dem Blog *Espadas como labios* am 08.07.2009. URL: <http://espadasylabios.blogspot.de/2009/07/entrevista-unai-elorriaga.html> [20.03.12]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELDcxRZq>.
- Elorriaga, Unai / Fernández, Alfonso (2006): Entrevista. Unai Elorriaga. Veröffentlicht auf dem Kulturportal *Dosdoce* am 11.02.2006. URL: <http://www.dosdoce.com/articulo/entrevistas/3029/unai-elorriaga/> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EL8eTSqD>.
- Elorriaga, Unai / García-Caro, Pedro (2003): ‚Anaqueles caseros‘, Entrevista a Unai Elorriaga. In: *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 9. URL: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/garcia-caro.html> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EL8Fq04F>.
- Elorriaga, Unai / González, Luis Daniel / Martínez, José María (2008): Con la palabra y con la imagen. Entrevista con Unai Elorriaga. In: *Hipertexto* 8, 112–118. URL: [http://portal.utpa.edu/utpa\\_main/daa\\_home/coah\\_home/modern\\_home/hipertexto\\_home/docs/Hiper8Martinez.pdf](http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/docs/Hiper8Martinez.pdf) [09.04.14].
- Elorriaga, Unai / Oviedo, Alex (2010): Elorriaga y los totalitarismos. Entrevista. Veröffentlicht auf dem Blog *Escritores Vascos* am 10.02.2010. URL: <http://www.escritoresvascos.com/entrevistas-internacional/1722-elorriaga-y-los-totalitarismos> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EL9cDuCP>.
- Elorriaga, Unai / Redondo, Maite (2009): ‚Sé que es arriesgado haber cambiado de estilo, pero un escritor tiene que sorprender a sus lectores‘. In: *Noticias de Alava*, 20.10.2009. URL: <http://www.noticiasdealava.com/2009/10/20/ocio-y-cultura/cultura/se-que-es-arriesgado-haber-cambiado-de-estilo-pero-un-escritor-tiene-que-sorprender-a-sus-lectores> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELEAwRHj>.

- Elorriaga, Unai / Sierra, Elena (2006): ‚Me interesan las miradas excéntricas, no las que son mayoría en literatura‘. In: *Diario Vasco*, 07.06.2006. URL: <http://www.diariovasco.com/pg060607/prensa/noticias/Cultura/200606/07/DVA-CUL-299.html> [05.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6K7fOQRLW>.
- Fàbregas, Laia / Corroto, Paula (2008): Laia Fàbregas: ‚Soy un caso aparte en Holanda‘. In: *Público*, 06.07.2008. URL: <http://www.publico.es/132356/laia-fabregas-soy-un-caso-aparte-en-holanda> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3s7JBm>.
- Fàbregas, Laia / Anglès, Josemaría (2012): Laia Fàbregas, escritora catalana–holandesa. Veröffentlicht auf dem Blog *1001sentires* am 14.04.2012. URL: <http://1001sentires.blogspot.de/2012/04/0006-laia-fabregas.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <https://docs.google.com/file/d/0B1TqUznt7oMqemsvVjda-VWRkRzQ/edit?pli=1>.
- Federman, Raymond (1996): *A voice within a voice: Federman translating/Translating Federman*. URL: <http://www.federman.com/rfsrcr2.htm> [24.03.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6gFobB7GJ>.
- Federman, Raymond / Waters, Alyson (2001): Interview with Raymond Federman. Pour commencer parlons d’autre chose. In: *Sites* 5/2, 242–248.
- Ferré, Rosario (1995b): On Destiny, Language and Translation; or, Orphelia Adrift in the C. & O. Canal. In: Anuradha Dingwaney / Carol Meier (Hg.): *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 39–49.
- Ferré, Rosario / Castillo García, Gema Soledad (2005): Entrevista a Rosario Ferré. In between dos worlds. In: *Centro Journal* XVII/2, 232–247.
- Ferré, Rosario / Perry, Donna (1993): Rosario Ferré. In: Donna Perry: *Backtalk. Women writers speak out. Interviews*. New Brunswick: Rutgers University Press, 83–103.
- Gagnon, Daniel (2006a): Cross-Writing and Self-Translating: One Canadian / Québec Experience. In: Madelena Gonzalez / Francine Tolron (Hg.): *Translating Identity and the Identity of Translation*. Newcastle: Cambridge University Press, 46–59.
- Gagnon, Daniel (2006b): Bilingual translation / writing as intercultural communication. In: Anthony Pym / Miriam Shlesinger / Zuzana Jettmarova (Hg.): *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins, 117–127.
- Gagnon, Daniel (2007): Les mots du Doctor Hat. In: Louis Jolicoeur (Hg.): *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques. Culture française d’Amérique*. Québec: Presses de l’Université Laval, 165–176.
- Gagnon, Daniel (2012): Figures de l’auto-traducteur dans le contexte canadien-québécois. In: *Romanica Wratislaviensia* 59, 237–246.
- Gao, Xingjian / Armel, Alette (2010): Rencontre avec Gao Xingjian. Veröffentlicht auf *Le Nouvel Observateur* am 03.08.2010. Aktualisiert am 19.03.2010. URL: <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20100308.BIB4936/rencontre-avec-gao-xingjian.html> [30.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PxET7liO>.
- Gao, Xingjian / Devarrieux, Claire (2013): ‚Il faut une nouvelle pensée‘. In: *Libération*, 04.12.2013. URL: <http://www.liberation.fr/livres/2013/12/04/il-faut-une-nouvelle->

persee\_964163 [31.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PysyQO7h>.

- Gao, Xingjian / Dutrait, Noël (1998): La voix puissante d'un écrivain en exil. Entretien avec l'écrivain Gao Xingjian. In: *Perspectives chinoises* 49, 60–63. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/perch\\_1021-9013\\_1998\\_num\\_49\\_1\\_2341](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/perch_1021-9013_1998_num_49_1_2341) [26.05.14].
- Gao, Xingjian / Volkovitch, Michel (2000): Entretien. Traducteurs au travail. In: *TransLittérature* 20, 3–6. URL: [http://www.translitterature.fr/media/article\\_296.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_296.pdf) [26.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PrPXg1Jb>.
- Gauvin, Axel / Magnier, Bernard (1991): La langue métisse d'Axel Gauvin. Propos recueillis par Bernard Magnier. In: *Notre Librairie* 104, 99–107.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1989): Seine eigenen Texte übersetzen? Deutsches Nachwort des Verfassers. In: Ders.: *Ein Garten in Deutschland. Eine Erzählung*. Aus dem Französischen übersetzt von Eugen Helmé. 2. Auflage. Zürich: Amman Verlag, 183–187.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2001b): Vorwort. In: Goldschmidt 2001a, 7–9.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2007): Exil und Doppelsprachlichkeit. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* Band 25: Übersetzung als transkultureller Prozess. München: Edition text + kritik, 1–2.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (2008b): Nachbemerkung. In: Goldschmidt 2008a, 157–158.
- Goldschmidt, Georges-Arthur / Leclair, Bertrand (2004): Georges-Arthur Goldschmidt, entre deux langues. Entretien. In: *La Quinzaine littéraire*, 16.02.2004, 10–11. URL: <http://editions-verdier.fr/2014/03/31/la-quinzaine-litteraire-16-fevrier-2004-par-bertrand-leclair/> [20.05.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6heU-daYEA>.
- Goldschmidt, Georges-Arthur / Grunwald, Caroline (2006): Übersetzen über die Flüsse – Ein Gespräch mit Georges-Arthur Goldschmidt. Das Gespräch wurde am 24.04.2006 in Paris geführt. In: *ReLÜ* 3. URL: <http://www.relu-online.de/show.php?entrID=49> [26.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S7qRRav2>.
- Goldschmidt, Georges-Arthur / Marounian, Sacha / Volkovitch, Michel (1995): Traducteurs au travail. Georges-Arthur Goldschmidt. In: *TransLittérature* 10, 9–10. URL: [http://www.translitterature.fr/media/article\\_134.pdf](http://www.translitterature.fr/media/article_134.pdf) [05.06.15].
- Goldschmidt, Georges-Arthur / Zurcher, Patricia (1998): Un exercice dans l'intervalle. Entretien avec Georges-Arthur Goldschmidt. In: Marion Graf (Hg.): *L'écrivain et son traducteur en Suisse et en Europe*. Carouge-Genève: Editions Zoé, 58–62.
- Gonzales-Gerth, Miguel (2007b): Author's Note. In: Gonzales-Gerth 2007a, i–iv.
- Guțu, Ana (2007): L'autotraduction: Entre multilinguisme et création. In: *Atelier de Traduction* 7, 203–218.
- Hinojosa, Rolando (1985): The Sense of Place. In: José David Saldívar (Hg.): *The Rolando Hinojosa Reader. Essays Historical and Critical*. Houston: Arte Público Press, 18–24.

- Hinojosa, Rolando / Jussawalla, Feroza (1992): Rolando Hinojosa. In: Reed Way Dasenbrock / Feroza Jussawalla (Hg.): *Interviews with Writers of the Post-Colonial World*. Jackson/London: University Press of Mississippi, 258–266.
- Hinojosa-Smith, Rolando (2002): Language and Change. In: Daniel Balderstone / Marcy E. Schwarz (Hg.): *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, 49–51.
- Huston, Nancy (2007a): Traduttore non è traditore. In: Michel Le Bris / Jean Rouaud (Hg.): *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 151–160.
- Huston, Nancy (2007b): Finding freedom in a foreign idiom. In: *Victorian Writer* (July–August 2007), 13.
- Huston, Nancy (2007c): Déracinement du savoir. In: Irène Fenoglio (Hg.): *L'écriture et le souci de la langue. Écrivains, linguistes. Témoignages et traces manuscrites*. Louvain-la-neuve: Academia-Bruylant, 21–52.
- Huston, Nancy / Argand, Catherine (2001): Nancy Huston. Entretien. In: *Lire*, 01.03.2001. URL: [http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston\\_804287.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM2scSQs>.
- Ifland, Alta (2007): No One's Voice. Notes on Beauty, Language and Artistic Creation. In: Teresa Carmody (Hg.): *Aesthetics*. Los Angeles: Les Fignes Press, 19–30.
- Jaio, Karmele (2008): ‚Hipotecamos la vida de los que nos rodean con estrés‘. In: *Deia*, 25.06.2008. URL: [http://www.elkarfundazioa.org/hemeroteka.cfm?oria=deia\\_lasmanos\\_2008-06-25.htm](http://www.elkarfundazioa.org/hemeroteka.cfm?oria=deia_lasmanos_2008-06-25.htm) [11.03.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3fYScK>.
- Janer, María de la Pau (2005): Entrevista Digital con María de la Pau Janer. Veröffentlicht auf *El País* am: 10.11.2005. URL: [24.03.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6gFoxY2YJ>.
- Kasmaï, Sorour: (2008): Le roman est un être vivant. Veröffentlicht auf dem Portal *Typomag* am 02.06.2008. URL: <http://typolemag.info/sorour-kasmai-le-roman-est-un-etre-vivant/> [23.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b0MIGWoh>.
- Kofler, Gerhard (1991): Schreiben ist eine andere Sprache. Über Möglichkeiten der Literatur im bikulturellen Südtiroler Kontext. In: Johann Strutz (Hg.): *Komparatistik als Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 19–25.
- Kofler, Gerhard (2005b): Nachwort. In: Kofler 2005a, 90–91.
- Král, Petr / Bretonnière, Bernard (1994): Entretien avec Petr Král par Bernard Bretonnière. In: Král 1994, 91–99.
- Laâbi, Abdellatif (1985): *La Brûlure des interrogations. Entretiens réalisés par Jacques Alessandra*. Paris: L'Harmattan.
- Lachmann, Peter (2010): Identitätsspiele. In: *Zarys* 9, 11–23.
- Lakhous, Amara / Esposito, Claudia (2012): Literature is language. An interview with Amara Lakhous. In: *Journal of postcolonial writing* 48/4, 418–430.

- Lassalle, Jean-Rene (2009): Sur Triling: vers Babel. Veröffentlicht auf der Verlags-homepage *Cynthia 3000*. URL: [http://www.cynthia3000.info/images/pdf/triling\\_postface\\_fr.pdf](http://www.cynthia3000.info/images/pdf/triling_postface_fr.pdf) [14.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QKFQyR3K>.
- Lassaque, Aurélia (2011a): Langue occitane. Veröffentlicht auf dem Portal *Suomen Pen*. URL: [http://www.suomenpen.fi/?page\\_id=1108&lang=en](http://www.suomenpen.fi/?page_id=1108&lang=en) [13.09.15].
- Luiselli, Valeria (2014): Smashing Snow Globes: A Writer On Essays, Novels And Translation. Veröffentlicht auf *NPR* am 21.12.2014. URL: <http://www.npr.org/2014/12/21/371261474/smashing-snowglobes-a-writer-on-essays-novels-and-translation> [27.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iaEJXJVU>.
- Luiselli, Valeria / Eilbert, Natalie (2015): An interview with Valeria Luiselli. In: *The Atlas Review* 5. URL: <http://theatlasreview.com/an-interview-with-valeria-luiselli/>. [28.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ibyABCw1>.
- Luiselli, Valeria / Fuentesberain, Úrsula (2016): Valeria Luiselli. Escribir desde el umbral. In: *Gatopardo* 172. Zitiert nach der Online-Ausgabe. URL: <http://www.gatopardo.com/revista/no-172-junio-2016/valeria-luiselli-perfil/> [26.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iYPxqUCR>.
- Luiselli, Valeria / Guappone, Nicole (2015): The Rumpus Interview With Valeria Luiselli. Veröffentlicht auf *The Rumpus* am 09.11.2015. URL: <http://therumpus.net/2015/11/the-rumpus-interview-with-valeria-luiselli/> [26.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iYWuKbz6>.
- Luiselli, Valeria / Kabat, Jennifer (2014): Valeria Luiselli. Artists in Conversation. In: *BOMB* 129. URL: <http://bombmagazine.org/article/10109/valeria-luiselli> [28.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iby0z7qF>.
- Mann, Klaus (1969): Das Sprachproblem. In: Ders.: *Heute und Morgen. Schriften zur Zeit*. Herausgegeben von Martin Gregor-Dellin. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 287–292.
- Margarit, Joan (2010b): Sobre las lenguas de este libro. In: Margarit 2010a, 13.
- Margarit, Joan / Aranguren, Maria R. (2008): Entrevista a Joan Margarit, Premio Nacional de Poesía 2008: ‚Sin poesía me hubiera tirado por el balcón‘. In: *Deia*, 19.10.2008.
- Margarit, Joan / Luque, Alejandro (2010): Joan Margarit. Entrevista. Veröffentlicht auf *Mediterráneo sur* im August 2010. URL: [http://www.mediterraneo-sur.es/prensa/margarit\\_joan.html](http://www.mediterraneo-sur.es/prensa/margarit_joan.html) [01.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SGQp0Qiu>.
- Margarit, Joan / Villar, Lara (2013): Joan Margarit. ‚Fue una faena que Franco me obligase a estudiar en castellano, pero no renunciaré a él‘. In: *Diario de Mallorca*, 21.05.2013. URL: <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultural/2013/05/21/joan-margarit-faena-franco-obligase-estudiar-castellano-renunciar/847098.html> [01.09.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SGUOQPY4>.
- Marí, Antoni (2002): La autotraducción: entre fidelidad y licencia. In: *Quimera* 210, 15–16.

- Márquez, Eduard (2011): La memoria ha sido, y sigue siendo, una de mis obsesiones literarias. In: *Diario de León*, 12.06.2011. URL: <http://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/la-memoria-ha-sido-y-sigue-siendo-una-de-mis-obsesiones-literarias-612102.html> [20.04.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6G1qUppFY>.
- Mayoral, Marina / Méndez, Mayte (2007): Marina Mayoral. ‚No creo en las obras cerradas, al igual que tampoco en las verdades absolutas‘. In: *La Opinión de Tenerife*, 22.04.12. URL: <http://www.laopinion.es/cultura/2748/marina-mayoral-creo-obras-cerradas-igual-verdades-absolutas/81009.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3Bo8Gf>.
- Micone, Marco (2009): Ecrire et traduire entre deux langues et deux cultures. Veröffentlicht auf *Molise d'Autore* am 10.02.2009. URL: <http://molisedaute.blogspot.de/2009/02/testo-originale-di-marco-micone.html> [29.07.16].
- Mihali, Felicia / Steiciuc, Elena-Brândusa (2007): Felicia Mihali. ‚La rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes.‘ In: *Atelier de Traduction* 7, 15–23.
- Mihali, Felicia / Steiciuc, Elena-Brândușă (2013): ‚Le français est devenu un peu comme ma deuxième langue maternelle...‘ – entretien avec Felicia Mihali. In: *Revue Roumaine d'Études Francophones* 5, 137–180.
- Nabokov, Vladimir (1966b): Foreword. In: Nabokovk 1966a, 9–16.
- Nabokov, Vladimir (2012): *Vladimir Nabokov. Selected Letters 1940–1977*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Nadour, Louisa (2010): Entretien avec Louisa Nadour. In: *Algérie littérature, action* 145–146, 41–45.
- Naudé, SJ (2015): From Afrikaans to English: on writing and translating *The Alphabet of Birds (Alfabet van die voëls)*. Veröffentlicht auf dem Portal *English PEN* am 22.01.2015. URL: <http://www.englishpen.org/pen-atlas/from-afrikaans-to-english-on-writing-and-translating-the-alphabet-of-birds/> [26.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b4j9jeyG>.
- Neumann, Robert / Bienek, Horst (1962): Robert Neumann. In: Horst Bienek: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. München: Carl Hanser Verlag, 57–70.
- Ngugi wa Thiong'o (2009): My life In-Between-languages. In: *Translation Studies* 2/1, 17–21.
- Olsson, Linda / Gentes, Eva (2013): Interview mit Linda Olsson. Veröffentlicht auf dem Blog *Self-translation* am 22.04.2013. URL: <http://self-translation.blogspot.de/2013/04/interview-with-linda-olsson.html> [03.09.15].
- Ouyang, Yu (2012): Giving birth to the self. On self-translation. In: Rita Wilson / Leah Gerber (Hg.): *Creative constraints. Translation and Authorship*. Clayton, Victoria (Australia): Monash University Publishing, 67–75.
- Pàmies, Sergi / Besora, Alfred / Correa-Fiz, Valeria (2007): Primera parte de la entrevista a Sergi Pàmies con motivo de la presentación de su libro *Si te comes un limón sin hacer muecas*. Veröffentlicht auf dem Blog *Escritores* am 12.04.2007. URL: <http://escritores.wordpress.com/category/escritor-espanol/page/33/> [20.04.2013]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EOqINAGA>.

- Puig, Manuel / Essoufi, Moumène (1995): Entretien avec Manuel Puig. In: *C.M.H.I.B. Caravelle* 64, 173–178.
- Ramis, Lluçia / Garrido, Benito (2013): Entrevista con Lluçia Ramis. Veröffentlicht in der Online-Zeitschrift *Micro-Revista* am 05.08.2013. URL: <http://www.microrevista.com/entrevista-con-llucia-ramis/> [26.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6bZ3ozrz5>.
- Regino, Juan Gregorio / Hernández-Avila, Inés (2004): A conversation with Juan Gregorio Regino, Mazatec Poet. June 25, 1998. In: *American Indian Quarterly* 28/1–2, 121–129.
- Ribeiro, João Ubaldo (1990): Suffering in translation. In: *P.T.G. Newsletter, Portuguese Translation Group* (ATA, New York) 3, 3–4.
- Riera, Carme (2002): La autotraducción como ejercicio de recreación. In: *Quimera* 210, 10–12.
- Riera, Carme / Glenn, Kathleen (1999): Conversation with Carme Riera. In: Kathleen Glenn (Hg.): *Moveable margins. The narrative art of Carme Riera*. Lewisburg: Bucknell Univ. Press u. a., 39–57.
- Riera, Carme / Luque, Alejandro (2012): Entrevista. Carme Riera. ‚Siempre he vivido como una suerte el hecho de tener dos lenguas‘. Veröffentlicht auf dem Portal *Mediterráneo sur* im März 2012. URL: [http://www.mediterraneo-sur.es/prensa/riera\\_carme.html](http://www.mediterraneo-sur.es/prensa/riera_carme.html) [05.03.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6fmnCKAwk>.
- Rivas, Manuel / Rello, Mateo (2013): Manuel Rivas: el rayo que no cesa. In: *Agulha. Revista de Cultura* 6, 63–66. Das Interview wurde auf Galicisch geführt und von Fina Iglesias ins Spanische übertragen. URL: <http://www.revista.agulha.nom.br/ARC06PDF.pdf> [31.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SEy97KY6>.
- Rodríguez, Carmen (1997c): Foreword. In: Rodríguez 1997a, 13–14.
- Rodríguez, Carmen (2002): I believe in Reincarnation. On Issues of Translation and Bilingual Writing. In: *Prism International* 41/1, 8–9.
- Sánchez Gómez, Armando / Hidalgo Mellanes, Enrique (2010): La poesía, un gozo excelso cotidiano. Veröffentlicht auf dem Blog *Lengua y Literatura Hispanoamericanas*. URL: <http://chacochis.blogspot.nl/2010/04/la-poesia-un-gozo-excelso-cotidiano.html> [01.09.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SGsq76IR>.
- Schopflocher, Robert (1998b): Über dieses Buch. In: Schopflocher 1998a, 177–181.
- Schopflocher, Robert / Eisenbürger, Gert (2010): Zwei Heimaten sind weniger als eine. Interview mit dem dem deutsch-argentinischen Schriftsteller Robert Schopflocher (\*1923). In: *ila. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika* 335, 43. URL: <https://www.ila-web.de/ausgaben/335/zwei-heimaten-sind-weniger-als-eine> [07.10.2015]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6c6Wd3V1T>.
- Sekiguchi, Ryoko (2002): L’auto-traduction ou l’artifice de la contrainte. In: *Poetsie* 100, 260–261.
- Semprún, Jorge / López López-Gay (2008): Conversación con Jorge Semprún. Sobre autotraducción. De los recuerdos y sus formas de reescritura. In: *Quimera* 16, 157–164.



- Solana, Teresa (2015): La ingrata tarea de traducirse a uno mismo. In: *El Trujamán. Revista diaria de traducción*. Veröffentlicht am 06.03.2015. URL: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo\\_15/06032015.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/marzo_15/06032015.htm) [07.10.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6c6Vu6nM0>.
- Svit, Brina (2006): ‚Tout écrivain écrit aussi contre les siens‘. In: *Libération*, 16.03.2006. URL: <http://www.liberation.fr/hors-serie/2006/03/16/-tout-ecrivain-ecrit-aussi-contre-les-siens-32952> [17.11.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6LCuR41EK>.
- Svit, Brina (2007a): Moitié française moitié je ne sais pas. In: Michel Le Bris / Jean Rouaud (Hg.): *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 251–258.
- Svit, Brina (2008): Hot pot et Jackpot en Islande. In: *Le Figaro*, 10.04.2008. URL: <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/04/10/03005-20080410ARTFIG00437-hot-pot-et-jackpot-en-islande-.php> [12.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Ma44WDlj>.
- Svit, Brina / Arte (2007): Die Slowenin vom Dienst in Paris. Brina Svit. Messe-Mosaik, 23.03.2007. Veröffentlicht auf *Arte*. URL: <http://www.arte.tv/de/die-slowenin-vom-dienst-in-paris-brina-svit/1521366,CmC=1522098.html> [07.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6MSA61ggQ>.
- Svit, Brina / Brišar, Ksenija (2014): Brina Svit za STA. Od urednikov pričakujem nepopustljivost. In: *Misli*, 15.03.14. URL: <http://ms.sta.si/2014/03/brina-svit-za-sta-pri-urednikih-pricakujem-nepopustljivost/> [09.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OhdeykXT>.
- Svit, Brina / Fruchon-Toussaint, Catherine (2006): Entretien avec Brina Svit. Radiobeitrag vom 17.03.2006 auf *Radio France Internationale* in der Reihe ‚Entre les lignes‘. URL: [http://www.rfi.fr/radiofr/editions/072/edition\\_35\\_20060317.asp](http://www.rfi.fr/radiofr/editions/072/edition_35_20060317.asp) [09.08.12]. Gesamtdauer: 20 Minuten.
- Svit, Brina / Heim, Bénédicte (2009): Entretien avec Brina Svit autour de son ouvrage *Petit éloge de la rupture* aux éditions Gallimard. Podcastbeitrag in der Reihe: *Les contrebandiers éditeurs*. URL: <http://lescontrebandiers.free.fr/podcast/contrebande/Svit.mp3> [01.05.12]. Gesamtdauer: 1:06:10.
- Svit, Brina / Lefait, Philippe (2006): Brina Svit à propos de son arrivée en France. Interview. Fernsehbeitrag auf *France 2* in der Reihe ‚Des mots de minuits‘ am 22.03.2006. URL: <http://fresques.ina.fr/europe-des-cultures-fr/fiche-media/Europe00344?video=Europe00344%2520%5b> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwCt7alj>.
- Svit, Brina / Paoli, Angèle (2006): Conversation privée avec Brina Svit. In: *Terres de femmes la revue de poésie & de critique*. Interview geführt am 08.02.2006. Veröffentlicht auf dem Blog *Terres de Femmes*. URL: [http://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2006/02/conversation\\_pr.html](http://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2006/02/conversation_pr.html) [09.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NGAu8YzB>.
- Svit, Brina / Ploquin, Françoise / Njike, Jackson (2004): Brina Svit: ‚Les Petits Peuples sont plus européens que les grands‘. In: *Français dans le Monde* 333, Supplément: Francophonies d'Europe, 28–29.

- Svit, Brina / Veinstein, Alain (2014): Brina Svit. Interview. Radiobeitrag auf *France Culture* in der Reihe ‚Du Jour au Lendemain‘ am 08.02.2014. URL: <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4763256> [09.02.14].
- Todó, Lluís Maria (2002): Lugares del traductor. In: *Quimera* 210, 17–19.
- Toledo, Natalia / Casasús, Mario (2008): Natalia Toledo: ‚En las voces indígenas reconozco un mundo que senombra‘. In: *Clarín*, 08.10.2008. URL: [http://www.elclarin.cl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13427&Itemid=2729](http://www.elclarin.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=13427&Itemid=2729) [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwABkObr>.
- Toledo, Natalia / Castañeda Barrera, Eva (2011): Entrevista con Natalia Toledo. In: *Periódico de Poesía* 34. URL: [http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1540&Itemid=77](http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1540&Itemid=77) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELBSPX1>.
- Toledo, Natalia / Extremera, Deny (2006): Entrevistas. Natalia Toledo: dibujar y hacer música con palabras. Veröffentlicht auf dem Portal *La Ventana* am 23.01.2006. URL: <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=2990> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELB1Wt8c>.
- Toledo, Natalia / González Cortiñas, Fernanda (2006): ‚Debemos demostrar que hay una voz genuina, una cultura real‘. In: *Página/12*, 18.10.2006. URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-5785-2006-10-18.html> [17.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NSchnwOB>.
- Toledo, Natalia / López, Óscar David (2007): Nunca fui virgen. Entrevista con Natalia Toledo. Veröffentlicht auf *Los Tubos* am 17.06.2007. URL: [http://www.lostubos.com/hemeroteca/verNoticia.php?Cve\\_Noti=1862](http://www.lostubos.com/hemeroteca/verNoticia.php?Cve_Noti=1862) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELAy25Vs>.
- Toledo, Natalia / Mateos, Askari (2006): Entrevista con Natalia Toledo. Veröffentlicht auf dem Blog von Askari Mateos am 23.07.2006. URL: <http://askari-mateos.blogspot.nl/2006/07/lo-que-les-voy-contar-sucedi-hace.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELC9ACOX>.
- Toledo, Natalia / Padilla, Santiago (2011): Sonidos y letras de Juchitán: sabor a Natalia Toledo. In: *Contra Tiempo*, 31.03.2011. URL: <https://revistacontratiempo.wordpress.com/2011/03/31/cultura-3-3/> [04.06.16].
- Toledo, Natalia / Robles, Vanesa (2013): ‚La poesía es esperanza‘. Natalia Toledo. Entrevista. In: *Dhumanos* 8/48, Januar 2013, 11. URL: <http://www.cedhj.org.mx/dhumanos/2013/Dhumanos%2048.pdf> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwledwtV>.
- Toledo, Natalia / Ruiz Hernández, Elisa (2012): La nostalgia me lleva a escribir en lengua zapoteca: Natalia Toledo. Veröffentlicht auf *Quadratin Oaxaca* am 21.02.2012. URL: <http://quadratinOaxaca.com.mx/noticias/nota,57604/> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Hw9OtXA>.
- Toledo, Natalia / Viar, Asela (2012): ‚No sé por qué los demás mexicanos no sienten suyas las lenguas indígenas‘. Veröffentlicht auf dem Blog *A la sombra de un magueyam* 16.03.2012. URL: <http://alasombradeunmaguey.wordpress.com/>

[press.com/2012/03/16/natalia-toledo-no-se-por-que-los-demas-mexicanos-no-sienten-suyas-las-lenguas-indigenas/](http://www.press.com/2012/03/16/natalia-toledo-no-se-por-que-los-demas-mexicanos-no-sienten-suyas-las-lenguas-indigenas/) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELBfYKSU>.

Ungerer, Tomi / Nakschbandi, Walid (2006): Ich habe einen Traum. In: *Die Zeit*. Ausgabe 29 vom 13.07.2006. Online veröffentlicht am 12.07.2006. Hier zitiert nach der Onlineausgabe. URL: <http://www.zeit.de/2006/29/Traum-Ungerer> [22.08.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1VsXbfo>.

Ungerer, Tomi / Saxon, Antonia (2011): Q & A with Tomi Ungerer. Veröffentlicht auf *Publishers weekly* am 09.06.2011. URL: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/47564-q-a-with-tomi-ungerer.html> [17.06.2013]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HRpW5mwN>.

Urretabizkaia, Arantxa (2011): Escribir y traducir desde el País Vasco. Veröffentlicht auf dem Portal *Cervantes* am 21.02.2011. URL: [http://www.cervantes.es/imagesnes/file/lengua/urretabizkaia\\_conferencia.pdf](http://www.cervantes.es/imagesnes/file/lengua/urretabizkaia_conferencia.pdf) [29.08.15].

Vidal, Paloma (2011b): Nota a la edición argentina. In: Vidal 2011a, 9–11.

Villar, Domingo (2012): La proyección exterior de la obra de Domingo Villar. Vortrag an der Universität Vigo am 12.05.2012, Videoaufzeichnung veröffentlicht am 01.08.2012. Dauer: 01:37:55. URL: <http://tv.uvigo.es/video/56750.html> [05.06.16].

Villar, Domingo / @domingovillar (2013): „@CondesaOlenska Gracias por los ánimos. Es muy difícil desprenderse de una historia que te tiene enamorado.“ Tweet vom 09.05.13. URL: <https://twitter.com/domingovillar/status/332465772683218945> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N0qcTNO3>.

Villar, Domingo / @domingovillar (2013): „@CendonLuis Gracias. Confío en no retrasarme mucho más, pero no estará hasta que esté“. Tweet vom 09.05.13. URL: <https://twitter.com/domingovillar/status/332466047842152448> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N0reRyGK>.

Villar, Domingo / Baena, Ana (2010): Domingo Villar. Por fuera, mi obra es una novela policiaca, por dentro es un canto de amor a mi tierra. In: *Atlántico Diario*, 15.06.2010. URL: <http://www.atlantico.net/noticia.php?id=104496> [25.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6MtlClSxi>.

Villar, Domingo / Baena, Ana (2011): Tardo moito en cortar o cordón umbilical cos meus personaxes, disfruto con eles. In: *Atlántico*, 23.10.2011. URL: <http://www.atlantico.net/articulo/vigo/tardo-moito-cortar-cordon-umbilical-cos-meus-personaxes-disfruto/20111024123138146154.html> [19.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PqrlmuTv>.

Villar, Domingo / Bugallal, Isabel (2009): Domingo Villar. ‚La novela policiaca ya no se ve como de segunda categoría‘. In: *La Opinión A Coruña*, 08.07.2009. URL: <http://www.laopinioncoruna.es/contraportada/2009/07/08/contraportada-domingo-villar-novela-policiaca-segunda-categoria/302175.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELGV9Z5Q>.

Villar, Domingo / Cid, Xavier (2009): ‚Que te traduzan é en boa medida cuestión de fortuna‘. Entrevista a Domingo Villar In: *Galicia 21*, 90–94, hier 91. URL: [http://www.galicia21journal.org/A/pdf/galicia21\\_7\\_interview\\_villar.pdf](http://www.galicia21journal.org/A/pdf/galicia21_7_interview_villar.pdf) [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwD12RSQ>.

- Villar, Domingo / Dagraza, Aldo (2013): Aldo Dagraza entrevista a Domingo Villar. In: *Croa*, 29.01.2013. URL: <http://croamagazine.es/aldo-dagraza-entrevista-a-domingo-villar/> [19.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PghFkASy>.
- Villar Domingo / De libro en libro (2009): Domingo Villar: poco ruido y muchas nueces. Veröffentlicht auf dem Blog *De libro en libro* am 29.09.2011. URL: <http://delibroenlibro-lamemmour.blogspot.de/2011/09/domingo-villar-poco-ruido-y-muchas.html> [11.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QXxDUDW9>.
- Villar, Domingo / De Santos, Agata (2009a): ‚Escribir es un oficio artesanal que requiere cariño y esmero‘. In: *Faro de Vigo*, 10.06.2009. URL: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2009/06/10/escribir-oficio-artesanal-requiere-carino-esmero/336582.html> [03.09.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6bFonJJ9H>.
- Villar, Domingo / De Santos, Agatha (2009b): ‚Soy un escritor que trabaja despacio e incumplo religiosamente los plazos‘. In: *Faro de Vigo*, 23.05.2009. URL: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2009/05/23/escritor-trabaja-despacio-e-incumplo-religiosamente-plazos/330328.html> [23.03.2009]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OI9VOoOv>.
- Villar, Domingo / Eguaras, Julio (2013): Entrevistamos a... Domingo Villar. Veröffentlicht auf *La Revista Digital del Portal de la Educación* am 02.12.2013. URL: [http://revistas.crptic.es/revista\\_digital/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2618:entrevistamos-a-domingo-villar&catid=30:entrevistas&Itemid=82](http://revistas.crptic.es/revista_digital/index.php?option=com_content&view=article&id=2618:entrevistamos-a-domingo-villar&catid=30:entrevistas&Itemid=82) [23.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OI21bANj>.
- Villar, Domingo / El País (2009): Entrevistas Digitales. Domingo Villar. Veröffentlicht auf *El País* am 05.08.2009. URL: <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=5559> [23.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OI6pALsW>.
- Villar, Domingo / Espelt, José Andrés (2007): Entrevista a Domingo Villar. Veröffentlicht in der Onlinezeitschrift *Gangsterea*. URL: [http://gangsterea.free.fr/entrev\\_DomingoVillar.htm](http://gangsterea.free.fr/entrev_DomingoVillar.htm) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELAUWYfa>.
- Villar, Domingo / García Barros, Manuel (2013): Domingo Villar. Entrevista. Veröffentlicht am 09.01.2013. URL: <http://pt.slideshare.net/Asnosasletras/domingo-villar-15929290> [10.05.14].
- Villar, Domingo / Hortas Guldris, Mario / Adell del Oro, Juan (2008): Entrevista. Domingo Villar. Veröffentlicht auf dem Blog *Estación Central Magazine* am 16.09.2008. Das Interview wurde im September 2007 geführt. URL: <http://estacioncentralmagazine.blogspot.de/2008/09/entrevista-domingo-villar.html> [31.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6IWyt8lf8>.
- Villar, Domingo / Mauleón, Amaia (2011): Domingo Villar. ‚Como escritor me siento obligado a ser altavoz de las joyas gallegas‘. In: *Faro de Vigo*, 06.12.2011. URL: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2011/12/06/escritor-siento-obligado-altavoz-joyas-gallegas/603716.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELFgDtaj>.

- Villar, Domingo / Míguez, María (2010): Domingo Villar. ‚Es más fácil entender la historia de España leyendo a Vázquez Montalbán‘. In: *El Mundo*, 03.10.10. Letzter Aktualisierung: 04.10.10. URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/03/galicia/1286130050.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELG3ABkh>.
- Villar, Domingo / Paradelo, Xavier (2007): Entrevista. Domingo Villar, autor de *Ollos de auga*: ‚algúns dos retratos máis realistas e agudos da sociedade levan a sinatura da novela negra‘. URL: <http://ve-llo.vieiros.com/gterra/nova.php?Ed=14&id=56343> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELAdAYYm>.
- Villar, Domingo / RTVE (2010): Encuentro digital con Domingo Villar. Veröffentlicht auf RTVE am 11.01.2010. URL: [http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/domingo\\_villar.html](http://encuentrosdigitales.rtve.es/2009/domingo_villar.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELAj7iK3>
- Villar, Domingo / Sotelino, B. R. (2009): ‚La playa de los ahogados es una historia más marinera que policíaca‘. Entrevista. Domingo Villar. In: *La Voz de Galicia*, 11.06.2009. URL: [http://www.lavozdegalicia.es/vigo/2009/06/11/0003\\_7777255.htm](http://www.lavozdegalicia.es/vigo/2009/06/11/0003_7777255.htm) [27.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OO2yWkTV>.
- Villar, Domingo / Varela, Lourdes (2011): Domingo Villar. ‚Investigar un crime é a escusa que me permite retratar a miña terra‘. In: *Faro de Vigo*, 23.06.2011. URL: <http://www.laopinioncoruna.es/cultura/2011/06/27/domingo-villar--investigar-crime-e-escusa-permite-retratar-mina-terra/509179.html> [17.05.12].
- Villar, Domingo / Vila, Sara (2012): Entrevista. Domingo Villar. In: *Diario de Pontevedra. Suplemento revista!*, 02.09.2012 URL: [http://diariodepontevedra.galiciae.com/pdf\\_files/02092012revista\\_3.pdf](http://diariodepontevedra.galiciae.com/pdf_files/02092012revista_3.pdf) [19.05.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Pgk4Hz6S>.
- Waisman, Sergio (2010b): Palabras iniciales en castellano. In: Waisman 2010a, 7–9.
- Weber, Anne (2009): ‚Trouver sa langue, trouver sa place‘. In: *Contemporary French and Francophone Studies* 13/2: 187–190.
- Weber, Anne / Gropp, Petra (2012): Interview mit Anne Weber. Interview vom 12.06.2012. Veröffentlicht auf der Homepage des Fischerverlags. URL: [http://www.fischerverlage.de/interview/gesprach\\_mit\\_anne\\_weber\\_zu\\_tal\\_der\\_herrlichkeiten/1507170](http://www.fischerverlage.de/interview/gesprach_mit_anne_weber_zu_tal_der_herrlichkeiten/1507170) [27.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b57Fnkox>.
- Weber, Anne / Michel, Sascha (2015): ‚Der Weg in die Vergangenheit liegt vor uns‘. In: *Hundertvierzehn*. Das literarische Online-Magazin des S. Fischer Verlags. URL: [http://www.hundertvierzehn.de/artikel/%C2%BBder-weg-die-vergangenheit-liegt-vor-uns%C2%AB\\_781.html](http://www.hundertvierzehn.de/artikel/%C2%BBder-weg-die-vergangenheit-liegt-vor-uns%C2%AB_781.html) [27.05.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6hp0kMjbY>.
- Weber, Anne / Neumann, Constanze (2011): Interview mit Anne Weber. Interview vom 07.02.2011. Veröffentlicht auf der Homepage des Fischerverlags. URL: [http://www.fischerverlage.de/interview/gesprach\\_mit\\_anne\\_weber\\_ueber\\_luft\\_und\\_liebe/1342381](http://www.fischerverlage.de/interview/gesprach_mit_anne_weber_ueber_luft_und_liebe/1342381) [20.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6juJemG8X>.

- Weber, Anne / Weissmann, Dirk (2015): ‚Ce qui peut-être me caractérise, c’est le mauvais sens...‘. Un entretien avec Anne Weber. In: *Quaderna 3*. URL: <http://quaderna.org/ce-qui-peut-etre-me-caracterise-cest-le-mauvais-sens/> [19.08.16].
- Weckmann, André (1996): En mine Sproche / In meinen Sprachen / Dans mes langues. Vom elsässischen Umgang mit drei Sprachen. In: Georg Kremnitz / Robert Tanzmeister (Hg.): *Literarische Mehrsprachigkeit. Multilinguisme littéraire. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte*. Wien: IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, 142–151.
- Weckmann, André (2000): Introduction / Zum Einstieg. In: Ders.: *La découverte d’un paysage poétique. Textes en vers et en prose des années 1944–1972*. Herausgegeben von Peter André Bloch. Straßburg: Oberlin, 29–30.
- Weckmann, André (2002b): entrée en matière / zum einstieg. In: Weckmann 2002a, 5–6.
- Zgustová, Monika (1990): Una nota sobre les traduccions de les llengües eslaves al català. In: *Els Marges* 41, 79–81. URL: <http://www.raco.cat/index.php/Marges/article/viewFile/109705/157341> [18.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QQPqtiup>.
- Zgustová, Monika (2008): Transformaciones en el exilio. In: *Quaderns de la Mediterrània* 10, 302–303. URL: [http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/10/q10\\_302.pdf](http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/10/q10_302.pdf) [18.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QQPoNw00>.
- Zgustová, Monika (2013): Un encuentro otoñal con Valia. URL: [http://www.ignaciodarnaude.com/espiritualismo/Zgustova,La%20noche%20de%20Valia\(Gulag\).pdf](http://www.ignaciodarnaude.com/espiritualismo/Zgustova,La%20noche%20de%20Valia(Gulag).pdf) [18.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QQPYnqcX>. [Zgustová 2013]
- Zgustová, Monika (o. J.): Making of... *Fresh Mint with Lemon*. Veröffentlicht auf der Verlagsseite *Open Road*. URL: <http://www.openroadmedia.com/fresh-mint-with-lemon> [22.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PIFYk3P>.
- Zgustová, Monika / Agraz, Marta (2010): Checo, castellano y catalán, fusión de idiomas en las obras de Monika Zgustová. Radiobeitrag auf *Radio Praga* am 23.11.2010. URL: <http://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/checo-castellano-y-catalan-fusion-de-idiomas-en-las-obras-de-monika-zgustova> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EMQDNQwS>.
- Zgustová, Monika / Corregidor, Noel (2013): Entrevista a Monika Zgustova (La noche de Valia). Veröffentlicht am 13.04.2013 im Online-Forum *¡¡Ábrete libro!! - Foro sobre libros y autores*. URL: <http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=35&t=67920> [20.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OyM0noW5>.
- Zgustová, Monika / Durán, Lourdes (2009): ‚En épocas adversas disciernes mejor quién es tu enemigo que en las democracias‘. In: *Diario de Mallorca*, 15.04.2009. URL: <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2009/04/15/monica-zgustova-epocas-adversas-disciernes-mejor-enemigo-democracias/454463.html> [18.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QQPK0Akz>.

- Zgustová, Monika / EFE (2008): Monika Zgustova, una escritora docta en checo, ruso, inglés, español y catalán. In: *Faro de Vigo*, 22.08.2008. URL: <http://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2008/08/22/monika-zgustovauna-escritora-docta-checo-ruso-ingles-espanol-catalan/252690.html> [11.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6RkH5IVnr>.
- Zgustová, Monika / Fajkusová, Andrea (2004): Un escritor debe ser una persona humilde. Radiobeitrag auf *Radio Praha* am 10.04.2004. URL: <http://www.radio.cz/es/rubrica/legados/un-escritor-debe-ser-una-persona-humilde> [21.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Pk5UwaZb>.
- Zgustová, Monika / Mateo, Ferran (2013): Leyendo a Chéjov en el Gulag. In: *Rusia Hoy*, 17.07.2013. URL: <http://rusiahoy.com/blogs/2013/07/17/leyendo-a-chejov-en-el-gulag-30151.html> [04.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6K7khV90x>. [Zgustová/Mateo 2013]

### 13.5 Selbstaussagen der Fremdübersetzer

- Aerne, Jacqueline / Mazenauer, Beat (2011): Präzision ist eine Form der Aufmerksamkeit. Jacqueline Aerne über ihre Übersetzung. Veröffentlicht auf der Schweizer Plattform *viceversaletteratura* am 15.09.2011. URL: <http://www.viceversaletteratura.ch/review/18> [28.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SAhlxqTi>.
- Alt, Arie (2009): Raymond Federman (1928–2009). Veröffentlicht auf dem Blog von Arie Alt am 16.10.2009. URL: <http://ariealt.net/2009/10/16/raymond-federman-1928-2009/> [05.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SMnBygag>.
- Avayou, Shlomo (2007): Una mirada en el espejo interior. Veröffentlicht in der Online-Zeitschrift *El coloquio de los perros. Revista de Literatura y Cultura*. URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/margarit/shlomom.htm> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM2QKvLW>.
- Caminals-Heath, Roser (2001): Preface. In: Riera 2001, xi–xiii.
- Caminals-Heath, Roser / Cashman, Holly (2001): Introduction. In: Riera 2001, xv–xxv.
- Cotoner, Lluïsa (2007): Memòria resumida del Seminari de Traductors i Traductores de l'Obra de Carme Riera. (Barcelona, 24 i 25 d'abril de 2007). Barcelona: Institució de les Lletres. URL: <http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ILC/Documents/Arxiu/Resum%20Seminari%20Carme%20Riera.pdf> [29.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SBzflxuR>.
- Crowe, Anna (2007): Traduciendo a Joan Margarit. Veröffentlicht in der Online-Zeitschrift *El coloquio de los perros. Revista de Literatura y Cultura*. URL: <http://web.archive.org/web/20110131095104/http://www.elcoloquiodelosperros.net/margarit/annem.htm> [30.08.14].
- Dutrait, Liliane / Dutrait, Noël / Béchu, David (2009): Entretien avec Liliane et Noël Dutrait, traducteurs de l'œuvre de Gao Xingjian. 26minütiger Film produziert von Télé Campus Provence, Université de Provence. Film URL: [http://sites.univ-provence.fr/webtv/cible.php?urlmedia=02\\_gao\\_interview\\_des\\_dutraits](http://sites.univ-provence.fr/webtv/cible.php?urlmedia=02_gao_interview_des_dutraits) [03.10.13].

- Dutrait, Liliane / Dutrait, Noël (2001): Entretien avec Noël et Liliane Dutrait. In: *Livres* 36. URL: [http://livre-paca.org/index.php?show=dazibao&rubrique=1&id\\_rubrique=12&id\\_dazibao=3&type=0&article=56](http://livre-paca.org/index.php?show=dazibao&rubrique=1&id_rubrique=12&id_dazibao=3&type=0&article=56) [21.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J2FG9IPk>.
- Dutrait, Noël (2010): Hommage d'un traducteur à une traductrice. Veröffentlicht auf dem Blog *Littératures d'Extrême-Orient, textes et traduction* am 23.10.2010. URL: <http://jelct.blogspot.de/2010/10/hommage-dun-traducteur-une-traductrice.html> [03.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Nnjwmq1o>.
- Dutrait, Noël / Helly, Albert (2013): Mo Yan Prix Nobel de Littérature 2012. Rencontre avec Noël Dutrait traducteur français de *Beaux seins, belles fesses*. E-Mail vom 07.02.2013. In: *Forum Chine et Francophonie*. URL: <http://www.chinefrancophonie.com/t2027-mo-yan-prix-nobel-de-litterature-2012-rencontre-avec-noel-dutrait-traducteur-francais-de-beaux-seins-belles-fesses> [21.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J2F8GU0N>.
- Dutrait, Noël / Karaki, Elodie / Carbuccia, Chloé (2013): Entretien avec Noël Dutrait, un traducteur ‚principalement fidèle‘. In: *Les chantiers de la création*, 16.05.2013. URL: <http://revues.univ-provence.fr/e-lla/index605.html> [21.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J2GUd5v7>.
- Dutrait, Noël / Langevin, Sébastien (2001): Passer d'une culture à l'autre. Entretien avec Noël Dutrait. In: *Le français dans le monde* 314, 44.
- Egia, Gotzon (2002): Anjel Lertxundi et Jorge Gimenez Bech. L'écrivain et son traducteur (entrevue). Übersetzung ins Französische von Edurne Alegria. Veröffentlicht auf der Homepage des Übersetzerverbandes EIZIE. URL: <http://www.eizie.org/fr/Arqitalpenak/Senez/20021001/egia> [20.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J1Pde0hr>.
- Getman, John L. (o. J.): Caballos hacia la noche. Veröffentlicht auf *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN Català*. URL: <http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/esp/articles/88/2/0/4/teatro/baltasar-porcel.html> [29.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SAxVUOlV>.
- Getman, John L. (2000): Introduction. In: Porcel 2000, ix–xiv.
- Hackl, Erich (o. J.): Übersetzungsbericht zu Umberto [sic!] Ak'abal, Trommel aus Stein. Veröffentlicht auf der Homepage des Unionsverlags. URL: [http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link\\_id=1021](http://www.unionsverlag.com/info/link.asp?link_id=1021) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM1QmSkN>.
- Hernández, Pau Joan (o. J.): Basc. Veröffentlicht in der Onlinezeitschrift *Visat*. URL: <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/1014/basc.html> [06.09.12]. Archiviert unter: <http://web.archive.org/web/20120604024638/http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/1014/basc.html>.
- Iturria, Mikel (2012): Más que traductor, soy un traductor. Veröffentlicht auf dem Blog *Pedradas* am 02.05.2012. URL: <http://www.javierortiz.net/voz/iturri/mas-que-traductor-soy-un-outsider> [21.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J2yi33F5>.



- Landa, Marisun (2009): Identity, Language, Creation (An Autobiographical Vision). Aus dem Baskischen von Andres Krakenberger. In: Mari Jose Olaziregi (Hg.): *Writers In Between Languages. Minority Literatures in the Global Scene*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 65–74.
- Levine, Suzanne Jill / Guzmán, María Constanza (2009): An Interview with Suzanne Jill Levine. In: *Words Without Borders*. URL: <http://wordswithoutborders.org/article/an-interview-with-suzanne-jill-levine> [24.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J7251au7>.
- Ludovic, Janvier (1969): Au travail avec Beckett. In: *Quinzaine Littéraire* 67 (16.–28.02.1969), 6–7.
- Luscher, Camille (2011): *Sez ner*, un alpage plurilingue. In: *Hieronymus. Vierteljahresschrift für die Übersetzungspraxis* 2, 19–24.
- Luscher, Camille / Schmid, Bertrand (2015): Entretien avec Camille Luscher. Veröffentlicht auf [litterature-romande.net](http://litterature-romande.net) am 02.02.2015. URL: <http://litterature-romande.net/entretien-camille-luscher/> [22.03.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6XE0FNXah>.
- MacSweeney, Christina (2015): Translation Notes: The Story of My Teeth. Veröffentlicht am 17.09.2015 auf dem Literaturportal *Necessary Fiction*. URL: <http://www.necessaryfiction.com/blog/WhatsinaName> [28.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ibyqzfc>
- MacSweeney, Christina / Viren, Sarah (2015): Translation Talk, Christina MacSweeney. In: *M--Dash* 6. URL: <https://mdash-ahb.org/past-issues/issue-6-summer-2015/translation-talk-christina-macsweeney/> [26.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iYfFTNJW>.
- Müller, Elisabeth (1999): Nachwort. In: Ferré 1999, 447.
- Nabokov, Dmitri (1984): Translating with Nabokov. In: George Gibian / Stephen Jan Parker (Hg.): *The Achievements of Vladimir Nabokov*. Ithaca, N.Y.: Cornell Center for International Studies, 145–177.
- Rodríguez-Gago, Antonia (1999): Beckett's Voices in Spanish. Translation as an aspect of adaption. In: Bruce Stewart (Hg.): *Beckett and beyond*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 231–238.
- Rodríguez-Gago, Antonia (2001): Translating and adapting *Company* for the screen. In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. An Annual Bilingual Review / Revue annuelle Bilingue*. Band 11: Samuel Beckett. Endlessness in the year 2000 / Samuel Beckett. Fin sans fin en l'an 2000. Herausgegeben von Angela Moorjani / Carola Veit. Amsterdam / New York: Rodopi, 437–445.
- Schyns, Désirée (2013): L'étranger intimement connu. L'autotraduction et la traduction par un tiers de *Plainsong–Cantique des plaines* de Nancy Huston. In: *Orbis litterarum* 68/3, 251–265.
- Smith Nash, Susan (2001): Translating bilingual texts. The Guaraní / Spanish Poetics of Susy Delgado. In: *Talisman. A journal of contemporary poetry and poetics* 21–22, 136–142.
- Smith Nash, Susan (2005): Introducción a la edición en inglés de *Tataypype*. In: Delgado 2005, 21–31.

- Sullivan, Clare (2010): Poetry & Place. The Zapotec Roots of Natalia Toledo. In: *ata Source* 48, Summer 2010, Special Issue. Women in Translation, 25–29. URL: <http://www.ata-divisions.org/LD/newsletter/2010/SUMMER2010SourceJune4.pdf> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Hw9uKPB7>.
- Sullivan Clare (2011): Translation Project 2011. Veröffentlicht auf der Homepage des National Endowment for the arts. URL: [http://www.nea.gov/features/writers/writersCMS/writer.php?id=11\\_18](http://www.nea.gov/features/writers/writersCMS/writer.php?id=11_18) [30.08.12].
- Sullivan, Clare (2012a): The Black Olive Tree and Other Memories. URL: <http://www.molossus.co/events/the-black-olive-tree-and-other-memories/> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwAeYS48>.
- Sullivan, Clare (2012b): The State of Zapotec Poetry: Can Poetry Save an Endangered Culture? In: *World Literature Today* 86/1, 42–45.
- Tophoven, Elmar (1975): En traduisant Beckett. In: Hans Mayer / Uwe Johnson (Hg.): *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 159–174.
- Tophoven, Elmar (1988a): Translating Beckett. In: Douglas McMillan / Martha Fehsenfeld (Hg.): *Beckett in the Theatre*. Bd. 1. London: John Calder, 317–324.
- Tophoven, Elmar (1988b): Dreiunddreißig Jahre Vergegenwärtigung Beckettscher Werke. In: Martin Brunkhorst / Gerd Rohmann / Konrad Scholl (Hg.): *Beckett und die Literatur der Gegenwart*. Heidelberg: C. Winter, 26–40.
- Tophoven, Erika (1996): Beckett dreistimmig... In: Strutz/Zima 1996, 137–147.

### 13.6 Sekundärliteratur

- ABC (2002): El jurado del Nacional de Narrativa no supo que Unai Elorriaga había traducido sólo dos capítulos de su novela. In: *ABC*, 11.10.2002. URL: [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-10-2002/abc/Cultura/el-jurado-del-nacional-de-narrativa-no-supo-que-unai-elorriaga-habia-traducido-solo-dos-capitulos-de-su-novela\\_135302.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-11-10-2002/abc/Cultura/el-jurado-del-nacional-de-narrativa-no-supo-que-unai-elorriaga-habia-traducido-solo-dos-capitulos-de-su-novela_135302.html) [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELDMccUJ>.
- Alarcón, Daniel (2010): A Roundtable. Discussion with Daniel Alarcón, Eduardo Halfon, and Santiago Vaquera-Vásquez. Veröffentlicht in *The Believer*, Ausgabe Februar 2010. URL: <http://www.believermag.com/issues/201002/?read=roundtable> [16.09.2015]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6bafHYTtU>.
- Albertsen, Leif Ludwig (2005): Die poetische Selbstübersetzung von Jens Baggesen bis Felix Pollak. Eine alternative Lehre von der Kunst der literarischen Übersetzung? In: *Text & Kontext* 27/1–2, 68–91.
- Alejo, Jesús (2012): Letras indígenas: entre el desprecio y el desconocimiento. In: *Milenio*. Veröffentlicht am 11.03.2012. URL: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9127426> [06.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6KAYjiL24>.
- Alonso, Ana Luna (2012a): La proyección de la literatura infantil y juvenil gallega a través de la traducción. In: Fernández Rodríguez 2012, 129–148.
- Alonso, Ana Luna (2012b): Traducir en nombre propio. In: Fernández Rodríguez 2012, 149–175.

- Alonso, Ana Luna (2014): La obra de Manuel Rivas traducida en el ámbito francófono. In: *Transfer* 9/1–2, 150–170. URL: <http://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/287001> [07.02.16].
- Amodeo, Immacolata / Hörner, Heidrun / Weidemann, Jan-Helge (Hg.) (2011): *Wort-Welten. Positionen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur zwischen Politik und Ästhetik*. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Amorrortu Gómez, Estíbaliz (2006): Autoitzulpenaren zenbait aspektu Unai Elorriagaren *SP-rako tranbia - Un tranvía en SP* lanean: XML azterketa literarioari aplikatuta. In: *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura* 22, 83–126. URL: <http://www.euskomedia.org/PDFAnt/literatura/22/22083126.pdf> [06.09.12].
- Anokhina, Olga (Hg.) (2012a): *Multilinguisme et créativité littéraire*. L'Harmattan: Academia.
- Anokhina, Olga (2012b): Le rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov. In: Anokhina 2012a, 15–24.
- Anokhina, Olga (2015): Les traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov: traduction ou autotraduction? In: *Glottopol* 25, 198–210.
- Anselmi, Simona (2012): *On Self-translation. An Exploration in Self-translators' Telo and Strategies*. Milano: LED.
- Antunes, Maria Alice Gonçalves (2009): *O respeito pelo original. João Ubaldo Ribeiro e a autotradução*. São Paulo: Annablume Editora.
- Antunes, Maria Alice (2011): Autotraducción. El caso de João Ubaldo Ribeiro. In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 11–22.
- Antunes, Maria Alice (2013): The decision to self-translate, motivations and consequences. In: Lagarde/Tanqueiro 2013, 45–51.
- Apalategui, Ur (2005): Le phénomène Bernardo Atxaga, ou difficile gestion d'une carrière littéraire bilingue. In: Lagarde 2005, 485–492.
- ar Rouz, David (2015): De l'autotraduction à la traduction de soi: éléments de réflexion bretonne. In: *Glottopol* 25, 103–123. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_07arrouz.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_07arrouz.pdf) [25.09.15].
- Arcidiacono, Giuliana (2008): Traduttore/Traditore or Traductor/Traedor? Rolando Hinojosa-Smith Translates Himself. In: José Antonio Gurpegui (Hg.): *Interpreting the New Milenio*. Newcastle: Cambridge Scholar Publishing, 71–79.
- Arjona, Daniel (2011): Crisis y reconversión del libro en gallego. In: *El Cultural*, 15.04.2011. URL: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ESPECIAL/29049/Crisis\\_y\\_reconversion\\_del\\_libro\\_en\\_gallego](http://www.elcultural.es/version_papel/ESPECIAL/29049/Crisis_y_reconversion_del_libro_en_gallego) [22.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OGfgoqLq>.
- Armel, Alette (2008): Nancy Huston. ‚Nous sommes tous pétris d'imaginaire‘. In: *Lire* 475, 92–96.
- Arnau i Segarra, Pilar / Joan i Tous, Pere / Tietz, Manfred (Hg.) (2002): *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria*. Kassel: Reichenberger.
- Arndt, Susan / Naguschewski, Dirk / Stockhammer, Robert (Hg.) (2007): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.

- Arnscheidt, Gero (2002): Andreu Martín. *El hombre de la navaja* (1992) / *L'home que tenia raor* (1997) o la imposibilidad de una novela bilingüe. In: Arnau i Segarra / Joan i Tous / Tietz 2002, 111–130.
- Arruti, Ane (2009): Imma Monsa. ‚Se nos piden explicaciones de lo que hemos escrito en un estado casi de trance‘. In: *Gara*, 23.11.2009. URL: <http://www.gara.net/pa-perezkoa/20091123/168193/es/Se-nos-piden-explicaciones-que-hemos-escrito-estado-casi-trance?Hizk=es> [24.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NcrqhuD8>.
- Artaza, Miguel (2010): Karmele Jaio edita en castellano una selección de sus mejores relatos. In: *El Correo*, 24.06.2010. URL: <http://www.elcorreo.com/alava/v/20100624/cultura/karmele-jaio-edita-castellano-20100624.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3YOSrF>.
- Arturo, Jimenez (2004): Mi mayor reconocimiento sería ser leída en lengua indígena, dice Natalia Toledo. In: *La Jornada*. Ausgabe vom 11.11.2004. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/11/03an1cul.php?origen=cultura.phpfly=1> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwALACJK>.
- Asociación Brigada 21 (2010): Premios Brigada 21: And the winner is... In: *Brigada 21* (Blog), veröffentlicht am 07.07.2010. URL: <http://brigada21.com/2010/07/07/premios-brigada-21-and-the-winner-is/> [15.05.12]. Archiviert unter: <http://web.archive.org/web/20140529090321/http://brigada21.com/2010/07/07/premios-brigada-21-and-the-winner-is/>.
- Ausoni, Alain (2013a): Bouteilles à la mère. Autobiographie translingue et autotraduction chez Nancy Huston et Vassilis Alexakis. In: Lagarde/Tanqueiro 2013, 71–78.
- Ausoni, Alain (2013b): En d'autres mots. Écriture translingue et autobiographie. In: Ders. / Fabien Arribert-Narce (Hg.): *L'Autobiographie entre autres. Écrire la vie aujourd'hui*. Oxford: Peter Lang, 63–84.
- AUTOTRAD (2007): L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche. In: *Atelier de traduction* 7, 91–100.
- Bachir-Lombardo, El-Ogbia (1995): *Le bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du Démantelement (1981) au Désordre des choses (1990). Comparaison entre les œuvres de langue arabe et leurs traductions*. Thèse pour l'obtention du doctorat nouveau régime devant l'Université Villetaneuse Paris XIII, sous la direction de Charles Bonn, Paris, Univ. Villetaneuse Paris XIII, 1995. Als Druckwerk erschienen bei: Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 1997. URL: <http://www.li-mag.refer.org/Theses/Bachir-Lombardo.PDF> [29.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Qh5TVNNy>.
- Baldauf, Richard B. / Kaplan, Robert B. (2007): Language Policy and Planning in Ecuador, Mexico and Paraguay: Some Common Issues. In: Dies. (Hg.): *Language Planning and Policy in Latin America*, Band 1, Clevedon; Buffalo: Multilingual Matters, 6–38.
- Bandín Fuertes, Elena (2004): The role of self-translation in the decolonisation process of African countries. In: *Estudios Humanísticos. Filología* 26, 35–53.
- Barbe, Frédéric (2002): Les erres de Kza Han. In: *Les Cahiers de Corée* 5, 9–42.

- Barrientos Tecún, Dante (2015): Conflit, Cohabitation, revendication linguistique et culturelle dans les voix poétiques guatémaltèques. ‚De su vientre sopla un antiquo redoble de huracanes‘. In: Lagarde 2005, 37–49.
- Bassnett, Susan (2013): The Self-Translator as Rewriter. In: Cordingley 2013a, 13–25.
- Bauch, Chelsea (2009): Exclusive Q&A. Spanish Author Javier Marías. Veröffentlicht auf *Flavorwire* am 30.11.2009. URL: <http://flavorwire.com/48731/exclusive-qa-spanish-author-javier-marias/comment-page-1> [19.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6jslXmv5Z>.
- Beaujour, Elizabeth Klosty (1989): *Alien Tongues. Bilingual Russian Writers of the ‚First‘ Emigration*. Ithaca / London: Cornell UP.
- Beaujour, Elizabeth Klosty (1995): Translation and self-translation. In: Vladimir E. Alexandrov (Hg.): *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York / London: Garland, 714–724.
- Beaujour, Elizabeth Klosty (2012): Devenir Nabokov. In: *Revue de littérature comparée* 342, 139–151.
- Beauregard, Jean-Jacques (2008): Lady Svit Dances in Buenos Aires. Veröffentlicht am 18.02.2008. URL: <http://jjbeauregard.blogspot.de/2008/02/lady-svit-dances-in-buenos-aires.html> [16.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OscxuwWg>.
- Bednárová, Katarina (2010): Ecriture migrante et traduction. In: Susan Bainbrigg / Joy Charnley / Caroline Verdier (Hg.): *Francographies. Identité et altérité dans les espaces francophones*. Bern u. a.: Peter Lang, 349–363.
- Beeby Lonsdale, Allison (2009): Directionality. In: Mona Baker (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage. London & New York: Routledge, 84–88.
- Behiels, Lieve (2007): Ariel Dorfman, traductor de su propia obra. In: Julio-César Santoyo / Juan José Lanero (Hg.): *Estudios de traducción y recepción*. León: Universidad de León, 67–81.
- Benert, Britta / Hélot, Christine (2007): Tomi Ungerer. Homo Viator. Trois langues et quatre récits pour penser la notion d'identité. In: *Grenzgänge* 14, 167–188. URL: <http://christinehelot.u-strasbg.fr/wp-content/uploads/2013/02/2007-Grenzga%CC%88ngeTomi-Ungerer-HomoViator-BenertHelot.pdf> [22.08.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1VVZmaT>.
- Benert, Britta / Hélot, Christine (2009): Traduction et altérité. In: *Neohelicon* 36/1, 117–129.
- Benert, Britta (2011): Ce poème je ne vais pas vous le traduire. Plurilinguisme et (in-)traduction chez Tomi Ungerer. In: Alfons K. Knauth (Hg.): *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature Multilingue*. Berlin/Münster/Wien: Lit, 145–159.
- Berlina, Alexandra (2014): *Brodsky Translating Brodsky. Poetry in Self-Translation*. London u. a.: Bloomsbury.

- Bernard, Michèle (2005): Avec Moreno, Brina Svit ose, persiste et signe. In: *Nuit Blanche* 99, 26–28. URL: <http://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1127171/19106ac.pdf> [10.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NHsLrJI8>.
- Bernard, Michèle (2010): Petit éloge de la rupture. In: *Nuit Blanche* 119, 46. URL: <http://www.erudit.org/culture/nb1073421/nb1501800/61102ac.pdf> [10.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NHuLTEB1>.
- Bessy, Marianne (2011): *Vassilis Alexakis. Exorciser l'exil*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Biasi, Pierre-Marc de (1998): Qu'est-ce-qu'un brouillon? Le cas Flaubert. Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse. In: Michel Contat / Daniel Ferrer (Hg.): *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Editions, 31–60.
- Biasi, Pierre-Marc de (2000): *La Génétique des textes*. Paris: Nathan.
- Blanco García, Pilar (2000): La autotraducción. In: Fernando Navarro Domínguez (Hg.): *Introducción a la teoría y práctica de la traducción: Ambito hispanofrancés*. Alicante: Editorial Club Universitario, 195–237.
- Bloch, Peter André (2012): André Weckmann auteur, traducteur et retraducteur de lui-même. In: Enrico Monti / Peter Schnyder (Hg.): *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Orizons, 337–354.
- BnF (2012): Brina Svit. Bibliographie sélective. URL: [http://www.bnf.fr/documents/biblio\\_svit.pdf](http://www.bnf.fr/documents/biblio_svit.pdf) [07.01.14].
- Boie, Bernhild (2000): Vom Schreiben. Dichter reflektieren über Entstehungsprozesse. In: *Œuvres & Critiques XXV/1*, 14–30.
- Bombín, Jesús (2014): Poesía ante la intemperie moral. In: *El Norte de Castilla*, 15.05.2014. URL: <http://www.elnortedecastilla.es/20140516/cultura/poesia-ante-intemperie-moral-201405152313.html> [01.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SGLqZdln>.
- Borel, Stéphane (2014): Regard francophone sur une littérature romanche et pluri-lingue. In: Camenisch 2014, 269–276.
- Bossong, Georg (2008): *Die romanischen Sprachen. Eine vergleichende Einführung*. Hamburg: Buske.
- Bouchy, Florence (2013): Sans oublier. Slovénes d'Argentine. In: *Le Monde*, 22.11.2013.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bousquet, Mireille (2005): L'œuvre bilingue de Samuel Beckett: Un ,entre– deux monstrueux'?. In: *Le Texte étranger*, 5, 69–83. Online available: <http://www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/5/PDF/LeTexteEtranger-5.pdf> [05.08.16]
- Boyden, Michael / Jookan, Lieve (2013): A Privileged Voice? J. Hector St. John de Crevecoeur's ,History of Andrew, the Hebridean' in French and Dutch translation. In: *Orbis Litterarum* 68/3, 222–250.
- Branchadell, Albert / West, Lovell Margaret (Hg.) (2005): *Less Translated Languages*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.

- Branchadell, Albert (2005): Introduction. Less translated languages as a field of inquiry. In: Branchadell/West 2005, 1–23.
- Bueno García, Antonio (2003): Le concept d'autotraduction. In: Michel Ballard / Ahmed El Kaladi (Hg.): *Traductologie, linguistique et traduction*. Arras: Artois Presses Université, 265–277.
- Byrkjeland, Bo (2014): *The Reinvention of the Original: The Self-Translations of María Luisa Bombal and Rosario Ferré*. Dissertation an der Universität Bergen, Norwegen. Verteidigt am 31.01.2014. URL: <http://bora.uib.no/handle/1956/7847>. [06.06.16]
- Cabrera, Delfina (2015): Ecrire en ‚demi-langue‘. Multilinguisme et autotraduction dans les premiers scénarios de Manuel Puig. In: *Glottopol*, 25, 235–252. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_17cabrera.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_17cabrera.pdf) [29.05.17]
- Cammann, Alexander (2015): Anne Weber. Die Frische des Sonnenaufgangs. In: *Die Zeit*. Ausgabe 11 vom 12.03.2015. URL: <http://www.zeit.de/2015/11/anne-weber-ahnen-paris/komplettansicht> [19.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iNjKCYnn>.
- Capdevila, Jordi (2005): Silencis forçats. In: *Avui*, 03.11.2005. URL: [http://www.monikazustova.com/pdf/press/silent\\_woman/Avui-3-11-2005.pdf](http://www.monikazustova.com/pdf/press/silent_woman/Avui-3-11-2005.pdf) [20.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OyzbcxHm>.
- Cariello, Marta (2016): Etel Adnan's *The Arab Apocalypse*. Self-translating the Untranslatable. In: Oriana Palusci / Katherine E. Russopp (Hg.): *Translating East and West*. Trient: Tangram Edizioni Scientifiche, 201–214.
- Carré, Nathalie (2015): Between mother tongue and ‚ceremonial tongue‘. Boubacar Boris Diop and the self-translation of *Doomi Golo*. In: *International Journal of Francophone Studies* 18/1, 101–114.
- Casanova, Pascale (1999): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- Casanova, Pascale (2002): Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 144, 7–20.
- Castilla, Amelia (2009): El envés de la aventura. In: *El País. Babelia*, 28.03.2009, 5. URL: [http://www.elpais.com/especiales/2009/tuslibros/siete-casas-en-francia/pdfs/entrevista\\_babelia.pdf](http://www.elpais.com/especiales/2009/tuslibros/siete-casas-en-francia/pdfs/entrevista_babelia.pdf) [20.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J1NdkafA>.
- Castillo-Berchenko, Adriana (2005): L'écho de la voix: l'écriture bilingue de Leonel Lienlaf, poète mapuche. In: Lagarde 2005, 197–208.
- Castillo García, Gema Soledad (2006): *La (auto)traducción como mediación entre culturas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- Castillo García, Gema Soledad (2013): *Rosario Ferré y la (auto)traducción (re)writing en inglés y en español*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones.
- Ceccherelli, Andrea / Imposti, Gabriella Elina / Perotto, Monica (Hg.) (2013): *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna: Bononia University Press.

- Centro de Documentación del Libro y la Lectura, Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas Ministerio de Cultura (2008): *La traducción editorial en España*. URL: <http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/Traduccion.pdf> [19.12.15].
- Chapelan, Mihaela (2014): Le rôle de la collaboration auteur–traducteur dans le transfert des coordonnées identitaires. In: *Linguistic & Philosophical Investigations* 13, 353–360.
- Cobarrubias, Juan (1999): Viability of the Basque Language in the Next Millennium. In: William Anthony Douglass (Hg.): *Basque cultural studies*. Reno: Basque Studies Program, University of Nevada.
- Cocco, Simona Maria (2005): *The House on the Lagoon / La casa de la laguna, di Rosario Ferré: Tra riscrittura e autotraduzione*. Sassari: Magnum Edizioni.
- Cohn, Ruby (1961): Samuel Beckett Self-Translator. In: *PMLA* 76/5, 613–621.
- Colapinto, John (2014): How Nabokov Retranslated *Laughter in the Dark*. Veröffentlicht auf *The New Yorker* am 04.12.2014. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/nabokov-retranslated-laughter-dark> [15.05.2015]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6bZ3THRdi>.
- Collinge, Linda (2000): *Beckett traduit Beckett*. De Malone meurt à Malone Dies. *L'imaginaire en traduction*. Genf: Droz.
- Conaculta (2011): Natalia Toledo compartió su experiencia de hacer poesía en zapoteco y español. In: *Comunicado* 1307/2011. Veröffentlicht am 29.06.2011. URL: [http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=14275#.UIFT\\_NK-0do](http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=14275#.UIFT_NK-0do) [06.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6KAN1Y9zd>.
- Congreso de Novela y Cine Negro (2009): Domingo Villar, literatura de fermentación lenta. 18.05.2009. URL: <http://www.congresonegro.com/domingo-villar-literatura-de-fermentacion-lenta/> [04.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6K7h7FoK0>.
- Constant, Isabelle (2011): Littérature-Monde: paradoxes et ambiguïtés. In: *Les Littératures francophones: pour une littérature-monde?* 7, 69–82.
- Constantine, Peter (2009): Introduction. In: Brina Svit: Moreno (Excerpts) In: *Contemporary French and Francophone Studies* 13/2, 233–245.
- Cordingley, Anthony (Hg.) (2013a): *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Continuum.
- Cordingley, Anthony (2013b): Self-translation, going global. In: Cordingley 2013a, 1–10.
- Cordingley, Anthony (2013c): The passion of self-translation. A masocritical perspective. In: Cordingley 2013a, 81–94.
- Cordingley, Anthony / Montini, Chiara (2015): Genetic translation studies. An emerging discipline. In: *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, 14, 1–18. URL: <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/399/335>.
- Corroto, Paula (2010): La eterna dictadura de Unai Elorriaga. In: *Público*, 11.02.2010. URL: <http://m.publico.es/293541> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELDvuB4G>.



- Costa, Emanuela (2015): A tale of two tongues. Self-translation in Sekiguchi Ryōko's poetry. In: *Contemporary Japan* 27/2, 111–130. URL: <http://www.degruyter.com/view/j/cj.2015.27.issue-2/cj-2015-0007/cj-2015-0007.xml> [28.12.15].
- Cotoner Cerdó, Luisa (2001): Las autotraducciones al castellano de Carme Riera. In: *Quimera* 199, 21–24.
- Cotoner Cerdó, Luisa (2006): Supresión, adaptación, amplificación. Tres procedimientos de la estrategia traductora de Carme Riera. In: Solange Hibbs / Monique Martínez (Hg.): *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse Cedex: Presses Universitaires du Mirail, 42–51.
- Cotoner Cerdó, Luisa (2011): Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera. In: *Tejuelo. Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación* 10, 10–28. URL: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3719483.pdf> [30.12.2015]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6eASyG4RC>.
- Courtivron, Isabelle de (2003): Introduction. In: Dies. (Hg.): *Lives in translation. Bilingual writers on Identity and Creativity*. New York: Palgrave Macmillan, 1–9.
- Crespo, Txema G. (2003): Unai Elorriaga. ‚Soy traductor y por eso no dejaría mi novela a nadie‘. In: *El País*, 11.12.2003. URL: [http://elpais.com/diario/2003/12/11/paisvasco/1071175209\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/12/11/paisvasco/1071175209_850215.html) [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELEnPDsX>.
- Crónica de Oaxaca (2011): Escribo en zapoteco para ignorar ‚La sintaxis del dolor‘. Natalia Toledo. In: *Crónica de Oaxaca*, 04.07.2011. URL: <http://www.cronicaoaxaca.info/cultura/14925.html> [06.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6KAMRbPEY>.
- Cronin, Michael (1995): Altered States. Translation and Minority Languages. In: *TTR. Traduction, terminologie, rédaction* 8/1, 85–103. URL: <http://www.erudit.org/revue/ttr/1995/v8/n1/037198ar.pdf> [17.02.16].
- Cronin, Michael (1998): The Cracked Looking Glass of Servants. Translation and Minority Languages in a Global Age. In: *The Translator* 4/2, 145–162.
- Cronin, Michael (2009): Minority. In: Mona Baker (Hg.): *Routledge Encyclopaedia of Translation*. 2. überarbeitete Auflage. London: Routledge, 169–172.
- Crouziers-Ingenthron, Armelle (2001): *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*. Paris: L'Harmattan.
- Cuíñas, Teresa (2009): Un supervendas galego é posíbel. In: *El País*, 25.09.2009. URL: [http://elpais.com/diario/2009/09/25/galicia/1253873904\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/09/25/galicia/1253873904_850215.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELGCUUxs>.
- Dadazhanova, Munavvarkhon (1984): Both Are Primary. An Authors Translation Is a Creative Re-Creation. In: *Soviet studies in literature* 20/4, 67–79.
- Dasilva, Xosé Manuel (2009): Autotraducirse en Galicia: ¿Bilingüismo o diglosia? In: *Quaderns* 16, 143–156. URL: <http://ddd.uab.es/pub/quaderns/11385790n16p143.pdf> [25.09.15].
- Dasilva, Xosé Manuel (2010): La autotraducción vista por los escritores gallegos. In: Gallén 2010, 265–279.
- Dasilva, Xosé Manuel (2011): La autotraducción transparente y la autotraducción opaca. In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 45–68.

- Dasilva, Xosé Manuel (2013a): Álvaro Cunqueiro en inglés. In: Ders.: *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*. Bern u. a.: Peter Lang, 139–142.
- Dasilva, Xosé Manuel (2013b): Retraducir el text autotraducido. In: Lagarde/Tanqueiro 2013, 251–259.
- Dasilva, Xosé Manuel (2015a): Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia. In: *Glottopol* 25, 59–70. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/qpl25\\_04dasilva.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/qpl25_04dasilva.pdf) [25.09.15].
- Dasilva, Xosé Manuel (2015b): La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas. In: *Trans. Revista de traductología* 19/2, 171–182. URL: [http://www.trans.uma.es/Trans\\_19-2/Trans192\\_A1w.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_19-2/Trans192_A1w.pdf) [31.01.16].
- Dasilva, Xosé Manuel (2016): En torno al concepto de *semiautotraducción*. In: *Quaderns. Revista de Traducció* 23, 15–35.
- Dasilva, Xosé Manuel / Tanqueiro, Helena (Hg.) (2011): *Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Del Valle Escalante, Emilio (2014): Ambivalence and contradiction in contemporary Maya literature from Yucatan. Jorge Cocom Pech's *Muk'ult'an in Nool* (Grandfather's Secrets). In: James H. Cox / Daniel Heath Justice (Hg.): *The Oxford Handbook of Indigenous American Literature*. New York u. a.: Oxford University Press, 50–64.
- Delbart, Anne-Rosine (2005): *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919–2000)*. Limoges: Pulim.
- Deutschlandradio Kultur (2014): Brüchige Alpenidyllen. Zu Besuch bei rätoromanischen Schriftstellern. Sendung vom 25.02.2014. Manuskript zur Sendung. URL: <http://www.deutschlandradiokultur.de/bruchige-alpidyllen-media.da079f58dc71ac71ad5bd97adbbe9ec4.pdf> [02.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SHjZg44l>.
- Devarrieux, Claire (1999): Sans oublier Ljubljana. Comment commencent les histoires d'amours? Chronique conjugale rue Balzac par une Slovène de Paris. Rencontre. Brina Svit, Con brio. In: *Libération*, 03.06.1999. URL: [http://www.liberation.fr/livres/1999/06/03/sans-oublier-ljubljana-comment-commencent-les-histoires-d-amour-chronique-conjugale-rue-balzac-par-u\\_276515](http://www.liberation.fr/livres/1999/06/03/sans-oublier-ljubljana-comment-commencent-les-histoires-d-amour-chronique-conjugale-rue-balzac-par-u_276515) [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwC9ITMp>.
- Diario Mallorca (2010): Destino traduce al castellano *Egosurfing*, de la escritora mallorquina Llúcia Ramis. In: *Diario Mallorca*, 01.07.2010. URL: <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2010/07/01/sociedad-cultura-destino-traduce-castellano-egosurfing-escritora-mallorquina-llucia-ramis/583118.html> [26.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b3oMwvwe>.
- Días Rinks, Gloria / Sisson-Guerrero, Elisabeth (1997): Rosario Ferré entre el inglés y el español. Let oneself become the meeting place of both. In: *Dactylus* 16, 61–69.
- Dolharé-Çaldumbide, Katixa (2015): L'autotraduction comme résistance aux idéologies aliénantes et voie vers la paix. L'exemple de l'œuvre d'Itxaro Borda au Pays basque nord (Iparralde). In: *Glottopol* 25, 88–102. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/qpl25\\_06dolhare.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/qpl25_06dolhare.pdf) [19.12.15].

- Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera (2013): Soziologie des literarischen Feldes. In: Dies. (Hg.): *Literatursoziologie. Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British cultural studies*. 2., völlig überarbeitete und ergänzte Auflage. Wiesbaden: Springer VS, 123–172.
- Douglas, Rachel (2009): *Frankétienne and rewriting. A work in progress*. Lanham, Md: Lexington Books.
- Douin, Jean-Luc (2001): Brina Svit en version originale française. In: *Le Monde*, 13.07.2001.
- Dumitriu, Dana-Maria (2003): Le traducteur face aux textes plurilingues. In: *L'Approche poïétique / poétique*, 248–259. URL: [http://www.interromania.com/sites/default/files/traduction\\_plurilingue.pdf](http://www.interromania.com/sites/default/files/traduction_plurilingue.pdf) [23.08.24]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1t70OAI>.
- Dumitriu, Dana-Maria (2005): *Marginalité et centralité. Vol.1. Littérature, traduction et marginalité*. Craiova: Editura Aius. URL: <http://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/docs/00/62/13/96/PDF/hal.pdf> [22.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1WMaVUQ>.
- Dutrait, Noël (2011): Les traductions du théâtre de Gao Xingjian par lui-même. In: *Impressions d'Extrême-Orient 2*. URL: <http://ideo.revues.org/215> [21.12.15].
- Duzan, Brigitte (2010): En mémoire de Liliane Dutrait. Veröffentlicht am 27.11.2010. URL: [http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs\\_et\\_editeurs\\_LilianeDutrait.htm](http://www.chinese-shortstories.com/Traducteurs_et_editeurs_LilianeDutrait.htm) [26.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6JABeGC5n>.
- EFE (2002): Quim Monzó traduce al castellano su obra *El mejor de los mundos*. In: *El Mundo*, 14.02.2002.
- EFE (2009): *Jardín de invierno*, una historia de amor triste como el pasado de Praga. Veröffentlicht auf [soitu.es](http://www.soitu.es) am 20.10.2009. URL: [http://www.soitu.es/soitu/2009/10/20/info/1256063985\\_309306.html](http://www.soitu.es/soitu/2009/10/20/info/1256063985_309306.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM4dSxLe>.
- EFE (2010a): Unai Elorriaga buscar volver a sorprender al lector con su nueva novela. In: *Deia – Noticias de Bizkaia*, 10.02.2010. URL: <http://www.deia.com/2010/02/10/ocio-y-cultura/cultura/-unai-elorriaga-buscar-volver-a-sorprender-al-lector-con-su-nueva-novela-> [23.05.12]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6K7fXamWX>.
- EFE (2010b): Elorriaga reconoce que ha cambiado ‚radicalmente‘ en *Londres es de cartón*. In: *El Día*, 25.02.2012. URL: <http://www.eldia.es/2010-02-25/cultura/15-Elorriaga-reconoce-ha-cambiado-radicalmente-Londres-es-carton.htm> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELFCvxf8>.
- EFE (2013): El escritor Domingo Villar ultima un ‚cuento de amor‘ a Vigo. In: *La Voz de Vigo*, 26.02.2013. URL: <http://www.lavozdegalicia.es/noticia/vigo/2013/02/26/escritor-domingo-villar-ultima-cuento-amor-vigo/00031361898229971855584.htm> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N0I6sYSy>.
- EFE (2014a): Sergi Pàmies vierte al castellano las *Canciones de amor y de lluvia*. In: *El Confidencial*, 12.02.2014.
- EFE (2014b): Premio Amat-Piniella para Monika Zgustova. In: *El Periodico*, 20.02.14. URL: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/premio-amat-piniella->

- [monika-zgustova-3119993](http://www.webcitation.org/6OyOpMYE1) [20.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OyOpMYE1>.
- Eiben, Ileana Neli (2009): De l'autotraduction à la recréation d'une œuvre. *Le pays du fromage* de Felicia Mihali. In: *Language and Literature. European Landmarks of Identity / Limbă și literatură, repere identitare în context european* 5/2, 267–274.
- Eiben, Ileana Neli (2013): Deux méthodes de se traduire: Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali. In: Georgiana Lungu-Badea (Hg.): *De la méthode en traduction et en traductologie*. Timișoara: Eurostampa, 203–213.
- Elefante, Chiara (2012): Traduire la voix des enfants. Le cas de *Lignes de faille* de Nancy Huston en traduction italienne. In: *inTRAlinea. Online Translation Journal*, 14. URL: <http://www.intralinea.org/archive/article/1880> [07.02.16].
- Elgrably, Jordan (1987): Conversation with Milan Kundera. In: *Salmagundi* 73, 3–24.
- El Porvenir (2008): Vive Natalia Toledo con gran intensidad su escritura en zapoteco. In: *El Porvenir*, 10.11.2008. URL: [http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota\\_id=263926](http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=263926) [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwAGx267>.
- El Siglo de Torréon (2011): Natalia Toledo tributa al folclor zapoteco. In: *El Siglo de Torréon*, 29.06.2011. URL: <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/638779.natalia-toledo-tributa-al-folclor-zapoteco.html> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwA6AiUC>.
- El Universal (2012): Compartirán su poesía en lenguas originarias. In: *El Universal*, 13.03.2012. URL: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/835620.html> [06.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6KAVI215C>.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Europapress (2009): Monika Zgustova, autora de *Jardín de invierno*: ‚La caída del Muro trajo desencanto y pérdida de referentes a Praga‘. In: *Europapress*, 20.10.2009. URL: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-monika-zgustova-autora-jardin-invierno-caida-muro-trajo-desencanto-perdida-referentes-praga-20091020183722.html> [19.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OxYe504u>.
- Euskalkultura (2008): Unai Elorriaga publica su primera obra de teatro, *Y los peces estornudaron*, en edición bilingüe y en Argentina. URL: [http://www.euskalkultura.com/noticias/unai-elorriaga-publica-su-primera-obra-de-teatro-y-los-peces-estornudaron-en-argentina-y-en-castellano?language\\_sync=1](http://www.euskalkultura.com/noticias/unai-elorriaga-publica-su-primera-obra-de-teatro-y-los-peces-estornudaron-en-argentina-y-en-castellano?language_sync=1) [06.09.12]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELFMKasR>.
- Faudree, Paja (2013): *Singing for the Dead. The Politics of Indigenous Revival in Mexico*. Durham: Duke University Press.
- Feldman, Yael S. (1986): *Modernism and Cultural Transfer. Gabriel Preil and the Tradition of Jewish Literary Bilingualism*. Cincinnati: Hebrew Union College Press.
- Fernandes, Carla (2005): ‚Des caractères que je reconnus êtres‘. Guarani. In: Lagarde 2005, 219–229.
- Fernández, Laura (2013): La chica de la bici. In: *El Mundo*, 01.07.2013. URL: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/01/cultura/1372666898.html> [26.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b3o1C6pY>.

- Fernández Rodríguez, Aurea u. a. (Hg.) (2012): *Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*. Bern u. a.: Peter Lang.
- Ferniot, Christine (2013): Us et coutumes en exile. In: *Lire* 421, 60.
- Ferraro, Alessandra (2011): Tradursi. In *Italics / En Italiques* di Antonio D'Alfonso. In: *Oltreoceano* 5, 55–66.
- Ferraro, Alessandra (2013): Antonio D'Alfonso o della vertigine auto traduttiva. In: Ceccherelli/Imposti/Perotto 2013, 331–346.
- Ferraro, Alessandra (2014): Antonio D'Alfonso ou du vertige autotraductif. In: *Tradução em revista* 16, 42–54.
- Ferraro, Alessandra (2016): Traduit par l'auteur. Sur le pacte autotraductif. In: Ferraro/Grutman 2016a, 121–140.
- Ferraro, Alessandra / Grutman, Rainier (Hg.) (2016a): *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*. Paris: Classiques Garnier.
- Ferraro, Alessandra / Grutman, Rainier (2016b): Avant-Propos. L'autotraduction littéraire. Cadres contextuels et dynamiques textuelles. In: Ferraro/Grutman 2016a, 7–17.
- Ferreira, Paula (2013): ‚Escribir desde el dolor‘. Veröffentlicht auf dem Blog *Ñe'ë Porã* am 26.08.2013. URL: <http://neeporai.blogspot.nl/2013/08/escribir-desde-el-dolor.html> [12.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ajLUAEKC>.
- Fiemeyer, Isabelle (1996): Le contrat de confiance. In: *Lire* 252, 46.
- Filippakopoulou, Maria (2005): Self-Translation: Reviving the Author? In: *In Other Words: The Journal of Literary Translators* 25, 23–27.
- Fišer, Zbyněk (1998): Die Autorübersetzung. Ein Schritt über die Grenze. In: Ann Beylard-Ozeroff u. a. (Hg.): *Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting (Prague, September 1995)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 33–39.
- Fitch, Brian T. (1985): The Status of Self-Translation. In: *Texte: Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 4, 111–125.
- Fitch, Brian T. (1988): *Beckett and Babel. An Investigation into the State of the Bilingual Work*. Toronto: University of Toronto Press.
- Flores, Alondra (2012): Natalia Toledo invoca la palabra para curar la desesperanza del alma. In: *La Jornada*, 03.10.2012. URL: <http://www.jornada.unam.mx/2012/10/03/cultura/a12n1cul> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwMxZlXr>.
- Flores Soria, Eugenia (2013): Natalia Toledo: una mirada del mundo. Veröffentlicht auf *Zócalo Saltillo* am 30.08.2013. URL: <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/natalia-toledo-una-mirada-del-mundo-1377840826> [06.10.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6KAQUVp73>.
- Forêt, Jean-Claude (2010): Le réseau éditorial occitan. In: James Sacré / Jean-Claude Forêt (Hg.): *Triages*. Supplément: L'aujourd'hui vivant de la poésie occitane, Saint-Benoît-de-Sault: Tarabuste, 22–29.
- Forêt, Jean-Claude (2015): L'auteur occitan et son double. In: *Glottopol* 25, 136–150. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_09foret.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_09foret.pdf) [25.09.15].

- Forster, John Burt (1993): *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Forster, Leonard (1970): *The Poet's Tongues. Multilingualism in Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fraga, Xesús (2002): Galaxia publica en galego o último Premio Nacional de Narrativa. In: *La Voz de Galicia*, 18.12.2002. URL: <http://www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2002/12/18/1378402.shtml> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELFSHmCV>.
- Franchi, Gianfranco (2008a): Elorriaga, Unai. *Un tram a S.P.* Veröffentlicht am 22.01.2008 auf dem Online-Literaturportal *Lankelot*. URL: <http://www.lankelot.eu/letteratura/elorriaga-unai-un-tram-a-s-p.html> [06.09.12]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EL9kNix0>.
- Franchi, Gianfranco (2008b): Elorriaga, Unai. Le piante, per esempio, non bevono caffelatte. Veröffentlicht am 13.05.2008 auf dem Online-Literaturportal *Lankelot*. <http://www.lankelot.eu/letteratura/elorriaga-unai-le-piante-per-esempio-non-bevono-caffelatte.html> [24.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6lLqfWRkv>.
- Franco, Jean (2005): Some reflection on contemporary writing in the indigenous languages of America. In: *Comparative American studies. An international journal* 3/4, 455–469.
- Fries-Dieckmann, Marion (2007): *Samuel Beckett und die deutsche Sprache. Eine Untersuchung der deutschen Übersetzungen des dramatischen Werks*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Frischmann, Donald (2005): Spirit–Matter–Word. Contemporary Mexican Indigenous Poetry. In: Montemayor/Frischmann 2005, 20–41.
- Gafaïti, Hafid (1999): Les romans de Boudjedra. In: Ders. (Hg.): *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion. I. Autobiographie et Histoire*. Paris: L'Harmattan, 35–77.
- Galiciaé (2011): *La playa de los ahogados*, de Domingo Villar, se traduce al inglés. In: *Galiciaé*, 27.04.2011. URL: <http://www.galiciae.com/nova/86542.html> [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELGdfPJ0>.
- Gallén, Enric (Hg.) (2010): *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Bern/Berlin: Peter Lang.
- Gamallo, María Luis (2006): Manuel Rivas: de l'œuvre autotraduite à la traduction ou l'analyse des enjeux idéologiques voire politiques de la traduction. In: Solange Hibbs / Monique Martinez (Hg.): *Traduction, Adaption, Réécriture dans le monde hispanique contemporain*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 61–75.
- García de la Puente, Inés (2014): Autobiography in Self-translation. Language Towards Experience in Esmeralda Santiago's *Cuando era puertorriqueña*. In: *The Translator* 20/2, 215–227.
- García de Toro, Cristina (2009): *La traducción entre lenguas en contacto. Catalán y español*. Bern u. a.: Peter Lang.
- García González, Marta (2005): Translation of minority languages in bilingual and multilingual communities. In: Branchadell/West 2005, 105–123.

- Gardner-Chloros, Penelope (2013): On the impact of sociolinguistic change in literature. The last trilingual writers in Alsace. In: *Modern Language Review* 108/4, 1086–1102.
- Garforth, Julian A. (1996): Translating Beckett's Translations. In: *Journal of Beckett Studies* 6/1, 49–70.
- Gasquet, Axel / Suárez, Modesta (Hg.) (2007): *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Gatti, Maurizio (2006): *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*. Montréal: Hurtubise HMH.
- Gauvin, Lise (1999): Introduction. D'une langue à l'autre. La surconscience de l'écrivain francophone. In: Dies. (Hg.): *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*, Paris: Karthala, 5–15.
- Genette, Gérard (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- Gentes, Eva (2009): *Toujours infidèle – Writing from the midzone. Die literarische Selbstübersetzung im 20. Jahrhundert*. Diplomarbeit Heinrich-Heine-Universität 2008. München: GRIN.
- Gentes, Eva (2013): Potentials and Pitfalls of Publishing Self-Translations as Bilingual Editions. In: *Orbis Litterarum* 68/3, 266–281.
- Gentes, Eva / Van Bolderen, Trish (2015): Self-Translation. In: *Oxford Bibliographies in Latino Studies*. Veröffentlicht am 30.09.2015. URL: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199913701/obo-9780199913701-0104.xml> [11.12.15].
- Gentes, Eva (Hg.) (2016a): Bibliography on Self-translation. 26. Auflage. Juli 2016. Veröffentlicht am 15.07.2016. URL: <https://app.box.com/s/4ep37joqulj3jyst4v1brdmtizvzpqqa8> [23.08.16].
- Gentes, Eva (2016b): ‚Et ainsi j'ai décidé de me traduire‘. Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs. In: Ferraro/Grutman 2016a, 85–101.
- Gentes, Eva (2016c): Literarische Selbstübersetzung im Kontext weniger verbreiteter Sprachen – ein zweischneidiges Schwert? In: *Flusser Studies*, 22. URL: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gentes-literarische-selbstubersetzung-kontext-weniger-verbreiteter-sprachen.pdf> [29.05.17]
- Germoni, Karine (2014): *Play / Comédie, Come and go / Va-et-vient, Footfalls / Pas de Beckett ou le va-et-vient de la ponctuation entre deux langues*. In: David Tucker / Mark Nixon / Dirk van Hulle (Hg.): *Revisiting Molloy, Malone meurt / Malone Dies and L'Innommable / The Unnamable*. Amsterdam / New York: Rodopi, 283–298.
- Gierczyński-Bocandé, Ute (2005): L'Œuvre de Cheik Aliou Ndao en français et en wolof. In: Alain Ricard / Flora Veit-Wild (Hg.): *Interfaces Between the Oral and the Written / Interfaces entre l'écrit et l'oral. Versions and Subversions in African Literatures* 2, 133–143.
- Gil-Bardají, Anna (2010): Entrevista a Julio César Santoyo. In: *Quaderns* 17, 271–281. URL: <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n17p271.pdf> [22.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1P7VsFF>.

- Gil-Bardají, Anna / Orero, Pilar / Rovira-Esteva, Sara (Hg.) (2012): *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation*. Bern: Peter Lang.
- Gligore, Daliana (2008): Francophonie, périphérie et auto-traduction. Le cas de Gherasim Luca. In: *Intercâmbio* II/1, 127–140. URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5801.pdf> [18.12.15].
- Gomez, Gérard (2005): Ecrire en situation bilingue au Paraguay. Stratégie discursive ou acte spontané. In: Lagarde 2005, 231–243.
- Grayson, Jane (1977): *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- Grésillon, Almuth (1996): Literaturarchiv und Edition. Das ‚Institut des Textes et Manuscrits Modernes‘ (Paris). In: Christoph König / Siegfried Seifert (Hg.): *Literaturarchiv und Literaturforschung. Aspekte neuer Zusammenarbeit*. München u. a.: Saur, 49–62.
- Grésillon, Almuth (2001): La critique génétique, aujourd’hui et demain. In: *L’Esprit Créateur*, 41/2, 9–15.
- Grupo BITRAGA (2012): Internacionalización de la literatura gallega y perspectivas de futuro. In: Fernández Rodríguez 2012, 223–231.
- Grutman, Rainier (1998): Auto-translation. In: Mona Baker (Hg.): *Routledge Encyclopaedia of Translation*. London: Routledge, 17–20.
- Grutman, Rainier (2002): Les motivations de l’hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique. In: Furio Brugnolo / Vincenzo Orioles (Hg.): *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. Atti del XVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone*, Rom: Il Calamo, 329–349.
- Grutman, Rainier (2007): L’autotraduction. Dilemme social et entre-deux textuel. In: *Atelier de traduction* 7. Dossier: L’Autotraduction, 219–229.
- Grutman, Rainier (2009a): Self-translation. In: Mona Baker (Hg.): *Routledge Encyclopaedia of Translation*. 2. überarbeitete Auflage. London: Routledge, 257–260.
- Grutman, Rainier (2009b): La autotraducción en la galaxia de las lenguas. In: *Quaderns* 16, 123–134. URL: <https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16/11385790n16p123.pdf> [12.06.16].
- Grutman, Rainier (2011): Diglosia y autotraducción ‚vertical‘ (en y fuera de España). In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 69–92.
- Grutman, Rainier (2013): A Sociological Glance at Self-Translation and Self-Translators. In: Cordingley 2013a, 63–80.
- Grutman, Rainier (2015): Francophonie et autotraduction. In: *Interfrancophonies* 6, 1–17. URL: [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1\\_Grutman\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf) [06.06.16].
- Grutman, Rainier (2016): Manuscrits, traduction et autotraduction. In: Chiara Montini (Hg.): *Traduire. Genèse du Choix*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2016, 115–128.
- Grutman, Rainier / Van Bolderen, Trish (2014): Self-Translation. In: Sandra Bermann / Catherine Porter (Hg.): *A Companion to Translation Studies*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 323–332.



- Guest, Harry (2000): Beckett. In: Oliver Classe (Hg.): *Encyclopedia of Literary Translation into English: A–L*. London/Chicago: Fitzroy Dearborn, 122–126.
- Guldin, Rainer (2005): *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gunnesson, Ann-Mari (2005): *Ecrire à deux voix. Eric de Kuyper, auto-traducteur*. Brüssel: Peter Lang.
- Gutiérrez, Diana (2008): Transforma Bosch el lenguaje. In: *Reforma*, 25.11.2008.
- Harang, Jean-Baptiste (2000): Quinze ans après. In: *Libération*, 29.06.2000. URL: [http://www.liberation.fr/livres/2000/06/29/quinze-ans-apres\\_328933](http://www.liberation.fr/livres/2000/06/29/quinze-ans-apres_328933) [26.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S7nkwOf>.
- Haubrich, Walter (2007): Im Tal der glücklichen Bauern. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.07.2007. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/im-tal-der-gluecklichen-bauern-1465083.html> [19.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iNmBZ2I3>.
- Hawkins, Peter (2013): Translation and its Others. Postcolonial Linguistic Strategies of Writers from the Francophone Indian Ocean. In: Kathryn Batchelor / Claire Bisdorff (Hg.): *Intimate Enemies. Translation in Francophone Contexts*. Oxford University Press, 36–48.
- Hazelton, Hugh (2007): Polylingual Identities. Writing in Multiple Languages. In: Norman Cheadle / Lucien Pelletier (Hg.): *The Canadian Cultural Exchange / Échanges culturels au Canada. Translation and Transculturation / Traduction et transculturation*. Waterloo, Ontario: Sir Wilfred Laurier UP, 225–245.
- Hazelton, Hugh (2010): Traduzir o Latino-Canadá. Translation. Strategies of Spanish and Portuguese Speaking. Authors in Canada. In: *Interfaces Brasil/Canadá*, 10/1.2, 30–42. URL: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/7071> [06.06.16].
- Heilbron, Johan (1999): Towards a Sociology of Translation. Book Translation as a Cultural World-System. In: *European Journal of Social Theory* 2/4, 429–445.
- Heilbron, Johan (2000): Translation as a cultural world system. In: *Perspectives* 8/1, 9–26.
- Hein-Khatib, Simone (2007): *Mehrsprachigkeit und Biographie. Zum Sprach-Erleben der Schriftsteller Peter Weiss und Georges-Arthur Goldschmidt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Heinemann, Ute (1998): *Schriftsteller als sprachliche Grenzgänger. Literarische Verarbeitung von Mehrsprachigkeit, Sprachkontakt und Sprachkonflikt in Barcelona*. Wien: Edition Praesens.
- Helmich, Werner (2016): *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Henzi, Sarah (2014): Francophone Aboriginal Writing in Quebec. In: James H. Cox / Daniel Heath Justice (Hg.): *The Oxford Handbook of Indigenous American Literatures*. New York: Oxford University Press, 655–674.
- Hernández, Belén (2010): El fenómeno cotidiano de la ‚auto-traducción‘ en Italia y España. In: *Estudios Románicos* 19, 113–126. URL:

- <http://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/16551/110331> [29.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Qh4ZrkOu>.
- Hersant, Patrick (2017): Author-Translator Collaborations. A Typological Survey. In: Anthony Cordingley / Céline Frigau Manning: Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital Age. London / New York: Bloomsbury, 91–110.
- Hewson, Lance (1993): The bilingual edition in translation studies. In: *Visible Language* 27/1, 138–160.
- Hina, Horst (2002): Traducción y reescritura. Carme Riera como escritora bilingüe. In: Arnau i Segarra / Joan i Tous / Tietz 2002, 131–142.
- Hokenson, Jan Walsh / Munson, Marcella (2007): *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester u. a.: St. Jerome Publishing.
- Hokenson, Jan (2013): History and self-translation. In: Anthony Cordingley (Hg.): *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Continuum, 39–60.
- Hopper, Kirsty (2011): *Writing Galicia Into the World. New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Horáľková, Elena (2005): *La mujer silenciosa* entra en el mercado de libros español. Veröffentlicht auf *Radio Praga* am 11.10.2005. URL: <http://www.radio.cz/es/rubrica/cultura/la-mujer-silenciosa-entra-en-el-mercado-de-libros-espanol> [19.04.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6OxP1ZluA>.
- Hupel, Erwan (2015): Le cœur et l'esprit: déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons. In: *Glottopol* 25, 124–135. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_08hupel.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_08hupel.pdf) [25.09.15].
- INEGI (2011): *Censo de población y Vivienda 2010. Tabulados de Cuestionario Básico*. Erstellt am 22.02.2011. URL: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/LeerArchivo.aspx?ct=27418&c=27302&s=est&f=2> [09.10.15].
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (2008): *Catálogo de las lenguas indígenas. Variantes Lingüísticas de México con sus autodenominaciones y referencias geoestadísticas*. Veröffentlicht am 14.01.2008. URL: [www.in-ali.gob.mx/pdf/CLIN\\_completo.pdf](http://www.in-ali.gob.mx/pdf/CLIN_completo.pdf) [02.03.16].
- Intxausti, Aurora (2004): Unai Elorriaga juega con el lector en *El pelo de Van't Hoff*. In: *El País*, 29.02.2004. URL: [http://elpais.com/diario/2004/02/29/cultura/1078009204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2004/02/29/cultura/1078009204_850215.html) [03.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6No6AXX1P>.
- Iser, Wolfgang (1976): *Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jaeger, Hans (1936): Stefan George's französische Gedichte und deutsche Übertragungen. *PMLA* 51, 563–593.
- Jeantroux, Myriam (2006): Le mot et le masque. L'intervalle du bilinguisme dans l'écriture de Samuel Beckett. In: Violaine Houdart-Merot (Hg.): *Écritures babéliennes*. Bern: Peter Lang, 121–132.
- Joanjordi, Guilhèm (2013): Aurélie Lassaque, convidar l'estona *inviter l'instant*. In: *Lettres et Images d'Aquitaine* 98. Dossier: Poésie, 6.
- Jobin, Elisabeth (2014): Une Slovénie en terre argentine. In: *Le Temps*, 11.01.2014.

- Joubert, Aurélie (2015): Occitan. A language that cannot stop dying. In: Mari C. Jones (Hg.): *Policy and Planning for Endangered Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 171–187.
- Jung, Verena (2002): *English-German Self-Translation of Academic Texts and its Relevance for Translation Theory and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Jurgenson, Luba / Lushenkova Foscolo, Anna (2015): L'écriture bilingue comme 'le projet de l'auto-création'. Entretien avec Luba Jurgenson. In: *Voix plurielles* 12/2, 234–249.
- Kaczmarek, Dorota (2009): Translatorische Fehlgriffe in der Eigenübersetzung T. Rittners. In: *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Germanica* 5, 17–27.
- Kahn, Hana Muzika (2008): *Modern Guatemalan Mayan Literature in Cultural Context: Bilinguaging in the Literary Work of Bilingual Mayan Authors*. Dissertation, Rutgers, State University of New Jersey, New Brunswick, NJ, Oktober 2008. URL: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24708/pdf/1> [07.06.16].
- Kaindl, Klaus / Spitzl, Karlheinz (Hg.) (2014): *Transfiction. Research into the realities of translation fiction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Kalman, G.C. (2010): Paratexts in (social-political) transition. In: *Neohelicon* 37, 21–32.
- Karas, Hilla (2007): Le statut de la traduction dans les éditions bilingues. De l'interprétation au commentaire. In: *Palimpsestes* 20, 137–160. Zitiert nach der Online-Ausgabe: <https://palimpsestes.revues.org/100> [20.05.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6heUEQhGM>.
- Kee Mew, Evelyn (2009): La traduction post-coloniale. Le cas de l'île Maurice. In: *In-Traduções. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC* 1/1, 19–32. URL: <http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/viewFile/1610/1849> [16.01.16].
- Kellman, Steven (2000): *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Kellman, Steven (2013): Writing South and North Ariel Dorfman's Linguistic Ambidexterity. In: *Orbis litterarum* 68/3, 207–221.
- Kellman, Steven G. / Lvovich, Natasha (2015): Selective Bibliography of Translingual Literature. In: *L2 Journal*, 7/1, 152–166. URL: <http://escholarship.org/uc/item/86m2x5x9> [26.08.16].
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse (2012): Gerhard Kofler (1949–2005). In: *Der Hammer* 56. URL: <http://www.alte-schmiede.at/daten/hammer/DerHammerNR56.pdf> [22.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1Qlxhqm>.
- King, Stewart (2005): *Escribir la catalanidad. Lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Suffolk & New York: Tamesis.
- Kippur, Sara (2015): *Writing it twice. Self-translation and the making of a world literature in French*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Klein-Lataud, Christine (1996): Les voix parallèles de Nancy Huston. In: *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 9/1, 211–231. URL: <https://www.erudit.org/revue/ttr/1996/v9/n1/037245ar.pdf> [28.05.16].
- Klettenhammer, Sieglinde (2009): Die mehrsprachige Poetik Gerhard Koflers. Ein Rundblick. In: *Filadrëssa. Kontexte der Südtiroler Literatur* 5, 58–61.

- Klimkiewicz, Aurelia (2003): Between languages: metalinguistic elements in fiction and multilingual self-dialogue. In: Cordingley 2013, 179–201.
- Klünder, Ute (2000): „*Ich werde ein großes Kunstwerk schaffen*“. Eine Untersuchung zum literarischen Grenzgängertum der zweisprachigen Dichterin Isak Dinesen / Karen Blixen. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Knauth, Alfons K. (2004): Weltliteratur. Von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit. In: Schmitz-Emans 2004, 81–109.
- Knauth, Alfons K. (Hg.) (2011a): *Translation and Multilingual Literature / Traduction et Littérature Multilingue*. Berlin: LIT Verlag.
- Knauth, Alfons K. (2011b): Translation & Multilingual Literature as a new field of research in between Translation Studies and Comparative Literature. In: Knauth 2011a, 3–24.
- König, Tobias (2015): Die literarische Selbstübersetzung im Spannungsfeld von Original und Übersetzung. In: *Moderne Sprachen* 58, 41–68.
- Kramer, Johannes (2000): Autorversionen romanistischer Aufsätze in Weltsprachen und ‚lingue Romanicae minores‘. In: Otto Winkelmann / Wolfgang Dahmen / Wolfgang Schweickard (Hg.): *Schreiben in einer anderen Sprache. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen*. Tübingen: Narr, 187–203.
- Krause, Corinna (2006): Gaelic Poetry in Germany. In: Tom Hubbard / Ronald D. S. Jack (Hg.): *Scotland in Europe*. Amsterdam: Rodopi, 153–168.
- Krause, Corinna (2007): *Eadar Dà Chànan. Self-Translation, the Bilingual Edition and Modern Scottish Gaelic Poetry*. Dissertation an der University of Edinburgh, School of Celtic and Scottish Studies. URL: <https://www.era.lib.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/3453/Krause2007.pdf?sequence=1> [20.05.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6heTvTgnN>.
- Krause, Corinna (2013): ‚Why bother with the original?‘ Self-translation and Scottish Gaelic poetry. In: Cordingley 2013, 127–140.
- Kremnitz, Georg (2004): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien: Praesens.
- Kremnitz, Georg (2015a): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Ein kommunikationssoziologischer Überblick*. 2., erweiterte Auflage. Wien: Praesens.
- Kremnitz, Georg (2015b): *Frankreichs Sprachen*. Berlin u. a.: de Gruyter.
- Kroh, Alexandra (2000): *L’aventure du bilinguisme*. Paris: L’Harmattan.
- Kruger, Alet (2012): Translation, self-translation and apartheid-imposed conflict. In: *Journal of Language & Politics*, 11/2, 273–292.
- Kühn, Peter (2013): Zwischen Nähe und Distanz. Autorversionen Luxemburgisch–Deutsch in der Luxemburger Kinderliteratur. In: Heinz Sieburg (Hg.): *Vielfalt der Sprachen – Varianz der Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 189–217.
- Lacalle, Maider (2008): ‚Sprechen sie Baskisch?‘. In: *Berria*, 18.10.2008. URL: <http://paperekoa.berria.info/plaza/2008-10-18/046/007/'Sprechen sie Baskisch?' .htm> [24.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6lLptRD7N>.
- Lacombe, Michèle (2014): *Pimuteuat / Ils marchent / They walk*. A Few Observations on Indigenous Poetry and Politics in French. In: Neal McLeod (Hg.): *Indigenous Poetics in Canada*. Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier University Press, 159–182.

- Ladouceur, Louise (2015): L'auto-traduction selon Marc Prescott. Entre la fidélité à soi et la cohérence de l'œuvre dans l'autre langue. In: *Interfrancophonies* 6, 35–50. URL: [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/3\\_Ladouceur\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/3_Ladouceur_Interfrancophonies_6_2015.pdf) [27.12.15].
- Lagarde, Christian (Hg.) (2005): *Ecrire en situation bilingue. Actes du colloques des 20, 21, 22 mars 2003, Université Perpignan*. Band 1. Perpignan: CRILAUP – Presses Universitaires de Perpignan.
- Lagarde, Christian (2013): Avant-propos. L'autotraduction: terra incognita? In: Lagarde/Tanqueiro 2013, 9–22.
- Lagarde, Christian / Tanqueiro, Helena (Hg.) (2013): *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges: Lambert-Lucas.
- Lakunza, Rosana (2010): Unai Elorriaga, todo por la literatura. In: *Deia – Noticias de Bizkaia*, 11.01.2010. URL: <http://www.deia.com/2010/01/11/ocio-y-cultura/on/unai-elorriaga> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELFjC8S8>.
- Lamnaoui, Slimane (2005): Mohamed Serghini, un cas d'auto-traduction. In: *Horizons maghrébins* 52, 111–117.
- Lamping, Dieter (1992): Die literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma der Selbstübersetzung. In: Harald Kittel / Horst Turk (Hg.): *Geschichte, System, literarische Übersetzung*. Berlin: Erich Schmidt, 212–227.
- Lamping, Dieter (1996): Haben Schriftsteller nur eine Sprache? Über den Sprachwechsel in der Exilliteratur. In: Ders.: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 33–48.
- Larkosh, Christopher (2006): ‚Writing in the Foreign‘. Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig's Later Work. In: *The Translator* 12/2, 279–299.
- Larrauri, Eva (2007): Karmele Jaio traducirá al castellano su novela *Amaren eskuak*, premiada en la Feria del Libro. In: *El País*, 08.06.2007. URL: [http://elpais.com/diario/2007/06/08/paisvasco/1181331609\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/08/paisvasco/1181331609_850215.html) [20.11.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6dBfzedCY>.
- Lassalle, Isabelle (2006): Brina Svit. Un cœur de trop. Veröffentlicht auf *France Culture* am 03.03.2006. URL: <http://www.franceculture.fr/2006-03-03-brina-svit-un-coeur-de-trop-gallimard> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwC6tHAK>.
- Lemme, Arian (2015): Interview mit Bettina Abarbanell. ‚Es gibt immer eine Lösung.‘ In: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 15.10.2015. URL: <http://www.pnn.de/potsdam-kultur/1015074/> [05.12.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6dYJcQ81C>.
- Levine, Suzanne Jill (2000): *Manuel Puig and the spider woman. His life and fictions*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Levine, Suzanne Jill (2009): *The Subversive Scribe. Translating Latin American Fiction*. Champaign: Dalkey Archive Press. Die Erstauflage erschien 1991 bei Graywolf Press.
- Livingstone, Victoria (2014): Rational Animal. Veröffentlicht auf *Words without Borders* am 14.03.2014. URL: <http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/rational-animal> [19.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6jsl3eg3T>.
- Llop Jordana, Irene (2005): Translation from Hebrew into Catalan. In: Branchadell/West 2005, 289–311.

- Logie, Ilse / Romero, Julia (2008): Extranjeridad: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig. In: *Revista Iberoamericana* 222, 33–51.
- López López-Gay, Patricia (2006): Lieu du sens dans l’(auto)traduction littéraire. In: Marianne Lederer (Hg.): *Le sens en traduction*. Paris-Caen: Lettres Modernes Minard, 215–223.
- López López-Gay, Patricia (2008): *La autotraducción literaria: Traducibilidad, fidelidad, visibilidad: Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Dissertation an der Universidad Autónoma de Barcelona. URL: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2009/tdx-1020109-161010/pllg1de1.pdf> [28.05.16].
- López López-Gay, Patricia (2010): Apuntes sobre la visibilidad en la autotraducción realizada a, o entre, lenguas ibéricas. In: Gallén 2010, 281–293.
- López-Vega, Martín (2004): Los nuevos narradores piden paso. In: *El Cultural*, 18.03.2004. URL: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/9105/Los\\_nuevos\\_narradores\\_piden\\_paso](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9105/Los_nuevos_narradores_piden_paso) [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELDAqd2G>.
- Lorca, A. (2003): *Motel Belmonde*. In: *Lire* 321, 6.
- Lüpke, Friederike (2011): Orthography development. In: Peter K. Austin / Julia Sallabank (Hg.): *The Cambridge Handbook of Endangered Languages*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 312–336.
- Lužar, Karmen (2013): Brina Svit – Coco Dias or Golden Gate from now also in Slovene. In: *La Specula*, 18.06.2013. URL: [http://www.laspecula.com/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=1255](http://www.laspecula.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=1255) [07.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6MSA3XRBF>.
- MacAdam, Alfred (2004): Delito por traducir el chachachá. Guillermo Cabrera Infante. In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 651–652, 37–43.
- Mackey, William (1993): Literary Diglossia, Biculturalism and Cosmopolitanism in Literature. In: *Visible language* 27/1–2, 41–66.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2011): La autotraducción en la literatura vasca. In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 111–140.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2012): What kind of translation is it? Paratextual analysis of the work by Bernardo Atxaga. In: Gil-Bardají/Orero/Rovira-Esteva 2012, 83–100.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2013): Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico. In: Lagarde/Tanqueiro 2013, 61–67.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2014a): *La literatura vasca traducida*. Bern u. a.: Peter Lang.
- Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2014b): Una mirada hacia la traducción literaria del euskera al castellano. In: *Hermeneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria* 16, 177–208.
- Marcos, Anna (2011): Laia Fàbregas, secretos en tres idiomas. In: *El País*, 15.02.2011. URL: [http://elpais.com/diario/2011/02/15/tendencias/1297724401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/02/15/tendencias/1297724401_850215.html) [11.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EM3yh8lc>.
- Marshall, Christine (2007): A change of tongue. Antjie Krog’s Poetry in English. In: *Scrutiny 2. Issues in English studies in southern Africa* 12/1, 77–92.

- Máynez, Pilar (2003): *Lenguas y literaturas indígenas en el México contemporáneo*. México: UNAM.
- McClennen, Sophia (2009): *Ariel Dorfman. An Aesthetics of Hope*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Menezes, Andreia Dos Santos (2011): Manuel Puig. (Auto-)traductor. In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 141–152.
- Mercuri, Valentina (2009): Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural. El caso del italiano Carlo Coccioli. In: *Quaderns* 16, 135–142.
- Mercuri, Valentina (2012): *Piccolo Karma de Carlo Coccioli. Un caso extremo de autotraducción*. Dissertation an der Universidad Autónoma de Barcelona, verteidigt am 15.12.2010. Online verfügbar seit dem 24.09.2012 unter: [www.carlococcioli.com/download/contributi/20120924181712.PDF](http://www.carlococcioli.com/download/contributi/20120924181712.PDF) [14.06.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QK2z0nZ8>.
- Meyer, Frank (1999): Editorial Galaxia. 50 Jahre Kulturschaffen in Galicien. In: *Galicien Magazin* 8, 29–35.
- Meylaerts, Reine (Hg.) (2006): Heterolingualism in/and Translation. Special Issue *Target* 18/1.
- Milaneschi, Di Francesca (2007): *The Second Chance – La deuxième chance. Bilinguismo e auto-traduzione nell'opera di Samuel Beckett e Raymond Federman*. Dissertation an der Università di Roma Tre (Italien) 2006–2007. Unveröffentlicht.
- Miletic, Tijana (2008): *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprún*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Ministerio de Cultura (2004): Anexo. Entidades que han recibido Ayudas a Traducción el año 2004. In: *BOE* 171, 26094–26099. URL: <http://www.boe.es/boe/dias/2004/07/16/pdfs/A26094-26099.pdf> [30.12.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6eABfVu4J>
- Ministerio de Cultura (2005): Anexo. Entidades que han recibido Subvenciones a Traducción el año 2005. In: *BOE* 2047, 33859–33861. URL: <https://www.boe.es/boe/dias/2005/10/15/pdfs/A33859-33861.pdf> [30.12.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6eAB8s6u>.
- Ministerio de Cultura (2008): Anexo. Entidades beneficiarias de Subvenciones a la Traducción entre lenguas del año 2008. In: *BOE* 196, 34545–34549. URL: <https://www.boe.es/boe/dias/2008/08/14/pdfs/A34543-34549.pdf> [30.12.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6eA91MThW>.
- Monk, Ian (2013): Self-translation / Self-destruction. Veröffentlicht am 13.12.2013 in der Online-Literaturzeitschrift *Words without borders*. URL: <http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/self-translation-self-destruction> [26.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iYFx9CGR>.
- Montaño Garfias, Erika (2006): Por primera vez, Natalia Toledo escribe a partir de unos grabados de su padre. In: *La Jornada*, 18.12.2006. URL: [https://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=3194](https://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=3194) [04.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6i0qHaE7c>.
- Montemayor, Carlos (1997): La función de la literatura y la escritura en las lenguas indígenas. In: Beatriz Garza Cuarón (Hg.): *Políticas lingüísticas en México*.

- México: La Jornada Ediciones. Centro de Investigaciones. Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, 231–240.
- Montemayor, Carlos (2004a): Introducción (a la presente antología y sobre las traducciones al español). In: Ders. (Hg.): *La voz profunda. Antología de la literatura mexicana en lenguas indígenas*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, xiii–xvii.
- Montemayor, Carlos (2004b): Past and Present Writing in Indigenous Languages. In: Montemayor/Frischmann 2004, 1–8.
- Montemayor, Carlos (2005): Poetry in Mexican Indigenous Languages. In: Montemayor/Frischmann 2005, 1–10.
- Montemayor, Carlos (2007): Theater, Which Once Was Dance. In: Montemayor/Frischmann 2007, 1–10.
- Montemayor, Carlos / Frischmann, Donald (Hg.) (2004): *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers/Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. Band 1 Prose/Prosa. Austin: University of Texas Press.
- Montemayor, Carlos / Frischmann, Donald (Hg.) (2005): *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers / Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. Band 2. Poetry/Poésia. Austin: University of Texas Press.
- Montemayor, Carlos / Frischmann, Donald (Hg.) (2007): *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers / Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México*. Band 3: Theater/Teatro. Austin: University of Texas Press.
- Montero, Martha Patricia (2012): Desgranar la palabra. In: La otra L 10, 20–25.
- Montero Küpper, Silvia (2012a): Contextualización histórico-cultural y apuntes sobre el sector editorial gallego. In: Fernández Rodríguez 2012, 61–86.
- Montero Küpper, Silvia (2012b): De la literatura gallega a la literatura mundial. In: Fernández Rodríguez 2012, 109–128.
- Montini, Chiara (2006): Traduire le bilinguisme. L'exemple de Beckett. In: *Littérature* 141, 101–114.
- Montini, Chiara (2007a): *La bataille du filologue'. Genèse de la poétique bilingüe de Samuel Beckett, 1929–1946*. Amsterdam / New York: Rodopi.
- Montini, Chiara (2007b): Le sujet traducteur face à l'œuvre bilingue de Samuel Beckett: quelle stratégie. In: *Doletiana – Revista de traducció literatura i arts*, 1, 1–9. URL: <http://www.raco.cat/index.php/Doletiana/article/view/148419> [07.02.16].
- Montini, Chiara (2012a): Self-translation. In: Yves Gambier / Luc van Doorslaer (Hg.): *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam u. a.: Benjamins, 306–308.
- Montini, Chiara (2012b): Le rôle du bilinguisme dans la genèse de *Mercier and Camier* de Samuel Beckett. In: Anokhina 2012a, 129–144.
- Montini, Chiara (2012c): Influences néfastes. Le ‚cas Beckett‘ et la retraduction nécessaire. In: Enrico Monti / Peter Schnyder (Hg.): *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*. Paris: Horizons, 127–140.
- Montini, Chiara (2014): Écrire et décrire la genèse de la traduction. In: *Genesis*, 38, 85–98.



- Montini, Chiara (2016): Génétique des textes et autotraduction. In: Ferraro/Grutman 2016a, 169–188.
- Mooney, Sinéad (2011): *A Tongue Not Mine. Beckett and Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Mori de Arriba, Marta (2010): Traducción y autotraducción en la poesía contemporánea en lengua asturiana. In: Gallén 2010, 295–309.
- Moussounda, Josélyne (2005): Le roman de témoignage guatémaltèque. Quelle langue pour quel lecteur? In: Lagarde 2005, 407–417.
- Muñoz, José A. (2011): Eduard Márquez. ‚Los escritores debemos ser capaces de que el lector huelga la realidad‘. In: *Revista de letras*, 11.05.2011. URL: <http://www.revistadeletras.net/eduard-marquez-los-escritores-debemos-ser-capaces-de-que-el-lector-huela-la-realidad> [20.04.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6EOqpagv8>.
- Naguschewski, Dirk (2007): Anderssprachigkeit, Muttersprache und die Sprache(n) der Literatur in Senegal. In: Susan Arndt / Dirk Naguschewski / Robert Stockhammer (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 87–113.
- National Endowment for the Arts (2010): Unai Elorriaga NEA International Literary Award (Plants Don't Drink Coffee) [Podcast]. Veröffentlicht am 19.08.2010. URL: <http://artworks.arts.gov/?p=3662> [06.09.2012].
- Nigran, Pablo F. E. (2014): ‚Estrenaremos dos versiones de la película, una en gallego y otra en castellano.‘ In: *Atlantico*, 07.05.2014. URL: <http://www.atlantico.net/articulo/area-metropolitana/estrenaremos-versiones-pelicula-gallego-y-otra-castellano/20140507111631416979.html> [08.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PPrOTLOT>.
- O'Reilly, Magessa (1991): Référence et œuvre bilingue: vers une poétique du bilinguisme beckettien. In: *Texte*, 11, 135–148.
- Ojeda, Alberto (2013): Archipiélago gulag en femenino. In: *El Cultural*, 14.03.13. URL: [http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/4527/Archipelago\\_gulag\\_en\\_femenino](http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/4527/Archipelago_gulag_en_femenino) [26.03.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6FP24zVBd>.
- Olaziregi, Mari Jose (2000): The Basque literary system at the gateway to the new millenium. In: *Anuario del Seminario de Filología Vasca ‚Julio de Urquijo‘*, ASJU 34/2, 413–422. URL: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/viewFile/8807/7961> [26.04.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6P7TKaph0>.
- Olaziregi, Mari Jose (2009): Basque writing in the Iberian context: brief notes on the translations of Basque literature. In: *Anuario del Seminario de Filología Vasca ‚Julio de Urquijo‘* 43/1–2, 657–662. URL: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ASJU/article/view/1744/1374> [26.04.14].
- Olaziregi, Mari Jose (2010): Peripheral being, global writing. The location of Basque literature. In: Luis Martín-Estudillo / Nicholas Spadaccini (Hg.): *New Spain, New Literatures*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 27–42.
- Ormazabal, Mikel (2003): Unai Elorriaga y Daniel Mason, los más vendidos en San Sebastián. In: *El País*, 26.04.2003. URL:

- [http://elpais.com/diario/2003/04/26/paisvasco/1051386009\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/04/26/paisvasco/1051386009_850215.html)  
[04.03.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NoDEietB>.
- Orozco, Roselia (2013): Toledo por Toledo. In: *El Sur*, 07.01.13. URL: [http://www.elsurdiario.com.mx/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14896:toledo-por-toledo&catid=46:region&Itemid=95](http://www.elsurdiario.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=14896:toledo-por-toledo&catid=46:region&Itemid=95) [27.09.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6JwW71k1g>.
- Oustinoff, Michaël (2004): Vladimir Nabokov ou pourquoi se retraduire. In: *Palimpsestes* 15, 169–185.
- Parcerisas, Francesc (2002): Sobre la autotraducción. In: *Quimera* 210, 13–14.
- Parcerisas, Francesc (2007): Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques. In: *Atelier de Traduction* 7, 111–119.
- Parcerisas, Francesc (2009): De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction. *Quaderns* 16, 117–121. URL: <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16p107-2.pdf> [28.05.16].
- Parker, Adele (2013): Writing as mirror. Origins and identities in the work of Brina Svit. In: Adele Parker / Stephenie Young (Hg.): *Transnationalism and Resistance. Experience and Experiment in Women's Writing*. Amsterdam und New York: Rodopi, 185–210.
- Pellatt, Valerie (Hg.) (2013): *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Peñalosa, Fernando (2004): La literatura maya. Tres perspectivas. El editor. In: *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 4. URL: <http://istmo.denison.edu/n04/foro/maya.html> [15.08.16].
- Pereiro, Xosé Manuel (2015): Los jóvenes ‚falan‘ poco ‚galego‘. In: *El País*, 07.02.2015. URL: [http://politica.elpais.com/politica/2015/02/07/actualidad/1423332980\\_571320.html](http://politica.elpais.com/politica/2015/02/07/actualidad/1423332980_571320.html) [30.12.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6eAFpVdDO>.
- Pérez García, Carina (2011): Revelan a ganadores del Premio CASA. Veröffentlicht am 24.02.2011. URL: <http://www.tablet.noticiasnet.mx/arte-cultura/revelan-ganadores-del-premio-casa> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwAU6SLu>.
- Pérez García, Carina (2012): Natalia Toledo propone contra el lenguicidio, El camino de la iguana. Veröffentlicht am 29.03.2012. URL: <http://www.noticiasnet.mx/portal/fama/89877-natalia-toledo-propone-contra-lenguicidio-camino-iguana> [07.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HwAPUWno>.
- Pérez-Firmat, Gustavo (2003): *Tongue Ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. New York: Palgrave MacMillan.
- Petrbok, Václav (2014): Selbstübersetzung als Ausdruck der literarischen Zweisprachigkeit in den böhmischen Ländern. Voraussetzungen, Motive, Wirkung. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 5/2, 103–116.
- Pino-Ojeda, Walescka (2000): *Sobre castas y puentes*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Pioras, Valeria-Maria (2002): Les enjeux de l'auto-traduction. De la teratologie à la ré-écriture. In: *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica* 3, 199–202.

- Pioras, Valeria-Maria (2011): L'auto-traduction chez les écrivains bilingues franco-roumains contemporains. In: *JoLIE* 4, 101–110. URL: [http://www.uab.ro/jolie/2011/8\\_pioras\\_valeria.pdf](http://www.uab.ro/jolie/2011/8_pioras_valeria.pdf) [19.12.15].
- Pivato, Joseph (1998): Four Languages of Italian-Canadian Writers. In: Steven Tötösy de Zepetnek / Yiu-nam Leung (Hg.): *Canadian Culture and Literature. And a Taiwan Perspective*. Edmonton: Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, 251–262.
- Poch, Dolores (2002): La autotraducción. In: *Quimera* 210, 9.
- Popovič, Anton (1976): *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Porra, Véronique (2011): *Langue française, langue d'adoption: Une littérature , invitée' entre création, stratégies et contraintes (1946–2000)*. Hildesheim u. a.: Olms.
- Pries, Ludger (2010): *Transnationalisierung. Theorie und Empirie grenzüberschreitender Vergesellschaftung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Publishers Weekly (2012): Goya's Glass. Veröffentlicht auf *Publishers Weekly* am 07.01.2012. URL: <http://www.publishersweekly.com/978-1-55861-797-1> [19.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6jskjj7b>.
- Puccini, Paola (2011): Origine e originale. Esperienza di migrazione e di autotraduzione a confronto nell'opera di Marco Micone. In: *Oltreoceano* 5, 41–54.
- Puccini, Paola (2013): La *étrangété* in scena. Traduzione e autotraduzione in Marco Micone. In: Andrea Ceccherelli (Hg.): *Autotraduzione. Testi e contesti*. Bologna: Bonomia University Press, 347–365.
- Puccini, Paola (2015a): Avant-propos. Pour une cartographie de l'autotraduction. In: *Interfrancophonies* 6, I–XII. URL: [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Avantpropos\\_Puccini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/Avantpropos_Puccini_Interfrancophonies_6_2015.pdf) [06.06.16].
- Puccini, Paola (2015b): L'autotraduction comme malheureuse nécessité. Le cas de *La Maculée / sTain* de Madeleine Blais-Dahlem. In: *Interfrancophonies* 6, 51–70. URL: [http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4\\_Puccini\\_Interfrancophonies\\_6\\_2015.pdf](http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/4_Puccini_Interfrancophonies_6_2015.pdf) [28.12.15].
- Puccini, Paola (2016): La prise en compte du sujet. Une approche anthropologique de l'autotraduction. In: Ferraro/Grutman 2016a, 65–83.
- Pym, Anthony (2006): On the social and the cultural in translation studies. In: Ders. / Miriam Schlesinger / Zuzana Jettmarová (Hg.): *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1–25.
- Quiroga, Lucia Martinez (2010): Novela negra a la gallega. In: *El País*, 25.10.2010. URL: [http://elpais.com/diario/2010/10/25/galicia/1288001897\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/10/25/galicia/1288001897_850215.html) [18.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PflYY4bd>.
- Ramis, Josep Miguel (2013): La autotraducción y el difícil encaje de sistemas literarios en contacto. In: *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 5, 99–111. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4394107> [01.03.16].
- Ramis, Josep Miguel (2014): *Autotraducció. De la teoria a la pràctica*. Vic: Eumo.

- Rangel, Cecilia Enjuto (2013): La poética de la traducción. Briceida Cuevas Cob. In: *Cuadernos de ALDEEU* 25, 279–289. URL: <http://aldeeu.org/cuadernos/index.php/CALDEEU/article/view/44> [29.02.16].
- Rao, Sathya / Alibrahim, Bashair (2014): (Auto)traduire *La ceinture*: entre l'individuel et le collectif. In: *Tusaaji: A Translation Review*, 3/3, 45–65.
- Raspiengeas, Jean-Claude (2015): Anne Weber et le fardeau du passé. In: *La Croix*, 23.07.15. URL: <http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Anne-Weber-et-le-fardeau-du-passe-2015-07-23-1337412> [29.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b9U8WjJB>.
- Recuenco Peñalver, María (2011): Más allá de la traducción. La autotraducción. In: *Trans* 15, 193–208. URL: [http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_15/193-208.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_15/193-208.pdf) [24.08.2014]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S4WL5163>.
- Recuenco Peñalver, María (2013): *Traducción y autotraducción: El caso de Vasilis Alexakis*. Dissertation an der Universidad de Málaga. URL: [http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/9645/TD\\_Recuenco\\_Pealver.pdf?sequence=1](http://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/9645/TD_Recuenco_Pealver.pdf?sequence=1) [19.12.15].
- Recuenco Peñalver, María (2015): Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction. In: *Glottopol* 25, 187–197. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_13recuenco.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_13recuenco.pdf) [19.12.15].
- Regueira, Mario (2009): O problema vasco. Tradución e recepción da literatura vasca no sistema literario galego (2000–2009). In: *A Trabede Ouro* 78, 241–248. URL: [http://www.poesiagalega.org/uploads/media/regueira\\_2009\\_vasco.pdf](http://www.poesiagalega.org/uploads/media/regueira_2009_vasco.pdf) [06.11.12].
- Rello, Maricarmen (2010): Unai Elorriaga entre dos mundos: el euskera y el castellano. In: *Milenio*, 01.12.2010. URL: <http://jalisco.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/75b72844da8089d57a31be8af141f37e> [10.02.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ELCyCjK>.
- Rice, Alison (2005): ‚Voler de mes propres ailes‘. Brina Svit, écrivain européen de langue française. In: *Interculturel Francophonies* 6, 115–134.
- Riffard, Claire (2012): Etude de manuscrits malgaches bilingues de J.J. Rabearivelo. In: *Anokhina* 2012a, 55–65.
- Rivero Grandoso, Javier (2011): Crímenes y humor en las novelas de Domingo Villar. In: *Madrygal* 14, 109–116. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/37110/35915>. [19.03.12].
- Rodríguez, Ricardo (2008): Natalia Toledo, Representante de la cultura indígena a través de la poesía. In: *Diario de Xalapa*, 27.09.2008. URL: <http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n867610.htm> [17.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6NSQEGMS2>.
- Roque, Juan Carlos (2007): Susy Delgado, una poeta bilingüe. Veröffentlicht auf dem Blog *El arte de hacer radio* am 26.09.2007. URL: <http://haciendoradio.blogspot.de/2007/09/susy-delgado-una-poeta-bilingue.html> [28.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Nj9gXcy1>.
- Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

- Rüf, Isabelle (2010): Arno Camenisch offre une ‚Pierre de Rosette‘ aux alpages suisses. In: *Le Temps*, 03.04.2010. URL: [http://www.le-temps.ch/Page/Uuid/9c22453e-3e9e-11df-a7d5-4183619f187d/Arno\\_Camenisch\\_offre\\_une\\_Pierre\\_de\\_Rosette\\_aux\\_alpages\\_suissees](http://www.le-temps.ch/Page/Uuid/9c22453e-3e9e-11df-a7d5-4183619f187d/Arno_Camenisch_offre_une_Pierre_de_Rosette_aux_alpages_suissees) [02.05.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6YE6FJK2a>.
- Ruiz Mantill, Jesús (2015): ‚Debemos armar a nuestros hijos con las herramientas de la cultura‘. In: *El País*, 15.06.2015. URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/15/actualidad/1434392707\\_267924.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/15/actualidad/1434392707_267924.html) [13.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6ajoKZA28>.
- Sánchez Zapatero, Javier (2014): Domingo Villar: novela negra con sabor gallego. In: *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 23, 805–826. URL: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:signa-2014-23-7330&dsID=Documento.pdf>. [25.01.14].
- Santaemilia, José (2011): The translation of sexual explicit language. Almudena Grandes' *Las edades de Lulú* (1989) in English. In: Dimitris Asimakoulas / Margaret Rogers (Hg.): *Translation and Opposition*, Bristol: Multilingual Matters, 265–282.
- Santana, Mario (2009): On Visible and Invisible Languages. Bernardo Atxaga's *Soinujolearen semea* in Translation. In: Mari Jose Olaziregi (Hg.): *Writers in Between Languages. Minority Literatures in the Global Scene*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, 213–229.
- Santoveña, Marianela u. a. (2010): *De oficio, traductor. Panorama de la traducción literaria en México*. México: Bonilla Artigas.
- Santoyo, Julio-César (2004): Self-Translation. Translation Competence Revisited (and Performance as Well). In: Eberhard Fleischmann / Peter A. Schmitt / Gerd Wotjak (Hg.): *Translationskompetenz*. Tübingen: Stauffenburg, 223–235.
- Santoyo, Julio-César (2005): Autotraducciones. Una perspectiva histórica In: *Meta* 50/3, 858–867.
- Santoyo, Julio-César (2011): La autotraducción intratextual. In: Dasilva/Tanqueiro 2011, 217–223.
- Santoyo, Julio-César (2013a): Autotraducciones. Ensayo de tipología. In: Pilar Martino Alba / Juan A. Albaladejo Martínez / Martha Pulido (Hg.): *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*. Madrid: Dykinson, 205–222.
- Santoyo, Julio-César (2013b): On Mirrors, Dynamics & Self-Translations. In: Cordingley 2013a, 27–38.
- Santoyo, Julio-César (2015): Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica. In: *Glottopol* 25, 47–58. URL: [http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero\\_25/gpl25\\_03santoyo.pdf](http://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_03santoyo.pdf) [21.12.15].
- Sapiro, Gisèle (2008): Translation and the field of publishing. In: *Translation Studies* 1/2, 154–166.
- Sapiro, Gisèle (2010): Globalization and cultural diversity in the book market. The case of literary translations in the US and in France. In: *Poetics* 38, 419–439.
- Sardin, Pascale (2016): *Écriture féminine et autotraduction. Entre ‚occasion délicateuse‘, mort et jouissance*. In: Ferraro/Grutman 2016a, 189–203.
- Sardin-Damestoy, Pascale (2002): *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*. Arras: Artois Presses Université.

- Scheichl, Sigurd Paul (1997): Poesie der Mehrsprachigkeit. GKs ital.-dt. Doppelgedichte. In: *Carleton Germanic papers* 25, 91–103.
- Schmeling, Manfred (2001): Auto-traduction. Réflexions sur le bilinguisme littéraire et le transfer. In: *Identity and Alterity in Literature, 18th–20th c.* Athen: Domos Editions, 187–198.
- Schmeling, Manfred / Schmitz-Emans, Monika (Hg.) (2002): *Multilinguale Literatur im 20. Jahrhundert.* Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmitz-Emans, Monika (2004a) (Hg.): *Literatur und Vielsprachigkeit.* Heidelberg: Synchron.
- Schmitz-Emans, Monika (2004b): Literatur und Vielsprachigkeit. Aspekte, Themen, Voraussetzungen. In: Schmitz-Emans 2004a, 11–26.
- Schöch, Christof (2013): Ying Chen, ou: dialogues au-delà des frontières. Une lecture de *L'Ingratitude* et de *Querelle d'un squelette avec son double*. In: Anne Brüske / Herle-Christin Jessen (Hg.): *Dialogues transculturels dans la Nouvelle Romanie. Littératures migrantes à Montréal et à New York / Diálogos transculturales en la Nueva Romania. Literaturas migrantes en Montreal y Nueva York. Dialogue trans-culturel dans le nouveau monde.* Tübingen: Narr, 31–46.
- Schweiger, Hannes (2005): *Failing better. Die Rezeption Samuel Becketts in Österreich.* Bern: Peter Lang.
- Schyns, Désirée (2013): L'étranger intimement connu. L'autotraduction et la traduction par un tiers de *Plainsong–Cantique des plaines* de Nancy Huston. In: *Orbis litterarum* 68/3, 251–265.
- Senar, Òscar (2008): Francesc Serés. ‚La literatura ha de tener la verdad de las mentiras, ha de suceder para el lector‘. In: *Heraldo*, 09.08.2008. URL: <http://www.heraldo.es/noticias/cultura/francesc-seres-literatura-tener-verdad-las-mentiras-suceder-para-lector.html> [25.08.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6b3YMMCWZ>.
- Senior, Nancy (2001): Whose Song, Whose Land? Translation and Appropriation in Nancy Huston's *Plainsong / Cantique des plaines*. In: *Meta* 46/4, 675–686. URL: <http://www.erudit.org/revue/meta/2001/v46/n4/004090ar.pdf> [20.03.15].
- Sievers, Wiebke (2005): Becketts deutsche Stimmen. Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum. In: Therese Fischer-Seidel / Marion Fries-Dieckmann (Hg.): *Der unbekannte Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 224–243.
- Sindičić Sabljo, Mirna (2011): Beckett's bilingualism and self-translation and the problem of translation of his texts into Croatian language. In: *JoLIE* 4/2011, 163–180. URL: [http://www.uab.ro/jolie/2011/12\\_sindicic\\_sabljo.pdf](http://www.uab.ro/jolie/2011/12_sindicic_sabljo.pdf) [07.02.16].
- Siruela (2012a): *Sigue la pista de los mejores detectives... Siruela/ Policiaca.* URL: <http://www.siruela.com/archivos/Catalogos/Policiaca2012.pdf> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N00lh6pz>.
- Siruela (2012b): *Novedades agosto-diciembre 2012.* URL: <http://www.siruela.com/archivos/Catalogos/catalogo2012agosto-dic.pdf> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N0lkdlev>.
- Skinner, John (1998): *The Stepmother Tongue. An Introduction to New Anglophone Fiction.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Smith, Wendy (2014): An International Life in Essays and Fiction: Valeria Luiselli. Veröffentlicht auf Publishers Weekly am 04.28.2014. URL: <http://www.publishers-weekly.com/pw/by-topic/authors/profiles/article/62009-an-international-life-in-essays-and-fiction-valeria-luiselli.html> [27.06.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6iaEmOF7x>.
- Solis, René (2000): L'anonymat tranquille de Bernard Manciet. L'auteur d'*Iphigénie* vit en marge du milieu littéraire. In: *Libération*, 08.01.2000. URL: <http://www.liberation.fr/culture/0101324376-l-anonymat-tranquille-de-bernard-manciet-l-auteur-d-iphigenie-vit-en-marge-du-milieu-litteraire> [24.02.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6Ncrmanjc>.
- Sommer, Doris (2003): *Bilingual Games. Some literary investigations*. New York: Palgrave Macmillan.
- Sperti, Valeria (2014): Autotraduction et figures du dedoublement dans la production de Nancy Huston. In: *Tradução em Revista* 16, 69–82.
- Sperti, Valeria (2016): La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif. In: Ferraro/Grutman 2016a, 141–167.
- Spoturno, María Laura (2014): Decir en la lengua del otro, traducir a la propia lengua. Un estudio de las memorias de Esmeralda Santiago. In: *Estudios de Traducción* 4, 61–77. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/45368> [11.12.15].
- STA (2003): Brina Svit. A hybrid author. In: *Slowenia News* 17, 29.04.2003. Online archiviert unter: <http://web.archive.org/web/20070429044059/http://slo-news.sta.si/index.php?id=873&s=37> [07.01.14].
- St. André, James (2009): Relay. In: Mona Baker / Gabriela Saldanha (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2. Auflage. London / New York: Routledge, 230–232.
- St-Amand, Isabelle (2010): Discours critiques pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec. In: *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 35/2, 30–52. URL: [http://archives.cerium.ca/IMG/pdf/St-Amand\\_SCL.pdf](http://archives.cerium.ca/IMG/pdf/St-Amand_SCL.pdf) [21.03.2016].
- Stäsková, Alice (2004): Die Geschichte begehen. Zur Poetik Petr Králs. In: Klaus Schenk / Almut Todorow / Milan Tvrđík (Hg.): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Tübingen: Francke, 165–180.
- Steiciuc, Elena-Brândușa (2012): Enjeux et facettes de l'interculturalité dans la prose de Brina Svit. In: *La Francopolyphonie* 7/1, 170–175.
- Stockhammer, Robert (2009): Das Schon-Übersetzte. Auch eine Theorie der Weltliteratur. In: *Poetica* 41/3–4, 257–291.
- Stos, Carlos (2007): I Write Myself. The Female Body as a Site of Transculturation in the Short Stories of Carmen Rodríguez. In: Norman Cheadle / Lucien Pelletier (Hg.): *Canadian Cultural Exchange Translation and Trans-culturation / Échanges culturels au Canada. Traduction et transculturation*. Waterloo, Ontario: Wilfried Laurier University Press, 141–157.
- Strutz, Johann / Zima, Peter V. (Hg.) (1996): *Literarische Polyphonie: Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr.
- Suchet, Myriam (2009): *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*. Paris: Archives contemporaines.

- Tait, Meg (2003): Between the Lines. Truth, Censorship and the Problems of the Socialist Intellectual in *The King David Report* and *Der König-David-Bericht*. In: Peter Hutchinson / Reinhard K. Zachau (Hg.): *Stefan Heym. Socialist – Dissenter – Jew. Stefan Heym. Sozialist – Dissident – Jude*. Oxford u. a.: Peter Lang, 97–113.
- Tanqueiro, Helena (2000): Self-translation as an Extreme Case of the Author–Translator–Dialectic. Translated by Jaqueline Minett. In: Allison Beeby u. a. (Hg.): *Investigating Translation*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 55–63.
- Tanzmeister, Robert (2010): Literarische Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung am Beispiel des dreisprachigen Schriftstellers Carlo Coccioli. In: Peter Cichon u. a.: (Hg.): *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. Georg Kramnitz zum 65. Geburtstag*. Wien: Praesens Verlag, 225–276.
- Taylor, John (2011): The languages of Alta Iland. In: Ders.: *Path to contemporary French Literature*. Band 3. New Brunswick (U.S.A.) / London (U.K.): Transaction Publishers, 138–145.
- Terborg, Roland / García Landa, Laura (2007): The Language Situation in Mexico. In: Richard B. Baldauf / Robert B. Kaplan (Hg.): *Language Planning and Policy in Latin America*, Band 1, Clevedon; Buffalo: Multilingual Matters, 115–217.
- Thome, Gisela (2008): Ein Grenzgang der besonderen Art. Zur Selbstübersetzung von Georges-Arthur Goldschmidts Autobiografie *La traversée des fleuves*. In: *Lebende Sprachen* 53/1, 7–19.
- Tietz, Manfred (2002): Terenci Moix. *El dia que va morir Marilyn / El día que murió Marilyn*. ¿Dos versiones lingüísticas, dos versiones culturales? In: Arnau i Segarra / Joan i Tous / Tietz 2002, 83–100.
- Toury, Gideon (2012): *Descriptive Translation Studies and beyond*. 2. überarbeitete Auflage. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Tran Huy, Minh (2009): Rompez! In: *Le Magazine Littéraire* 492, 50.
- Trocme, Florence (2009): Triling. URL: <http://www.cynthia3000.info/general/presse/triling-par-florence-trocme.html> [23.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S2btUg4c>.
- Tutschek, Elisabeth (2010): ‚Nathalie et Nathanaël‘. Queering Urban Space in Nathalie Stephens’ *The Sorrow and the Fast of It*. In: Eugen Banauch u. a. (Hg.): *Apropos Canada / À propos du Canada. Fünf Jahre Graduiertentagungen der Kanada-Studien*. Bern u. a.: Peter Lang, 183–199.
- Urban-Halle, Peter (2010): Tania Blixen. Jenseits von Afrika. Der Luftgeist vom Fuße der Ngong-Berge. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.04.2010. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/tania-blixen-jenseits-von-afrika-der-luftgeist-vom-fusse-der-ngong-berge-1971789.html> [08.07.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6HxmEsAvQ>.
- Uribe, Kirmen / El País (2013): Entrevista con Kirmen Uribe. Veröffentlicht auf *El País* am 24.04.2013. URL: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366819740\\_1366829775.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/24/actualidad/1366819740_1366829775.html) [27.08.16]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6k4xC52as>.
- Vajdovics, Zsuzsanna (2009): Auto-traduction d’Alexander Lenard. In: *Translatio et Littérature*. URL: <http://mek.oszk.hu/kiallitas/lenard/kritika/vajdovics1.pdf> [22.08.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6S1PSHwSX>.



- Valdovinos, Margarita (2015): From policies to practice. The complex role of social mediators in Náayeri public education (Nayarit, Mexico). In: Mari C. Jones (Hg.): *Policy and Planning for Endangered Languages*. Cambridge: Cambridge University Press, 80–92.
- Valencia, Sonya (2002): Natalia Toledo: Sangre de artista. In: *El Universal*, 15.09.2002. URL: <http://archivo.eluniversal.com.mx/estilos/23758.html> [21.03.16].
- Van Bolderen, Trish (2014): Huston, we have a problem... (or what on earth is Canadian self-translation supposed to mean?). In: *Tradução em Revista* 16, 83–94.
- Van Hooff Comajuncosas, Andreu (2001): El ser o no ser de las literaturas periféricas del estado español. El acercamiento de los sistemas literarios vasco, gallego, catalán y castellanodesde sus traducciones y su recepción (1990–1998). In: Javier Gómez-Montero (Hg.): *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 41–74.
- Van Hooff Comajuncosas, Andreu (2004): ¿Un espacio literario intercultural en España? In: Angel Abuín González / Anxo Tarrío Varela (Hg.): *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 313–333.
- Van Hulle, Dirk (2010): L'obscène et la (dé)composition textuelle dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett. In: Marie-Madeleine Mervant-Roux / Dominique Budor / Aimut Grésillon (Hg.): *Génèses théâtrales*. Paris: CNRS, 143–155.
- Van Hulle, Dirk (2011): *The Making of Samuel Beckett's Stirrings Still / Soubresauts and Comment dire / What is the word*. Brüssel: Asp Vub Press.
- Van Hulle, Dirk (2014): Textual Scars. Beckett, Genetic Criticism and Textual Scholarship. In: Stanley E. Gontarski (Hg.): *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 306–319.
- Van Hulle, Dirk (2016): *The Making of Samuel Beckett's La dernière band / Krapp's Last Tape*. London: Bloomsbury Academic.
- Van Hulle, Dirk / Weller, Shane (2014): *Making of Samuel Beckett's L'Innommable / The Unnamable*. London: Bloomsbury Academic.
- Vanderschelden, Isabelle (1998): Authority in literary translation. Collaborating with the author. In: *Translation Review* 56, 22–30.
- Vega, Rexina R. (2002): Un jardinero en la frontera. Las autotraducciones de Álvaro Cunqueiro. In: *Quimera* 210, 46–50.
- Venuti, Lawrence (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London / New York: Routledge.
- Verny, Marie-Jeanne (2005): ‚Deux langues, c'est deux clés pour ouvrir le monde‘. Roland Pécout. In: Lagarde 2005, 167–182.
- Vilavedra, Dolores (2010): Political Autonomy and Literary Institutionalization in Galicia. In: Luis Martín-Estudillo / Nicholas Spadaccini (Hg.): *New Spain, New Literatures*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 117–133.
- Villena, Miguel Ángel (2009): Manuel Rivas, la poesía como ‚célula madre‘. In: *El País*, 14.04.2009. URL: [http://elpais.com/diario/2009/04/14/cultura/1239660007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/04/14/cultura/1239660007_850215.html) [03.05.15]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6YFI16GNC>.

- Waite, Genevieve (2015): Nancy Huston's Polyglot Texts: Linguistic Limits and Transgressions. In: *L2 Journal* 7/1, 102–113. URL: <https://escholarship.org/uc/item/85w679q0#page-1> [03.06.16].
- Waters, Alyson (2012): Filling in the blanks. Raymond Federman, self-translator. In: Jeffrey R. Di Leo (Hg.): *Federman's Fictions. Innovation, Theory, and the Holocaust*, Buffalo, NY: SUNY Press, 63–75.
- Wechsler, Robert (1998): *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*. North Haven: Catbird Press.
- Weissmann, Dirk (2003): *Poésie, Judaïsme, Philosophie. Une histoire de la réception de Paul Celan en France, des débuts jusqu'à 1991*. Band 1. Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris III. URL: [http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/12414/Dirk\\_Weissmann.pdf](http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/12414/Dirk_Weissmann.pdf) [03.03.15].
- Weissmann, Dirk (2012): 'Trouver sa langue, trouver sa place': Anne Weber et l'idéal d'une littérature de l'entre-deux. In: Ralf Zschachlitz (Hg.): *Enjeux et perspectives d'un canon culturel européen – Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux?* Paris: L'Harmattan, 143–160.
- Whyte, Christopher (2000): Translation as predicament. In: *Translation and Literature* 9/2, 179–187.
- Whyte, Christopher (2002): Against Self-Translation. In: *Translation and Literature* 11/1, 64–76.
- Wilhelm, Jane E. (2006): Autour de *Limbes / Limbo: un hommage à Samuel Beckett* de Nancy Huston. In: *Palimpsestes* 18, 59–85.
- Willer, Stefan (2007): Selbstübersetzungen. Georges-Arthur Goldschmidts Anderssprachigkeit. In: Susan Arndt / Dirk Naguschewski / Robert Stockhammer (Hg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos, 264–281.
- Wilson, Rita (2009): The Writer's Double. Translation, Writing, and Autobiography. In: *Romance Studies* 27/3, 186–198.
- Woods, Michelle (2006): *Translating Milan Kundera*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Wulf, Philipp (2014): Georges-Arthur Goldschmidts Selbstübersetzung als interkultureller Vermittlungstext. In: *Exilograph* 22. Newsletter der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur mit dem Thema: Überleben in der Übersetzung oder *lost in translation?*, 7–8. URL: <https://www.exilforschung.uni-hamburg.de/forschung/publikationen/exilograph.html> [30.01.16].
- Yildiz, Yasemin (2011): *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press.
- Yuste Frías, José (2010): Au seuil de la traduction. La paratraduction. In: Ton Naaijken (Hg.): *Event or Incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Événement ou Incident. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*. Bern u. a.: Peter Lang, 287–316.
- Zalzal, Zena (2013): Auteur iconoclaste, Rachid Boudjedra croit au pouvoir des révolutions. In: *L'Orient. Le Jour*, 17.05.2013.
- Zevallos-Aguilar, Ulises Juan (2011): Recent Peruvian Quechua Poetry. Beyond Andean and Neoliberal Utopias. In: Kim Beauchesne / Alessandra Santos (Hg.): *The Utopian Impulse in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 275–294.

Zilles, Klaus (2001): *Rolando Hinojosa. A Reader's Guide*. New Mexico: University of New Mexico Press.

Zuschlag, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen. Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

### 13.7 Internetquellen

Académie française. Homepage. URL: <http://www.academie-francaise.fr/brina-svit> [09.02.14].

Archipelago Verlagsseite. URL: <http://www.archipelagobooks.org/index.php> [26.08.16].

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC). URL: <http://www.escriptors.cat/?q=autors> [14.01.16].

Blog *Authors & Translators*. URL: <http://authors-translators.blogspot.de/> [24.08.14].

Blog *Literaturas y periferias*. URL: <http://literaturasyperiferias.wordpress.com/2012/04/13/nataliatoledo/> [30.08.12].

Catalandrama. URL: <http://www.catalandrama.cat/> [01.03.16]. Datenbestand vom 01.03.16 archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6fqh6KoWU>.

Editions Jorn Verlagshomepage. URL: <http://www.editions-jorn.com/auteurs-casanova.htm> [13.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QlkoBM3M>.

Euskal Literatura Itzuliaren katalogoa. URL: <http://www.ehu.es/ehg/eli> [30.09.15].

Feminist Press (2011): *Goya's Glass*. URL: <http://www.feministpress.org/books/mo-nika-zgustova/goyas-glass> [22.05.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6PIEZbWxW>.

Fundació Enciclopèdia Catalana (2008). URL: <http://www.enciclopedia-catalana.com/ftp/grec/fundacio/Premi%20Merc%20Rodoreda.pdf> [18.06.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6QQQPmqXB>.

Galaxia Verlagshomepage. URL: <http://www.editorialgalaxia.es/> [19.03.12].

Index Translationum. URL: <http://www.unesco.org/xtrans/> [06.03.15].

Institut des textes & manuscrits modernes (o. J.): Equipe Multilinguisme, Traduction, Création. URL: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=579255> [03.09.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6SJLrXEBl>.

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. URL: <http://www.redescena.net/espectaculos/index.php> [30.12.15].

Lilly Library Manuscript Collections. URL: <http://www.indiana.edu/~liblilly/lilly/mss/index.php?p=levineinv> [24.08.13]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6J77qM8Kf>.

Literaturagentur Schavelzon. URL: <http://www.schavelzon.com/en/autor/domingo-villar/> [17.05.12].

Madeleine Zepter. Prix Littéraire Européen Homepage. URL: <http://www.prixmadeleinezepter.com/fr/prixZepter.php> [01.04.12].

PEN Català: Traduccions de la literatura catalana. URL: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat.html> [14.01.16].

- Playwrights Guild of Canada: Playwrights. Madeleine Marie Dahlem. URL: <https://www.playwrightsguild.ca/playwright/madeleine-marie-dahlem> [28.12.15].
- Portal Culture.Si. URL: [http://www.culture.si/en/Cankarjeva Publishing House Ltd](http://www.culture.si/en/Cankarjeva_Publishing_House_Ltd) [20.05.12].
- Samuel Beckett Digital Manuscript Project (o. J.): Editorial Principles and Practice. URL: <http://www.beckettarchive.org/editorial.jsp> [31.01.16].
- Santa Maddalena Foundation. Homepage. URL: <http://www.santamaddalena.org/> [16.04.14].
- Siruela Verlagshomepage. URL: <http://www.siruela.com/> [19.03.12].
- Siruela /@edicionessiruela (2012): „@LeeMisterio @nacho10y9 Hola a los dos! La nueva novela de Domingo Villar, Cruces de piedra, se publicará en 2013. Un saludo!“ Tweet vom 17.10.2012 um 01:05 Uhr. URL: <https://twitter.com/edicionessiruela/status/258478894070513664> [30.01.14]. Archiviert unter: <http://www.webcitation.org/6N0mQt1bf>.
- Standeskanzlei Graubünden. URL: <https://www.gr.ch/DE/kanton/ueberblick/Seiten/Dreisprachigkeit.aspx> [26.08.16].

## Anhang

### Selbstgeführte Interviews mit Selbstübersetzern

#### Entrevista con Marilar Aleixandre (Galicien)

2012

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus obras Tránsito de los Gramáticos (1997) y Lobos en las islas (2001)?*

M.A.: En primer lugar debo aclarar que la versión original en ambos casos es la gallega. Las razones de la autotraducción son una combinación de varios motivos:

a) las dificultades de conseguir la publicación en castellano de un libro originalmente escrito en gallego, pues las editoriales muchas veces no cuentan con personas que puedan leer y evaluar un libro escrito en gallego. Enviar el texto en español facilitó por ejemplo que Lumen publicase *Lobos en las islas*;

b) yo soy bilingüe (en algunos poemas me he definido como un animal con lengua bífida, partida), mi primera lengua es el castellano;

c) he realizado algunas traducciones, de poemarios (Sandra Cisneros, *Loose woman – Muller ceiba*) y de literatura infantil (Lewis Carroll, *The hunting of the snark*, *Lista de honor de IBBY*; y otros).

Para mí traducir es una de las facetas del oficio de escribir (ver la conferencia en el ciclo sobre traducción del Cervantes en 2011 que adjunto)

E.G.: *¿Tiene la intención de seguir traduciendo sus otros libros?*

M.A.: La mayoría de mis libros de literatura infantil y juvenil están publicados en español en traducciones realizadas por mí. En cuanto a los otros para adultos, sí, me gustaría que se publicase *O coitelo en novembro (El cuchillo en noviembre)*, y tengo intención de traducirlo para enviarlo a una editorial. Quizá si encontrase una buena traductora o traductor se lo encargaría.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros?*

M.A.: Ventajas: yo sé lo que quiero decir en cada caso, la fidelidad es mayor. Desventajas: la primera el tiempo empleado (además de escritora soy profesora de universidad, didáctica de ciencias, algo bastante alejado de la literatura); el tiempo que dedico a escribir suelo emplearlo en libros nuevos; otra desventaja es que a veces cansa volver sobre situaciones y personajes con los que ya ,hemos terminado', especialmente en las novelas que son como una enfermedad crónica.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?*

M.A.: En algunas ocasiones cambiar el contexto, por ejemplo en *Teoría do Caos (Xerais, 2001)*, que he traducido, aunque no ha llegado a publicarse en

castellano, que es una novela sobre la traición, en gallego hay muchas referencias a una traición literariamente muy célebre abordada en las cantigas medievales galego-portuguesas (la traición de los castillos, ,mellor é ser traidor que morrer excomungado') que en castellano sustituí por el cerco de Zamora y la traición de Bellido Dolfos (,con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados'). En los libros infantiles tengo muchos juegos de palabras y rimas que presentan retos a la hora de traducirlos. Y a veces es imposible la traducción literal: En mi última novela juvenil, *La cabeza de Medusa*, que aborda la violación social y simbólica asociada a la física, el amor está representado por los ,amorotes' (nombre en gallego de las fresas), en especial por los silvestres. Como dice un personaje, Rubén, en ,amo(ro)te' está la fruta y está ,ámote'. No hay modo de traducir eso al castellano y tuve que eliminar esa frase cuando la traduje.

- E.G.: *¿Hay muchas diferencias entre las versiones en gallego y español?*
- M.A.: Creo que no, fuera de alguna pequeña cosa como las mencionadas arriba. En los dos libros por los que me pregunta, creo que las diferencias son mínimas.
- E.G.: *Y para acabar: ¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*
- M.A.: La versión original es la gallega, y preferiría que fuese esa, pero soy consciente de que en muchos casos es mucho más difícil encontrar traductores del gallego que del castellano. Las traducciones de textos míos al inglés que han aparecido en antologías (por ejemplo de poemas en *To the winds our sails* o de relatos en Breogan's lighthouse) han sido realizadas desde el gallego, son situaciones un poco especiales como el workshop de traducción de Oxford.
- E.G.: *Muchas gracias por su tiempo y sus aclaraciones.*

## Entrevista con Ferran Anell (Katalonien)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus poemas?*

F.A.: *Quién te hizo daño, Billie Holiday* es la traducción que yo mismo hice de mi libro en catalán, *Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday*. Es un libro de poesía de hace ya unos cuantos años. En realidad fue mi primer libro de poesía publicado. El motivo fue que el editor que me propuso una segunda edición quiso que fuera bilingüe catalán-castellano y me pidió que lo tradujera. Yo sabía de la dificultad de traducir poesía y por eso hice todo el esfuerzo necesaria para encararme con el pedido del editor. Considero que no salí bien parado de la contienda, la traducción es muy floja y no me satisface nada (excepto, quizá, algún poema concreto). Traducir poesía es prácticamente imposible, aunque sea el propio autor el traductor.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios poemas?*

F.A.: Lo más difícil a la hora de traducir mis propios poemas fue repetir el estado emocional que representa un poema. Parece un simple cúmulo de palabras pero hay mucho más detrás de unos versos, hay la recreación de un estado de ánimo a través de la palabra. Y las lenguas no son equivalentes para nada, los significantes de una lengua no tienen una referencia exacta en otra, hay solamente una imagen aparente que finge ser la misma palabra que en la otra, pero a la hora de dar vida a las palabras en la oración esta apariencia imaginaria se rompe y aparece lo imposible de decir: lo que la otra lengua ya intentó.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar ambas versiones en una edición bilingüe?*

F.A.: Sobre las ventajas de editar el original catalán junto a la traducción, es evidente que para los lectores castellanos supone un acceso fácil al estar en su lengua. Yo creo que para el lector atento de poesía la ventaja reside en poder ir leyendo, al mismo tiempo, la traducción y la versión original. Esto permite profundizar más en los poemas, teniendo en cuenta que, siendo ya discutible la traducción de una novela ante la imposibilidad del trasvase total de la prosa literaria de una lengua a otra, en poesía es literalmente imposible trasladar lo que 'siente' el poema en su lengua original a otra diferente. La traducción sólo puede ser un intento de aproximación al significado de los versos que, por su naturaleza metafórica y metonímica, se acercan más al inconsciente que al consciente, si me permites que me ponga freudiano. Creo que ésta es la principal ventaja de tener la versión original en la página de al lado.

E.G.: *¿Aparte de Quién te hizo daño, Billie Holiday ha autotraducido otros libros?*

F.A.: Hay otro poemario mio traducido al castellano, titulado *Contra els poetes* (en catalán) – *Contra los poetas* (en castellano, de editorial La Garúa). El libro tuvo muy poca distribución y es difícil de encontrar. Pero lo tradujo

otro poeta amigo (Andreu González Castro), por tanto no es traducción mía.

E.G.: *¿Ha colaborado con Andreu Gonzáles Castro en la traducción del libro Contra los poetas?*

F.A.: Sobre mi colaboración con Andreu González Castro, fue para mi muy interesante. No nos conocíamos y, por tanto, primero fuimos rompiendo el hielo y tanteando el terreno. Luego la colaboración derivó en una amistad sincera. Fue interesante ver como él había entendido el poema, comprobar las diferentes lecturas que cada uno hace; siendo yo el autor veía como yo no tenía la versión ,auténtica' sino una versión más de aquellos poemas. Salieron discrepancias sobre la poesía en sí. Andreu opinaba que debía tener ritmo y en la traducción intentaba meterle modificaciones silábicas para que los versos tuvieran una cierta cadencia. Yo había escrito el libro como un experimento rupturista: sin ningún signo de puntuación, sin mayúsculas, sin ningún ritmo... Lógicamente también había discrepancias sobre las palabras: el castellano de Andreu (ésta es su lengua materna) no era exactamente el mismo que el mio (soy catalanohablante). Era divertido discutir sobre ,cómo se dice esto'. El caso de Andreu (que en estos momentos empieza a ser un escritos, sobre todo de prosa, reconocido y editado), es muy interesante: empezó escribiendo poesía en castellano y ahora escribe poesía, prosa y novela en catalán, con éxito.

E.G.: *¿Ha usted traducido también a otros poetas?*

F.A.: No, no he traducido a otros poetas. Quizás algun poema de algún amigo, del catalán al castellano, pero nada más.

E.G.: *¿Tiene usted la intención de seguir traduciendo sus poemas o fue una experiencia única?*

F.A.: En cuanto a la traducción de mis poemas, si publicara más libros y alguien tuviera interés en sacar una versión traducida, estaría encantado de entrar de nuevo en la tarea de autotraducirme. De momento no tengo ninguna propuesta.

E.G.: *Muchas gracias, Ferran Anell, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*



## Entretien con Luisa Ballesteros Rosas (Frankreich)

2013

E.G.: *Pourquoi avez-vous commencé à traduire vos poèmes?*

L.B.: J'ai commencé à traduire mes poèmes à partir du moment où quelqu'un s'est montré intéressé de les lire et de les publier.

E.G.: *Pourquoi n'avez-vous pas traduit vous-même le recueil Memoria del olvido? Comment était l'expérience d'être traduite par quelqu'un d'autre? Avez-vous reconnu votre voix?*

L.B.: Je n'ai pas traduit moi-même le recueil *Memoria del olvido* tout simplement par manque de temps. Cependant, j'ai beaucoup collaboré avec le traducteur, Julian Garavito. Cela m'a permis de lever des malentendus et de trouver ma voix dans la version française.

E.G.: *Comment s'est déroulée la collaboration avec Julian Garavito? Avez-vous révisé la traduction?*

L.B.: Avec Julian Garavito nous nous rencontrions pour voir certains termes ou des métaphores qui posent des problèmes quand le traducteur n'est pas poète et veut absolument traduire littéralement les mots, ce qui changeait alors le sens ou l'image que je voulais dans la traduction, et ne donnait pas l'éclat attendu... Surtout que parfois l'espagnol se permet plus de fantaisie, plus de possibilités.

E.G.: *Comment est votre processus créatif? Ecrivez-vous vos poèmes d'abord dans une langue pour les traduire ensuite dans l'autre? Ou est-ce que c'est plutôt une écriture bilingue?*

L.B.: En principe, j'écris mes poèmes d'abord dans une langue et ensuite je les traduis dans l'autre. Mais ce n'est pas toujours l'espagnol en premier. Parfois les muses me visitent en français.

E.G.: *En traduisant on voit aussi les faiblesses du texte original. Est-ce que vous vous permettez de modifier l'original ou est-ce que l'original est achevé au moment de la traduction?*

L.B.: La traduction vous montre aussi parfois d'autres pistes à exploiter dans le texte original, c'est vrai, et peut vous aider à l'améliorer. Mais la plupart du temps j'ai trouvé plus de limites et de raideur en français, pour donner l'équivalent de ce que je voulais dire en espagnol. Une chose qui ne me pose pas de problème quand le poème arrive et s'impose à moi directement en français.

E.G.: *Avez-vous changé la manière de traduire vos poèmes au fil des années, ou avec chacun de vos recueils?*

L.B.: Je n'ai pas changé la manière de traduire, mais j'ai plutôt évolué dans ma façon d'écrire, et la traduction suit cette évolution.

E.G.: *Est-ce que la mise en page est importante pour vous? Pourriez-vous commenter le choix de la mise en page de vos éditions bilingues? Quelles sont*

*les avantages / les désavantages de publier vos livres dans des éditions bilingues?*

L.B.: L'édition bilingue a plutôt des avantages, comme celui de satisfaire plus de lecteurs, car ils peuvent lire le livre dans leur propre langue; mais aussi pour ceux qui apprennent l'une ou l'autre langue, la mise en page en miroir est l'idéale pour s'aider avec la traduction. Seulement, il faut savoir qu'une traduction poétique ne peut pas être considérée mot pour mot. Elle vous donne l'équivalent de l'idée, du sens et de l'image. Donc elle pose plus des difficultés que n'importe quelle autre traduction.

E.G.: *Dans quelles autres langues vos poèmes sont-ils traduits? La traduction se fait-elle du français ou de l'espagnol? Avez-vous une préférence pour le texte source?*

L.B.: Pour l'instant, je n'ai pas été traduite dans d'autres langues, mais il y a un projet de traduction en anglais par une professeure colombienne bilingue.

E.G.: *Est-ce que vous connaissez d'autres écrivains qui se traduisent eux-mêmes? Et si oui, lesquels?*

L.B.: Je ne connais pas d'autres écrivains qui se traduisent eux-mêmes.

E.G.: *Je vous remercie d'avoir partagé vos expériences comme auto-traductrice avec moi.*

## Entretien avec Linda Maria Baros (Frankreich)

2013, fortgesetzt 2015

E.G.: *Quand et dans quelle langue avez-vous commencé à écrire?*

L.M.B.: J'ai fait mes débuts littéraires à l'âge de sept ans. Comme à l'époque je vivais à Bucarest, j'ai écrit et publié, bien entendu, mon premier poème – intitulé ‚Je m'habille avec la lettre A‘ – en roumain.

E.G.: *Comment est votre processus créatif? Écrivez-vous vos poèmes d'abord dans une langue pour les traduire ensuite dans l'autre? Ou est-ce que c'est plutôt une écriture bilingue?*

L.M.B.: Il y en a qui disent que l'on naît la langue maternelle collée au front. Mais, à mon avis, la langue n'a rien d'un aérostat de terre que l'on porterait sur les épaules. Lorsqu'on prend le tournant du bilinguisme, le premier problème qui se pose, ce n'est pas celui de l'identité du créateur, comme on a si souvent l'habitude de le dire, mais celui de l'enrichissement progressif, parfois imperceptible, de l'imaginaire littéraire. Il n'y a ni ascension, ni trahison. Il y a tout simplement une volonté d'appréhender le monde de deux points de vue radicalement différents à la fois, d'établir un dialogue permanent entre les deux arsenaux imaginatifs que suppose le bilinguisme. D'entamer, en d'autres termes, une belle aventure où le métissage culturel et linguistique s'impose comme une nécessité, comme un désir violent de vivre son écriture à travers une autre langue, apte à lui conférer de nouvelles valences, apte à s'incruster dans les couches les plus profondes de l'imaginaire, pour modifier en filigrane la vision que le poète a du monde, tout en la préservant. C'est dans cette tension perpétuelle que le bilinguisme puise sa force: il y a une seule personne qui parle, qui écrit, mais il y a deux voix qui parviennent jusqu'aux lecteurs. Et je ne parle pas ici d'une voix première et d'une voix seconde – cela serait complètement réducteur –, je parle plutôt d'une voix double qui remue la littérature de l'intérieur, qui résorbe les lecteurs en elle-même comme dans un vortex, qui donne à voir un monde où l'on peut vivre sans devoir enfilet tous les jours une chemise de kevlar.

Ainsi se nouent les pensées du poète bilingue et, par là même, bicéphale, qui détache les cordages et se jette, chaque matin, sauvagement, sur les mots. Sur l'autoroute A4 s'étend son domaine. Au long de l'autoroute A4, il marche tout nu, en attendant qu'un mot ou un autre l'habille.

E.G.: *Quelles sont les avantages/désavantages de l'autotraduction?*

L.M.B.: Il n'y a, comme je viens de le préciser, ni ascension, ni trahison. Ni avantages, ni désavantages. Le poète qui se traduit lui-même vit dans un univers binaire où l'œuvre n'est qu'un gibier rusé. Un gibier qui aura toujours la même ossature, mais qui, chaque fois qu'on l'écorchera, laissera choir une nouvelle peau à nos pieds... Et cette gaine langagière ne relève pas seulement du domaine de l'autotraduction, mais aussi de celui de l'adaptation et de la réinvention. En conséquence, l'œuvre du poète bicéphale

s'incrit-elle, paradoxalement, aussi bien dans la sphère de la traduction que dans celle de la création originale.

C'est en ces termes que je caractériserais *Le Livre de signes et d'ombres* (Prix de la Vocation, Cheyne éditeur, 2004, France) et *La Maison en lames de rasoir* (Prix Apollinaire, Cheyne éditeur, 2006, réédition 2008, France), recueils que j'ai écrits en français et que j'ai traduits et, en même temps réinventés, lors de leur publication en roumain.

E.G.: *Pourquoi avez-vous commencé à traduire vos poèmes?*

L.M.B.: Je pense que le poète bicéphale est appelé à faire et défaire constamment le nœud des langues. Il fend l'horizon, ouvre la perspective et noue ensuite les distances bout à bout. L'autotraduction participe tout naturellement de ce processus de création.

E.G.: *Si je vous ai bien compris, vous avez écrit les poèmes d'abord dans une langue et vous ne les avez pas traduits immédiatement, mais seulement lors de leur publication dans l'autre langue?*

L.M.B.: *Le Livre de signes et d'ombres* a été publié en français en 2004 et, seulement quelques mois plus tard, en roumain. Le recueil *La Maison en lames de rasoir* est sorti simultanément en français et en roumain (2006). Par conséquent, la traduction des recueils intervient immédiatement après leur écriture en français.

E.G.: *J'assume donc que la version originale est aboutie au moment de la traduction.*

L.M.B.: Certes, la version française originale est aboutie à l'instant où intervient le processus d'autotraduction. Néanmoins, l'accent ne pourrait pas tomber sur cet aspect, étant donné que l'autotraduction est toujours accompagnée d'une réinvention langagière immédiate. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le mentionner, dans cette optique, l'œuvre traduite en roumain devient paradoxalement une œuvre originale. Cela est d'autant plus évident si je me rapporte au recueil *Légendes métropolitaines* qui est écrit simultanément en français et en roumain.

E.G.: *Dans quelles autres langues vos poèmes sont-ils traduits?*

L.M.B.: Mes poèmes sont publiés dans 25 pays, soit en version française, pour ce qui est du monde francophone (à part la France, bien sûr, il y a la Belgique, le Luxembourg, la Suisse, le Canada), soit en traduction. Voici la liste complète des traductions...

Ouvrages parus:

en roumain

- *Casa din lame de ras* (*La Maison en lames de rasoir*), Cartea româneasca, 2006

- *Dictionarul de semne si trepte* (*Le Livre de signes et d'ombres*), Junimea, 2005

en français

- 2003, *Il est loin le soleil couchant, arrache-lui le ruban ! (Amurgu-i departe, sumulge-i rubanul!)*, 2003

en bulgare

- *La Maison en lames de rasoir*, trad. Aksinia Mihailova, FLB, 2010

en letton

- *Bardasnažu asmenu nams (La Maison en lames de rasoir)*, trad. Dagnija Dreika, Daugava, 2011

Ouvrages en cours de parution, sortie prévue pour 2014:

- *La Maison en lames de rasoir* – en anglais, espagnol, allemand, italien, néerlandais, bengali, slovène et lituanien

- *L'Autoroute A4 et autres poèmes* – en néerlandais

- *Légendes métropolitaines* – en roumain

- *Les cuisses des gares* (anthologie) – en espagnol et ukrainien

Poèmes parus en revue ou bien dans des anthologies poétiques:

- en anglais (USA et Angleterre), italien, allemand, espagnol (Espagne et Mexique), néerlandais (Pays-Bas et Belgique), finlandais, bengali (Bangladesh), japonais, portugais (Portugal), roumain (Roumanie et République de Moldavie), serbe, croate, albanais, slovène, perse, arabe (Maroc), polonais, turc

E.G.: *La traduction se fait-elle du français ou du roumain? Avez-vous une préférence pour le texte source?*

L.M.B.: La traduction peut se faire soit du roumain, soit du français, sachant que je considère les deux versions comme étant originales. Mais la préférence revient naturellement au texte français. C'est une chose bien connue, la langue française est, depuis toujours, la langue de la poésie.

E.G.: *La genèse de votre recueil La nageuse désossée. Légendes métropolitaines m'intéresse beaucoup. Vous avez dit que vous l'avez écrit simultanément en français et en roumain. J'aimerais bien mieux comprendre la genèse des textes bilingues, comment les deux langues s'inspirent, comment l'écriture et la traduction interagissent jusque la version finale est achevée. Comment s'est passé le passage d'une langue à l'autre? Est-il s'agit d'une écriture bilingue, d'un va-et-vient entre les deux langues et les deux versions?*

L.M.B.: La notion d'écriture bilingue ne s'applique pas à ma démarche créative. Précisément, parce qu'elle implique, comme vous le dites, un va-et-vient entre deux langues. Or, le recueil *La nageuse désossée. Légendes métropolitaines* est écrit en français et, indépendamment ou presque, en roumain. Disons qu'il a été question de mettre en mots une même vision et un même sujet avec des outils langagiers et rythmiques entièrement

différents. Non pas dans la perspective de la traduction, du passage d'une langue à une autre, mais dans une optique créative. Mais il serait peut-être plus juste de dire que le recueil *La nageuse désossée. Légendes métropolitaines* est écrit en français et simultanément recréé en roumain. Cela explique d'ailleurs autant les similitudes évidentes entre la version première et la version reconçue que les nombreuses dissemblances, elles aussi patentes.

E.G.: *Vos poèmes ont été traduits dans plusieurs langues. Avez-vous collaboré avec les traducteurs?*

L.M.B.: Oui, en effet, mes poèmes sont traduits et publiés à présent dans 28 pays. Et, malgré la diversité des langues et les difficultés qui sous-tendent une telle entreprise, je suis toujours ravie de travailler avec les traducteurs sur les textes. Cela me semble d'ailleurs indispensable! Si l'occasion ne se présente pas, les surprises peuvent parfois être bien tristes. En ce qui concerne mes poèmes, une traduction qui n'a pas fait l'objet d'une vérification en binôme, d'une vérification menée ensemble par le traducteur et par moi-même, ne devrait normalement pas être publiée. Même s'il est question de langues rares, l'examen de la justesse de la traduction ne peut être ignoré.

E.G.: *Est-ce que vous savez si un de vos traducteurs a travaillé avec les deux versions comme texte source?*

L.M.B.: Les traductions ont toutes été faites à partir du français.

E.G.: *Souvent les recueils de poèmes autotraduits sont publiés en édition bilingue. Par contre, vos poèmes ont tous été publiés dans des éditions monolingues. Est-ce que c'est un pur hasard ou avez-vous opté contre une publication en édition bilingue?*

L.M.B.: En ce qui concerne les éditions roumaines, il s'agit d'un choix personnel. Pour ce qui est des autres éditions – celles qui ont déjà été publiées (en néerlandais, en bulgare et en letton) et celles dont la parution est prévue pour 2015 et 2016 (en anglais, en italien, en allemand, en néerlandais, en espagnol, en slovène et en bangla) –, ce sont les éditeurs et les traducteurs qui ont opté, avec mon accord, pour une version monolingue.

E.G.: *Je vous remercie d'avoir partagé vos expériences comme auto-traductrice avec moi.*

## Entrevista con Gloria Caceres Vargas (Peru)

2013

E.G.: *¿Es la autotraducción para usted una elección o una necesidad?*

G.C.V.: La autotraducción del quechua al español para mí es a veces una elección y en otras, una necesidad. Me explico:

Es elección porque decido hacerlo en la otra lengua en la que no fue escrita inicialmente. Considero que el mejor traductor sería yo misma ya que conozco mi lengua, sé como esta funciona, cuáles son los sufijos (si es quechua) o los elementos (si es español) que mejor expresen mis sentimientos, pensamientos o en todo caso la intencionalidad y profundidad del texto. Quién mejor que una misma que conoce y siente la musicalidad del texto, el ritmo y las imágenes propias de cada lengua. Por ejemplo, el título de mi poemario es:

*Munakuwaptiykiqa* (en quechua) traducido al español es ‘Si tú me quisieras’.

*Munawaptiykiqa* (en quechua) traducido al español es lo mismo ‘Si tú me quisieras’.

La diferencia en el quechua está en la intensidad de la acción expresada en el sufijo */-ku-/* de la primera oración o enunciado que manifiesta la necesidad, posibilidad de ser amada intensamente, sentimiento que viene del fondo del corazón, es como un grito callado: *Munakuwaptiykiqa*, mientras que en la segunda expresión expresa solo la posibilidad de una acción que está expresada en el quechua en */-pti-/*

De ahí que yo misma prefiero traducir mis poemas y relatos.

Es necesidad porque como hablante nativa del quechua tengo la obligación de contribuir a su enseñanza y a su mantenimiento para los que tienen por primera lengua y los que han sido alfabetizados en esta lengua tengan material para continuar con la lecto-escritura que aprendieron en el colegio.

Además incursiono en la traducción al quechua de autores peruanos y otros que escribieron en español. Nos faltan textos para fomentar el hábito de la lectura. Aun no estamos acostumbrados a leer en nuestra lengua materna pese a que este es uno de los objetivos del programa de Educación intercultural bilingüe (EIB).

En la mayoría de los casos la autotraducción va en los dos sentidos: de quechua a español, de español a quechua.

E.G.: *¿Cree que la autotraducción ayuda en la promoción y la alfabetización de su lengua materna?*

G.C.V.: Sí lo creo. La autotraducción ayuda a la vigencia y promoción de una lengua porque alcanza a los lectores toda una situación, una historia ya sea real, verosímil o imaginaria. El Perú es un país multicultural y plurilingüe. Lingüísticamente tiene 45 lenguas, el español, que es la

lengua oficial y administrativa del país, pero además existen 2 lenguas andinas (quechua y el aimara) declaradas como lengua oficial sólo en las regiones donde se habla y 42 lenguas amazónicas. En concordancia con los objetivos del programa de Educación Intercultural Bilingüe para mí es fundamental la traducción de textos de la literatura peruana, latinoamericana y universal y otros de diversa índole para promover su conocimiento, uso y vigencia.

La autotraducción hecha por los mismos creadores, sean poetas y narradores o ensayistas, es importante porque ellos mismos lo realizan con sus propios argumentos sin desvirtuar la obra original, tratan de mantener el hábito inicial.

Lamentablemente en el Perú aun no estamos acostumbrados a leer en la propia nativa o mal llamada como 'lengua materna', porque no solo es de la madre sino del círculo familiar.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

G.C.V.: Cada escritura, cada proceso es diferente. Escribo en una lengua, generalmente en el quechua, digo así por que ahora último he escrito dos cuentos breves en español para un concurso literario que no fue calificado. Casi un año después me he puesto a traducirlo al quechua y reparé que estaba volviendo a escribirla guiada por el quechua.

La mayoría de mis escritos (poemas o relatos) son escritos en quechua y para que puedan ser leídos por los que desconocen el quechua lo traduzco al español para que puedan ser leído por un público mayor, y de ese modo poco a poco se van introduciendo en la lengua misma y en su cultura.

*¿Qué es una escritura bilingüe? ¿Escribir al mismo tiempo en las dos lenguas? En el proceso de la autotraducción podría decir que es volver a escribir, porque ya existe una versión que se está traduciendo y ahí vas corrigiendo o adaptando algunos giros literarios propios en la lengua meta.*

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros?*

G.C.V.: Ventajas: Se puede hacer la autocorrección de lo que uno cree que no está bien expresado y buscar los términos que mejor me expresen lo que tú crees o imagines que no está bien. En alguna forma es volver a escribir y lo saboreas.

Desventajas: porque uno toma más tiempo, porque es casi volver a escribir en la mayoría de los casos. El primer texto poético o narrativo viene a constituirse como el esqueleto o guía de lo va a ser la versión final.

Finalmente es un proceso de doble escritura, de creación en ambas lenguas.



E.G.: *¿Cuáles son las dificultades que se enfrentan para publicar sus obras?  
¿Tienen muchos libros inéditos?*

G.C.V.: La falta de recursos económicos. Últimamente la publicación de las obras en lengua nativa tiene un poco más de aceptación. Las imprentas suelen aceptarlas si es una coedición con alguna universidad puesto que a ellas les interesa más recuperar lo que invierten y hacer promoción de sus publicaciones. Los autores, si queremos que nos lean, terminamos regalando nuestros libros. La comercialización es difícil, casi no se vende. Hay que incentivar la lectura de los libros en lengua quechua y en otras lenguas nativas.

Tengo publicados 3 cuentos bilingües (quechua–español), 1 poemario (quechua-español) y 3 cuentos traducidos del español al quechua de uno de los mas grandes escritores identificado con nuestra lengua y cultura quechua.

Tengo 3 cuentos inéditos y 1 poemario y 4 cuentos breves traducidos del español al quechua

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar sus propios libros en edición bilingüe?*

G.C.V.: Hay diferentes respuestas. Por un lado solamente quiero escribir, fantasear pero al pensar que otro pueda traducirme no me gusta mucho y entonces prefiero hacerlo yo misma y lo disfruto por que en ambas lenguas reescribo y este de reelaboración me gusta, es moldear las imágenes, retocarlas en las dos lenguas.

Veo y soy consciente de que hay más ventajas que desventajas. La gente que no sabe quechua lo lee en español y después poco a poco se va sumergiendo en el mundo y lengua quechua y finalmente algunos deciden aprender la lengua. Claro está que esto cuesta mucho esfuerzo pero algunos lo logran y otros al menos se acercan a la periferia de otro mundo y lengua.

Algunos escritores prefieren publicar solo en la lengua quechua no son partidarios de la traducción, no quieren autotraducirse porque dicen que es una manera de imponer la lengua. Yo no comparto esa actitud porque creo que aun no todos están preparados para leer en quechua, cuesta reconocer las grafías y entender lo que repasan con los ojos. Más bien es una actitud que margina al otro lector. Además los programas de Educación Intercultural Bilingüe (EIB) son de reciente data.

E.G.: *Muchas gracias Gloria Caceres Vargas por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Interview with Roser Caminals-Heath (Vereinigete Staaten von Amerika)

2012

R.C-H.: Since you are working on self-translation, let me direct you to my own fiction. For many years now, I have been a novelist and I only translate my own works. If you check the website below, you will see that some of my books have come out in three languages. I did my own Spanish translation of *La petita mort* and the English translation of *El Carrer dels Tres Llits*, which is now also coming out in electronic version. Both Catalan originals were featured at the bookfair in Frankfurt a few years ago. I published my first novel *Once Remembered, Twice Lived* in English in the US and then translated it into Catalan under the title *Un segle de prodigis*.

E.G: *What surprised me the most concerning your own translations was that even though you are working with three languages, none of your novels have appeared in all three languages and even more surprising, you switched the direction of the translation each time: The first self-translation was from English to Catalan, the second from Catalan to Spanish and the third from Catalan to English. Thus, I was wondering if the version of each book in the third language is nonexistent or is there a manuscript that has just not been published so far?*

R.C-H.: One of my novels, *The Street of the Three Beds*, has appeared in the three languages, but the Spanish translation, titled *Amores oscuros*, was not done by me. The English version was. It is in paper and now it is also coming out in electronic version. Only *El Carrer dels Tres Llits* is available in three languages. *La petita mort* and *La dona de mercuri*, in two, Catalan and Spanish. The last two books, *La seduccio Americana* (non-fiction) and *Cinc-cents bars i una llibreria*, only in Catalan.

E.G: *Are you planning to translate them?*

R.C-H.: My last two books have not been translated because, due to the severe economic crisis in Spain, publishers have budget cuts and are publishing less. I would like to translate them both, of course, but with some guarantee that they will be published.

E.G: *Apart from Amores Oscuros also La dona de mercuri has been translated into Spanish by a translator. How did you experience being translated into Spanish by someone else? Has there been any kind of collaboration? Did you answer questions or did you revise the translations? Why have you not self-translated the books into Spanish?*

R.C-H.: I had done my Spanish translation of *La dona de mercuri* but the manuscript got lost in the mail and the electronic version was also lost when my computer crashed – a nightmare! As for *Amores oscuros*, the publisher wanted the Spanish version right away and I did not have time to do it so fast. But I did collaborate closely with Maria Pilar Queralt del Hierro, so that was a good experience. I answered questions and revised her work. I am still in touch with Maria Pilar. In general, though, I prefer to

do my own translations. I can be more accurate and it is less time consuming than working with another translator. Also, my husband is an American writer and he revises them.

E.G: *To lose a whole translation must be a really awful experience... Have you also been in contact with Francesc Reyes Camps before, during or after the translation?*

R.C-H.: I was not in touch with Francesc Reyes because when my translation was lost there was no time. He had to do it in a rush.

E.G: *Did you recognize your own voice in the Spanish versions?*

R.C-H.: I do, although less in *La mujer de mercurio*, in which I played no part. Keep in mind that I am bilingual, I have two native languages and so I also have a Spanish voice.

E.G: *Do you think Amores Oscuros / La mujer de mercurio would have been a lot different if you would have done the translation yourself?*

R.C-H.: *La mujer de mercurio* would probably have been.

E.G: *Unai Elorriaga once said: „El traductor mejor de una obra es sin duda el autor mismo.“*

R.C-H.: I agree, but the self-translator always needs the cooperation of a native speaker of the target language who is also a translator and/or a writer. (By the way, a translator IS a writer).

E.G: *Is it right to classify all your self-translations as „delayed self-translations“? Do you tend to agree?*

R.C-H.: Yes, to some extent, but the delay is dictated by publishing demand. You usually wait until a publisher is interested in the translation.

E.G: *In the case of The Street of the Three Beds, nine years have passed. How was it to go back to a work that you wrote nine years ago? Did you have the impression that your writing style has changed a lot since then?*

R.C-H.: Yes, my style has changed in these years but when you immerse yourself in a book you go back to its world, so the work wasn't harder than usual.

## Entrevista con Harkaitz Cano (Baskenland)

2014

E.G.: *Me parece especialmente interesante que después de haber autotraducido la mayor parte de sus libros, haya comenzado a colaborar con traductores: primero con Mikel Iturria para la novela Pasaia Blues y luego con Gerardo Markuleta para la novela Twist. ¿Podría usted por favor describir cada colaboración? ¿Cuál fue su papel en cada uno de esas traducciones?*

H.C.: Cada caso es diferente. Mi relación con la traducción ha sido azarosa desde el inicio: mi primer libro traducido al castellano no fue una autotraducción, sino que vino de la mano de Bego Montorio (*Enseres de ortopedia inútil*), y mi papel allí se limitó a revisar su trabajo. Desde entonces y a esta parte, el motivo de haber autotraducido mi propia obra se ha debido, la mayoría de las veces, a la falta de presupuesto para pagar a un traductor, por lo que me vi obligado a acometer el trabajo yo mismo. Tan prosaico como eso. Fue el caso, por ejemplo, de *El puente desafinado* o *Jazz y Alaska en la misma frase*. Durante estos procesos de traducción aprendí que la tentación de reescritura era demasiado grande y que uno podía acabar “versioneando” su trabajo (basta observar los cambios en el título de las obras... o el hecho de que estos libros contengan capítulos enteros que no estaban en el original en euskera). Por otra parte está el tiempo que transcurre entre la publicación del original y la traducción. El original de *Jazz y Alaska*... fue publicado en 1996 y la traducción vio la luz ocho años después, por lo que me sentí en el “derecho” de traducir, no solamente la obra, sino el tiempo que había pasado desde que la había escrito y los cambios que se habían operado en mi forma de ver la literatura (dentro de unos límites, por supuesto)... En el caso de la poesía es especialmente notorio: la recreación del original resulta inevitable y puede llegar a convertirse en algo lúdico-creativo para el autor (con todos los peligros de auto-traición que ello conlleva...).

En el caso de *Pasaia blues*, Mikel Iturria empezó a trabajar por su cuenta, pero no era un traductor profesional y yo acabé revisando su parte y traduciendo los capítulos que aún estaban por traducir.

*Twist* por otra parte, iba a ser traducida enteramente por Gerardo Markuleta (yo no me sentía con fuerzas de verter al castellano un proyecto de esa envergadura, que me dejó ya exhausto en su versión original), pero, por cuestión de plazos y por falta de tiempo del traductor, hubo tres capítulos que acabé traduciendo yo. Después revisamos respectivamente la parte traducida por el otro, para que no se notasen las cuatro manos.

También es cierto que con los años, a pesar de no tener formación como traductor, mi tendencia es recrear o versionear menos y atenerme cada vez más al original. Se puede decir que me he ‘convertido en traductor’ a fuerza de traducir... De lo contrario, creo que se corre el peligro de que la

lengua original pase a ser (sobre todo en el caso de las lenguas minorizadas) una especie de ‚borrador‘ o ‚prueba‘ que luego, tras haber pasado el primer filtro de lectores y críticos, se convierta en la segunda lengua en la versión ‚mejorada‘, ‚retocada‘ o ‚corregida‘, algo que uno ha de evitar a toda costa. Por no hablar de lo que el traductor Juan Garzia denominaba ‚traducción intracraneal‘, es decir, el hecho de pensar en un idioma e ir traduciendo las ideas mentalmente (pensar en castellano, para después traducir mentalmente al euskera... contemplando o anticipando además los problemas que uno podría tener al traducir determinadas frases o juegos de palabras y censurándose en el original para ahorrarse después los problemas en la traducción, con toda la pérdida connotativa que puede ello acarrear al original).

E.G.: *Después de estas dos colaboraciones cuál es su impresión: ¿Prefiere usted la autotraducción o colaborar con un traductor?*

H.C.: Prefiero dejar el trabajo en manos de un traductor de confianza. Para mí sería lo ideal. La traducción, así lo veo yo al menos, siempre será por lo demás una versión en directo de un disco que ya fue grabado previamente en estudio, uno reconoce la melodía y reconoce la canción, pero hay algo que se aleja inevitablemente del original.

E.G.: *Muchas gracias Harkaitz Cano por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Entrevista con Jordi Climent (Katalonien)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias haikus?*

J.C.: Es la manera de asegurarme que no se pierde nada. Nadie mejor que yo, para saber lo que pretendo comunicar, y traduciéndolos yo, me aseguro de que nada se pierda en el camino. O al menos eso intento.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

J.C.: Escribo los haikus en catalán, que es mi lengua materna. A continuación hago la traducción al castellano, intentando conservar el sentido, el ritmo....

E.G.: *¿Cuál es la distancia de tiempo entre la creación original y la traducción? ¿Traduce el haiku inmediatamente después de escribirlo o sólo cuando se publica?*

J.C.: Acostumbro a traducir inmediatamente después de escribir el original.

E.G.: *¿Tiene la intención de seguir traduciendo sus propios haikus?*

J.C.: Si. Todo lo que escribo lo traduzco luego al castellano. Ya sean haikus, cualquier otro tipo de poemas o prosa.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios haikus?*

J.C.: Como te comentaba antes, la principal ventaja es que no se pierda nada en la traducción. Y no hablo sólo del ritmo o la estética del poema, sino también del sentido. El haiku surge cuando un suceso nos provoca asombro. Puede ser algo muy simple. Un aroma en el aire, el sonido de unos pasos que se alejan... Cualquier nimiedad puede ser objeto de un haiku, siempre que ésta conmueva de alguna manera al haijin. ¿Y quien mejor que el haijin, que ha captado la sorpresa de este momento, para traducir su propio poema?

En cuanto a las desventajas, la verdad es que no le veo ninguna. Siempre lo he hecho así, y pienso seguir haciéndolo.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios haikus?*

J.C.: Lo más difícil es que no se pierda el sentido del haiku. En un poema tan breve (17 sílabas) cualquier palabra debe ser elegida cuidadosamente, o daremos al traste con el haiku. Esto implica que muchas veces no sirva cualquier traducción literal. Hay que escoger las palabras adecuadas, para lograr comunicar, para conservar el ritmo, la música...

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar ambas versiones en una edición bilingüe?*

J.C.: La principal ventaja es que de esta forma puedes llegar a más gente. Tampoco le veo ninguna desventaja.

E.G.: *¿Ha publicado algún otro libro autotraducido aparte de Paisatge trèmul?*

- J.C.: Además de *Paisatge trèmul*, también tengo publicado el libro *Lluvia ácida* del cual hice yo mismo la traducción del catalán al castellano. Está publicado por la editorial canaria Baile del Sol. Para esta misma editorial tengo apalabrado un libro para el primer trimestre del 2014. Se trata de un poemario (esta vez no de haikus, sino de poemas en verso libre) del cual yo mismo he hecho la traducción.
- E.G.: *Los haikus en el libro Lluvia ácida fueron publicados en una edición monolingüe. ¿Por qué razones? ¿Tiene publicado el original en catalán también?*
- J.C.: Los haikus de *Lluvia ácida* fueron publicados en castellano porque se hizo cargo de la edición la editorial canaria Baile del Sol y no pensé en la posibilidad de la edición bilingüe. *Paisatge trèmul*, en cambio, al ser editado por una editorial catalana, me dió pie a incluir los haikus en los dos idiomas. Por el momento, *Lluvia ácida* sólo está editado en castellano.
- Para el primer trimestre del 2014 tengo apalabrado otro libro con la editorial Baile del Sol. En este caso, si que se hará edición bilingüe catalán – castellano.
- E.G.: *¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*
- J.C.: Yo suelo escribir en catalán, mi lengua materna, y luego traducir al castellano. Creo que traducir del catalán a cualquier otro idioma sería la forma de ser más fiel al poema original
- E.G.: *Muchas gracias Jordi Climent por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Entrevista con Fátima Donoso Gómez (Portugal)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propios poemas?*

F.D.G.: Vivo en Portugal hace 7 años, me enamore de su idioma por eso fue casi una herramienta en mi aprendizaje de la lengua aprender a escribir en portugués la idea de traducirlos y hacer el libro bilingüe, entre varios motivos, creímos que sería original y tendría mas salida a nivel de ventas, una vez que era mi primer libro y soy una escritora desconocida, abriría camino entre los lectores españoles y portugueses. A pesar de la cercanía de ambos países, siento que solo ahora con las generaciones más recientes existe un interés e intercambio cultural, y una vez que mi nacionalidad es española pero mi alma cada vez la siento más lusa, tenía mas sentido hacer un libro que abrazase los dos idiomas.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

F.D.G.: Mis poemas los escribí casi todos en portugues originalmente, en concreto en *Despedida* solo hay un poema que fue al contrario, o sea lo escribí en castellano y después lo traduje para portugues, en todos los demás fue al revés. En mi segundo libro *Asas=Alas* que fue lanzado en junio de este año también fue de la misma manera, escribí todos los poemas en portugués y yo misma los traduje para castellano. Claro que una vez que soy Española tuvieron que ser revisados en portugués varias veces por presentar algunos errores gramaticales. Hace 7 años que vivo en portugal, me enamore de este idioma, y una vez que siento y pienso en portugués es así que escribo, aunque siempre senti que en la traducción para castellano se perdía alguna cosa, pero imagino que será normal.

E.G.: *¿Ha cambiado la manera con la que lleva a cabo sus autotraducciones a lo largo de los años, o bien con cada uno de sus libros?*

F.D.G.: Cambio un poco sí, pues el primer libro fue todo escrito en portugués y solo posteriormente traducido por mí para castellano. En el segundo fue haciendo poema por poema, o sea escribía un poema en español y traducía en seguida, por ser más fácil para mí en el mismo momento darle el mismo sentido o sentimiento al mismo poema en los dos idiomas.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios poemas?*

F.D.G.: Las ventajas serian, por ejemplo el hecho de que mi sentir está en los dos, a pesar de estar en menor medida en la versión castellana por no ser la original, pero intento transmitir lo mismo, cosa que seria mas complicada si no fuese yo la escritora. Las desventajas a veces las encuentro a nivel de vocabulario o expresiones idiomáticas, siento el portugués más rico en vocabulario pero mas pobre en expresiones



idiomáticas, en castellano puedo decir lo mismo utilizando diferentes expresiones, el portugués es más rígido en ese sentido.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios poemas?*

F.D.G.: Encontrar las palabras o expresiones similares en el otro idioma, por ejemplo, mi palabra favorita del portugués es "SAUDADE", esta palabra no tiene ninguna similar en castellano, sería una mezcla de nostalgia, añoranza, melancolía pero no define exactamente lo que la SAUDADE es, a veces leo un poema mio en portugués y lo leo en español y siento que hay algo que se pierde en la traducción, no sé explicar bien que!

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar ambas versiones en una edición bilingüe?*

F.D.G.: Las ventajas como dije anteriormente creo que es abrirnos a los lectores de los dos países y dar a conocer a ambos el idioma del país vecino. Las desventajas, tal vez sean conseguir mantenerse fiel al espíritu o esencia del poema original, una vez que existen las dos versiones, quien conozca bien los dos idiomas consigue comparar el sentido de los poemas.

E.G.: *¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*

F.D.G.: La versión por la cual tengo preferencia es la portuguesa, claro, por ser la lengua original de mis poemas.

E.G.: *Muchas gracias Fátima Donoso Gómez por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Entrevista con Unai Elorriaga (Baskenland)

2012–2013

E.G.: *Usted ha traducido las tres primeras novelas después la publicación de las originales en euskera, pero con Londres kartoizkoa da (2009) / Londres es de cartón (2010) me parece que ha cambiado la manera de autotraducir. ¿Podría explicarme por qué ha decidido traducir antes de la publicación en euskera? ¿Cómo se hizo esta autotraducción? ¿Escribió usted primero un borrador completo en euskera antes de empezar a traducir? ¿Cómo se han influido las dos versiones entre sí?*

U.E.: Con *Londres es de cartón*, efectivamente, intenté una nueva forma de autotraducción. La cosa es que después de publicar los anteriores libros en euskera, de hacer la promoción, de estar pensando en nuevos proyectos, se me hacía muy duro volver a meterme en el mismo texto, pasarme otro año entero con las mismas ideas, personajes, historias... Así que decidí en *Londres* ir haciendo la traducción mientras escribía. Es decir, escribía el original, y cuando ya tenía una buena parte (no lo recuerdo: 20 páginas, 30, 40...), empezaba a traducir a castellano. Ésa era la teoría, el esquema de trabajo, pero resultó imposible. Acostumbro a repasar y a corregir el texto cada poco, y así, después de traducir, volvía a repasar el de euskera, hacía cambios, esos cambios se debían incorporar a la versión castellana, así todos los días, todas las semanas, miles de caracteres... Era mucho más pesado. De esa forma, cuando acabé la primera parte del libro (y su correspondiente traducción), dejé congelada la versión castellana hasta que el texto en euskera fuese definitivo. Cuando acabé el texto en euskera, me puse inmediatamente con el de castellano, así que lo hice bastante más deprisa que los anteriores, mientras el texto en euskera se maquetaba, iba a imprenta, se distribuía, etc.

E.G.: *En una entrevista con Maite Redondo dijo que preparó su novela Londres kartoizkoa da (2009) durante varios años. En esa fase de preparación, ¿escribe usted solamente en euskera? ¿Ya hay momentos de autotraducción?*

U.E.: Sí, escribo, siempre, en euskera. Pero es verdad que muchas veces, al escribir, te planteas: ¿Cómo sería esto en castellano? Y utilizas varios minutos a pensar en ello. Hay veces, además, en las que das con una solución perfecta, con la palabra perfecta (o la sintaxis perfecta) en castellano. En esas ocasiones, como escribo a mano, anoto a lápiz encima de la palabra o la oración, su traducción a castellano, no vaya a olvidárseme en el futuro...

E.G.: *Esto me ha recordado su entrevista con Martín López-Vega sobre su manera de escribir euskera con subtítulos. Cito: „A veces, cuando estoy horas para encontrar la forma exacta de decir algo, aprovecho para fijar también la que será la traducción al castellano. Escribo a mano, así que*

*bajo la línea original en euskera escribo la traducción al castellano. Ahora puede decirse que escribo en euskera con subtítulos.” ¿Significa eso que usted anota las ideas de traducción en la fase de preparación encima de la palabra euskera y en la fase de escritura debajo la palabra? ¿Hay un desplazamiento del castellano? ¿O acaso no le he entendido bien?*

U.E.: Yo escribo las anotaciones encima de cada palabra, pero, no sé muy bien por qué, el periodista escribió ‘bajo’. Puede haber alguna ocasión en la que, por falta de espacio encima de la palabra (porque he realizado demasiadas correcciones), hago la anotación en el margen de la página (nunca debajo de la palabra), pero no es, con mucho, habitual.

E.G.: *Antes de escribir, ¿tiene ya una estructura elaborada? ¿Sabía usted ya que el libro iba a consistir de cuatro partes antes de empezar a escribir?*

U.E.: En todas mis novelas, antes de empezar a escribir, sé perfectamente cómo va a estar estructurado el libro, cómo van a ser los personajes, cómo van a evolucionar, cómo va a perdurar el tono de la escritura, etc. Incluso cuál va a ser la última frase del libro... Es una manera de escribir muy encorsetada quizá, pero quizá sea la herencia que nos dejó haber estudiado en bachillerato en ciencias...

E.G.: *En la entrevista con Maite Redondo dijo con respecto a la publicación del libro Londres kartoizkoa da (2009) / Londres es de cartón (2010) que „Quería que se hubiera publicado a la vez, pero no ha podido ser.“¿Por qué motivos prefería la publicación simultánea y por qué circunstancias no fue posible?*

U.E.: Quería que *Londres...* se publicara simultáneamente para evitar tener que sumergirme en el mismo texto una vez acabado éste. Pero, tal y como te comenté, no pude hacerlo porque suponía el triple de trabajo. También es verdad que podía haber esperado a publicar el de euskera una vez el de castellano estuviese listo. La cuestión es que en nuestra lengua la mayor concentración de publicaciones se realiza en la Feria de Durango (puente de diciembre, la semana que viene), y fuera de ahí parece que el libro no existe. Así pues, el de euskera lo publiqué en octubre o noviembre (para que estuviese listo para la feria) y la versión castellana, creo recordar, para febrero del año siguiente (era para enero, pero tuve un viaje a Estados Unidos para promocionar mi anterior libro, *Plants don't drink coffee*, – *Vredaman* en el original–).

E.G.: *Muchas veces las autotraducciones aparecen publicadas como originales, sin ninguna referencia a la otra versión. Pero en sus libros en español se indica siempre que el libro fue traducido por usted mismo. Así la traducción es siempre visible por el lector. ¿Se trata de una decisión editorial o una decisión personal? ¿Por qué motivos? ¿Es algo importante para usted?*

U.E.: Es una decisión de la editorial, totalmente. Imagino que será una decisión tomada por la seriedad profesional, por amor a la exactitud. Querrán dejar claro que existe un original en otra lengua. Para mí, al ser el euskera una lengua minorizada, también es importante que el lector sepa que el original

estaba en esa lengua, que sienta curiosidad, en el caso de que le guste el libro, por esa otra cultura de la que ha salido (por ejemplo los lectores cubanos o argentinos, muchos de los cuales desconocerán por completo esa realidad).

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de traducción en el caso de su primera obra de teatro *Doministiku egin dute arrainek* = Y los peces estornudaron? ¿En qué medida la manera de traducir una obra de teatro es diferente a la de traducir una novela? Cuando se tradujo la obra ¿sabía usted que sería publicado en una edición bilingüe? De haber sido así, ¿influyó esto su manera de traducir?*

U.E.: Fue un proceso extraño. Pensé la obra en una época en la que estuve enfermo, con grandes fiebres; no podía leer ni escribir, solamente pensaba. De esa manera pensé la obra de teatro. Cuando la acabé de escribir, no tenía clara su calidad literaria y quedó en un cajón. Años después me llamó una mujer argentina; habían creado una editorial, Letranómada, y como eran grandes admiradoras de mi escritura, querían un texto mío. Yo les dije que todos mis textos los editaba Alfaguara, y que también estaba en Argentina. Ella insistía e insistía, hasta que recordé la obra de teatro. Le dije que la traduciría a castellano y que se la mandaría. Y así fue: les encantó y decidieron publicarla. En mitad del proceso dijeron que les gustaría que saliese también el texto en euskera, el original, ya que en Argentina existe una comunidad importante de vascos. Así fue, con lo que la traducción estaba ya acabada y corregida cuando decidieron incluir el original (no pudo, por tanto, influir). Por otra parte, la manera de traducir es prácticamente igual a la narrativa, únicamente trato de tener más cuidado quizá en la oralidad de los personajes, hacerlos más ligeros, más rápidos, menos estructurados (aunque es algo que también tengo muy en cuenta en la narrativa).

E.G.: *Sus libros han sido traducidos a diferentes idiomas, a veces el texto original fue la versión vasca, a veces era la versión en español. ¿Tiene usted una preferencia por el texto original? Especialmente interesante es el caso de la traducción al gallego de *Vredaman*. En el pie de imprenta aparecen indicados usted y Xesús Carballo Soliño como traductores y como título original: *Vredaman*. Como el título de la versión en español y de la versión del gallego son iguales, la indicación del título original no revela cuál era el idioma de origen. ¿Podría aclarar si la traducción gallega se basa en la versión en lengua vasca o no, y cuál es el papel que tenía usted en el proceso de traducción?*

U.E.: No tengo ninguna preferencia por el texto original, ya que considero mi traducción al castellano como otra versión, en ocasiones, párrafos y términos... mejorada. Soy consciente que la traducción a otras lenguas va a partir de la versión castellana. Ha habido alguna traducción desde el euskera (dos: al italiano mi tercera novela y al inglés). La traducción gallega fue a partir del castellano, pero yo pude corregir la versión gallega, ya que estoy más o menos familiarizado con la lectura en esa lengua (yo

mismo traduje un libro de Agustín Fernández Paz y otro de Marilar Aleixandre a euskera). Por eso aparecemos los dos como traductores.

E.G.: *Diferentes artículos indican que su primera novela Sprako tranbia ha sido traducida al gallego desde el vasco, así como Van't Hoffen ilea (2003) traducida al gallego del vasco. ¿Podría explicarme cuál fue en realidad el texto fuente para estas traducciones? ¿Ha corregido usted todas las traducciones al gallego?*

U.E.: La versión gallega se hizo del castellano, pero pude leerlo y corregirlo, en parte, antes de que fuera publicado.

E.G.: *¿Tiene usted la intención de seguir traduciendo sus libros?*

U.E.: Es difícil hablar de la 'intención de seguir traduciendo mis libros', en plural. Por una parte, porque no sé si habrá más libros; quizá nadie quiera publicar el original y, aunque así sea, quizá nadie quiera publicar la traducción. En el caso de que haya más libros, en el caso de que alguien quiera publicar el original, en el caso de que alguien quiera publicar la traducción (son muchas condiciones), tampoco sé lo que haré. Puedo hablar del libro que escribo ahora. Con este último libro, he decidido hacer un experimento. Por primera vez, voy a dejar de lado la auto-traducción y voy a pedir a otro escritor que me lo traduzca. Según la experiencia de este "experimento", veré lo que puedo hacer con los siguientes libros... Puedo seguir pidiendo al mismo traductor que lo haga, probar con otros traductores, o volver a la auto-traducción si el resultado ha sido frustrante. Todas las opciones, por tanto, están en el aire.

E.G.: *¿Cómo descubrió al autor a quien considera capaz de traducir sus novelas?*

U.E.: Conocí al autor cuando él era profesor en una universidad de Navarra. Me llamaron allí para hablar sobre un libro mío, y él hizo la presentación de la conferencia, hablando del libro sobre el que íbamos a tratar. Era más joven que yo (y yo era muy joven entonces), pero puedo decir que es la mejor presentación del libro que me han hecho jamás. Vi que este profesor entendía mi literatura perfectamente y lo explicaba mejor que yo. Después este profesor dejó la universidad y se convirtió en *freelance*... Trabajaba para periódicos y revistas escribiendo artículos y reportajes. Ganó varios premios con sus reportajes. Eran muy buenos y estaban muy bien escritos. Después empezó a escribir libros (quizá antes ya los escribía... No conozco la cronología exacta, yo descubrí sus libros después). Son, principalmente, libros de viajes. Le gusta viajar y después cuenta sus experiencias... A pesar de que no sigo con atención este tipo de libros, me maravilló cómo lo hacía él, lo bien que escribía y la habilidad para hacer que el lector disfrutase de cosas que, a priori, no le interesaban. Tiene un libro sobre la historia del Tour de Francia (Plomo en los bolsillos, se llama) y conozco a mucha gente que odia el ciclismo y se ha leído el libro con un placer infinito...

Pues bien, creo que es el traductor/escritor perfecto para mi obra: entiende perfectamente cómo escribo y él mismo escribe en castellano mucho mejor que yo (a pesar de ser un hablante y lector perfecto de euskera, él siempre escribe en castellano).

E.G.: *¿Considera colaborar en la traducción y, en caso afirmativo, de qué manera?*

U.E.: Por supuesto que colaboraré en la traducción. He pensado hacerlo de la siguiente manera (a pesar de que después puede haber cambios): traduciré yo las primeras páginas. Esto tiene dos objetivos: a) Que el traductor se de cuenta del tono y el ritmo que quiero conseguir en castellano y b) mandarle a la editorial castellana (Alfaguara) una muestra de cómo es la novela, por si les interesa publicarla en castellano (si no les interesa, ni a esa editorial ni a ninguna otra, no habrá traducción). Después me reuniré con el traductor, le explicaré lo que es la novela y se la daré para que la traduzca. Imagino que estaremos en contacto por email para que me vaya planteando las dudas (ya que tendrá muchas; es una novela complicada de traducir, con muchas referencias culturales, lingüísticas...). Una vez traducida, pasará a mis manos y yo cambiaré aquellas cosas que no vayan con mi estilo, con mi manera de pensar, de ver la literatura, el mundo, la cultura, etc. Haré un repaso exhaustivo del texto.

E.G.: *Muchas gracias, Unai Elorriaga, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Interview mit Ronald Euler (Elsass)

2013

E.G.: *In ihrem Artikel „Ma petite histoire alsacienne et lorraine“ schreiben Sie, dass das Elsässische „la langue de mon être le plus intime“ ist, was erklärt, warum Sie auf Elsässisch schreiben. Ist die anschließende Selbstübersetzung für Sie eher ein Bedürfnis oder eine Notwendigkeit, da immer weniger Menschen Elsässisch lesen können? Glauben Sie, dass die (Selbst-)übersetzung zum Spracherhalt des Elsässischen beitragen kann? Aus welchen Gründen haben Sie sich entschieden, Ihre Gedichte selbst zu übersetzen?*

R.E.: Die Übersetzung ist meines Erachtens im Elsass ein Bedürfnis, weil die Sprache zurückgeht und man mehr Glück hat, veröffentlicht zu werden. Ich denke, dass die Übersetzung den Leuten, die den Dialekt nicht mehr sprechen, aber noch verstehen, wieder Lust geben kann, in den Dialekt „hineinzugehen“. Ich habe mich entschieden, meine Gedichte selbst zu übersetzen, weil ich so nahe wie möglich an der Erfahrungswelt meiner Mutter- und Vatersprache sein wollte.

E.G.: *Entstehen Ihre Gedichte stets zunächst auf Elsässisch und mit welchem zeitlichen Abstand übersetzen Sie diese? Wirken die Übersetzungen zurück auf die Originalfassung, d. h. überarbeiten Sie das Original noch einmal im Licht der Übersetzungen?*

R.E.: Meine Gedichte entstehen in der Kindheitssprache, in der Sprache in der ich die Welt zum ersten Mal erlebt habe, ich aufgewachsen bin und meine Gefühlswelt entwickelt habe. Die Übersetzung ins Französische und die Übertragung ins Hochdeutsche verstehe ich eher als Lesehilfen für meine Originaltexte in der Mundart. Meistens übersetze ich sie, wenn ich ein Gedichtband veröffentlichen möchte. Ich berühre die Originalfassung nicht noch einmal im Licht der Übersetzung an. Manchmal bin ich nicht zufrieden, weil die Übersetzung nicht hundertprozentig den Ton der Originalfassung wiedergeben kann, aber das gehört ja dazu. *Traduire, c'est trahir*, wie man sagt.

E.G.: *Besonders interessant finde ich auch die Präsentation von Selbstübersetzungen in mehrsprachigen Editionen. Der Präsentation der Gedichte auf Ihrer Homepage entnehme ich, dass Sie die elsässischen Fassungen deutlich in den Vordergrund stellen, während die deutschen und französischen Fassungen eher wie Verständnishilfen wirken. Entspricht diese Darstellung auch der tatsächlichen Textgestaltung?*

R.E.: Wie Sie gemerkt haben, kommt die Hauptstellung des Dialektes für mich in der Präsentation zum Ausdruck. Ich versuche ihm den Platz zu geben, den er nie gehabt hat, möchte zeigen, dass er den Hochsprachen nicht untergeordnet ist, dass er so wichtig ist für die, die ihn sprechen, wie das Hochdeutsche für den Deutschen, das Französische für den Franzosen, usw...

- E.G.: *Eine kurze Nachfrage zu der Umsetzung in den dreisprachigen Editionen, d. h. die Seitengestaltung entspricht jener der Beispielgedichte auf Ihrer Homepage und die Seitengestaltung lag in ihrer Verantwortung und nicht in der des Verlages?*
- R.E.: Auf meiner Homepage erscheint die Originalfassung zuerst, dann die Übertragung ins Hochdeutsche, die literarische Referenzsprache, und die Übersetzung ins Französische, die Nationalsprache. Im letzten Buch „zwischen schwarz un weiss“ stehen die Lesenachhilfen (d/f) links und die Originalfassung im Dialekt rechts. Beides habe ich bestimmt.
- E.G.: *Ist Ihrer Wahrnehmung nach die Selbstübersetzung in der elsässischen Literatur weit verbreitet? Kennen Sie weitere Autoren und Dichter, die sich selbst übersetzt haben?*
- R.E.: Nein, die Selbstübersetzung ist wenig verbreitet. Ich kenne heute nur Edgar Zeidler, der eine französische und eine hochdeutsche Fassung seiner Dialekttexte schreibt, wohl auch für das Verständnis und die Veröffentlichung. Der verstorbene André Weckmann hat es auch gemacht, aber nicht systematisch, manchmal nur eine hochdeutsche Übertragung (in „bluddi hand“), außer in „ixidigar“ (Dialekt mit Hochdeutsch und Französisch).
- E.G.: *Ich bedanke mich sehr herzlich für die vielen interessanten Einblicke!*



## Entrevista con Laia Fàbregas (Niederlande)

2012–2013

E.G.: *Su primer libro Het meisje met de negen vingers ha sido traducido a su lengua materna por un traductor profesional. En una entrevista con Paula Corroto (El Público, 2008) ha explicado que no tuvo tiempo para autotraducir el libro.*

L.F.: Añadiré aquí que aunque el factor tiempo fue decisivo, también es verdad que las editoriales prefirieron trabajar con sus traductores habituales.

E.G.: *¿Cómo fue la experiencia de ser traducido por otra persona?*

L.F.: Por una parte me pareció extraño pero por otra parte también sabía que traducir es un oficio y que yo no estaba aún entrenada para ese oficio.

E.G.: *¿Ha colaborado en el proceso de traducción?*

L.F.: No. Solamente contesté algunas preguntas de la traductora al español. Pero eso también lo hice para la traductora danesa, por ejemplo.

E.G.: *¿Ha leído las traducciones al catalán y al español?*

L.F.: Sí. Y creo recordar que di alguna sugerencia para cambiar algo pero fueron cosas muy pequeñas.

E.G.: *¿Ha reconocido su propia voz?*

L.F.: Reconocí la historia, claro, pero había trabajado durante tantos años con las palabras neerlandesas (y viviendo totalmente en neerlandés) que en algunos fragmentos traducidos me pareció echar de menos la versión original. Pero creo que fue simplemente porque casi me sabía de memoria el original.

E.G.: *Usted ha dicho que para la traducción del libro Het meisje met de negen fingers la editorial prefirió a un traductor profesional. ¿Cree que la reacción habría sido diferente si usted tuviera alguna experiencia como traductora?*

L.F.: No lo sé, en ese momento fue una decisión que tenía que ver con la planificación temporal de la editorial y también con el hecho de que esas editoriales trabajaban con traductores de su confianza. Puede que aunque yo también tuviera experiencia como traductora, hubieran decidido de todas formas utilizar ,sus' traductoras.

E.G.: *En la entrevista con Paula Corroto también dijo que era mejor que el libro no fuera traducido por usted misma para evitar cambiar el libro mientras era traducido. Sin embargo, usted ha autotraducido su segundo libro al catalán y al español. ¿Por qué ha cambiado de opinión?*

L.F.: Es distinto autotraducirse cuando el libro ya está editado en una lengua que hacerlo cuando aún estás elaborando la historia. En el segundo libro me autotraduje antes de que ninguna de las versiones estuviera en el mercado. Eso me dio mucha más libertad para cambiar cosas mientras traducía.

- E.G.: *¿Tuvo también problemas cuando se ofreció a hacer la traducción al catalán de su segundo libro Landen? ¿O acaso primero realizó la traducción y luego buscó una editorial?*
- L.F.: Landen salió con una editorial distinta, tanto en catalán como en castellano, con las que hice yo misma los tratos (para el primer libro la venta de derechos a las editoriales catalana y castellana se hizo desde la editorial holandesa). Al hacer el trato ya decidimos directamente que yo haría las traducciones.
- E.G.: *¿Son las autotraducciones tan libres como usted pensaba?*
- L.F.: Durante la autotraducción encontraba errores de estilo y eso me ayudaba a corregir la versión original. Sin embargo no me encontré con la situación de cambiar la historia radicalmente mientras traducía. Sí que quizás cambié algunos detalles o eliminé fragmentos superfluos (y eso lo hacía tanto en la traducción como en el original). Cuando traduzco estoy mucho más atenta a las palabras del original y me permite descubrir repeticiones de palabras o redundancias en el texto.
- E.G.: *Ha explicado que el manuscrito era bilingüe. ¿Podría explicar el proceso de traducir un manuscrito bilingüe?*
- L.F.: El manuscrito de Landen está compuesto de capítulos alternados en neerlandés y en castellano. A la hora de traducir, para tener una versión íntegra en neerlandés o en castellano, sólo tenía que traducir la mitad del libro, los capítulos pares o los impares. No tiene ningún secreto, simplemente tardas la mitad de tiempo, porque la mitad del libro ya está en la lengua de llegada.
- E.G.: *¿Ha traducido el manuscrito primero al español o al holandés?*
- L.F.: Primero traduje los capítulos que estaban en español al neerlandés y luego traduje los capítulos neerlandeses al español. Finalmente traduje el original bilingüe al catalán, traduciendo alternamente del neerlandés al catalán y del castellano al catalán según el capítulo.
- E.G.: *¿Ha cambiado el texto original mientras lo traducía?*
- L.F.: No, como he dicho antes sólo cambié pequeños aspectos para mejorar el estilo o la fluidez del texto. Y los cambié tanto en la traducción como en el original.
- E.G.: *¿Hay muchas diferencias entre las versiones en español y holandés?*
- L.F.: No.
- E.G.: *¿Si Landen va a ser traducido a otros idiomas, de qué versión le gustaría que fuera traducido? ¿Tiene usted alguna preferencia?*
- L.F.: Lo que a mi me gustaría sería que se tradujera desde la versión 'original' que es en castellano y neerlandés, pero eso no es posible, porque se necesitarían dos traductores o un traductor multilingüe. Landen se ha traducido al francés y la traducción se hizo desde la versión neerlandesa.
- E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros?*

- L.F.: Autotraducirme me permite ser más crítica con los detalles de lo que escribo, porque al traducir leo mi propio texto de una forma mucho más minuciosa que cuando lo hago simplemente como escritora, revisando la historia. La desventaja es que se necesita más tiempo para terminar un libro, porque en realidad siempre estoy escribiendo dos (o tres) libros a la vez: es el mismo libro, pero traducir requiere tiempo y la versión final en cada una de las lenguas tarda más en estar lista que si solo estuviera escribiendo en un idioma.
- E.G.: *Recientemente usted ha dicho en una entrevista en La Vanguardia que actualmente está escribiendo su tercera novela. De nuevo el manuscrito es bilingüe, pero esta vez en catalán y en holandés. ¿Cuáles son las ventajas de utilizar dos lenguas al mismo tiempo para crear una novela? ¿Podría usted explicar cómo se utilizan los dos idiomas? ¿Está alternando los idiomas de nuevo con cada capítulo?*
- L.F.: No es un proyecto tan claro como fue *Landen* en que los capítulos estaban alternado. En este tercer libro lo que ha pasado es que he empezado a trabajar a partir de fragmentos distintos y estos fragmentos a veces me salían en catalán y otras veces en neerlandés, pero cuando la historia ya se ha consolidado un poco he trabajado todo el manuscrito en catalán porque es más fácil para mi trabajar en un solo idioma (si no es que el proyecto es claramente y bilingüe, como *Landen*). Las ventajas de trabajar en dos idiomas solo las puedo nombrar en referencia a *Landen*, que fue un proyecto claramente bilingüe. Para mi, como era una historia con dos protagonistas muy diferenciados, el hecho de que hablaran lenguas distintas me ayudaba más a meterme en su piel y a diferenciarlos.
- E.G.: *¿Cree usted que un manuscrito bilingüe es lo que mejor funciona para usted cuando se trabaja con dos idiomas? ¿O podría usted imaginar la escritura de manuscritos separados en cada idioma?*
- L.F.: No entiendo muy bien a qué te refieres. *Landen* es bilingüe porque el manuscrito original es en dos lenguas, y yo estuve trabajando durante todo el tiempo con ese original, pero para poderlo mostrar a las editoriales y a mis lectores de confianza lo tuve que ir traduciendo para tener, además del original, dos manuscritos más, uno totalmente en neerlandés y uno totalmente en español. Esto comporta mucho trabajo de revisión, porque una vez tienes dos (o tres) 'originales' en distintas lenguas, cada vez que decides cambiar algo, lo tienes que hacer en dos (o tres) manuscritos a la vez, y eso es poco práctico. En el caso de mi tercer libro, la base de la historia es en neerlandés y catalán, pero el desarrollo del manuscrito lo he hecho en catalán, luego trabajo traducciones intermedias para enseñar a mi editorial, en ese momento ya tengo dos manuscritos separados, uno en cada idioma, y cada vez que añado algo en la versión catalana tengo que marcar bien lo que he añadido o cambiado para luego encontrarlo en la versión neerlandesa y cambiarlo también. Esto es lo más complicado del trabajo. La verdad es que sería mucho más fácil trabajar solamente en un idioma cada vez, y terminar todo el manuscrito en un idioma sin hacer

traducciones intermedias. Y solamente cuando estuviera totalmente segura de que el manuscrito está terminado, entonces empezar las traducciones. Pero como tengo contratos con las editoriales en los distintos idiomas, y todos quieren saber de qué va el libro y opinar sobre él, por eso acabo trabajando en dos o tres manuscritos a la vez.

## Entrevista con Assumpció Forcada (Katalonien)

2013

E.G.: *Me gustaría saber si usted ha autotraducido todos o algunos de sus libros de poesía al castellano*

A.F.: He traducido todos mis libros bilingües al castellano: *Caducifolium, Hábitat, Ecosistema, Evolutio, Fotosintesi / Fotosíntesis, Prisma, Univers / Universo, Geodinámica, Rail / Railes, Meteorologia / Meteorología, Química i Física, Tecnologia / Tecnología* (en proceso de edición y que presentaré en Barcelona en noviembre). Escritos solamente en catalán que es mi lengua materna: *Immunitat, Flora Sapiens, Germinació* (homenaje a los poetas en lengua catalana), *Cosmos* y *H2O (Aigua)*. Solamente en castellano: *Semillas* (homenaje a los poetas en lengua castellana) y *Científicas*.

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propios poemas?*

A.F.: No es fácil encontrar editoriales interesadas en traducciones al castellano de poesía escrita en catalán. Normalmente se hace con autores muy conocidos y muchas veces cuando ya están muertos, Es difícil escribir en una lengua minoritaria y darse a conocer. Escribir para mí es transmitir ideas sin fronteras, la traducción ayuda a llegar a más lectores. Por otra parte la propia autora es la que puede hacer una traducción más fiel de lo que quiere decir en cada poema.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios poemas?*

A.F.: En algunos casos hay palabras que tienen difícil traducción, encontrar la que se acerca más a lo que quiero decir.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

A.F.: En general escribo mis poemas pensando en catalán, que es mi lengua materna, en mis libros bilingües. Escribo pensando en castellano en los libros que solo están editados en lengua castellana, pero en algún caso algún poema que originalmente escribí en lengua castellana, al reunir los poemas de un libro según el tema, los he traducido al catalán. Muchos de mis libros siguen una temática y los poemas están escritos a lo largo del tiempo

E.G.: *¿Ha cambiado la manera con la que lleva a cabo sus autotraducciones a lo largo de los años, o bien con cada uno de sus libros?*

A.F.: Algunos de mis libros, dado que tienen muchos términos científicos o relacionados con la ciencia, requieren una traducción sin que se altere su rigor científico. En algunos casos, a pie de página, se definen los términos que puedan ser más difíciles para el lector o lectora no habituados al lenguaje científico. Cada libro tiene una dificultad propia del vocabulario utilizado.

- E.G.: *En algunos de sus libros aparece indicado que la traducción fue una colaboración con Ángeles de la Concha. ¿Podría usted describir el proceso de colaboración?*
- A.F.: Me interesa la opinión de una persona que no habla ni conoce la lengua catalana (pero si perfectamente la lengua castellana) y que en algún momento pueda ver en mi traducción que una palabra castellana, utilizada en Cataluña y que está en el diccionario, no es tan utilizada en Castilla. Siempre es muy positivo hablar y comentar los poemas con una amante de la poesía.
- E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar ambas versiones en una edición bilingüe?*
- A.F.: Sin duda poder comparar la versión original y la traducción, leer los poemas según le resulte más fácil al lector o lectora.
- E.G.: *Si un autor autotraduce su libro, los traductores a otras lenguas pueden elegir entre dos textos de partida, ¿tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*
- A.F.: Si el traductor entiende el texto en la lengua original siempre podrá encontrar mejor su música, su significado. Pero es importante que el traductor no traicione las ideas del poema a favor de una mejor musicalidad o métrica. Es necesario que se traduzcan libros de las lenguas minoritarias de lo contrario renunciamos a la riqueza que ofrece la diversidad de lenguas y de culturas que existen.
- E.G.: *Cuando sus libros han sido traducidos a otros idiomas distintos del español o el catalán, ¿también colabora con los traductores?*
- A.F.: En algunos casos (conocía a la persona que traducía) he colaborado explicando que quería decir en el poema o el significado de algunas palabras.
- E.G.: *Muchas gracias, Assumpció Forcada, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*

## Entretien avec Bernard Grasset (Frankreich)

2013

E.G.: *Dans la préface de votre recueil Poèmes bilingues 2 vous précisez que les poèmes ont été créés en même temps dans les deux langues, et qu'ainsi il ne s'agit pas d'une traduction dans le sens traditionnel. Quel est donc votre processus d'écriture bilingue? Comment s'opère le passage d'une langue à l'autre? En quelle langue écrivez-vous le premier brouillon d'un poème, en français ou en grec / hébreu?*

B.G.: Dans l'Avant-propos d'*Au temps du mystère... Poèmes bilingues 2*, comme déjà en note de celui de *Poèmes bilingues 1*, j'ai effectivement tenu à souligner qu'il s'agissait d'une écriture simultanée en deux langues différentes. Dans l'acte habituel de la traduction, il y a la temporalité de l'écriture du texte et la temporalité de sa transposition dans une autre langue, le plus souvent par une personne différente de celle qui a créé le texte. Dans mon expérience, qui est aussi bien une aventure, d'écriture bilingue, le surgissement d'une langue en regard de l'autre ne s'effectue pas dans deux temporalités différentes mais relève d'une simultanéité d'écriture à travers le geste créateur d'une seule personne. Même temps, même auteur. Il n'y a pas un temps pour écrire, un temps pour traduire, mais un temps unique pour créer. Précisons. Quand on traduit, on passe d'une langue A à une langue B. Lorsque je traduis un poème hébreu en français ou un poème grec en français, ce que je pratique régulièrement et avec passion<sup>1</sup>, mon choix des mots, de la syntaxe, du rythme en français, laisse intact le texte – source. En revanche dans la pratique de l'écriture simultanée s'opère un va-et-vient constant entre les deux langues. Il n'y a plus de texte – source mais un double texte, un poème bilingue, impensable, illisible en vérité hors de cette alliance entre les deux langues. Ceci doit pouvoir s'éclairer par des éléments concrets concernant ce que vous appelez mon 'processus d'écriture bilingue', ma façon d'écrire le poème hébreu – français, grec – français. Avant d'expérimenter le texte bilingue hébreu – français, je recueille des mots hébreux que je trouve musicaux, porteurs de sens, au fil de mes lectures, principalement de la Bible mais aussi de la poésie hébraïque des origines à nos jours, où en regard du texte hébreu apparaît sa traduction en français. Avant d'être un créateur bilingue, je suis donc un lecteur bilingue<sup>2</sup>. Avec ces mots glanés

---

<sup>1</sup> En un sens, outre mon travail de traducteur, tout ce que j'écris (y compris dans le domaine de la philosophie) ressort de l'art de la traduction, de l'interprétation. Mes recueils *La Porte du Jour 1, 2 et 3* (et leur suite) sont une forme de traduction, très libre, en poèmes, de l'univers biblique, mes recueils *Récits 1, 2 et 3* (et leur suite) sont une forme de traduction de l'univers des peintres et des musiciens en langage poétique, et mes essais, depuis ma thèse consacrée aux *Pensées* de Pascal comme interprétation de l'Écriture, gravitent autour de la traduction, en termes de pensée, de paroles bibliques. Créer et penser, c'est traduire; traduire, c'est créer et penser.

<sup>2</sup> L'écriture bilingue, sur fond de lecture bilingue, ignore la précipitation et l'impatience. Son rythme est plutôt celui de la lenteur dans l'expérimentation, de l'approfondissement au

je dispose du matériau pour construire le poème. Dans le choix même des mots s'inscrit déjà en filigrane le futur poème. Et quand j'écris un vers en hébreu, je ne l'écris que parce que je sais, je sens, que ce sera aussi un vers avec la même résonance en français. Je ne sépare pas, je n'isole pas, l'écriture du poème en hébreu du poème en français. Les vers s'écrivent en même temps les uns après les autres, fondés sur le choix intérieur des mots. Pour essayer d'évoquer cette écriture, j'ai parlé dans l'Avant-propos de *Poèmes bilingues 2* de création – traduction ou de traduction – création. De même, avant de m'aventurer dans l'écriture d'un poème grec – français, je glane des mots grecs que j'apprécie particulièrement (pour leur musique, pour leur sens) en lisant aussi bien des auteurs antiques comme Hésiode, Pindare que la Septante ou le Nouveau Testament. Je lis aussi les poètes grecs contemporains mais à la différence de l'hébreu, le grec actuel est très différent du grec classique et de celui de la koinè. Pour le moment, quand j'écris en grec – français, j'use du grec classique et de la koinè. Le processus de création est, à partir du choix des mots grecs, le même que pour l'hébreu. Ainsi ma langue d'écriture, au lieu d'être une seule langue comme à l'accoutumée, devient une double langue, hébreu – français d'une part, grec – français d'autre part. Le poème bilingue n'est pas un poème écrit dans une langue A puis dans une langue B mais un poème écrit dans une langue A – B. Je n'écris pas un vers en hébreu ou en grec si je ne sens pas que ce sera porteur de la même résonance poétique en français. La temporalité de l'acte traducteur est supprimée, il ne reste plus que la création simultanée.

E.G.: *Vous écrivez vos poèmes en trois langues. Avez-vous aussi écrit des poèmes trilingues? Êtes-vous tenté de traduire vos poèmes hébreux – français en grec ou les poèmes grecs – français en hébreu?*

B.G.: À vrai dire je n'écris pas mes poèmes en trois langues mais en deux langues à partir du choix initial de trois langues. Il s'agit ainsi d'une écriture bilingue qui prend sa source dans un trilinguisme. Pourquoi ces trois langues me direz-vous? Le français est ma langue natale, celle avec laquelle j'ai longtemps combattu pour pouvoir l'appivoiser, l'hébreu est la langue qui résonne des profondeurs et le grec la langue tout empreinte de clarté. L'hébreu et le grec sont, à mes yeux, les langues du Livre infini et d'une très lointaine mémoire humaine. En écrivant en hébreu – français et en grec – français, je cherche, dans l'écho d'une attention au mystère, à tisser la langue française de profondeur et de clarté, et à garder la mémoire des origines. Écrire un poème hébreu – français, c'est comme teinter la langue française d'hébreu et écrire un poème grec – français, comme la teinter de grec. Donner hospitalité par la langue à l'étranger qui nous fonde. Mais revenons à votre question sur l'écriture trilingue. Je n'ai jamais écrit

---

long de l'existence. *Poèmes bilingues 1* a été composé de 1992 à 2002, *Poèmes bilingues 2* de 2003 à 2009.

Au niveau de l'ordre, j'écris d'abord un poème en hébreu – français avant d'écrire un poème en grec – français, et ainsi de suite.



de poèmes trilingues. Cette perspective ne m'a jamais effleuré l'esprit. Créer poétiquement un vers en trois langues selon ma manière d'écrire telle que je l'ai évoquée *supra* me semble, pour le moment, impensable. Il faudrait qu'un mot soit riche de poésie aussi bien en hébreu, en grec qu'en français. Entre deux langues les correspondances sont plus simples. J'envisage d'écrire le dernier volet de cette aventure, *Poèmes bilingues 3*. Écrire non plus en bilingue mais en trilingue, c'est comme une tâche impossible. Le mot véhicule aussi bien toute une culture. Ce serait ainsi sur une même page culture juive, grecque, française. Peut-être serait-ce une forme d'aboutissement. Mais pour le moment cela demeure un impensable.

Je n'ai jamais songé à traduire mes poèmes hébreu – français en grec ou mes poèmes grec – français en hébreu. Si je traduais ensuite en grec ou en hébreu, je quitterais l'écriture bilingue. Le poème a été créé en hébreu – français. Comment le traduire? À partir de l'hébreu ou à partir du français? En toute rigueur il faudrait le traduire à partir de l'hébreu – français. De même pour le grec. En un sens les poèmes bilingues sont intraduisibles. Ou alors ils ne sont traduisibles que pour moitié. Si vous vouliez traduire mes poèmes hébreu – français ou grec – français en allemand, vous traduiriez seulement le français en allemand et laisseriez l'hébreu et le grec à l'identique. L'une des langues ne serait ainsi pas traduite. Une autre hypothèse consisterait à traduire en allemand en essayant de conjuguer, à partir d'une maîtrise et de l'hébreu et du grec et du français, la poétique des deux langues du poème bilingue et de ne plus laisser qu'un poème en allemand censé garder en lui les accents de l'hébreu et du français d'une part, du grec et du français d'autre part. On passerait du bilinguisme à l'unilinguisme. La traduction d'un poème bilingue doit plutôt chercher à maintenir la bipolarité dans l'unité que représente le poème bilingue.

E.G.: *Dans la préface de votre recueil Poèmes bilingues 2 vous avez défini le poème bilingue comme ,un seul et unique poème dans une double langue'. Est-ce que vous vous adressez donc à un lecteur bilingue?*

B.G.: Le lecteur idéal serait effectivement un lecteur bilingue, même trilingue dans la mesure où l'écriture de ces poèmes bilingues met en jeu trois langues: le français, l'hébreu et le grec. Dans les faits je rencontre quatre catégories de lecteurs, la première et la plus nombreuse, celle des lecteurs ne connaissant que le français; la seconde, déjà plus rare dans la mesure où l'étude du grec tend de plus en plus à disparaître de notre culture humaine, celle des lecteurs connaissant le français et le grec ancien; la troisième, très rare même si l'étude de l'hébreu, ou à tout le moins des éléments fondamentaux de cette langue, suscite un intérêt grandissant parmi les personnes de culture francophone en quête de racines, celle des lecteurs connaissant le français et l'hébreu (ancien et moderne); la dernière, rarissime, celle des lecteurs connaissant et le français et le grec

et l'hébreu<sup>3</sup>. À vrai dire on pourrait identifier des catégories intermédiaires parmi les lecteurs qui sans connaître l'hébreu ou le grec en ont acquis quelques notions de telle sorte que ces langues ne leur sont pas complètement étrangères, ou encore parmi ceux qui connaissent l'hébreu, ceux qui ne connaissent que l'hébreu biblique ou que l'hébreu moderne, et parmi ceux qui connaissent le grec, ceux qui ne connaissent que le grec classique ou que la koinè. Le lecteur idéal est comme un lecteur impossible. Pour pallier les difficultés liées au trop petit nombre de lecteurs bilingues ou trilingues, mes recueils de poèmes bilingues comportent des explications relatives à la prononciation de l'hébreu et du grec et la transcription en caractères latins des poèmes. Ainsi sans connaître ni l'hébreu ni le grec, un lecteur attentif et patient, comme devraient l'être tous les lecteurs, pourrait à tout le moins lire le poème en hébreu et en grec et percevoir sa musicalité comme, à l'aide du poème français en regard, les contours du sens, de telle sorte que ce ne soit pas pour lui un signifiant sans signifié.

E.G.: *Vos poèmes sont publiés dans une édition bilingue. Est-ce que la mise en page est importante pour vous? Pourriez-vous commenter le choix de la mise en page de vos éditions bilingues?*

B.G.: Compte tenu de ce qui a été dit plus haut, il est essentiel que figurent sur la même page le texte hébreu ou grec, sa transcription en caractères latins et le texte français. Ensuite il peut y avoir des variations sur la présentation. Dans le cas de *Poèmes bilingues 1*, la transcription en caractères latins se trouve en note en bas de page et le poème en hébreu ou grec se trouve au-dessus du même poème en français. Dans celui d'*Au temps du mystère... Poèmes bilingues 2*, la transcription en caractères latins se situe en vis-à-vis du texte hébreu ou grec, et le poème en français est placé au milieu de la page: au-dessus du poème en hébreu, au-dessous du poème en grec (cette variation de présentation entre les deux parties du livre est d'ordre esthétique et symbolique (triangle à l'endroit, triangle inversé)). La difficulté de la mise en page tient au fait que l'alphabet hébreu et l'alphabet grec sont différents de l'alphabet latin, d'où la nécessité (ni l'hébreu ni le grec ne sont connus du grand nombre) de faire apparaître un troisième texte (la transcription latine) sur la même page<sup>4</sup>. À vrai dire on pourrait choisir de faire l'économie de la transcription (ce fut d'ailleurs le cas pour des publications antérieures en revues de certains de ces poèmes)<sup>5</sup> mais le lecteur ignorant hébreu ou grec ne lirait alors que le poème en français sans avoir accès, au moins de façon intuitive, à la musicalité de ces langues étrangères. L'écriture bilingue, hébreu – français, grec – français, est aussi un exercice de mémoire, une forme d'appel à s'expatrier, voyager

---

<sup>3</sup> Les interprètes de l'Écriture savent généralement l'hébreu et le grec mais ignorent le plus souvent l'hébreu moderne, le grec classique et sont peu tournés vers la poésie.

<sup>4</sup> Pour l'hébreu qui se lit de droite à gauche, la transcription latine restitue l'ordre de gauche à droite.

<sup>5</sup> À l'origine, les poèmes bilingues ont été écrits sans transcription. Je n'ai introduit celle-ci que plus tard.

vers des terres étrangères, en des mots inconnus, une invitation à se familiariser avec l'hébreu et le grec, pour retrouver, au souffle du mystère, notre véritable patrie. C'est un dialogue de cultures, comme un nouveau chemin d'humanisme.

E.G.: *Je vous remercie d'avoir partagé vos expériences comme auto-traducteur avec moi.*

## Entrevista con Gemma Lienas (Katalonien)

2012

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias obras?*

G.L.: La razón principal por la que traduzco algunas de mis propias obras es que aprendo muchísimo con ello.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

G.L.: Escribo en una de las dos lenguas (catalán o castellano), aunque sobre todo escribo en catalán, y después traduzco, para mí no hay ningún problema, pues domino ambas lenguas. Por ejemplo *Anoche soñé contigo* está escrito en castellano y lo traduje yo misma al catalán. En muchas obras de *La tribu de Camelot*, en cambio, ha sucedido al revés.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros?*

G.L.: La desventaja principal es que implica más trabajo y consume unas horas en las que podría estar escribiendo una nueva novela. Pero, al mismo tiempo, tiene ventajas como el mayor control que se tiene sobre la propia obra y todo lo que se aprende sobre el original mientras traduces, ya que ves errores que se te pasaron por alto en la primera revisión.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?*

G.L.: Lo más difícil para mí es no cambiar el texto porque como autora siempre está ahí la tentación de modificar o ,mejorar‘ diálogos, fragmentos, etc.

E.G.: *¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*

G.L.: Sobre la traducción a otros idiomas, creo que siempre es mejor que se parta de la primera que escribí.

E.G.: *¿Prefiere usted traducir sus libros antes o después de la publicación de la versión original?*

G.L.: En los libros de LIJ, prefiero traducir antes de la publicación, para que puedan publicarse las dos versiones simultáneamente.

E.G.: *¿En qué medida la situación es diferente en relación con los libros para adultos? ¿La publicación simultánea no es una desventaja para la venta en versión catalana?*

G.L.: La situación es la misma para los libros de adultos. No representa ninguna desventaja porque en Cataluña tengo un público que me conoce y me lee en catalán.

E.G.: *El final de joc y El final de juego aparecieron ambos publicados como originales sin ninguna referencia a la otra versión. Fue una decisión editorial o una decisión personal? Por qué motivos?*

G.L.: En el caso de *El final del joc / El final del juego*, por un lado es normal no publicitar ambas versiones juntas si es novela para adultos, y, por otro, al

traducir cambié bastantes cosas y no era una traducción tan cercana como podía ser la de una *Tribu de Camelot* o un *Diario de Carlota*.

E.G.: *Ha traducido su libro Anoché soñé contigo al catalán después de ocho o nueve años. El libro fue publicado originalmente en castellano en 2001 y la traducción Una nit, un somni en 2010. Es bastante inusual traducir su libro al catalán después de tanto tiempo, teniendo en cuenta que la mayoría de sus lectores en catalán son bilingües y es probable que ya hayan leído el libro en su versión castellana. ¿Cuál fue entonces su intención al traducir el libro en catalán? Cómo fue la experiencia de traducir un libro después de tanto tiempo? Fue muy diferente en comparación con sus otras autotraducciones?*

G.L.: *Escribí Anoché soñé contigo en castellano porque los autores catalanes tenemos fama de no saber escribir en esta lengua y con ella quise demostrar que eso no era cierto. Para mí la novela es en castellano y me resistí muchos años a traducirla al catalán, por eso la tardanza, aunque como ves al final dije que sí. La experiencia fue, en parte, complicada porque una persona cambia en nueve años y también su lengua y, en parte, divertida porque no recordaba partes de la novela y me lo pasé muy bien redescubriéndola.*

E.G.: *Muchas gracias Gemma Lienas por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Entrevista con Pasqual Mas (Katalonien)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias obras?*

P.M.: He decidido traducir mis obras por diversos motivos, pero todos confluyen en uno: me gusta manejar diversos idiomas y escribir en todos los que sea posible. Estoy seguro que si conociera bien algún otro idioma, me lanzaría... Además, no hay que olvidar que, aunque mi literatura esté escrita en catalán, por otra parte soy doctor en filología española y ello me ata a esa otro idioma que, aunque no sea mi lengua madre, aprendí en la infancia.

La traducción abre el libro a nuevos lectores y esto también es un motivo importante.

En el caso de *Intermezzo* el destino era traducirse al italiano, pero el proyecto se quedó a medias. Entonces surgió la idea, auspiciada por una amiga, Florence Vougeois, de traducirlo al francés, pero necesitaba el apoyo del español; así es que se convirtió en trilingüe. Al editor le gustó el nombre y la idea y decidió abrir una colección con el nombre de *Intermezzo* para textos en varias lenguas. Lo mismo me ocurrió con *Estratègia per a una ciutat d'ombres*, hube de pasarla al castellano (continúa inédita la versión) para que la traductora al rumano Gabriela Girmacea la pudiera verter a su lengua (Onesti, Magic Print, 2012): *Strategie pentru un oraş al umbrelor*.

Con *Perversió del tròpic* no hice más que continuar el proyecto iniciado con Flor, pero esta vez no intervine en la versión francesa; sí en la española.

La traducción de *Pavana para un hombre sin nombre* surge de un desengaño lingüístico. La editorial Ellago me propuso publicar *La cara oculta de la luna* y le encargó el trabajo a una persona que no citaré. El resultado fue tan nefasto que decidí no autorizar la traducción. A cambio, ofrecí la posibilidad de traducir yo mismo otra obra más breve y no tan complicada. De ahí surgió esta traducción.

Normalmente, si firmo las traducciones, lo hago con el seudónimo Pasqual Vicent, que, en realidad, es mi nombre completo.

E.G.: *¿Aparte de Intermezzo (2003), Perversió del tròpic (2006) y Pavana para un hombre sin nombre (2007) ha autotraducido otros libros?*

P.M.: Sí: *La cara oculta de la luna* (Ellago, 2013). Finalmente, la traduje yo. Esta obra, por su gran contenido en expresiones del lenguaje oral necesitaba de más tiempo y, además, de mi propia mano.

También he traducido *L'amo del desert* que se ha publicado en tres formatos diferentes: como catálogo de una exposición (Vilareal, 2002), formando parte del libro *Contracuentos* (Germania, Alcira, 2011) y como libro de gran formato y con ilustraciones originales (Amirac, 2010).

La traducción del libro de relatos *Contracuentos* fue un encargo de la editorial Germania, con la intención de realizar una edición destinada al ámbito escolar, con guía didáctica incluida.

Y el poemario *Tauromàquia* (1994) como encarte del Club Taurino de Castellón.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?*

P.M.: Convencerme de que he de hacerlo. O que me convenzan. ,¿Para qué?, pienso. ,Que lo haga otra persona'. Pero la expectativa de publicar el texto y de llegar con ello a más gente de la forma más rápida y económica (la editorial te abre las puertas o te invita a pasar siempre que le hagas la faena) suele pesar a la hora de decidirse. Cuando te vienen con que ,Me gustaría publicar tu libro para una nueva colección...' y acaban con ,¿Cuándo me lo entregarás para que empecemos a trabajar?' ya sabes lo que te están pidiendo. Si en ese momento no llevo nada de creación entre manos, suelo acceder.

Bueno, o – como ha sido el caso – cuando una traductora me pide una versión castellana, como apoyo, para pasar del catalán (que no maneja a la perfección) al francés o al rumano.

E.G.: *¿Ha cambiado la manera con la que lleva a cabo sus autotraducciones a lo largo de los años, o bien con cada uno de sus libros?*

P.M.: He probado diversos métodos. Hasta volcar con un traductor automático (lo probé con un relato) y luego corregir. Nada sirve. Al final toca escribir y, sobre todo, reescribir. Soy consciente de que en vez de traducir acabo por reescribir la historia en otro idioma; sin falsear el argumento, claro. Hay que buscar la misma respuesta en el lector y no siempre es cuestión de cambiar una palabra de una lengua por otra de otro idioma. Para ello no es suficiente conocer la lengua de recibo, hay que vivirla también; algo que, por otro lado, en el País Valenciano es habitual debido a la situación de diglosia que se ,sufré', en la que el castellano es la lengua dominante (administración – que presenta el papeleo en bilingüe por mandato egal –, prensa, televisión...)

Otras veces – las más – tengo el texto en catalán en pantalla y voy borrando y sustituyendo. Al final, otra vez, se impone una relectura que lleva a la reescritura. Hay que conseguir que ,suene' en la otra lengua; y no sé si lo consigo.

E.G.: *¿Por qué ha decidido firmar sus traducciones con un seudónimo?*

P.M.: Para diferenciar tareas. Por otra parte, quienes me conocen saben que no me gusta traducir – menos todavía, traducirme – y es como un escondite.

E.G.: *En el caso de La cara oculta de la lluna, ¿cómo se enfrenta a la novela doce años después de publicarla en catalán?*

P.M.: Con dificultad. Pero no han sido tantos años. Llevo con la traducción cuatro o cinco. Desde que publiqué *Pavana* en castellano, en 2007 y no me costó menos de tres años.

Y, ¿cómo me enfrenté? Primero con resignación, porque la persona que la tenía que traducir me llevó a ello. Y, por otra parte, consciente de que el magma lingüístico de ,recuperación' léxica rural valenciana en catalán sería casi imposible de traducir. Cuando no había traducción directa de una palabra, ni sabía la indirecta, hube de recurrir hasta lingüistas a los que les explicaba aquello que quería decir a ver si comprendían el sentido y, por azar, sabían una la palabra de su zona, o de un autor... Por ejemplo, había de traducir ,pescar al borinot' (,abejorro') y no había manera, hasta que di con Jorge Urdiales Yuste, que estaba redactando el *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes* y me dice: ,eso es pescar a la araña'. La pesca al ,borinot' que practicaba yo de pequeño y que ni mi hijo ni alguno de mis amigos de mi edad y de mi pueblo saben lo que es, era una ,araña' en castellano y, claro, al ser de uso tan restringido y hasta obsoleto no había manera de dar con lo correcto.

E.G.: *Cuando sus libros han sido traducidos a otros idiomas, ¿colabora con los traductores?*

P.M.: Sí, normalmente surgen dudas y las comentamos.

E.G.: *Muchas gracias, Pasqual Mas, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*



## Entrevista con Marina Mayoral (Galicien)

2012

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias obras?*

M.M.: Soy una escritora bilingüe.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros? ¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?*

M.M.: Cuando me traduce otra persona siento extrañeza ante el texto, no me parece mío, por eso prefiero hacerlo yo. La mayor dificultad es que muchas veces no traduzco, escribo de nuevo, y después tengo que corregirlo, para que las dos versiones sean iguales.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

M.M.: Escribo algunos capítulos en castellano y otros en gallego según me encuentre en Galicia o en Madrid. Posteriormente me autotraduzco a una u otra lengua.

E.G.: *¿Tienen todos sus libros autotraducidos un manuscrito bilingüe?*

M.M.: Teóricamente sí, pero soy poco cuidadosa con mis originales cuando ya está publicado el libro. La mayoría de ellos está perdida.

E.G.: *¿Ha cambiado la manera con la que lleva a cabo sus autotraducciones a lo largo de los años, o bien con cada uno de sus libros?*

M.M.: No creo haber cambiado. A medida que me acerco al final de una novela escribo en un único idioma. Y una vez acabada traduzco lo que me falta, si no son muchos los capítulos, pero si son muchos me da pereza y abandono el trabajo.

E.G.: *Su libro *Case perfecto / Casi perfecto* (2007) se ha publicado simultáneamente en ambos idiomas. ¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de publicar las dos versiones al mismo tiempo?*

M.M.: En España el público lector es diferente en las dos lenguas. Normalmente el lector castellano no lee la versión gallega. Algunos lectores gallegos puede ser que lean la versión castellana, pero en menor medida que la gallega. Yo vendo más ejemplares de los libros escritos en castellano que de los escritos en gallego.

E.G.: *Las traducciones directamente del gallego no son muchos, pero existen. ¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*

M.M.: Lo único que deseo es una persona que traduzca bien, ya sea de uno u otro idioma.

E.G.: *Muchas gracias Marina Mayoral por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.*

## Entrevista con Francesc Miralles (Katalonien)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias obras?*

F.M.: Decidí traducir mis propias obras porque antes de escritor era traductor y por lo tanto sé mejor que nadie lo que quiero. A veces no puedo autotraducir mis libros, por un tema de timing, y lo hace algún amigo mío que conoce bien mi estilo.

E.G.: *Cuándo no tiene usted tiempo para autotraducir sus novelas, ¿colabora con su traductor?*

F.M.: Mi traductor me va comentando y me consulta dudas. Luego yo hago una lectura muy a fondo para darle mi estilo.

E.G.: *En el caso de colaboraciones, entonces, ¿es usted quien no solamente aconseja a su traductor sino quien toma también las decisiones finales sobre la traducción?*

F.M.: Exacto. De hecho, aprovecho esa primera traducción para retocarla y hacerla mía.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación en el caso de Ojalá estuvieras aquí / Tant de bo fossis aquí? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

F.M.: En este caso, la versión original fue en castellano. La versión catalana la hicimos con un buen amigo que conoce mi estilo.

E.G.: *No es entonces un caso de autotraducción, sino de colaboración?*

F.M.: Es de colaboración, porque el nombre del traductor ni aparece. Le pagué yo personalmente por su trabajo.

E.G.: *Esto me parece bastante extraño, ¿no es tarea de la editorial? ¿Fue esto una excepción o ha pagado a un traductor en más ocasiones?*

F.M.: Depende de lo que ponga tu contrato. Hay contratos donde se especifica que debes entregar el manuscrito en catalán, por ejemplo. Pero a veces sólo tienes tiempo de terminar a tiempo la versión castellana. En estos casos, pago a un traductor para que vaya traduciendo a medida que termino capítulos. Vamos a la par.

E.G.: *El caso de Amor en minúscula, ¿se trata de una autotraducción o también de una colaboración?*

F.M.: Una colaboración.

E.G.: *¿Cuál fue el primer libro que ha autotraducido? ¿Podría describir las circunstancias de este primera autotraducción?*

F.M.: Me autotraduje totalmente (solo yo) *Un haiku para Alicia*, aunque la versión castellana no se publicaría hasta 10 años después.

E.G.: *Aparte de Un haiku para Alicia, ¿ha traducido algún otro libro suyo sin colaboración?*

- F.M.: Sí, he traducido al castellano *El llibre de l'hivern*, pero aún no he encontrado editor.
- E.G.: *¿Cómo elige el idioma en que escribe el original?*
- F.M.: El original se escribe según la lengua del contrato que tiene un deadline más cercano. Si tienen el mismo deadline, escribo primero la versión con un anticipo más alto, que suele ser la castellana.
- E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propias novelas?*
- F.M.: Para mí lo más difícil es encontrar el tiempo, aunque también es importante conseguir cierta distancia. Para eso, lo mejor es que hayan pasado varios meses desde que escribí la primera versión.
- E.G.: *Muchas veces, las autotraducciones aparecen publicadas como originales, sin ninguna referencia a la otra versión. La visibilidad de la autotraducción y por consiguiente del original, ¿es algo importante para usted? ¿Se trata de una decisión editorial o una personal?*
- F.M.: A veces es un problema del contrato, que obliga al autor a hacer su propia versión. Los lectores nativos además valoran mucho mejor una obra original que una traducción. Suele ser una decisión editorial.
- E.G.: *Si un autor autotraduce su libro, los traductores a otras lenguas pueden elegir entre dos textos de partida, ¿tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*
- F.M.: El mejor es siempre el primero.
- E.G.: *Cuando sus libros han sido traducidos a otros idiomas distintos del español o el catalán, ¿también colabora con los traductores?*
- F.M.: No, en alemán me enseñan las galeradas, eso sí, porque estudié filología alemana.
- E.G.: *Según usted, ¿la autotraducción está muy extendida en Cataluña? ¿Conoce usted a otros autores o poetas que se autotraducen?*
- F.M.: En Cataluña está muy extendida porque todos los autores catalanes son bilingües. La inmensa mayoría prefieren hacer su propia versión al castellano o al catalán.
- E.G.: *Muchas gracias, Francesc Miralles, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*

## Entrevista con Francesc Serés (Katalonien)

2013

E.G.: *¿Por qué ha decidido traducir sus propias obras?*

F.S.: En primer lugar porque cuando empecé a hacerlo representaba también la oportunidad de hacer una lectura a fondo del texto, sobre todo del primer libro. Las numerosas notas y modificaciones que realicé (pocas en el segundo y apenas alguna en el tercer) fueron añadidas en las siguientes ediciones de los libros en catalán. La traducción al castellano fue pues una manera de releer mis propios libros.

E.G.: *¿Piensa que el autor es el mejor traductor de sus libros?*

F.S.: No sabría qué decirle. Puede que en algunos casos sea así y puede que no. De todas formas, creo que si es posible, la presencia del autor puede ser de ayuda para el traductor.

E.G.: *¿Cuál fue el primer libro que ha autotraducido? ¿Podría describir las circunstancias de esta primera autotraducción?*

F.S.: Fue un encargo de la editorial Alpha Decay. Hicimos una prueba de traducción y el resultado les gustó y tradujo para ellos mis cuatro primeros libros.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Usted escribe en un idioma y luego traduce en el otro? ¿O es más bien una escritura bilingüe?*

F.S.: Escribo mis libros en catalán y después los traduzco. Para mis artículos en *El País* escribo directamente en español.

E.G.: *¿Cuáles son las ventajas y las desventajas de traducir sus propios libros?*

F.S.: La principal desventaja es acabar harto de uno mismo. La ventaja es el hecho de ver que el libro era perfectible, que siempre se puede mejorar, en eso la autotraducción es terrible, te enseña cosas que la lectura siempre te esconde.

E.G.: *¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propias novelas?*

F.S.: Los cambios de sentido, los juegos de palabras y la necesidad de encontrar palabras válidas en una lengua y en otra. Por ejemplo, en el segundo libro aparecía la dualidad del verbo ,creure', que en catalán significa ,creer' pero también ,obedecer', acepción que en español se pierde. La palabra ,feixa' que está extendida por todo el territorio catalanófono no tiene un equivalente en español que tenga la misma extensión. Son algunos ejemplos.

E.G.: *¿Ha cambiado la manera con la que lleva a cabo sus autotraducciones a lo largo de los años, o bien con cada uno de sus libros?*

F.S.: Ha habido una acumulación de experiencia pero no creo que haya cambiado la forma de afrontar esta tarea.

E.G.: *¿Prefiere usted traducir sus libros antes o después de la publicación de la versión original?*

- F.S.: Preferiría traducirlo al español antes de publicarlo en catalán, pero no siempre es posible. También creo que es justo que el libro aparezca antes en catalán que en español.
- E.G.: *Muchas veces, las autotraducciones aparecen publicadas como originales, sin ninguna referencia a la otra versión. La visibilidad de la autotraducción y por consiguiente del original, ¿es algo importante para usted? ¿Se trata de una decisión editorial o una personal?*
- F.S.: Me interesa que se vea que es una autotraducción pero no considero eso de vital importancia. Supongo que como queda claro que de una u otra manera yo soy el autor...
- E.G.: *En el pie de imprenta de *Materia Prima* aparece la siguiente indicación: ,Francesc Serés y Montserrat Ruiz por la versión en castellano'. ¿Se trata entonces de un caso de colaboración y no de autotraducción? ¿Cómo fue el proceso de colaboración?*
- F.S.: Montserrat Ruiz leyó algunas partes del libro, no tradujo los capítulos.
- E.G.: *Si un autor autotraduce su libro, los traductores a otras lenguas pueden elegir entre dos textos de partida, ¿tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*
- F.S.: Prefiero que los traductores traduzcan del catalán, es lo más recomendable puesto que es mi lengua materna y la lengua original de los libros pero me consta que utilizan la versión en español como apoyo.
- E.G.: *¿Sabe si alguno de sus traductores ha trabajado con las dos versiones en la traducción, es decir, si han consultado la otra versión mientras estaban traduciendo o antes de ello?*
- F.S.: Sí, sí me consta que en algunos casos han trabajado con ambas versiones.
- E.G.: *¿Cuáles de sus libros han sido ya traducidos y en qué idiomas?*
- F.S.: *Contes russos* ha sido traducido al español, francés e inglés. *La força de la gravetat* al español, italiano y francés. Y *Els ventres de la terra*, *L'arbre sense tronc* y *Una llengua de plom* al español. También hay cuentos, artículos y textos breves que han sido traducidos al alemán, serbio, árabe, vasco, húngaro y me parece que me dejo algo pero no me acuerdo qué.
- E.G.: *Cuando sus libros han sido traducidos a otros idiomas, ¿colabora con los traductores?*
- F.S.: Sí, en muchas ocasiones surgen dudas que conviene aclarar. Además, puedo decir que de los traductores he aprendido cosas que hasta entonces me habían pasado un poco inadvertidas.
- E.G.: *¿Tiene usted la intención de seguir traduciendo sus libros?*
- F.S.: Pues no lo sé, la verdad, no le puedo contestar a esa pregunta.
- E.G.: *Muchas gracias, Francesc Serés, por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*

## Entretien avec Anélia Véléva (Frankreich)

2013

E.G.: *Quand et dans quelle langue avez-vous commencé à écrire?*

A.V.: Je suis d'origine bulgare et j'ai commencé à écrire en langue bulgare premièrement. J'écrivais et je publiais des nouvelles. J'étais professeur de littérature dans mon pays.

E.G.: *Comment est née l'envie d'écrire en français?*

A.V.: Je suis arrivée en France en 1991. Sept ans je n'ai écrit ni une ligne (sauf dans mon journal et en bulgare). En 1998 j'ai écrit un poème en français. Et cela continue jusqu'aujourd'hui. Mais en 1998, 1999 et en 2000 j'ai perdu mon écriture bulgare. C'est en 2001 que la lettre en bulgare est revenue sous forme de poème elle aussi. J'ai beaucoup réfléchi sur cette amnésie de création et sur ce mutisme linguistique et j'ai trouvé des raisons existentielles qui sont liées à ma vie privée.

E.G.: *Pourquoi avez-vous commencé à traduire vos poèmes?*

A.V.: Il me semble que c'est un besoin d'équilibre aussi existentiel que cette auto-traduction qui c'est imposée à moi. Le moi bulgare et le moi français ne sont plus en rivalité. Je peux dire que maintenant les deux langues se chevauchent, se pénètrent et je trouve qu'elles peuvent cohabiter au sein d'un même poème.

E.G.: *Et quelles sont les avantages et les désavantages de l'auto-traduction?*

A.V.: Les avantages d'abord sont évidents. On reste dans le même champ de création. Dans la traduction ,ordinaire' de l'un auteur à un autre, on est obligé de se ,connecter' au champ créatif de celui que l'on traduit, on fait l'effort de ,capter' ou de recréer un sens, une allusion, on ouvre son esprit au maximum, on se met à disposition, on passe outre son propre moi. On réussit ou pas. Le risque de ,passer à côté' est toujours présent.

Dans l'auto-traduction cet effort existentiel n'existe pas. Bien que je passe de moi bulgare à mon moi français ou l'inverse je reste dans le même champ de création et d'esprit. Le travail est plutôt linguistique. Il n'y a pas de risque. C'est de la jouissance pure.

Les désavantages: aussi de point de vu existentiel entre le moi bulgare et le moi français il y a quand même des barrières et des tabous qui restent infranchissables et donc intraduisibles. Dans ce cas un troisième ,moi' d'extérieure est, bien sûr, préférable. Avec le risque à courir.

E.G.: *Comment est votre processus créatif? Ecrivez-vous vos poèmes d'abord dans une langue pour les traduire ensuite dans l'autre? Ou est-ce que c'est plutôt une écriture bilingue?*

A.V.: Au début, effectivement, j'écrivais d'abord en français ou en bulgare et après je traduisais mes écrits. Depuis l'année dernière mon écriture est devenue bilingue – dans un même poème les deux langues passent d'une à l'autre et s'entrechevauchent. C'est un processus naturel que je trouve

très intéressent. Ceci me dit long sur moi-même et me permet de me voir au deçà et au-delà. Cette position entre les deux langues m'aide à conscientiser les côtés inconnus de mon inconscient que seules les langues permettent d'exprimer.

E.G.: *En traduisant on voit aussi les faiblesses du texte originale. Est-ce que vous vous permettez de modifier l'original ou est-ce que l'original est achevé au moment de la traduction?*

A.V.: Je ne dirais pas que le texte original possède des faiblesses. Jamais. Les faiblesses linguistiques se corrigent dans la langue dans laquelle on écrit. S'il y a des décalages entre les langues ce n'est pas une question linguistique mais une question d'état créatif. Ou une question de rapport avec la langue de la part de l'écrivain. Non, je ne corrige jamais mon texte original parce que dans l'autre langue je ne trouve pas de solutions de traduction.

E.G.: *Vos poèmes sont publiés dans une édition bilingue. Quelles sont les avantages / les désavantages de publier vos livres dans des éditions bilingues? Est-ce que la mise en page est importante pour vous? Pourriez-vous commenter le choix de la mise en page de vos éditions bilingues?*

A.V.: Je ne vois que des avantages dans l'édition bilingue. Pour celui qui connaît les deux langues les avantages sont évidents. Pour celui qui ne les connaît pas il y a l'esthétique du graphisme de la langue inconnue qui joue beaucoup. (Ce sont les échos que j'ai eus.) Moi-même j'achète toujours de la poésie bilingue même en langues que je ne connais pas car le plaisir de la perception visuelle s'ajoute à la perception mentale. La mise en page est très importante dans ce sens. La tradition française veut que le texte original soit toujours de côté gauche quand on ouvre le livre. Mais moi, j'ai ma propre logique dans la mise en page des textes bilingues. *Petit livre d'amour* est un livre édité dans une maison d'édition bulgare et est destiné principalement aux lecteurs bulgares. J'ai mis donc le texte bulgare de côté droit – celui qui 'saute' aux yeux dès l'ouverture du livre. *Lamelles* est édité en France et le texte français est à droite. *Accomplissement* était prévu pour un éditeur bulgare. Mais le projet n'a pas abouti. Le livre est sorti en France mais je n'ai pas changé la mise en page.

E.G.: *Dans quelles autres langues vos poèmes sont-ils traduits? La traduction se fait-elle du français ou du bulgare? Avez-vous une préférence pour le texte source?*

A.V.: Je n'ai pas des poèmes traduits dans d'autres langues. En ce moment mes poèmes sont en train de se traduire en espagnol par une poétesse et traductrice bulgare mais ce n'est pas encore une réalité. Elle traduit mes poèmes du bulgare. Ces poèmes étaient écrits d'abord en français et traduits par moi en bulgare. Ils étaient publiés dans les revues et journaux littéraires bulgares.

E.G.: *Je vous remercie d'avoir partagé vos expériences comme auto-traductrice avec moi.*

## Entrevista con Monika Zgustová (Katalonien)

2013

E.G.: *Gracias por haber accedido a responder a algunas preguntas acerca de sus autotraducciones. Me gustaría hablar primero de su primera autotraducción La dona dels cent somriures. Cuando empezó a escribir la novela en checo, ¿sabía ya que iba a traducirla al catalán? En otras palabras, ¿en qué momento y por qué razones decidió traducir la novela al catalán?*

M.Z.: Puesto que soy una checa que reside y trabaja en Barcelona, quería que mi novela se publicara en catalan. Y como yo misma soy traductora, me fío más de mí misma a la hora de traducir que de los demás. Sin embargo hay que tener en cuenta que no se trata exactamente de una traducción sino de una nueva versión, una reescritura.

E.G.: *¿Cómo fue el proceso de creación de esa novela? ¿Escribió la novela primero en checo y luego la tradujo al catalán? ¿O fue ya un proceso de escritura bilingüe?*

M.Z.: Escribí la novela primero en checo y luego la traduje. El proceso de traducir me sirvió para retocar la versión checa. A la hora de corregir no paraba de ir de una versión a otra. También existe una versión castellana de esa novela, y he decidido darle una forma de una sola novela en vez de tres narraciones. Aun no me he decidido a publicarla. La he llamado *El vaso de Goya*, al igual que la versión inglesa que salió hace un año en NY: *Goya's Glass*. Es una traducción, pero con muchos retoques míos.

E.G.: *¿Fue el proceso diferente para su segunda novela? ¿Tiene usted la intención de traducir esas dos novelas también al castellano?*

M.Z.: El proceso fue el mismo en el caso de la segunda novela. Tengo ganas de traducirla al castellano y lo haré en breve.

E.G.: *Con su tercera novela Tichá žena / La dona silenciosa / La mujer silenciosa se convirtió en una autotraductora trilingüe, lo cual es raro. ¿Podría decirme por qué después de dos libros ha decidió traducir sus propias novelas también simultáneamente al castellano? ¿Y cómo esta decisión ha afectado y cambiado su proceso de creación?*

M.Z.: El proceso fue exactamente igual con tres idiomas que con dos. Y es interesante constatar que las versiones son distintas: he dejado la versión castellana un poco más corta que la catalana y la checa.

E.G.: *¿Y con el libro Contes de la lluna absent?*

M.Z.: La historia de los *Contes de la lluna absent* es la misma que la del resto de mis libros. Escribí esos cuentos en checo y luego hice las demás versiones. De momento ha salido la versión catalana, que se ha premiado, y no me he preocupado por las demás.

E.G.: *¿La versión checa de su última novela La nit de Valia ha sido publicada ya? ¿Cuál es el título?*



- M.Z.: *La Noche de Valia* existe en checo, pero aún no me he preocupado por publicarla. En checo se llama igual: *Valjina Noc*.
- E.G.: *Lo que me parece más fascinante de la autotraducción es la génesis de los textos, la forma en que la escritura y la traducción interactúan, se alternan y se influyen mutuamente. En una entrevista con el diario El Cultural lo ha dicho: „Primero preparo un borrador en checo y luego lo trabajo en castellano y en catalán“ ¿Podrías describir un poco más en detalle la génesis de su última novela? ¿Ha traducido primeramente la totalidad del borrador al catalán y sólo después al español? ¿O ha traducido capítulo por capítulo a los dos idiomas? ¿O aún página por página? En qué momento ha vuelto mejorar el borrador checo? ¿Usted ha desarrollado un tipo de estrategia o sólo va con la corriente?*
- M.Z.: Efectivamente, primero preparo un borrador en checo. Es una primera versión. En cuanto a la novela *La noche de Valia* escribí el primer borrador en menos de un año. Luego lo traduje-reescribí al/en castellano y trabajé muy a fondo esa versión. Estaba tan inmersa en el texto castellano que no siempre trabajé las mismas escenas y expresiones de igual manera en checo. Cuando trabajé el checo, lo hacía de memoria: intentaba recordar los cambios en la versión castellana y generalmente no miraba el texto castellano sino que recreaba de memoria esas escenas, frases añadidas, transformando el texto un poco a mi antojo. Entonces releí la versión castellana, introduciendo más cambios, y no me molestaba con el texto checo para no distraerme, aunque sí que marcaba los distintos cambios con colores. Luego releí el texto checo del mismo modo que el castellano e hice el mismo proceso: no añadía todos los cambios, solo los que me parecían adecuados en ese momento (la mayoría de ellos), y hacía más cambios que luego vertía a la versión castellana. Con esto hecho, hice la versión catalana a base de ambos textos, el castellano y el checo. Tal como iba traduciendo, me tomaba la libertad de cambiar (mejorar) el texto de forma espontánea, no siempre introduciendo los cambios a las versiones cast. y checa (básicamente porque cuando estoy tan inmersa en el trabajo de una versión, me dedico únicamente a ella, de modo casi obsesivo). Aunque soy consciente que trabajo en tres versiones de la misma novela, cada versión es para mí única y la trato como si en ella me jugara la vida. Al cabo de los años de autotraducirme me sale así. No sé si se puede llamar método pero estrategia tal vez sí. Es la manera como trabajo mejor, según mi manera de ser, que a la hora de escribir o corregir mis textos es obsesiva (me pueden pasar varias horas sin que me de cuenta de ello en absoluto).
- E.G.: *Muchas veces las autotraducciones aparecen publicadas como originales, sin ninguna referencia a la otra versión. ¿Hay alguna referencia en sus libros publicados a las otras versiones? ¿O están todas las versiones tratadas como originales? ¿Se trata de una decisión editorial o una decisión personal?*

M.Z.: La decisión de especificar o no mi autotraducción depende básicamente del editor. Cuando publiqué minovela *La mujer silenciosa* en castellano, en la editorial Acantilado, le pregunté al editor, Jaume Vallcorba, qué haría. Él decidió especificarlo así: Traducción de la autora. En cambio, mi editora de Destino, Silvia Sesé, ha optado por no especificar el hecho de que yo haya traducido el libro del checo. Creo que ambas posturas son válidas: se puede especificar que se trata de una autotraducción, y si no se hace, también es correcto porque la autotraducción queda alejada de la versión original y por lo tanto la palabra ,traducción‘ no es la más ajustado. Y el término ,versión‘ se podría entender como una cierta traición y podría confundir al lector. En fin, no tengo una receta única.

En cuanto a los editores catalanes, siempre han optado por darme el trato de una autora cuya lengua original es el catalán. Yo me dejo llevar por sus decisiones porque ese tema es complejo y puede verse desde distintos puntos de vista.

E.G.: *¿Es visible para sus lectores que usted es una escritora trilingüe?*

M.Z.: Si alguien se interesa a fondo por el tema, entonces eso queda claro. Desde que empecé a publicar libros en tres versiones (o sea desde la publicación de mi primer libro publicado, la biografía de *Bohumil Hrabal, los frutos amargos del jardín de las delicias* que, por cierto, se ha publicado también en alemán) siempre he contestado las preguntas de los entrevistadores de la radio, la televisión, los blogs y los periódicos con una absoluta claridad y honradez, al igual que lo hago con usted. Y debo decir que el tema lingüístico de las autotraducciones despierta bastante interés en los medios de comunicación.

Una curiosidad: en la versión inglesa de mi primera novela, *Goya's Glass*, figuran como originales dos libros, el checo y el catalán: *Grave cantabile* (Odeon, Prague), y *La dona dels cent somriures* (Proa, Barcelona). Además, tres institutos culturales en NY participaron en la promoción del libro: el Czech Center NY, el Ramon Llull y el Cervantes. Eso significa que – hasta un cierto punto – las tres culturas me han adoptado como suya, cosa que me llena de satisfacción.

Otra curiosidad: en checo evidentemente firmo mis libros con el Zgustová, o sea con el diacrítico en la última sílaba, que señala la largada de la vocal, en cambio en otros idiomas he decidido quitar el diacrítico porque, al pronunciarlo, la gente se esforzaba en acentuar mi apellido en la última sílaba y eso sonaba horrorosamente mal.

E.G.: *En 2004 se publicó la versión rusa de su primer libro Grave cantabile. ¿Es usted la autora de la traducción? ¿Se ha traducido de la versión checa o de la versión catalana? ¿Ha traducido o tiene usted la intención de traducir sus otras novelas también al ruso?*

M.Z.: De *Grave Cantabile* solo se ha traducido al ruso *Razve zhizn podozhdyot?*, o sea la tercera narración del tríptico, la que habla de Nina Barberova. Lo

ha traducido la reputada traductora del checo al ruso Olga Lukova (vive en Frankfurt), aunque el editor ruso optó por no poner ese dato.

E.G.: *Tres de sus libros han sido traducidos del catalán al inglés por Matthew Tree. ¿Ha participado en el proceso de traducción? ¿Cómo se decidió el texto de origen para la traducción al inglés? ¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?*

M.Z.: He participado en el proceso de la traducción, sí: leí atentamente la traducción de Matthew y modifiqué o cambié bastantes cosas. No me importa de qué idioma se traduce al inglés porque todos son versiones mías y por lo tanto originales. Sin embargo me gustaría, si fuera posible, que mi próxima novela se tradujera del checo. He encontrado un buen traductor en NY y mi editora quisiera probarlo, si resulta factible desde el punto de vista del presupuesto de la editorial.

E.G.: *¿Es esto debido al tema de la novela o un deseo más general?*

M.Z.: Se trata de la traducción al inglés de mi novela *La hija de Stalin*. Actualmente estoy trabajando en la última versión de esta novela. Mi editora americana está considerando la idea de traducirla del checo al inglés, siguiendo mi propuesta. En New York he conocido a un buen traductor del checo, Alex Zucker, y me gustaría que fuera él quien tradujera esta novela al inglés, para ver qué resultado me da. Y para tener una novela traducida del inglés directamente del checo.

E.G.: *Usted ha vivido tanto tiempo en los Estados Unidos, que podría haber imaginado que ha autotraducido sus libros al inglés también.*

M.Z.: Desgraciadamente no puedo traducir mis textos al inglés porque mi inglés escrito nunca ha llegado a ser impecable. En una época no me importaba, pero ahora me sabe mal.

E.G.: *Antes de autotraducir tradujo usted a muchos escritores checos y rusos. ¿En qué medida la autotraducción es diferente de la traducción? ¿Cree usted que su experiencia como traductora es útil para sus auto-traducciones? ¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?*

M.Z.: El hecho que haya traducido a muchos autores checos y rusos me ha ayudado muchísimo en la autotraducción. Sin haber tenido esta experiencia seguramente no me hubiera introducido en algo tan arduo. Por un lado es más fácil la autotraducción, porque me siento libre a la hora de poder modificar lo que desee, pero por otro es más difícil porque a uno le da mucha pereza introducirse otra vez en su propio texto en otro idioma. Hay que imponerse una disciplina y traducir como si el texto fuera ajeno, aunque eso no es del todo posible porque uno no para de modificarlo.

E.G.: *Muchas gracias Monika Zgustová por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo. Me ha resultado muy interesante y muy útil.*

## Selbstgeführte Interviews mit Fremdübersetzern

### Interview with Arie Alt

2011

Arie Alt übersetzte *The Voice in the Closet* von Raymond Federman ins Niederländische. Die Übersetzung erschien in einer dreisprachigen Edition.

E.G.: *Concerning The Voice in the closet, which version did you translate? The English version or the French one? Were you aware of the other version? How did you decide which version you are going to translate into Dutch?*

A.A.: It is a long time ago. I translated Federman in 1991, so I will try to remember as correctly as possible. I translated the English version. The reason was quite simple: my command of the French is not good enough to translate from the French. By the time I started translating the text seriously I was aware of the French version. My translation evolved from writing my thesis (BA) on *The Voice in the Closet*. It took a while before I got hold of the bilingual edition - this was way before Amazon... In the beginning, I used the text from an anthology of which I have forgotten the title - I remember it had a red cover, the text was set correctly and was complete.

E.G.: *Did you read and compare both versions before you started translating?*

A.A.: For fun, I sometimes made translations of parts. I think I started before reading the French text. After graduating, I became more serious about translating and attempted a complete translation. At that time, I started comparing the complete English text with the French text. I think I already had compared quite a few passages of the text for my thesis, but not systematically. I did the comparison to make informed decisions for the translation. I think in some cases reading/comparing the French meant a clarification of the text. To clarify: I read enough French to understand the text thoroughly when there is a translation alongside it; when I have to read a novel in French, I am really struggling-

E.G.: *Do you remember in what aspects the French and the English version differ?*

A.A.: As far as I remember there are a few passages which are slightly different. My Dutch translation is first of all 'faithful' to the English text, but it does take the French into account. Also there are slight differences between the various publications of the English text, the text in the German edition is not exactly the same as the first American publication, and the text in the anthology with the red cover again has two or three lines (or words) that differ.

E.G.: *How did you deal exactly with the differences? Did you switch to translating the French version in those cases?*

A.A.: I'm afraid it's too long ago since I had a look at it. As you know both the English and the French text follow a strict constraint of a fixed number of spaces per line and Federman clearly sometimes choose words to make sure the text would fit. My translation nor the German translation follows such a constraint. I would say some of the discrepancies between the texts derive from this constraint.

I think I could say that I translated the English text but looked at the French for clues. When there was a discrepancy between the English and the French I translated the English. But well, it's difficult to recall what I exactly did, 20 years later ...

E.G.: *Could you please describe how and why you decided to publish your translation in a trilingual edition? Did you know about the German trilingual edition? Did you follow their edition? Or does the Dutch version look different?*

A.A.: I think the trilingual edition was the preference of Federman – we did get the idea from the German version, I received that when I was working on my translation. To be honest, I do not recall how we set and designed the English and French text. Maybe I even typed the complete text? I do not remember.

E.G.: *I know it is a long time ago, but maybe you still remember... You said the trilingual edition was Federman's preference. Do you remember when he came up with the suggestion? Was it right away when you asked him for the permission to translate the text? How did your publishers react? I can imagine that the costs for a trilingual edition are much higher, so were they thrilled by the idea right away? How did you feel about your translation being published in a trilingual edition?*

A.A.: I think Federman came up with the idea when the translation was ready and the question was how to publish the text. The book was published by Perdu in Amsterdam (still in existence: [www.perdu.nl](http://www.perdu.nl)), a literary center run by volunteers, including a small publishing house. I was working there at that moment. Actually, the whole idea to publish the book grew out of the situation that I had been working on the translation for fun and I was asked to do it more seriously. There was a shortage of money, but Federman waived all payment of royalties or copyright. I do remember that the guy doing the publishing at Perdu had troubles getting the money together, but the issue was not that there were a couple of extra pages, or more effort for typesetting the text. Also the designer was not paid. Also with three texts the book just is a bit more substantial – important for book-selling... Actually, the book was sold out quite quickly, enough bookstores ordered it, and – as I was teaching at the university as well – it was on the reading list for a seminar. I particularly liked the idea of a trilingual edition – as it becomes maybe even clearer that there might be a gap between what cannot be said, but is said in another way, by circumscription, and which can be translated. Something like that.

E.G.: *You received the German edition while you were working on your translation. So by the time you started translating the English text, whenever you faced a translation decision, you could not only consult the French version by Federman but also the German translation. Did you take a look at the German version while you were translating or did you ignore it?*

A.A.: Yes, I did receive the German edition just before I had to finalize my translation. One of the last things I did was to go through my whole translation and compare it to the German one. My German is quite okay, and was even better at that time :-). I think it was for me mostly a check – remember that this was the first translation I did which was published – and I was happy to see that as far as I could see I had made no terrible mistakes. Though now I'm sure I would find some mistakes, not really translation mistakes, rather mistakes where I could have used a better Dutch word -- for instance I remember using the word ‚peripatetisch‘ which does exist in Dutch (but is a strange word), but I could have used a more normal word (as the German does). That's actually the only thing I clearly remember from comparing my translation with the German.

Another issue I remember is a line somewhere at the end of the text where the German chooses another possible reading than I did – but that had more to do with the difference between the English versions.

E.G.: *Thank you very much for sharing these very interesting insights!*

## Interview with Roser Caminals-Heath

2012

Roser Caminals-Heath übersetzte den Roman *Qüestió d'amor propi / Cuestión de amor propio* von Carme Riera zusammen mit Holly Cashman ins Englische.

E.G.: *Your translation of Qüestió d'amor propi / Cuestión de amor propio seems particular relevant as you not only translated it in collaboration with Holly Cashman, but you also used the Catalan and Spanish versions as source texts. Two translators and two source texts – I was wondering how you approached this translation. How have you dealt with the two versions? Did each of you work from one source text? Did you start by comparing both versions before the translation process? How did you deal with differences between the two versions? Was one text your basic source text? It would be great if you could share some insights into the translation process with me.*

R.C-H.: I am happy to hear you are working on this great topic. Years ago, Holly Cashman was my student and wanted to do a translation as her honors paper. I suggested *Questio d'amor propi* because it is a good novella, not too long, and poses serious challenges to the translator. I had discussed the Catalan original with the author, Carme Riera, and taught the Spanish version in one of my courses, so I was familiar with both texts. Holly, of course, only worked with the Spanish one. The two-translator situation is ideal, particularly when one is a native of the source language and the other of the target language, as was the case here – my native language is Catalan. Using two different texts is less orthodox, but since I had experience translating from both Catalan and Spanish into English, we were able to cover the three languages. While Holly was only concerned with the Spanish version, I checked her English version against the Catalan original to make sure we did not stray too far.

E.G.: *To make sure I got it right: Is it correct to say that the Spanish version was the basic source text and the Catalan version functioned as a kind of guideline for the translation? Concerning your role in the translation process: If I understood you correctly, Holly Cashman did the raw version of the translation on her own and you supervised / revised the translation?*

R.C-H.: Yes, to every question. I was co-translator and editor. Holly did several drafts and I read and made suggestions to each of them. *A Matter of Self-Esteem* was the leading title but there were other Riera stories in the book that I translated by myself, without Holly's collaboration.

E.G.: Thank you very much for sharing these insights.

## Interview with Jonathan Dunne

2012

Jonathan Dunne übersetzte einige Romane von Manuel Rivas ins Englische.

E.G.: *When you translated *En salvaxe compañía* by Manuel Rivas into English in 2003, his self-translation *En salvaje compañía* had already been published. Did you take the self-translation into account when you translated the book into English?*

J.D.: No, I did not. I translate all his books from Galician and barely take the Spanish translation into account, even when Manolo has done it. There was an interesting case in my most recent translation of a book by Manolo, ALL IS SILENCE (due out with Harvill Secker in May 2013), where in his Spanish translation (done in collaboration with Dolores Torres) the female subinspector, Mara Doval, has close shaven hair instead of the long hair she has in the Galician (Manolo himself pointed out this difference to me, having made the change deliberately, arguing that between the Galician and Spanish versions she had had time to change her look! The passage comes at the start of chapter 35). Manolo gave me free rein to decide what kind of hair she should have and I stuck with the Galician.

E.G.: *You have translated many books by Manuel Rivas into English; however, *A desaparición da neve* has been translated by Lorna Shaughnessy. Why haven't you translated this book?*

J.D.: I translated his selected collected poems, which were published by my publishing house, Small Stations Press, in 2009 as FROM UNKNOWN TO UNKNOWN. Since I am an independent literary translator (I am not on a salary), I cannot afford to translate much poetry. I translate about one book of poetry a year and have to be very selective. Lorna, however, was keen to do it and was kind enough to contact me first. I obviously had no objections (the plurilingual edition of this book, published by Alfaguara in 2009, is dedicated to me). I continue, however, to translate his prose, as witness my translation of ALL IS SILENCE due out in 2013.

E.G.: *According to some internet sources, the Bosnian translation of *O lapis do carpinteiro* (1998) is based on your English translation. Is that true? Do you know anything about this translation?*

J.D.: No, I had no idea, but it would not be the first time a translation has been done from an English version of the same book. I don't want to get into the argument about what language a book is translated from, personally I have always translated from the 'original' language, but the important thing is how well a book reads in the language it is translated into, for the benefit of the reader, and I am quite sure there are proficient translations done using the intermediary of another translation. We cannot speak all of the languages all of the time. The important thing is how well you understand the process of translation. It is not a linguistic exercise or simply a question of academic accuracy, it is a spiritual discipline, which has more to do with



listening than doing. If you know how to listen well, you will perceive the source behind the text (the writer of the text is himself a translator) and you will do a good translation. Text and translation are independent of each other. They occur at a set time and in a set place, apart from each other. Translation is not a two-way process, it involves a third point, which is common to and inspires both versions. The same is true of life. When you realize this, your perspective changes and you start to view things more closely.

E.G.: *Besides Manuel Rivas, you also translated another self-translator, Carme Riera. May I ask you about your translation of her novel *Dins el darrer blau* in 2007?*

J.D: Yes, my translation of *Dins el darrer blau* was some time ago. While it was published in 2007, I translated the book in 2005.

E.G.: *Did you also choose to only work with the Catalan original?*

J.D: As with my work with Galician authors, I translated this book directly from the Catalan.

E.G.: *Did you take the Spanish self-translation into account while you translated?*

J.D: I remember that I consulted the Spanish self-translation from time to time, since I was aware that Carme herself had done the translation and had introduced some changes, but I never read the book from start to finish, I consulted it when I thought it might be of interest to see what solution she had adopted.

E.G.: *Did the editor or author have any preference concerning the source text or were you free to choose?*

J.D: It was understood that I would be working with the Catalan original; the contract stipulates 'our agreement regarding your translation (the 'translation') from the original Catalan language text into English of a work of fiction entitled DINS EL DARRER BLAU by Carme Riera (the 'Work')'.

E.G.: *Thank you very much for sharing these insights with me!*

## Interview mit Sybille Martin

2012

Übersetzung des Romans *Ebora* von Xosé Carlos Caneiro ins Deutsche.

E.G.: *Laut Verlagsangabe haben Sie den Roman Ebora aus dem Galicischen übersetzt. Dies ist insofern bemerkenswert, da im Fall von Übersetzungen häufig auf die spanische Selbstübersetzung eines Autors zurückgegriffen wird, sollte sie denn existieren. Domingo Villar zum Beispiel wurde ausschließlich aus dem Spanischen in andere Sprachen übersetzt. Es würde mich daher interessieren, wie es zur Wahl des Ausgangstextes kam.*

S.M.: Ich bekam den Auftrag, aus dem galicischen Original zu übersetzen. Caneiros Übersetzung ins Spanische erschien, als ich die Rohfassung aus dem Galicischen bereits fertig hatte.

E.G.: *Können Sie mir kurz erläutern, wann und wie Sie von der spanischen Selbstübersetzung erfahren haben?*

S.M.: Ich habe von Caneiros Agentur erfahren, dass Caneiro die Übersetzung selbst angefertigt hat, und von ihr erhielt ich auch die Satzfarben der spanischen Fassung. Daraufhin habe ich mich mit dem Autor in Verbindung gesetzt und er wollte, dass ich mich an seiner spanischen Übersetzung orientiere, weil er das Buch zugleich überarbeitet hat. Somit konnte ich fast wieder von vorne anfangen, der Abgleich war ziemlich mühsam. Ich habe die Übersetzung schlussendlich auf Basis der spanischen Fassung erarbeitet. Allerdings zum Missfallen der Lektorin, der im Gegensatz zum Autor das galicische Original besser gefiel und die sich beim Lektorieren auch daran orientierte.

E.G.: *Wenn ich Sie richtig verstehe, war es der Wunsch des Autors, dass die spanische Fassung übersetzt wird, während die Lektorin von dtv, also ihre Auftraggeberin, die galicische Fassung bevorzugte. Dass letztendlich der galicischen Fassung der Vorrang gegeben wurde, war dies Ihre eigene Entscheidung oder eine Entscheidung des Verlags?*

S.M.: Letztendlich wurde der galicischen Originalfassung der Vorrang gegeben, die Lektorin hat anhand des Originals redigiert und sich viel Arbeit gemacht. Aber sie fand, die Übersetzung des Autors ,enthalte unnötige Schnörkel und überhaupt sei die Melodie des Buches gestört /.../‘

E.G.: *Welche Vor- bzw. Nachteile gibt es Ihrer Meinung nach für einen Fremdübersetzer, wenn eine Selbstübersetzung des Autors vorliegt?*

S.M.: Die Gefahr, wie oben schon erwähnt, dass der Autor das Buch bei seiner Selbstübersetzung überarbeitet, etwas hinzufügt oder weglässt, zum Beispiel Figuren. Wenn der Autor nicht darauf besteht, dass man sich an seine Übersetzung hält, kann es durchaus hilfreich sein, vor der Abgabe seine spanische Fassung zu lesen, sozusagen als Versicherung oder Korrektiv, ob ich seinen Text richtig erfasst habe etc.

E.G.: *Vielen Dank für die interessanten Einblicke.*

## Entretien avec Francesca Milaneschi

2011

Une interview avec Francesca Milaneschi, traductrice italienne de l'autotraducteur Raymond Federman. Francesca Milaneschi a écrit sa thèse de doctorat sur les auto-traductions de Raymond Federman. Elle est donc très familière avec son œuvre et elle sait bien que les auto-traductions de Federman sont souvent très libres. Si une traductrice a donc deux livres différents devant soi, lequel traduit-elle dans une troisième langue? Francesca a dû faire ce choix pour sa traduction de "mon corps en neuf parties/my body in nine parts" et encore pour sa traduction de "Chut! /SHHH: The Story of a Childhood". Dans cette interview nous avons l'intention d'éclairer les variables de ce choix pour la traduction italienne de *Mon corps en neuf parties / My body in nine parts*.

F.M.: L'établissement du texte à traduire est un sujet qui pourrait se poser comme un intéressant problème de philologie du texte, c'est-à-dire se demander lequel de deux textes faut-il considérer comme le texte original: celui qui a été écrit avant, voire celui qui a été relu, revu et ensuite réécrit par l'auteur lui-même, ou bien un deuxième texte qu'il faudrait considérer comme le ,optimum', l'exemplaire ,meilleur', du premier texte? Et encore, le texte original serait celui écrit dans la ,langue mère', le français dans le cas de Federman, ou bien l'anglais, la langue acquise, la langue qu'il a adopté (ou qui l'a adopté et accueilli, après le rejet de son pays), bref la langue du pays qu'il a choisi pour y passer sa vie, la vie du corps qu'il nous raconte?

Le choix ne s'est même pas posé comme nécessaire ici, parce que c'est Raymond Federman lui-même qui m'a demandé de traduire la version anglaise, ou mieux américaine, de ce livre qu'on pourrait nommer roman et qui correspond à un roman sur le corps, tout comme un tableau, disons un Picasso, nous renvoie de sa façon son portrait cubiste de la figure humaine. D'ailleurs, Federman était, tout comme son maître Beckett, un connaisseur très fin de la peinture du xx siècle.

C'est donc Federman qui m'a suggéré de traduire la deuxième version de son portrait du corps, celle où il y avait des parties en plus, et notamment le chapitre intitulé *My tongue*, c'est-à-dire *Ma langue*, cette langue qui était justement l'élément perdu dans cette version de l'œuvre, comme pour nous suggérer que, finalement, la langue n'est qu'une des possibilités physiques d'un corps, qu'elle n'est qu'une de ses possibilités d'expression, ce que j'ai appelé ,un corps neutre' dans un essai critique sur Federman: et ce corps neutre ne serait rien d'autre que le langage, qui peut prendre toutes les formes, tout en restant toujours lui-même.

Cela va sans dire que, pendant que je traduisais *My body in nine parts* en italien, de temps en temps je jetais un coup d'œil à la version française, qui présente d'ailleurs pas mal de différences par rapport à sa réécriture anglaise. Ces différences, que j'appelle plutôt ,écarts', ne concernent pas

seulement l'aspect linguistique du texte: Federman nous raconte des trucs différents, car les expériences que son corps a vécu dans les deux langues sont différentes. Il est marrant de voir que, s'il perd, en français, un certain nombre de cheveux, ce calcul ne donne pas du tout le même résultat en anglais!

Dans le cas de *Chut*, j'ai traduit directement la version française, qui avait été écrite et publiée avant la version américaine, aussi parce que l'éditeur italien, La Lepre Edizioni de Rome, a acheté les droits de traduction de la version française par l'éditeur français Léo Scheer, tandis que pour *Mon corps en neuf parties* il n'y avait plus d'éditeur français, car malheureusement l'excellent éditeur français al dante a fait faillite entre-temps (le livre a paru en 2004) et donc on a pu acheter les droits de traduction directement de l'auteur. C'est seulement après qu'il m'a dit de traduire la version américaine (publiée en 2005), qui a vrai dire a encore un éditeur bien vivant, Ted Pelton de Starcherone books à Buffalo, NY, qui aurait bien pu protester... Quand on a à faire avec l'auto-traduction, l'histoire des droits se fait beaucoup plus compliquée...

#### I. LES VERSIONS DU TEXTE

E.G. *Dans le cas de Mon corps en neuf parties / My body in nine parts est-ce que tu connaissais les deux versions avant de faire la traduction italienne? Est-ce que la genèse du livre était importante pour ta traduction? Est-ce que tu peux nous parler un peu de la genèse du livre? Est-ce qu'il existe une version originale et une version traduite? Peut-on parler d'une relation de traduction entre les deux versions? Comment l'auteur a-t-il défini cette relation? Quelles sont les différences entre les deux versions?*

F.M. Quand j'ai traduit le livre j'en connaissais les deux versions: c'est moi qui ai proposé ce livre à l'éditeur parce que j'avais écrit ma thèse de doctorat sur l'auto-traduction dans l'œuvre de Samuel Beckett et Raymond Federman, dont j'avais lu tous les livres, dans les deux versions quand elles existent.

Je connaissais tout de même la genèse de ce livre si curieux, car c'est Federman qui me l'a raconté: il s'agit d'un prétexte plutôt 'scientifique', puisque l'auteur avait été invité par un ami allemand, le professeur Rainer Krueger, à participer à un colloque de sémiotique du corps, en écrivant un texte sur ce sujet si universel. Ensuite le sujet l'a emporté et l'auteur s'est vu entraîné malgré lui à écrire tout un livre, s'apercevant que chaque partie de son corps lui suggérait une anecdote.

La version française est arrivé la première, puis l'auteur a ressenti le besoin d'en faire une version anglaise, comme il lui arrive souvent quand il s'agit d'un texte né en français, mais attention, car avec Federman il n'en est jamais vrai le contraire: il ne se traduit pas de l'anglais au français, et les versions françaises de ses textes américains sont l'œuvre des traducteurs professionnels. Federman appelle 'transactions' ses auto-traductions et ses livres en sortent souvent complètement transformés. Aussi entre *Mon*

*corps en neuf parties* et *My body in nine parts* il y a beaucoup de différences, parfois des pages entières, qui racontent deux histoires différentes dans deux langues différentes dans un échange mutuel et ininterrompu.

## II. LE CHOIX DU TEXTE DE DEPART

E.G. *Tu as rédigé la traduction de Mon corps en neuf parties / My body in nine parts à partir de la version anglaise. Comme tu m'as raconté c'était Raymond Federman qui t'a suggéré de faire la traduction à partir de cette version. Peux-tu éclairer les raisons pour ce choix? La traduction allemande est parue la même année que la traduction italienne. Il s'agit aussi d'une traduction de la version anglaise. Connaissais-tu ce choix? As-tu pris contact avec le traducteur allemand? Est-ce que tu as considéré la possibilité de faire une sorte de synthèse des deux versions dans ta traduction comme c'est le cas de traductions allemandes de Beckett?*

F.M.: Non je n'ai pas eu la chance de connaître le traducteur allemand, mais au fait je n'ai pas demandé à Federman parce que c'est lui qui m'a donné la première raison de ce choix: 'ça fera plus de mots à traduire pour toi, donc tu y gagneras plus de pognon...' , voilà ce qu'il m'avait écrit avec son esprit federmanien... En plus, en le connaissant, je sais qu'il regardait toujours en avant et qu'il considérait toujours son dernier travail comme le plus important pour lui. J'avais moi-même envisagé la possibilité de faire une sorte de synthèse des deux versions du texte, mais cela aurait entraîné la création d'un troisième texte, un hybride qui n'existait pas, qui l'auteur n'avait pas écrit et duquel je serais devenue l'auteur à mon tour... J'ai préféré éviter une opération qui pourrait ressembler à ce qu'on appelle 'restitutio textus' en philologie médiévale, respectant surtout la volonté de mon auteur, qui était d'ailleurs bien vivant.

## III. LE PROCESSUS DE LA TRADUCTION

E.G.: *Quelles difficultés as-tu rencontrées pendant le processus de la traduction? Est-ce que tu as comparé les deux versions pour trouver une solution? As-tu consulté la version française en cas des difficultés de compréhension / de traduction disons comme source d'inspiration ou source d'explication? Quel rôle a joué la version française dans ta traduction? Est-ce qu'il y avait une collaboration avec Raymond Federman concernant cette traduction? Tu l'as contacté en cas de difficultés?*

F.M.: Comme je disais tout à l'heure, la version française était toujours près de moi sur la table, mais il aurait été impossible de restituer un texte hybride où les deux versions seraient représentées. Je me suis concentré sur ma version américaine, gardant la première version française comme on garde une musique de fond tout en écrivant. Et oui, une fois j'ai eu besoin de questionner l'auteur à propos d'un mot qui était une sorte de métaphore de son grand nez juif.

#### IV. LES CONSEQUENCES

E.G.: *Est-ce que tu as l'impression que le lecteur italien a perdu un livre, le livre *Mon corps en neuf parties*? Si on considère l'œuvre de Raymond Federman comme œuvre bilingue, c'est-à-dire les textes se complètent, quelle sera la traduction idéale dans une troisième langue à ton avis?*

F.M.: Le phénomène du bilinguisme et de l'auto-traduction nous montre, ou peut-être qu'il faudrait dire nous démontre, que ce qu'on pourrait appeler, pour se servir des termes de Walter Benjamin, l',aura' d'un texte en tant qu'œuvre unique, n'existe pas vraiment. Le texte est toujours une contingence et son message, s'il en est un, est et sera toujours provisoire. Cela dit, tout traducteur espère toujours d'avoir fait un bon service au texte qu'il a humblement essayé de ,transporter' dans sa langue, en permettant sa lecture et sa connaissance à un nouveau public. Mais tout traducteur sait bien que sa traduction n'est pas ,la traduction' par excellence ni la traduction définitive d'un texte: finalement, toute traduction d'un texte fait partie de l'histoire de ce texte, de l'histoire de ses réécritures dans le temps, parfois même de la genèse d'un texte, si jamais l'auteur arrive à lire son texte traduit et choisit encore une fois de le transformer, de le retravailler, de le réécrire, de l'auto-traduire.

Je me doute qu'il existe une réponse universelle pour tous les textes bilingues qui s'écrivent et qui se traduisent: chaque texte naît et se traduit dans des conditions différentes, dont le traducteur idéal devrait tenir compte, mais je crois que le choix d'une synthèse hybride des deux textes est un arbitraire et que le traducteur n'a pas toujours la chance de prendre cette liberté. Le cas de Beckett mériterait l'espace d'un nouvel entretien, car les auto-traductions beckettiennes diffèrent beaucoup selon l'époque et surtout dans les derniers textes il devient presque impossible de trouver des différences, tant il maîtrise désormais ses deux langues et ces deux cultures d'expression.

E.G.: *Je te remercie d'avoir partagé tes expériences comme traductrice de Raymond Federman avec moi.*

## Interview with Clare Sullivan

2012

Clare Sullivan übersetzte Gedichte von Natalia Toledo ins Englische.

E.G.: *How did you come across Natalia Toledo's poetry?*

C.S.: I came across Natalia's poetry through a former professor of mine (Jacobo Sefamí, a writer and professor of Latin American poetry at University of California-Irvine). Natalia had visited his program for a conference and he found her poetry beautiful and worth translating.

E.G.: *My impression is that you are trying to consider both, the Zapotec as well as the Spanish version, in your translation. Is this true? Is one version going to be the main source text? How are you working with two source texts?*

C.S.: First, let me clarify that Natalia Toledo translates her own work into Spanish. I then translate from Spanish into English. Since Zapotec is a tonal and indigenous language, I have only a rudimentary knowledge of it myself. That said, I do try to take the original language (its sound, etymologies and cultural implications) into account when I translate. To do so, I listen to recordings of the poems in the original language. I also have worked with both Natalia and another Zapotec poet (Irma Pineda), going through all the poems line by line to compare the original with its translation into Spanish.

E.G.: *Thank you for clarifying the source language of your translation, because of the description on <http://www.arts.gov/grants/recent/disciplines/Lit/11lit.html> (,This project is a rare instance of literature translated directly from Zapotec to English') I thought you were translating directly from Zapotec. You said that you have compared the Zapotec and Spanish versions with Natalia: have there been many differences between both versions? Has Natalia explained her translation strategy to you?*

C.S.: Yes, I asked NEA to edit that description but it appears they did not. That is unfortunate. The main difference between the Zapotec and Spanish version has to do how Zapotec words (especially those for elements of the natural world such as plants or geographical locations) conjure up all kinds of meanings and relationships to a cosmogony that doesn't exist in the Spanish. It seems to me that she tends to under-translate these things and just say black flower, for example, instead of the proper name in Zapotec. That said, I don't know if she employs a specific translation strategy. That is an excellent question for her. Thank you for proposing it.

E.G.: *Do you already know when your translation is going to be published and whether it will be published in a trilingual edition?*

C.S.: I have been searching high and low for a publisher for over a year, but to no avail. If you have any suggestions, please do let me know.

E.G.: *Rethinking our conversation about translation strategies, I was wondering whether one could say in terms of Venuti that whereas Natalia Toledo*

*tends to have a rather ,domesticating' approach to translation, your approach seems to be rather ,foreignizing'. So you don't feel bound to use the same translation strategy as the author?*

C.S.: Yes, I definitely think of Venuti and don't mind making images stand out or sound strange to the reader. That said, I am constantly struggling to make my own poetry in English as well.

E.G.: *Thank you very much for sharing these very interesting insights!*



## Interview mit Peter Torberg

2011

Peter Torberg übersetzte *The Voice in the Closet* von Raymond Federman ins Deutsche. Die Übersetzung erschien in einer dreisprachigen Edition.

E.G.: *Lieber Herr Torberg, im Rahmen meiner Dissertation interessiere ich mich für die Übersetzung einer Selbstübersetzung, also in Ihrem Fall für die Übersetzung von Raymond Federmans selbstübersetzter Texte ins Deutsche. Insbesondere interessiere ich mich für Ihre Übersetzung von The Voice in the Closet. Ich hatte bereits das Glück mit Arie Alt, dem niederländischen Übersetzer, sprechen zu können. Die niederländische Ausgabe folgt auf Wunsch von Raymond Federman der deutschen Ausgabe, daher wäre es besonders interessant mehr über die Ursprünge der deutschen Ausgabe zu erfahren.*

*Sie haben als Ausgangstext für Ihre Übersetzung Die Stimme im Schrank, die englische Fassung gewählt. Können Sie die Umstände erläutern, die zu dieser Entscheidung geführt haben?*

P.T.: Das habe ich, aus dem einfachen Grunde, weil Raymond ja selbst für die französische Fassung gesorgt hat und ich nicht um zwei Ecken übersetzen wollte. Ich weiß schon: Die Ursprungssituation ist die in Paris, doch Raymond hat durchaus absichtlich diesen Text auch auf Englisch verfasst, wie er dies mit einem Großteil seiner Werke getan hat. Zudem bin ich des Französischen nicht mächtig genug, um komfortabel übersetzen zu können. Ich habe mir daher nur selten einen Blick auf die französische Fassung gegönnt.

E.G.: *Kannten Sie die französische Fassung bevor Sie mit der Übersetzung begonnen haben?*

P.T.: Ich kannte die französische Fassung durchaus nicht in der Tiefe und Breite, die mir die englische Fassung geboten hat. Die deutsche Ausgabe ist nicht nur in der Dreisprachigkeit besonders, sondern insbesondere in der Anordnung der Texte einzigartig. Sie folgt bei der Anordnung des englischen und deutschen Textes der Coda Press Edition.

E.G.: *Hat die französische Fassung eine Rolle bei Ihrer Übersetzung gespielt, z. B. als Entscheidungshilfe bei schwierigen Stellen?*

P.T.: Ich habe in Entscheidungsfragen nicht auf die französische Fassung zurückgegriffen, sondern mich mit Raymond direkt verständigt.

E.G.: *Wie kam es zu der Idee einer dreisprachigen Ausgabe und insbesondere zu der Idee, die französische Fassung vertikal zu drucken?*

P.T.: Ja, die Dreisprachigkeit war ein besonderes Anliegen. Ich kann nicht mehr ganz rekapitulieren, wer als erster auf die Idee der drei Sprachen gekommen ist; ohne es beschwören zu können, glaube ich, dass ich mit der Idee bei Ray und beim Verleger offene Türen ingerannt bin. Gut möglich auch, dass es sich um eine Gemeinschaftsidee handelt ... Die Vertikalität erklärt

sich ganz einfach. Um nicht eine der beiden Ausgangssprachen optisch zu bevorzugen, konnte die dritte Sprache eben nicht auf eine der vorhandenen Weisen gedruckt werden. Zudem fanden wir, dass die Klaustrophobie sich so optisch noch verstärkt darstellen ließ.

E.G.: *Hatte Raymond Federman Einfluss auf die Wahl des Ausgangstextes sowie auf die Gestaltung des Buches?*

P.T.: Raymond hatte in all den Übertragungen seiner Werke ins Deutsche, an denen ich beteiligt war, stets volles Mitspracherecht; darauf habe ich besonderen Wert gelegt. So sind Raymonds Texte, die im Original französisch sind, andere Übersetzer am Werk gewesen. Auch die Gestaltung von *Alles oder Nichts*, zum Beispiel, ist erst mit Raymond abgesprochen und dann von den Setzer bei Greno in Nördlingen händisch umgesetzt worden. Es bereitet mir immer noch großes Vergnügen, wie sich die Akademie eines Tages den Kopf zerbrechen wird, dass die zweite amerikanische Auflage als dritte gelistet wird, gestaltet nach der deutschen Fassung ... Für weitere sprachliche Fassungen von der Stimme im Schrank spielten wir mit dem wunderschönen, aber leider undurchführbaren Gedanken, jede weitere Sprache hinzuzufügen und so zu einem vielschichtigen Buch zu kommen. Wäre das nicht wunderbar gewesen?

E.G.: *Der niederländische Übersetzer Arie Alt wies mich darauf hin, dass die englische Fassung in den einzelnen Editionen unterschiedlich ist, daher würde mich interessieren, aus welcher Edition Sie übersetzt haben?*

P.T.: Das wundert mich nicht, Raymond hat sehr gern mit seinen Büchern gearbeitet, gespielt, gebastelt. Ich habe allerdings die Ausgaben nicht miteinander verglichen, sondern mich auf die Ausgabe der CODA Press beschränkt.

E.G.: *Können Sie die Idee einer dreisprachigen Ausgabe noch ein wenig mehr erläutern? Warum war Ihnen das insbesondere bei *The Voice in the Closet* wichtig? Lag es daran, dass der Text in einer zweisprachigen Edition erschienen war? Daran, dass es sich bei der französischen Fassung um eine Selbstübersetzung handelt?*

P.T.: Klare Antwort: Titel und Inhalt verlangten eine hermetisch geschlossene Form, wie dies in der zweisprachigen Ausgabe versucht wurde. Zugleich fanden wir die Bilder zu viel, zu verspielt, nicht nötig. Die Dreisprachigkeit, plus die graphische Gestaltung als Kamer in der Kammer, als Kiste in der Kiste sorgt für ein Buch im Buch im Buch, das fanden wir wirklich interessant und neu. UND PASSEND. Die Selbstübersetzung war kein Thema, war durch Rays Umgang mit Beckett für uns vertraut. Die Vorgabe CODA Press bot uns durch das Weglassen der ECHOS von Maurice Roche genau den nötigen Platz in der Buchmitte. Die Drehung des Textbildes war dann nur noch ein kleiner Schritt. Ein solcher Gedanke, einen Text in mehreren Sprachen gedruckt sehen zu wollen, ist mir bislang nicht wieder so deutlich untergekommen. Natürlich gibt es hier und da die dt. Fassung eines Textes zu übersetzen, der dann z.B. in einem

Kunst Katalog mehrsprachig erscheint, doch hier ging es tatsächlich darum, der Kunst die Form und den Inhalt zu liefern. Ich fand das Ergebnis sehr schön, und ich hätte gern gesehen, dass (wie schon gesagt) das Buch um die Welt läuft und immer weitere Sprachschichten an sich zieht, wie die Perle, um deren Kern man nicht mehr weiß, sonst wäre sie ja zerstört. Dass es dazu andernorts nie gekommen ist, sagt viel über den Wagemut deutscher Verlegerpersonen aus. Generell wird ja kaum irgendwo so viel über das gut gestaltete Buch nachgedacht wie hier. Oder wissen Sie noch einen anderen Preis wie der in Deutschland für die Buchgestaltung?

E.G.: *Welche Rolle hat der Leser bei ihren Überlegungen gespielt? Hatten sie einen einsprachigen, zweisprachigen oder gar dreisprachigen Leser im Blick? Oder spielten eher textimmanente Gründe eine Rolle, da der Abdruck der französischen Fassung, wie Sie sagten, erlaubte die Klaustrophobie optisch noch verstärkt darzustellen?*

P.T.: Ach, das mit der Vorstellung vom Leser ist immer so eine Sache. Ich übersetze ganz allgemein mit MIR als Vorstellung vom Leser, das hat etwas mit meiner allerersten Übersetzung zu tun, die Ihnen sicher auch bekannt ist: Rays Alles oder Nichts. Ich habe dieses Buch den deutschen Verlagen selbst angeboten, da ich nach dem Lesen fand, das müsse es auch auf Deutsch geben. Ich wollte es auf Deutsch sehen, und mit mir dann HME und Greno ebenfalls. Das war mein Glücksfall. Von da an ging das mit jedem weiteren Titel so. Die Arbeit mit Federman war stets ein Spiel, wir haben uns die Ideen zugeworfen, Bücher gemacht, die es im Englischen gar nicht gibt, etc. Eigentlich habe ich gar keine konkrete, bildhafte Vorstellung vom Leser, sondern ich bemühe mich, so zu übersetzen, dass ICH es gern lesen würde. Ganz gleich, ob nun Ondaatje, Federman, Irvine Welsh, Eliot Weinberger, et al., bei ‚meinen‘ Lieblingsautoren suche ich eigentlich immer nach der Fassung, die MEINE ist, dies im Einklang mit den Vorgaben, natürlich.

Textimmanenz: Der Text lag auf Englisch und Französisch vor, welche Fassung hätten wir denn kippen sollen? Also beide behalten und die deutsche Fassung hinzufügen! et voilà! Also Texterhalt, Erhalt der ‚Urfassung‘ plus Ergänzung, Erweiterung.

E.G.: *Ich bedanke mich sehr herzlich für das Gespräch und für die interessanten Einblicke in den Entstehungsprozess von Die Stimme im Schrank.*

## Selbstgeführte Interviews mit Literaturagenten

### Entrevista con Guillermo Schavelzon

2013

Die Literaturagentur Schavelzon Graham vertritt die galicischen Selbstübersetzer Domingo Villar und Suso de Toro.

E.G.: *¿Cómo surgió la colaboración con Domingo Villar?*

G.S.: De una manera muy poco habitual y casi casual: hace unos años envié un mail con el manuscrito a la agencia, yo estaba de viaje por varias semanas y se me había acabado la lectura, decidí mirar qué era, y ya no pude dejar de leerla. Era su primera novela, *Ojos de agua*. Hoy eso se me pasaría inadvertido, recibimos unos seis o siete propuestas cada día, ya no podemos ni mirarlas.

E.G.: *¿Podría usted describir su relación con Domingo Villar?*

G.S.: Cordial, profesional, cercana.

E.G.: *¿Cómo afecta a su trabajo como su agente literario el hecho de que Domingo Villar traduzca sus libros al español?*

G.S.: No afecta en nada.

E.G.: *Los libros de Domingo Villar han sido traducidos a muchos idiomas. Todas las traducciones se hicieron a partir de la versión española.*

G.S.: Sí, todas. Villar considera como propias (y lo son) tanto la versión en gallego como en castellano. Si hubiéramos tenido que encontrar editores en otros idiomas en base a la versión en gallego, hubiera sido imposible. Duro para las otras lenguas de España, pero así es este mundo.

E.G.: *¿Tiene la versión gallega alguna importancia en la venta de los derechos de traducción?*

G.S.: Ninguna importancia.

E.G.: *¿Ofrece usted también a los editores extranjeros los derechos de la traducción por la versión gallega?*

G.S.: Todos saben que Villar escribe en gallego, jamás lo han pedido.

E.G.: *¿Cómo deciden los editores el texto de partida?*

G.S.: No lo sé, pero encontrar editores extranjeros que lean en gallego sería un casi-imposible.

E.G.: *Con frecuencia los editores extranjeros quieren leer una prueba de traducción en inglés. ¿Es el propio Villar el que la hace?*

G.S.: Nunca nos lo pidieron. Y jamás haríamos nosotros una prueba que no fuera con un traductor nativo.

E.G.: *¿Además de Villar y Suso de Toro, representa usted a otros autotraductores?*

G.S: No.

E.G.: *¿Cree que el hecho de que estos autores gallegos hagan una autotraducción al castellano facilita la venta de los derechos de traducción?*

G.S: Absolutamente, está claro en mis respuestas anteriores.

E.G.: *Muchas gracias, Guillermo Schavelzon, por compartir estos conocimientos sobre la venta de los derechos de la traducción conmigo.*

## Selbstübersetzungen im Bereich der katalanischen Erzählliteratur (inkl. lit. Essays) 1980–2015

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
1	1	Martin, Andreu	<i>Si és no és</i> (1987) Barcelona: Edicions de la Magrana / <i>Si es no es</i> (1982) Barcelona: Planeta
2		(12 Werke)	<i>Barcelona connection</i> (1988) Barcelona: Edicions de la Magrana / <i>Barcelona Connection</i> (1988) Barcelona Ediciones B
3			<i>Pròtesi</i> (1990) Barcelona: Edicions de la Magrana / <i>Prótesis</i> (1980) Barcelona: Planeta
4			<i>Jesús a l'infern</i> (1990) Barcelona: La Magrana / <i>Jesús en los infiernos</i> (1990) Barcelona: Plaza & Janes
5			<i>Per l'amor de Déu</i> (1994) Barcelona: La Magrana / <i>Por el amor de dios</i> (1994) Barcelona: Plaza & Janes
6			<i>Fantasmes quotidians</i> (1996) Barcelona: Planeta / <i>Fantasmas cotidianos</i> (1996) Barcelona: Planeta
7			<i>L'home que tenia raor</i> (1997) Barcelona: Edicions 62 / <i>El hombre de la navaja</i> (1992) Barcelona: Plaza & Janes
8			<i>Bellíssimes persones</i> (2000) Barcelona: Barcanova / <i>Bellísimas personas</i> (2000) Sevilla: Algaida
9			<i>Jutge i part</i> (1996) Barcelona: Columna / <i>Juez y partez</i> (2002) Madrid: Espasa Calpe
10			<i>Corpus delicti</i> (2002) Barcelona: Planeta / <i>Corpus delicti</i> (2002) Barcelona: Planeta
11			<i>Cabaret Pompeya</i> (2011) Barcelona: Edicions 62 / <i>Cabaret Pompeya</i> (2012) Madrid: Alevosía
12			<i>Societat Negra</i> (2013) Barcelona: La Magrana / <i>Sociedad negra</i> (2013) Barcelona: RBA
13	2	Riera, Carme	<i>Qüestió d'amor propi</i> (1987) Barcelona: Laia / <i>Cuestión de amor propio</i> (1988) Barcelona: Tusquets
14		(10 Werke)	<i>Joc de miralls</i> (1989) Barcelona: Planeta / <i>Por persona interpuesta</i> (1989) Barcelona: Planeta
15			<i>Contra l'amor en companyia i altres relats</i> (1991) Barcelona: Destino / <i>Contra el amor en compañía y otros relatos</i> (1991) Barcelona: Destino
16			<i>Dins el darrer blau</i> (1994) Barcelona: Destino / <i>En el último azul</i> (1996) Madrid: Alfaguara
17			<i>Temps d'una espera</i> (1998) Barcelona: Columna / <i>Tiempo de espera</i> (1998) Barcelona: Lumen
18			<i>Cap al cel obert</i> (2000) Barcelona: Destino / <i>Por el cielo y más allá</i> (2001) Madrid: Alfaguara
19			<i>La meitat de l'ànima</i> (2004) Barcelona: Proa / <i>La mitad del alma</i> (2005) Madrid: Alfaguara
20			<i>L'estiu de l'anglès</i> (2006) Barcelona: Proa / <i>El verano del inglés</i> (2006) Madrid: Alfaguara

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
21			<i>Amb ulls americans</i> (2009) Barcelona: Proa / <i>Con ojos americanos</i> (2009) Barcelona: Bruguera
22			<i>Natura quasi morta</i> (2011) Barcelona: Edicions 62 / <i>Naturaleza casi muerta</i> (2012) Madrid: Alfaguara
23	3	Perucho, Joan	<i>Les aventuras del cavaller Kosmas</i> (1980) Barcelona: Planeta / <i>Las aventuras del caballero Kosmas</i> (1981) Barcelona: Planeta
24		(9 Werke)	<i>Un viatge amb espectres</i> (1984) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Los laberintos bizantinos o Un viaje con espectros</i> (1984) Barcelona: Bruguera
25			<i>Diana i la Mar Morta</i> (1953) Barcelona: Atzavara / <i>Diana y el Mar Muerto</i> (1987) Madrid: Montena
26			<i>Teoria de Catalunya</i> (1985) Barcelona: Edicions 62 / <i>Teoría de Catalunya</i> (1987) Barcelona: Destino
27			<i>Pamela</i> (1982) Barcelona: Editorial Planeta / <i>Pamela</i> (1987) Madrid: Alianza Editorial
28			<i>La guerra de la Cotxinxina</i> (1986) Barcelona: Edicions 62 / <i>La guerra de la Conchinchina</i> (1986) Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés
29			<i>Els emperadors d'Abissínia</i> (1989) Barcelona: Edicions 62 / <i>Los emperadores de Abisinia</i> (1990) Barcelona: Destino
30			<i>El basilisc</i> (1990) Barcelona: Destino / <i>El basilisco</i> (1990) Madrid: Rialp
31			<i>El baró de Maldà i les bèsties de l'infern</i> (1994) Barcelona: Columna / <i>El barón y las bestias del infierno</i> (2000) Zaragoza: Xordica
32	4	Puig, Valentí	<i>Complot</i> (1986) Barcelona: Edicions 62 / <i>Complot</i> (1987) Barcelona: Anagrama
33		(9 Werke)	<i>Somni Delta</i> (1987) Barcelona: Planeta / <i>Sueño Delta</i> (1988) Barcelona: Planeta
34			<i>Primera fuga</i> (1997) Barcelona: Edicions 62 / <i>Primera fuga</i> (1999) Madrid: Alfaguara
35			<i>L'home de l'abric</i> (1998) Barcelona: Destino / <i>El hombre del abrigo</i> (1998) Barcelona: Destino
36			<i>Cent dies del mil·leni</i> (2001) Barcelona: Edicions 62 / <i>Cien días del milenio</i> (2001) Barcelona: Península
37			<i>Maniobres privades</i> (1999) Barcelona: Edicions 62 / <i>Maniobras privadas</i> (2002) Madrid: Alfaguara
38			<i>La gran rutina</i> (2006) Barcelona: Edicions 62 / <i>La gran rutina</i> (2007) Barcelona: El Aleph Editores
39			<i>Rates al jardí, 1985</i> (2011) Barcelona: Edicions 62 / <i>Ratas en el jardín: 1985</i> (2012) Barcelona: Libros del Asteroide
40			<i>Barcelona Cau</i> (2012) Barcelona: Proa / <i>Barcelona Cae</i> (2012) Valencia: Pre-textos
41	5	Sierra i Fabra, Jordi	<i>La pell de la revolta</i> (2007) Barcelona: Columna / <i>La piel de la revolta</i> (2004) Barcelona: Belacqva
42		(8 Werke)	<i>Cuatro días de enero</i> (2008) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Quatre dies de gener</i> (2008) Barcelona: Debosillo
43			<i>Siete días de julio</i> (2010) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Set dies de juliol</i> (2010) Barcelona: Plaza & Janés

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
44			<i>Cinco días de octubre</i> (2011) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Cinc dies d'octubre</i> (2011) Barcelona: Plaza & Janés
45			<i>Ombres en el temps</i> (2012) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Sombras en el tiempo</i> (2011) Barcelona: Plaza & Janés
46			<i>Dos dies de maig</i> (2013) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Dos días de mayo</i> (2013) Barcelona: Plaza & Janés
47			<i>Sis dies de desembre</i> (2014) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Seis días de diciembre</i> (2014) Barcelona: Plaza & Janés
48			<i>Nou dies d'abril</i> (2015) Barcelona: Rosa dels Vels / <i>Nueve días de abril</i> (2015) Barcelona: Plaza & Janés
49	6	Bosch, Lolita	<i>Qui vam ser</i> (2006) Barcelona: Empúries / <i>La Persona que fuimos</i> (2006) Barcelona: Mondadori
50		(7 Werke)	<i>Insòlit somni, insòlita veritat</i> (2007) Barcelona: Empúries / <i>Insólita ilusión, insólita certeza</i> (2007) Barcelona: Mondadori
51			<i>La família del meu pare</i> (2008) Barcelona: Empúries / <i>La familia de mi padre</i> (2008) Barcelona: Mondadori
52			<i>Això que veus és un rostre</i> (2005) Girona: Curbet Comunicació Gràfica / <i>Esto que ves es un rostro</i> (2008) Madrid: Sexto Piso
53			<i>Tres histories europees</i> (2010) Barcelona: Labutxaca / <i>Tres historias europeas</i> (2005) Madrid: Caballo de Troya
54			<i>Ara, escric</i> (2011) Barcelona: Empúries / <i>Ahora escribo</i> (2011) Cáceres: Periférica
55			<i>Camps abans de tot això</i> (2013) Barcelona: Empúries / <i>Campos de amapola antes de esto</i> (2013) Barcelona: El Aleph
56	7	Company, Flavia	<i>Llum de gel</i> (1996) Tarragona: El Mèdol / <i>Luz de hielo</i> (1998) Vitoria: Bassarai Ediciones
57		(6 Werke)	<i>Melalcor</i> (2000) Barcelona: Edicions 62 / <i>Melalcor</i> (2000) Barcelona: Muchnik
58			<i>Ni tu, ni jo, ni ningú</i> (1998) Barcelona: Edicions 62 / <i>Ni tú, ni yo, ni nadie</i> (2002) Barcelona: El Aleph
59			<i>L'illa de l'última veritat</i> (2010) Barcelona: Proa / <i>La isla de la última verdad</i> (2011) Barcelona: Lumen
60			<i>Que ningú no et salvi la vida</i> (2012) Barcelona: Proa / <i>Que nadie te salve la vida</i> (2012) Barcelona: Lumen
61			<i>Segona Pell</i> (2013) Barcelona: Proa / <i>Dame Placer</i> (1999) Barcelona: Emecé
62	8	Casajuana, Carles	<i>Diumenge de temptació</i> (2001) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Domingo de tentación</i> (2004) Barcelona: Seix Barral
63		(5 Werke)	<i>Kuala Lumpur</i> (2005) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Kuala Lumpur</i> (2005) Barcelona: Seix Barral
64			<i>L'últim home que parlava català</i> (2009) Barcelona: Planeta / <i>El último hombre que hablaba catalán</i> (2009) Barcelona: Planeta
65			<i>Un escàndol sense importància</i> (2011) Barcelona: Columna / <i>Un escándalo sin importancia</i> (2012) Barcelona: El Aleph
66			<i>Les lleis del castell</i> (2014) Barcelona: Pòrtic / <i>Las leyes del castillo</i> (2014) Barcelona: Península



Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
67	9	Marí, Antoni	<i>El vas de plata</i> (1991) Barcelona: Edicions 62 / <i>El vaso de plata</i> (1992) Valencia: Pretextos
68		(5 Werke)	<i>El camí de Vincennes</i> (1995) Barcelona: Edicions 62 / <i>El camino de Vincennes</i> (1995) Barcelona: Tusquets
69			<i>Entspringen</i> (2000) Barcelona: Edicions 62 / <i>Entspringen</i> (2001) Barcelona: Tusquets
70			<i>La vida dels sentits</i> (2004) Barcelona: Angle / <i>La vida de los sentidos: fragmentos de una unidad perdida</i> (2006) Barcelona: Tusquets
71			<i>Llibre d'absències</i> (2012) Barcelona: Tusquets / <i>Libro de ausencias</i> (2012) Barcelona: Tusquets
72	10	Miralles, Francesc	<i>El Quart Reich : el secret de Montserrat</i> (2007) Barcelona: Edicions 62 / <i>El Cuarto Reino</i> (2007) Madrid: Martínez Roca
73		(5 Werke)	<i>La profecia</i> (2013) Barcelona: Edicions 62 / <i>La profecía</i> (2013) Madrid: Martínez Roca
74			<i>Tant de bo fossis aquí</i> (2009) Barcelona: Amsterdam / <i>Ojalá estuvieras aquí</i> (2009) Barcelona: Vergara
75			<i>Amor en minúscula</i> (2010) Barcelona: Amsterdam / <i>Amor en minúscula</i> (2006) Barcelona: Vergara
76			<i>El secret de Picasso</i> (2011) Barcelona: Edicions 62 / <i>El secreto de Picasso</i> (2011) Barcelona: Umbriel Editores
77	11	Monzó, Quim	<i>El millor dels mons</i> (2001) Barcelona: Quaderns Crema / <i>El mejor de los mundos</i> (2002) Barcelona: Anagrama
78		(5 Werke)	<i>El tema del tema</i> (2003) Barcelona: Quaderns Crema / <i>El tema del tema</i> (2003) Barcelona: Acantilado
79			<i>Tres Nadals</i> (2003) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Tres Navidades</i> (2003) Barcelona: Acantilado
80			<i>Catorze ciutats comptant-hi Brooklyn</i> (2004) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Catorce ciudades contando Brooklyn</i> (2004) Barcelona: Acantilado
81			<i>Esplendor i glòria de la Internacional Papanates</i> (2010) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Esplendor y gloria de la internacional papanatas</i> (2010) Barcelona: Acantilado
82	12	Serés, Francesc	<i>Los vientres de la tierra</i> (2000) Barcelona: Columna / <i>El vientre de la tierra</i> (2004) Barcelona: Alpha Decay
83		(5 Werke)	<i>L'arbre sense tronc</i> (2001) Barcelona: Columna / <i>El árbol sin tronco</i> (2004) Barcelona: Alpha Decay
84			<i>Una Llengua de plom</i> (2002) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Una Lengua de plomo</i> (2005) Barcelona: Alpha Decay
85			<i>La força de la gravetat</i> (2006) Barcelona: Quaderns Crema / <i>La fuerza de la gravedad</i> (2008) Barcelona: Alpha Decay
86			<i>Contes russos</i> (2009) / <i>Cuentos rusos</i> (2011) Barcelona: Mondadori
87	13	Mas i Usó, Pasqual	<i>Pavana per a un home sense nom</i> (2000) Benicull de Xúquer: Set i mig / <i>Pavana para un hombre sin nombre</i> (2007) Castellón de la Plana: Ellago
88		(4 Werke)	<i>Contracontes</i> (2003) València: Brosquil / <i>Contracuentos</i> (2011) Alzira, Valencia: Germania D.L

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
89			<i>La cara oculta de la lluna</i> (2001) Alzira: Bromera / <i>La cara oculta de la luna</i> (2013) Pontevedra: Ellago
90			<i>Històries de la frontera</i> (2000) València: Brosquil / <i>En la frontera</i> (2015) València: Neopàtria
91	14	Mora, Víctor	<i>París Flash-back</i> (1978) Barcelona: Editorial Laia / <i>París Flash-Back</i> (1988) Barcelona: Ediciones B
92		(4 Werke)	<i>La dona dels ulls de pluja : Barcelona anys 90</i> (1993) Barcelona: Edicions 62 / <i>La mujer de los ojos de lluvia</i> (2005) Barcelona: Ediciones B
93			<i>El tramvia blau</i> (1984) Barcelona: Editorial Laia / <i>El tranvía azul</i> (2007) Barcelona: Ediciones B
94			<i>La pluja morta</i> (1966) Barcelona: Alfaguara / <i>La lluvia muerta</i> (2008) Barcelona: Zeta Bolsillo
95	15	Moret, Xavier	<i>L'impostor sentimental</i> (1995) Barcelona: Editorial Empúries / <i>El impostor sentimental</i> (1997) Barcelona: Emecé
96		(4 Werke)	<i>Qui paga, mana</i> (1997) Barcelona: Editorial Empúries / <i>El último hippy</i> (1998) Barcelona: Emecé
97			<i>Zanzíbar pot esperar</i> (2002) Barcelona: Editorial Empúries / <i>Zanzíbar puede esperar</i> (2004) Barcelona: Salamandra
98			<i>L'home que adorava la Janis Joplin</i> (2004) Barcelona: Editorial Empúries / <i>El hombre que adoraba a Janis Joplin</i> (2004) Barcelona: Salamandra
99	16	Pàmies, Sergi	<i>L'últim llibre de Sergi Pàmies</i> (2000) Barcelona: Quaderns Crema / <i>El ultimo libro de Sergi Pàmies</i> (2001) Barcelona: Anagrama
100		(4 Werke)	<i>Si menges una llimona sense fer ganyotes</i> (2006) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Si te comes un limón sin hacer muecas</i> (2007) Barcelona: Anagrama
101			<i>La bicicleta estàtica</i> (2010) Barcelona: Quaderns Crema / <i>La bicicleta estática</i> (2011) Barcelona: Anagrama
102			<i>Cançons d'amor i de pluja</i> (2013) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Canciones de amor y de lluvia</i> (2014) Barcelona: Anagrama
103	17	Pau Janer, Maria de la	<i>Las mujeres que hay en mí</i> (2002) Barcelona: Columna / <i>Les dones que hi ha en mí</i> (2003) Barcelona: Planeta
104		(4 Werke)	<i>Pasiones romanas</i> (2005) Barcelona: Columna / <i>Passions romanes</i> (2006) Barcelona: Planeta
105			<i>Cartas que siempre esperé</i> (2010) Barcelona: Planeta / <i>Cartes que sempre he esperat</i> (2010) Barcelona: Planeta
106			<i>Quan siguis lliure</i> (2015) Barcelona: Columna / <i>Cuando seas libre</i> (2015) Barcelona: Destino
107	18	Porcel, Baltasar	<i>Les pomes d'or</i> (1980) Barcelona: Edicions 62 / <i>Las manzanas de oro</i> (1980) Barcelona: Planeta
108		(4 Werke)	<i>Els dies immortals</i> (1984) Barcelona: Edicions 62 / <i>Los días inmortales</i> (1984) Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés
109			<i>Les primaveres i les tardors</i> (1986) Barcelona: Proa / <i>Primaveras y otoños</i> (1987) Barcelona: Círculo de Lectores
110			<i>El divorci de Berta Barca</i> (1989) Barcelona: Proa / <i>El divorcio de Berta Barca</i> (1990) Barcelona: Ultramar

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
111	19	Argullol, Rafael	<i>Davalú o El dolor</i> (2001) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Davalú o El dolor</i> (2001) Barcelona: RBA
112		(3 Werke)	<i>El caçador d'instantsquadern de travessia 1990–1995</i> (1996) Barcelona: Edicions Destino / <i>El cazador de instantes: cuaderno de travesía 1990–1995</i> (2002) Barcelona: Ediciones Destino
113			<i>El pont de foc. Quadern de travessia, 1996–2002</i> (2004) Barcelona: Edicions Destino / <i>El puente de fuego. Cuaderno de travesía 1996–2002</i> (2004) Barcelona: Ediciones Destino
114	20	Lienas, Gemma	<i>El final de joc</i> (2003) Barcelona: Planeta / <i>El final del juego</i> (2003) Barcelona: Planeta
115		(3 Werke)	<i>Atrapada al mirall</i> (2007) Barcelona: Empúries / <i>Atrapada en el espejo</i> (2007) Barcelona: El Aleph
116			<i>Una nit, un somni</i> (2010) Barcelona: LaButxaca / <i>Anoche soñé contigo</i> (2001) Barcelona: Planeta
117	21	Moliner, Empar	<i>L'ensenyador de pisos que odiava els mims</i> (1999) Barcelona: Destino / <i>El enseñador de pisos que odiaba a los mimos</i> (2001) Barcelona: Destino
118		(3 Werke)	<i>T'estimo si he begut</i> (2004) Barcelona: Quaderns Crema / <i>Te quiero si he bebido</i> (2004) Barcelona: Acantilado
119			<i>No hi ha terceres persones</i> (2010) Barcelona: Quaderns Crema / <i>No hay terceras personas</i> (2010) Barcelona: Acantilado
120	22	Monsó, Imma	<i>Un home de paraula</i> (2006) Barcelona: La Magrana / <i>Un hombre de palabra</i> (2006) Madrid: Alfaguara
121		(3 Werke)	<i>Una tempesta</i> (2009) Barcelona: La Magrana / <i>Una tormenta</i> (2009) Barcelona: RBA
122			<i>La dona veloç</i> (2012) Barcelona: Planeta / <i>La mujer veloz</i> (2012) Barcelona: Planeta
123	23	Solana, Teresa	<i>Un crim imperfecte</i> (2006) Barcelona: Edicions 62 / <i>Un crimen imperfecto</i> (2008) Barcelona: Debolsillo
124		(3 Werke)	<i>Drecera al paradís</i> (2007) Barcelona: Edicions 62 / <i>Atajo al paraíso</i> (2009) Barcelona: Debolsillo
125			<i>Negres tempestes</i> (2010) Barcelona: La Magrana / <i>Negras tormentas</i> (2011) Barcelona: Editorial RBA
126	24	Todó, Lluís Maria	<i>Els plaers ficticis</i> (1991) Barcelona: Columna / <i>Placeres ficticios</i> (1993) Barcelona: Anagrama
127		(3 Werke)	<i>El joc del mentider</i> (1994) Barcelona: Columna / <i>El juego del mentiroso</i> (1995) Barcelona: Anagrama
128			<i>El mal francès</i> (2006) Barcelona: Destino / <i>El mal francés</i> (2009) Barcelona: Egales
129	25	Fabregat i Armengol, Rosa	<i>Embrió humà ultracongelat. F-77</i> (1984) Barcelona: Editorial Pòrtic / <i>Embrión humano ultracongelado núm. F-77</i> (1985) Barcelona: Plaza & Janés
130			<i>La capellana</i> (1988) Barcelona: Elfos / <i>La capellana</i> (1988) Barcelona: Elfos
131	26	Palomero, Josep	<i>Els secrets de Meissen</i> (1994) Alzira: Bromera / <i>Los secretos de Meissen</i> (1999) Barcelona: Plaza & Janés

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
132			<i>El nebot de l'emperador</i> (2008) València: Alfons el Magnànim / <i>El sobrino del emperador</i> (2008) València: Alfons el Magnànim
133	27	Punti, Jordi	<i>Pell d'armadillo</i> (1998) Barcelona: Proa / <i>Piel de armadillo</i> (2001) Barcelona: Salamandra
134			<i>Animals tristos</i> (2002) Barcelona: Empúries / <i>Animales tristes</i> (2004) Barcelona: Salamandra
135	28	Soler, Silvia	<i>39+1: l'edat en què una dona sap que l'home de la seva vida és ella mateixa</i> (2005) Barcelona: Columna / <i>39+1</i> (2005) Barcelona: Planeta
136			<i>39+1+1 : enamorar-se és fàcil, si saps com</i> (2007) Barcelona: Columna / <i>39+1+1: enamorarse es fácil, si sabes cómo</i> (2007) Barcelona: Planeta
137	29	Subirós, Pep	<i>La rosa del desert</i> (1993) Barcelona: Destino / <i>La rosa del desierto</i> (1994) Madrid: Anaya & Mario Muchnik
138			<i>Cita a Tombuctú</i> (1998) Barcelona: Destino / <i>Cita en Tombuctú</i> (1998) Barcelona: Destino
139	30	Viladot, Guillem	<i>Joana</i> (1991) Barcelona: Columna / <i>Juana la Loca</i> (1994) Barcelona: Apóstrofe
140			<i>Carles</i> (1994) Barcelona: Columna / <i>Carlos: hijo y víctima de Felipe II</i> (1995) Barcelona: Apóstrofe
141	31	Amat, Nuria	<i>Amori i guerra</i> (2011) Barcelona: Planeta / <i>Amor y guerra</i> (2011) Barcelona Planeta
142	32	Benavente, Jaume	<i>Masurca de Praia</i> (2001) Barcelona: Proa / <i>Mazurca de Praia</i> (2006) Barcelona: Bruguera
143	33	Cervera, Alfons	<i>L'home mort</i> (2001) Valencia: Eliseu Climent / <i>El hombre muerto</i> (2001) Barcelona: Montesinos
144	34	Cortadas, Anna	<i>Nicaragua de gent dolça</i> (1997) Barcelona: Edicions de La Magrana / <i>Querida Nicaragua</i> (1998) Barcelona: Ediciones B
145	35	Domínguez, Martí	<i>Retorn de Voltaire</i> (2007) Barcelona: Destino / <i>El regreso de Voltaire</i> (2007) Barcelona: Destino
146	36	Galmés, Gabriel	<i>El rei de la selva</i> (1996) Barcelona: Quaderns Crema / <i>El Rey de la Selva</i> (1998) Barcelona: Mondadori
147	37	Hernández, Gaspar	<i>El silenci</i> (2009) Barcelona: Destino / <i>El silencio</i> (2009) Barcelona: El Aleph Editores
148	38	Margarit, Joan	<i>Noves cartes a un jove poeta</i> (2009) Barcelona: Proa / <i>Nuevas cartas a un joven poeta</i> (2009) Barcelona: Barril & Barral
149	39	Márquez, Eduard	<i>L'últim dia abans de demà</i> (2011) Barcelona: Editorial Empúries / <i>El último día antes de mañana</i> (2011) Madrid: Alianza Editorial
150	40	Mira, Joan F.	<i>Borja Papa</i> (1996) Valencia: Eliseu Climent / <i>Borja Papa</i> (1997) Barcelona: Península
151	41	Moncho, Jesús	<i>Port de l'est</i> (2006) Barcelona: Viena / <i>Puerto del este</i> (2008) Barcelona: Aurea
152	42	O'Hara, Daniel	<i>El dia del client</i> (2005) Barcelona: Empúries / <i>El día del cliente</i> (2007) Barcelona: Egales
153	43	Piera, Josep	<i>Seducions de Marràqueix</i> (1996) Barcelona: Edicions 62 / <i>Seduciones de Marraquech</i> (1998) Barcelona: Península

Anzahl Werk	Anzahl Autor	Name	Selbstübersetzung
154	44	Quintana, Josep Maria	<i>Els Nikolaidis</i> (2006) Barcelona: Proa / <i>Los Nikolaidis</i> (2008) Madrid: Calambur
155	45	Ramis, Lluçia	<i>Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes</i> (2013) Barcelona: Columna / <i>Todo lo que una tarde murió con las bicicletas</i> (2013) Barcelona: Libros del Asteroide
156	46	Roca-Ferrer, Xavier	<i>El cap de Penteu</i> (1993) Barcelona: Destino / <i>La cabeza de Penteo</i> (1995) Barcelona: Destino
157	47	Saladrigas, Robert	<i>Per el camí ral del nord</i> (1980) Barcelona: Laia / <i>Por el camino real del norte</i> (1986) Madrid: Alfaguara
158	48	Serra, Màrius	<i>Quiet</i> (2008) Barcelona: Empuries / <i>Quieto</i> (2008) Barcelona: Anagrama
159	49	Solsona, Ramon	<i>No tornarem mai més</i> (1999) Barcelona: Quaderns Crema / <i>El año que viene volverá tu padre</i> (1999) Barcelona: Acanalado
160	50	Teixidor, Emili	<i>Pa negre</i> (2003) Barcelona: Columna / <i>Pan negro</i> (2004) Barcelona: Seix-Barral
161	51	Torrent, Ferran	<i>La vida en l'abisme</i> (2004) Barcelona: Columna / <i>La vida en el abismo</i> (2004) Barcelona: Planeta
162	52	Tortajada, Anna	<i>La filla de l'hostalera</i> (2010) Barcelona: Alisis / <i>La hija de la hostelera</i> (2010) Barcelona: JP Libro
163	53	Usó, Vicent	<i>La taverna del Cau de la Lluna</i> (2001) Valencia: Tàndem / <i>La taberna de la luna</i> (2007) Castellón: Ellago
164	54	Valls, Coia	<i>La princesa de Jade</i> (2010) Barcelona: Columna / <i>La princesa de Jade</i> (2011) Madrid: Suma de Letras
165	55	Valor, Enric	<i>L'ambició d'Aleix</i> (1960) València: Successor de Vives Mora / <i>La ambición de Aleix</i> (1987) Barcelona: Plaza & Janés
<b>Dreisprachige Selbstübersetzer</b>			
166	56	Zgustová, Monika	<i>Grave cantabile</i> (2000) Prag: Odeon / <i>La dona dels cent somriures</i> (2001) Barcelona: Enciclopèdia Catalana
167			<i>Peppermint frappé</i> (2002) Prag: Odeon / <i>Menta fresca amb llimona</i> (2002) Barcelona: Proa
169			<i>Tichá žena</i> (2005) Prag: Odeon / <i>La dona silenciosa</i> (2005) Barcelona: Quaderns Crema / <i>La mujer silenciosa</i> (2005) Barcelona: Acanalado
171			<i>Zimní zahrada</i> (2008) Prag: Odeon / <i>Jardí d'hivern</i> (2009) Barcelona: Proa / <i>Jardín de invierno</i> (2009) Barcelona: Destino
172			<i>La nit de Valia</i> (2013) Barcelona: Proa / <i>La noche de Valia</i> (2013) Barcelona: Destino

## Selbstübersetzungen im Bereich der katalanischen Lyrik 1980–2015

Nr. Werk	Nr. Autor	Name	Selbstübersetzung
1	1	Forcada, Assumpció	<i>Caducifolium</i> (1994) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
2		(13 Werke)	<i>Habitat</i> (1996) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
3			<i>Ecosistema</i> (1998) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
4			<i>Evolutio</i> (2000) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
5			<i>Fotosíntesi</i> (2004) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
6			<i>Prisma</i> (2005) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
7			<i>Rails = Railes</i> (2007) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
8			<i>Univers = Universo</i> (2008) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
9			<i>Geodinàmica = Geodinámica</i> (2009) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
10			<i>Meterologia = Meterología</i> (2011) Barcelona: La Busca (bil. Ed.)
11			<i>Química i física = Química y física</i> (2012) Barcelona: La Busca (bil. Ed.)
12			<i>Tecnologia = Tecnología</i> (2013) Barcelona: La Busca (bil. Ed.)
13			<i>La veu del mar = La voz del mar</i> (2015) Barcelona: La Busca (bil. Ed.)
14	2	Margarit, Joan	<i>Llum de pluja</i> (1987) Barcelona: Península (bil. Ed.)
15		(11 Werke)	<i>Aiguaforts</i> (1995) Barcelona: Columna > <i>Aguafuertes</i> (1998) Sevilla: Renacimiento (bil. Ed.)
16			<i>Estació de França</i> (1999) Madrid: Hiperión (bil. Ed.)
17			<i>Joana</i> (2002) Barcelona: Proa > <i>Joana</i> (2002) Madrid: Hiperión (bil. Ed.)
18			<i>Càlcul d'estructures</i> (2005) Barcelona: Proa > <i>Cálculo de estructuras</i> (2005) Madrid: Visor (bil. Ed.)
19			<i>Casa de misericòrdia</i> (2007) Barcelona: Proa > <i>Casa de Misericordia</i> (2007) Madrid: Visor (bil. Ed.)
20			<i>Barcelona amor final</i> (2007) Barcelona: Proa (tril. Ed.), englische Übersetzung von Anna Crowe
21			<i>Misteriosament feliç</i> (2008) Barcelona: Proa > <i>Misteriosamente feliz</i> (2009) Madrid: Visor (bil. Ed.)
22			<i>No era lluny ni difícil</i> (2010) Barcelona: Proa > <i>Ni lejos ni difícil</i> (2011) Madrid: Visor (bil. Ed.)
23			<i>Es perd el senyal</i> (2012) Barcelona: Proa > <i>Se pierde la señal</i> (2013) Madrid: Visor (bil. Ed.)
24			<i>Des d'on tornar a estimar</i> (2015) Barcelona: Proa > <i>Amar es dónde</i> (2015) Madrid: Visor (bil. Ed.)
25	3	Mas i Usó, Pasqual	<i>Intermezzo</i> (2003) Vic: Emboscall (tril. Ed.) französische Übersetzung von Florence Vaugeois
26			<i>Perversió del tròpic</i> (2006) Rafelbunyol : Agrupació Cultural Vianants (tril. Ed.) französische Übersetzung von Florence Vaugeois

Nr. Werk	Nr. Autor	Name	Selbstübersetzung
27	4	Pomar, Jaume	<i>Historia personal</i> (1979) Palma de Mallorca: Moll > <i>Historia personal = Història personal</i> (2005) Madrid Calambur (bil. Ed.)
28			<i>La Isla y el silencio</i> (2009) Santa Coloma de Gramenet: La Garúa Libros (bil. Ed.)
29	5	Perucho, Joan	<i>Poesia: 1947–1981</i> (1983) Barcelona: Plaza & Janés (bil. Ed.)
30			<i>Cendres i diamants</i> (1989) Barcelona: Columna > <i>Cenizas &amp; diamantes</i> (1990) Barcelona: Planeta
31	6	Pla i Reche, Rubén	<i>Nosaltres, Societat Anònima Limitada = Nosotros, Sociedad Anónima Limitada</i> (2002) Barcelona: Isdavet, Itinerarios Creativos
32			<i>Las formas de la bestia = Les formes de la bèstia</i> (2005) Tegueste (Tenerife): Ediciones Baile del Sol (bil. Ed.)
33	7	Rafart, Susanna	<i>Molí encès = Molino en llamas</i> (2005) Cuenca: El Toro de Barro (bil. Ed.)
34			<i>Cacera = Cacería</i> (2005) Cuenca: El Toro de Barro (bil. Ed.)
35	8	Sampere, Marius	<i>Thanatos suite</i> (1997) Barcelona: Seuba (bil. Ed.)
36			<i>Iconograma</i> (2004) Santa Coloma de Gramenet: Garúa Libros (bil. Ed.)
37	9	Xirinacs, Olga	<i>El Sol a les vinyes = El sol en los viñedos : il vangelo, Pasonini in memoriam</i> (2005) Barcelona: Omicron (bil. Ed.)
38			<i>Eterna</i> (2006) Barcelona: Omicron (bil. Ed.)
39	10	Anell, Ferrán	<i>Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday?</i> (1991) Barcelona: Columna > <i>Qui t'ha fet el dany, Billie Holiday? = ¿Quién te hizo daño Billie Holiday?</i> (1994) Barcelona: Seuba Ediciones (bil. Ed.)
40	11	Argullol, Rafael	<i>L'esmolador de ganivets</i> (1998) Barcelona: Quaderns Crema > <i>El afilador de cuchillos</i> (1999) Barcelona: El Acantilado
41	12	Castillo, David	<i>Downtown</i> (2005) Barcelona: Icaria (bil. Ed.)
42	13	Climent, Jordi	<i>Paisatge trèmul : 70 haikus</i> (2008) Vendrell: March (bil. Ed.)
43	14	García Lorente, Antonio	<i>Ambre proper = Ámbar cercano</i> (2005) Barcelona: La Busca (bil. Ed.)
45	16	Martínez, Mariano	<i>Interiores per al desarrelament = Interiores para el desarraigo</i> (2005) El Prat de Llobregat: Rúbrica (bil. Ed.)
46	17	Montesinos, Àngel	<i>Las flores patológicas = Les flors patològiques</i> (2007) Valencia: Brosquil (bil. Ed.)
47	18	Rabat, Montserrat	<i>El ressò del cor = El eco del corazón</i> (2005) Saldes: Abadia (bil. Ed.)
48	19	Vintró, Jordi	<i>Insuficiència mitral = Insuficiencia mitral</i> (1997) Barcelona: Lumen (bil. Ed.)
<b>Andere Sprachkombinationen</b>			
49	20	Langella, Yael	<i>Retorn a Dahme</i> (2000) Barcelona: Eumo (bil. Ed.; hebräisch-katalanisch)

# Register der Selbstübersetzer

## A

Abodehman, Ahmed 63  
Adnan, Etel 59  
Aigla, Jorge H. 45  
Aitmatow, Tschingis 111, 287  
Ak'abal, Humberto 51, 108, 115, 116, 135, 138,  
141, 301, 322  
Alberdi, Pedro 81  
Alcalá, Xavier 85  
Aleixandre, Marilar 85, 293, 509–10  
Alešovec, Jakob 33  
Alexakis, Vassilis 17, 61, 64, 101, 110, 121, 123,  
124, 131, 138, 140, 141, 142, 161, 165, 180,  
228, 232, 233, 235, 262, 277, 296  
Algarín, Miguel 46  
Allier, Max 71  
Amparo Escandón, María 46  
Ancalao, Liliana 50, 135, 136  
Anell, Ferran 88, 188, 189, 511–12  
Antane-Kapesh, An 43  
Araguas, Vicente 85  
Aranbarri, Iñigo 81  
Arendt, Hannah 34  
Argullol, Rafael 88  
Arkotxa, Aurélie 66, 294, 295  
Arrieta, Joxe Austin 81  
Arrieta, Yolanda 73, 81  
Asgarally, Renée 57  
Atarés, Pablo 75  
Atxaga, Bernardo 73, 74, 76, 78, 79, 80, 174, 180,  
190, 224, 225, 228, 233, 234, 236, 238, 251,  
270, 276, 283, 289, 290, 297, 303, 312, 313,  
324, 330, 340, 342, 343

## B

Bacon, Josephine 43, 323, 325  
Baggesen, Jens 33

Bajec, Fabrizio 61, 188, 189, 271, 274  
Ballesteros Rosas, Luisa 17, 62, 131, 138, 139, 140,  
188, 245, 246, 513–14  
Bardòu, Franc 71  
Barnstone, William 49, 271, 273, 274  
Baron Supervielle, Silvia 62, 63, 120, 131, 188, 189  
Baros, Linda Maria 60, 64, 131, 188, 515–18  
Bautista Vázquez, Ruperta 96, 97  
Be, Carlos 91  
Bec, Pierre 71  
Bec, Serge 71, 133, 319  
Beckett, Samuel 16, 18, 30, 31, 32, 33, 62, 108,  
130, 131, 147–52, 159, 181, 224, 225, 226, 237,  
281, 283, 284, 285, 290, 291, 292, 295, 304,  
305, 306, 308, 319, 391  
Behar, Ruth 45  
Behr, Mark 57  
Bekaert, Rudi 53  
Belbel, Sergi 90  
Bello, Xuan 75, 125  
Bembo, Pietro 29  
Berger-Kiss, Andrés 46  
Bevin, Teresa 45  
Bezsonoff i Montalat, Joan-Daniel 66  
Bianciotti, Hector 34  
Biondi, Franco 54, 271, 275, 276  
Blais-Dahlem, Madeleine 42  
Blanco Amor, Eduardo 82  
Blixen, Karen 16, 32, 285  
Bombal, María Luisa 421  
Bonnet, Albin 71  
Borda, Itxaro 66  
Borrazas, Xurxo 85  
Bosch, Lolita 90, 138, 159  
Boudjedra, Rachid 57, 130, 197, 226, 227, 236  
Bouéry, Jan-Bernat 71  
Boxberger, Jana 60, 64, 132, 138  
Breytenbach, Breyten 57  
Brink, André 22, 57, 112, 157, 158, 181



Brodsky, Joseph 16  
Brousek, Antonín 33, 111  
Brun, Joan Frederic 71

## C

Cabrera Infante, Guillermo 55, 226, 232, 241, 261, 279  
Caceres Vargas, Gloria 52, 110, 115, 119, 124, 519–21  
Camenisch, Arno 53, 300, 320  
Caminals, Roser 48, 195, 201, 522–23  
Caneiro, Xosé Carlos 85, 297, 298  
Cano, Harkaitz 80, 117, 172, 226, 229, 233, 245, 298, 524–25  
Carducci, Lisa 44  
Carrillo Can, Isaac Esau 98  
Casanova, Jean-Yves 71, 105, 195, 196, 197  
Casares, Carlos 85  
Castaño, Yolanda 73, 85, 136, 187, 188, 191  
Castellanos Martínez, Javier 96, 97, 98  
Castrée, Geneviève 48, 113, 120  
Castro, Luisa 86, 188, 271, 272  
Castro, Rosalía de 82  
Cata, Víctor 368  
Cathala, Nicole 71  
Ceh Moo, Marisol 96, 98  
Cerruti Carol, Nahuel 74  
Chabaud, Sylvan 71  
Chen, Ying 45, 107, 122  
Chihuailaf, Elicura 50  
Christen, Beat 53, 131  
Cillero, Javi 81  
Climent, Jordi 88, 293, 526–27  
Coccioli, Carlo 34, 59, 195, 203, 204–5, 212, 222  
Collen, Lindsey 57  
Comiti, Jean-Marie 66, 195, 203, 206  
Company, Flavia 90, 137, 138, 162  
Conde, Alfredo 73, 84, 224, 264, 278  
Confiant, Raphaël 56, 105  
Constantin, Ilie 60  
Conte, Ánchel 75  
Cruz, Víctor de la 98, 366, 369

Cuevas Cob, Briceida 96  
Cunqueiro, Alvaro 82, 286, 335  
Curros Enríquez, Manuel 82

## D

D'Alfonso, Antonio 41, 131, 167, 194, 197  
D'Annunzio, Gabriele 31  
Dans, Raúl 86  
Davi, Hans Leopold 54  
Delgado, Susy 52, 138, 139, 140, 310, 311, 322  
Devi, Ananda 62  
Diego, Eliseo 49  
Diop, Boubacar Boris 58, 114  
Donoso Gómez, Fátima 55, 186, 187, 191, 293, 528–29  
Dorfman, Ariel 47, 123, 131, 138, 141, 167, 236  
Drezen, Youenn 32, 66  
Dueso Lascorz, Nieuw Luzía 75  
Dupon, Maëlle 70  
Duranti, Francesca 48

## E

Egia, Lutxo 81  
Elorriaga, Unai 73, 76, 80, 213–15, 213–15, 363, 393, 530–34  
Enzensberger, Hans Magnus 33  
Epaltza, Aingeru 80, 298  
Espinosa Sainos, Manuel 96  
Espinoza, Blanca 44, 131  
Estèbe-Hoursiangou, Danièle 71  
Etxegoien, Fermin 81  
Euler, Ronald 66, 195, 209, 210, 215, 535–36

## F

Fàbregas, Laia 55, 195, 196, 209, 211–12, 213–15, 219, 415, 537–40  
Federman, Raymond 33, 34, 48, 106, 131, 242, 255, 295, 300, 304, 305, 319, 320, 564–66, 564–66, 577–79  
Feliciano, Margarita 44, 131  
Feloukatzi, Ira 61, 131

Fenoglio, Beppe 30  
Fernández, Roberta 46  
Ferré, Rosario 32, 47, 48, 110, 119, 131, 164, 173,  
175, 236, 257, 316, 421  
Ferreiro, Celso Emilio 82  
Ferreras, Alberto 46  
Figeac, Frédéric 71  
Filip, Ota 33  
Flusser, Vilém 32  
Forcada, Assumpció 88, 90, 231, 293, 541–42  
Forêt, Joan-Claudi 67, 132  
Freixanes, Víctor F. 85

## G

Gagnon, Daniel 41, 258, 278  
Galaretta, Xabier 80  
Galceran, Jordi 90  
Gao, Xingjian 63, 292, 327, 405–11  
García, Antón 75  
García, Ignasi 90  
García, Pablo 51  
Gauvin, Axel 56, 163  
Gavioli, Carla 61  
Gaye, Cheikh Tidiane 55  
Gellings, Paul 56, 113, 121  
George, Stefan 30  
Gjellerup, Karl 15  
Goenaga, Aizpea 81  
Goldoni, Carlo 15  
Goldschmidt, Georges-Arthur 33, 34, 61, 63, 107,  
131, 242, 243, 253, 266–68, 269, 276  
Goll, Yvan 31  
Gombrowicz, Witold 130  
Gómez-Arcos, Agustín 32, 61  
Gonzales, Odi 46, 318  
Gonzales-Gerth, Miguel 46, 271, 272, 273  
González, Gaspar Pedro 51  
Grasset, Bernard 59, 195, 198, 199  
Graves, Lucía 55  
Green, Julien 39  
Gruša, Jiří 33  
Guarania, Félix de 52

Gürmen, Osman Necmi 60  
Guțu, Ana 56, 138, 139, 140  
Gwernig, Youenn 66

## H

Hajdari, Gëzim 55  
Han, Kza 63, 195, 206, 207, 215  
Heine, Heinrich 15  
Hélias, Pierre-Jakez 66  
Hernández Abaitua, Mikel 80  
Hernández Ramírez, Juan 98  
Hernández, Natalio 97, 98  
Heym, Stefan 147  
Hinojosa-Smith, Rolando 46, 110, 113, 119, 131,  
138, 140, 141, 177  
Hooshang, Saeid 74  
Huet Bautista, Nicolás 97  
Huston, Nancy 17, 30, 33, 34, 43, 63, 64, 107, 110,  
123, 125, 131, 138, 140, 148, 157, 158, 159,  
165, 166, 169, 180, 181, 256, 260, 262, 279,  
288, 294, 309, 317, 324, 389

## I

Iffland, Alta 48, 187  
Iglesias Míguez, Moncho 86  
Iturbide, Amaia 81  
Iturralde, Joxemari 81

## J

Jaio, Karmele 73, 80, 173, 175, 298, 299, 300, 419  
Janer, Maria de la Pau 122, 132  
Joubert, Elsa 57  
Joyce, James 30  
Jurasti, Felipe 81

## K

Kallifatides, Theodor 131  
Karen, Juana 97  
Kasmaï, Sorour 63, 163  
Kiropol, Miron 60, 64

Klüger, Ruth 33  
Kofler, Gerhard 31, 33, 56, 187, 195, 199, 271, 274  
Koombuis, Koos 57  
Král, Petr 60, 61, 125  
Krige, Uys 57  
Krog, Antjie 57, 191  
Kruz Igerabide, Juan 80  
Kundera, Milan 31, 61, 120, 130, 177, 259  
Kunene, Mazizi 130  
Kuyper, Eric de 32, 53

## L

La Fountain-Stokes, Lawrence 46, 271, 274  
Laâbi, Abdellatif 62, 122  
Lachmann, Peter 33, 161  
Lafont, Robert 70, 72  
Lakhous, Amara 55, 163  
Landa, Marisun 313  
Langella, Yael 89, 131  
Lascu, Ioan 54  
Lassalle, Jean-René 54, 195, 196, 203, 206, 215–  
18, 219  
Lassaque, Aurélia 70, 138, 183, 184, 191  
Lenard, Alexander 194  
Léotin, Térèz 56  
Lepori, Pierre 53, 311  
Lertxundi, Anjel 238  
Lesfargues, Bernard 71  
Lienas, Gemma 88, 256, 293  
Lienlaf, Leonel 50  
Linazasoro, Karlos 81  
Llull, Ramon 33, 194  
London, Maria 63, 131  
López Gómez, Josías 97  
Loureiro, Ramon 85  
Lozada, Edwin Agustín 48  
Luca, Gherasim 60  
Luiselli, Valeria 106, 137, 154, 180, 228, 239  
Lunez, Enriqueta 97

## M

Makine, Andreï 113, 116, 117, 256  
Malmanche, Tangi 66  
Manciet, Bernard 68, 69, 136  
Mann, Klaus 35  
Manzini Himmrich, Chiara de 54  
Margarit, Joan 73, 88, 90, 138, 184, 271, 309, 318  
Marí, Antoni 88, 172  
Márquez, Eduard 110, 113, 118  
Martín, Andreu 87, 90, 125  
Martínez, Mariano 88  
Mas i Usó, Pasqual 88, 258  
Masri, Maram Al- 62, 244  
Mathews, Harry 63  
Mavrodin, Irina 54, 220  
Mayoral, Marina 83, 85, 158, 159, 297, 553  
Meneses, Porfirio 52  
Mestokosho, Rita 43  
Michelut, Dôre 44  
Micone, Marco 44  
Mihali, Felicia 44, 45, 121, 131, 133, 171  
Miralles, Francesc 88, 138, 141, 235, 257, 293,  
554–55  
Mistral, Frédéric 67  
Mohsen, Adnan 63  
Moix, Terenci 87, 90, 177  
Molina Cruz, Mario 98  
Moliner, Empar 89  
Monsó, Imma 136  
Monzó, Quim 110  
Moret, Xavier 88  
Morillo, Fernando 81  
Moure, Teresa 85  
Murado, Miguel-Anxo 85  
Muszer, Dariusz 33  
Myftiu, Bessa 54, 132

## N

Nabarro, Chusé Inazio 75  
Nabokov, Vladimir 16, 30, 31, 33, 119, 152, 176,  
194, 223, 228, 234, 235, 247, 287, 391

Nadour, Louisa 64, 110  
Naudé, SJ 111, 158, 159  
Ndao, Cheik Aliou 58, 114  
Neimi, Salwa Al- 62, 222  
Neumann, Robert 256  
Ngugi wa Thiong'o 13, 112, 164, 287  
Nirina, Esther 57

## O

Olmo, Juan Karlos del 80  
Olsson, Linda 154  
Osoro Igartua, Jsone 80  
Ouyang, Yu 257  
Oxlaj Cumez, Miguel Angel 51

## P

Pacheco Salvador, Gabriel 98  
Pàmies, Sergi 110, 117  
Parra Vega, Patricio 98  
Pécout, Roland 71  
Pérez-Firmit, Gustavo 45  
Pernas Cora, Gustavo 86  
Peru, Fañch 66  
Perau, Joan 88, 89  
Petit, Jean-Marie 70  
Piccolo, Fruttuoso 54  
Piñan, Berta 75  
Pineda Santiago, Irma 96, 97  
Pirandello, Luigi 30  
Pollak, Felix 33  
Pondal, Eduardo 82  
Porcel, Baltasar 87, 315  
Prescott, Marc 42  
Puig, Manuel 59, 195, 200, 201, 241  
Puig, Valentí 88, 89

## Q

Queipo, Xavier 85

## R

Rabearivelo, Jean-Joseph 57, 152, 282, 283  
Ramis, Lluçia 89, 120, 175, 225, 226  
Regino, Juan Gregorio 93, 97, 98  
Rei Nuñez, Luis 85  
Reigosa, Carlos G. 85  
Reimóndez Meilán, María 86  
Rewenig, Guy 34  
Ribeiro, João Ubaldo 32, 50, 109  
Riera, Carme 23, 73, 74, 87–91, 124, 138, 153,  
154, 171, 175, 180, 224, 303–8, 314, 315, 567  
Ríos Cruz, Esteban 96, 97  
Rivas, Manuel 73, 84, 229, 241, 286, 296, 313,  
314, 317, 422  
Riveiro Coello, Anton 85  
Roddie, Paul 62  
Rodríguez Baixeras, Xavier 85  
Rodríguez, Carmen 33, 44, 191, 269  
Rodríguez, Eider 80, 222  
Rodríguez, Fito 80  
Rouquette, Max 69  
Royer, Jean-Yves 70  
Rozas, Ixiar 80, 346  
Ruibal Armesto, Rubén 86

## S

Sagastizabal, Joxean 81  
Sánchez Chan, Feliciano 97  
Sánchez Gómez, Armando 100, 186  
Sánchez Santiago, Celerina Patricia 97  
Sánchez, Mikeas 97  
Santiago, Esmeralda 46  
Sarrías, Mercè 91  
Schopflocher, Robert 49, 174, 270, 271, 276  
Seijas, Otilia 85  
Sekiguchi, Ryoko 63, 131  
Semadeni, Leta 53, 184, 260  
Semprún, Jorge 31, 34, 61, 175, 253  
Serés, Francesc 88, 117, 120, 136, 176, 255, 294,  
556–57  
Serghini, Mohamed 58

Sierra i Fabra, Jordi 89  
Silva, Librado 98  
Solana, Teresa 91, 109, 161  
Sosa, Lilian 52  
Stephens, Nathalie 48  
Strindberg, August 130  
Svit, Brina 61, 101, 122, 131, 132, 327, 377–93

## T

Tagore, Rabindranath 130, 287  
Tănase, Virgil 60  
Tatyisavi, Kalu 98  
Terán, Victor 365  
Todó, Lluís Maria 90, 138, 159, 258, 278  
Toledo, Natalia 98, 100, 327, 393–94, 417  
Toro, Suso de 73, 84, 422, 580  
Triolet, Elsa 31  
Tsang Mang Kin, Joseph 57  
Tsepeneag, Dumitru 32

## U

Ulibarrí, Sabine R. 46  
Ungerer, Tomi 55, 195, 203, 212  
Uribe, Kirmen 73  
Urretabizkaia, Arantxa 81, 113, 118, 298, 346  
Usón, Chusé Raúl 75

## V

Van den Brecht, Stefaan 53  
Vega, Rexina 85

Véléva, Anélia 60, 131, 191, 558–59  
Viaut, Alain 71  
Vidal, Paloma 49, 268, 269, 276  
Vilareyo, Xaviel 75  
Villanueva, Xosé Manuel 85  
Villar, Domingo 85, 138, 154, 327, 349–77, 376,  
417, 580  
Villegas Carrillo, Wildernain 98  
Vişniec, Matei 60, 64, 131

## W

Waisman, Sergio 49, 136, 172, 268, 269, 276  
Weber, Anne 62, 63, 109, 124, 131, 142, 166, 167,  
180, 262–64, 278, 297  
Weckmann, André 66, 154, 155, 195, 206, 208,  
209, 211, 215, 536  
Wilde, Oscar 15

## Y

Yzac, Adeline 71

## Z

Zaldua, Iban 73, 80, 172, 346  
Zeidler, Edgar 66, 195, 209, 210, 536  
Zgustová, Monika 88, 195, 196, 327, 395–405,  
560–63  
Živadinović, Zlata 60  
Zubiri, Iñaki 80  
Zúniga Vallecillo, Olimpia 63

