

Tanzen bis die Sätze wackeln

Journal zur Übersetzung von *Tanz der Teufel* von Fiston Mwanza Mujila

Von Katharina Meyer & Lena Müller

Einleitung: Sich auf eine Reise begeben

Zusammen übersetzen im Lockdown

Der Tanz der Teufel und die kongolesische Rumba

Das *Mambo de la fête* und die Madonna der Minen: Fluide Identitäten, poröse Grenzen

Die Jahre des Mobutu-Regimes in Lubumbashi

Von Hexern, Nachtehemännern und Meerjungfrauen

Die Minen von Cafunfo

L'art de la dérision: der Spott

Begegnungen

Einleitung: Sich auf eine Reise begeben

Fiston Mwanza Mujila sagt über sein Schreiben:

„Für mich bedeutet schreiben, ausgehend von der Sprache eine Form von innerem Kosmopolitismus zu schaffen.“

« Pour moi, écrire, c'est, à partir de la langue, créer une forme de cosmopolitisme intérieur. »

La Danse du Vilain, Tanz der Teufel¹, sein neuer Roman, gibt uns eine Idee davon, was innerer Kosmopolitismus sein kann. Orte wechseln unvermittelt, Erzählperspektiven ändern sich, Textformen variieren (hin zu Theater, Lyrik), auch die Figuren sperren sich gegen feste Identitäten und haben einfach mehrere.

In diesem Sinne nutzt Fiston Mwanza Mujila das Repertoire der historischen Avantgarde: Brüche, Multiperspektivik, Montage unterschiedlicher Textsorten, innere Monologe, die Aufgabe klassischer Narration.²

Vor allem aber ist *Tanz der Teufel* so mitreißend, dass wir beim Lesen und Übersetzen am besten alle Furcht ablegen, den Faden zu verlieren oder nicht mitzukommen. Auch das Nachdenken und Sprechen über unsere gemeinsame Arbeit an der Übersetzung in diesem Journal folgt dieser Lust am Fragmentarischen. Wie in einem Nachtclub, wo alle gleichzeitig im Raum sind, aber nur einzelne kurz im Licht der Spots erscheinen,

richten wir die Scheinwerfer auf verschiedene Aspekte, die uns etwas über das Ganze erzählen können.

Als wir im Sommer 2015 Fiston Mwanza Mujilas ersten Roman *Tram 83* übersetzten, mussten wir uns Schritt für Schritt, Satz für Satz an seinen Sound heranarbeiten. Vieles daran war für uns neu, das Wortspielerische, das Exzessive, das Rhythmische. Wir waren elektrisiert von diesem Text und arbeiteten zwölf, dreizehn, vierzehn Stunden am Tag. Später dann, im Mai 2018, eine Weile nachdem *Tram 83* auf Deutsch erschienen war, unterhielten wir uns bei der **Veranstaltung Parataxe III AfroBerlin im Literarischen Colloquium** über unsere Übersetzung, und eine Beteiligte, der sie gut gefallen hatte, stellte fest: „Cool ist das schwerste.“

Und das traf es gut, der Sound war cool und die Übersetzung musste es auch sein. Aber was macht den Sound cool? Ist es der Umgang mit der Sprache, ihre Doppelbödigkeit, die ständigen Verweise, das Timing, die Dialoge, ein besonderer Sinn für Drastik und Komik? Nicht leicht zu umreißen. Jedenfalls war der Sound sofort wieder da, als wir Anfang 2021 *La danse du vilain* aufschlugen und zu übersetzen angingen.

Unser Journal zur Übersetzung ist ein Versuch, dem besonderen Sound von Fiston Mwanza Mujilas Romanen und unserer Arbeit an ihm nachzuspüren. Denn in diesem Sinne gleicht Übersetzen einer langen Reise mit unterschiedlichen Etappen, Stationen, Umwegen, Untiefen und Stromschnellen, die irgendwann bei einem ersten Satz beginnt und sich über Jahre erstrecken kann.

Zusammen übersetzen im Lockdown

Fiston Mwanza Mujila liest aus *Tanz der Teufel*

<https://www.youtube-nocookie.com/embed/YOMmTBZr364>

Diesmal war es nicht im heißen Sommer 2015, sondern im Januar und Februar 2021, als wir den ersten Entwurf unserer Übersetzung von *La danse du vilain* gemeinsam überarbeiteten, mitten im Lockdown. Wir leben mehrere Hundert Kilometer voneinander entfernt, es galt ein allgemeines Beherbergungsverbot, die Kinder konnten nicht in die Schule und nicht in die Kita und es schien insgesamt unmöglich, sich zum Arbeiten zu treffen. Also blieb jede in ihrer Wohnung, in irgendeinem Raum, in dem sich eine Tür schließen ließ, notfalls in der Küche. In der intensivsten Phase unserer Zusammenarbeit saßen wir jeden Tag am Telefon und vorm Computer viele Stunden zusammen, um die Übersetzung zum Klingen zu bringen, wie wir sagten. Womit wir uns verständnislose Blicke der anderen Menschen in unseren Wohnungen einhandelten: Was macht ihr? Die Übersetzung zum Klingen bringen. Zehn Stunden am Tag?! Ja. Wir improvisierten zwischen Home-Schooling, Kindergeschrei und überlasteter Internetverbindung – und stellten nach vielen anstrengenden Tagen mit Tunnelblick fest, dass wir am Ende angelangt waren.

Angesichts der häuslichen Enge, was könnte weiter entfernt sein als ein Nachtclub? Auch im Roman sind die Figuren mit der Unmöglichkeit konfrontiert, einen ruhigen Platz zum Schreiben und Nachdenken zu finden. Eine der Figuren, Franziskus Baumgartner, ein österreichischer Schriftsteller, der nach Lubumbashi gekommen ist, um ein Buch zu schreiben, findet in seinem Hotelzimmer keine Ruhe:

[E]in Stundenhotel bleibt ein Stundenhotel, vor allem, wenn die Wände dünn sind. Wenn die Gäste zu jeder Tages- und Nachtzeit ihren Spaß hatten, bekam Franz alles

mit: flehentliche Bitten, Stöhnen, Quaken, Flüche, Lachen, Beleidigungen und andere Glücksjauchzer. In manchen Nächten hatte Franz den Eindruck, dass gewisse Weichteile in eine Prügelei verwickelt waren, so laut schlugen Hammer und Meißel und dröhnte die Metallsäge. (*Tanz der Teufel*, S. 211)

Während wir tagelang am Telefon sprachen und versuchten, die Hintergrundgeräusche auszublenden, während wir die Wände anstarrten und hofften, auf der Höhe der Kunst zu sein, musste ich an Virginia Woolf und ihren Text *Ein Zimmer für sich allein* denken. Woolf spricht von „Gemächern“ und „Höhlen“, den geschlossenen Räumen, in denen Frauen schon so lange sitzen, „so daß inzwischen sogar die Wände ganz durchdrungen sind von ihrer Schaffenskraft.“ „Höhlen“, die die „Fackel“ der Literatur ausleuchten müsse, damit die zahllosen alltäglichen Erfahrungen, Träume, Gedanken, Augenblicke nicht für immer verloren gingen.

Deshalb soll es hier, wo es eigentlich um den Text an sich geht, der erscheinen und in der Welt bleiben wird, auch kurz um die Produktionsbedingungen gehen, die schon nur noch eine vage Erinnerung sind: der Platzmangel, das Kindergeschrei und die Tage, die immer zu wenig Stunden hatten. Die Metapher des „eigenen Zimmers“ hat mehrere Dimensionen, die Virginia Woolf im Text ausformuliert oder andeutet: Ein eigener Raum innerhalb des Hauses; materielle Unabhängigkeit. Persönliche Privatsphäre; geistige Unabhängigkeit. Eine androgyne Seele mit männlichen und weiblichen Anteilen, die literarisches Genie ermöglicht. Ein eigener diskursiver Raum in der Geschichte; Teilhabe am Feld der Kulturproduktion. Im Lockdown schien vieles davon besonders weit entfernt bis utopisch. Und doch fällt der Brückenschlag von Virginia Woolf zur Arbeit an *Tanz der Teufel* gar nicht schwer. Der Text hielt uns nicht bloß in unserer „Höhle“, er bot auch einen Ort, wo wir, außerhalb der Enge von Zeit und Raum, selbst andere und anderswo sein konnten, vielleicht, in den besten Momenten, selbst innere Kosmopolitinnen.

Lena

Der Tanz der Teufel und die kongolesische Rumba



Monsengwo Kejawamfi, called Moké: Nganda Moké (Le Bar à Moké), 1996, The Museum of Fine Arts, Houston, Gift of Jean Pigozzi, 2005.161.

Titelgebend und omnipräsent im Roman ist die Musik:

Es gab zwei Versionen vom Tanz der Teufel. Die längere dauerte eine Stunde und siebenunddreißig oder neununddreißig Minuten, die kürzere achtzehn Minuten oder auch zehn, wenn der DJ genug Klebstoff intus hatte. Kein (erkennbarer) Text, nur Becken, ein Bariton-Saxophon – dominant, herausragend in den Soloeinlagen, wobei jedes Solo mit lautem Kreischen endete, wie wenn eine alte Mühle in den Bahnhof einfährt – psychedelische Riffs hawaiianischer Gitarren, ein erhabenes Akkordeon, das der unterdurchschnittlichen Trompete zu Hilfe eilte, drei Cajóns – fantastisch gespielt von einem peruanischen Trio: Sandro, Raquel und Selestino, meisterhaft im Zusammenspiel, als Begleitung und als Solisten – eine Bassklarinette, zwei Kontrabässe – im Wechsel – eine Conga, eine Triangel, ein Flügel, Kastagnetten, Banjos, Posaunen (vier an der Zahl), zwei Altsaxophone, zwei Tenorsaxophone, mehrere Kornette, eine Kora – auf den Höhepunkt gebracht durch Soriba Kouyaté, einen senegalesischen Staatsbürger – Percussioninstrumente (ein völlig irres Spiel, blasphemische Redundanzen wie bei Günther „Baby“ Sommer), eine Tuba; das ganze fröhliche Getöse vermischt mit Schreien und anderem Gejaule von Zebras, Antilopen, Krokodilen, Eisbären ... (*Tanz der Teufel*, S. 110f)

Der Roman ist eine Hommage an die kongolesische Rumba, ihre Stars wie Papa Wemba und OK Jazz und ihren großen Einfluss auf die zeitgenössische afrikanische Popmusik.³ Zu den wichtigsten Instrumenten der Rumba entwickelte sich die elektrische Gitarre; gesungen wird auf Lingala, meist über Themen, die die Bewohnerinnen und Bewohner der kongolesischen Städte bewegen.

Playlist zum Roman von Fiston Mwanza Mujila

https://www.youtube-nocookie.com/embed/videoseries?list=PLi5Wq55_9apOIK8pCVOa6MHM79sFulkoc

Playlist zum Roman von Fiston Mwanza Mujila, bestehend aus 12 Musikstücken. Die Liste kann durch einen Klick auf das Listensymbol oben rechts im Fenster aufgeklappt oder [hier](#) abgerufen werden.

Zur Musik gibt es einen Tanz. Der Tanz der Teufel ist, so erfahren wir, der Tanz aller, die das Geld verachten, das Geld zur Tür und zum Fenster hinauswerfen, die tanzen, bis die Wirbelsäule bricht, als wäre es die letzte Rumba ihres Lebens:

Es war unmöglich, den Tanz der Teufel richtig zu tanzen, wenn man nichts zu Beißen hatte. Es grenzte sogar an Selbstmord, das zu versuchen. Man verbrauchte dabei so viele Kalorien wie beim Gewichtheben. Beim exzessiven [...] Hüftschwingen wurden so viele Muskeln beansprucht wie bei jeder x-beliebigen Kampfsportart. Man stand leicht gebeugt, die Arme vor der Brust, wie ein Boxer, der vor den Schlägen des Gegners in Deckung geht.

Dann brachte man einen Fuß nach vorne – vorzugsweise den linken – und kam wieder zurück in die Ausgangsposition; danach wiederholte man alles mit dem anderen Fuß, sprang mit beiden Füßen nach vorne und wieder nach hinten. Man hob den Kopf und begann, die Hüften zu kreisen – zuerst ganz leicht, dann immer stärker –, gleichzeitig federte man in den Beinen, auf und ab, auf und ab, die Hände dabei immer in Bewegung, so als würde man Geld verteilen, im Gesicht ein teuflisches Grinsen. (*Tanz*

| der Teufel, S. 52)

Blue Notes - Before The Wind Changes (live) 1979

<https://www.youtube-nocookie.com/embed/G9kHlhRYp6I>

In einem **Interview mit Pan African Music** erzählt Fiston Mwanza Mujila, dass ihn besonders dieser (sehr lange) Song zum Tanz der Teufel inspiriert hat und dass er ihn beim Schreiben oft hörte.

Eine Übersetzerische Frage, die uns lange beschäftigte, lautete: Wer tanzt da überhaupt? Sie bereitete uns viel Kopfzerbrechen. Lexikalisch ist *vilain* ein historischer Begriff für einen freien Bauern vom Land in Opposition zum Bürger, Adligen und Stadtbewohner. Später verschob sich die Bedeutung zu unehrenhaft, unehrlich, böse, unansehnlich, abstoßend. Gebräuchlich ist es auch als Schurke oder Bösewicht, der Gegenspieler des Guten. Auch die weißen Söldner, die an den Konflikten nach der Unabhängigkeit der Republik Kongo beteiligt waren, wie beispielsweise Bob Denard, wurden Vilains genannt. Für die Übersetzung stellte sich also die Frage: Ist der Vilain aus dem Original ein Schurke, ein Gauner?

Oder soll eher das Abgerissene, Unansehnliche hervorstechen – schließlich geht es im Text oft darum, dass erst Geld schön macht:

es gibt keine Schönheit
das Geld ist die Schönheit
es gibt keine Jugend
das Geld ist die Jugend
armer Teufel, hör auf, mich anzugraben
Habenichtse, nein
reiche Schnösel, ja
noch besser Geld
Geld, Geld, Geld
armer Teufel, hör auf zu nerven (*Tanz der Teufel*, S. 51)

Ist der Vilain also eher ein Lump? Einfach ein abgerissener Kerl oder ein Mistkerl? Ein Staubfresser, Strolch, Halunke? Ein Schlitzohr, Schuft, Raubein, Rüpel, Scheusal, Gesocks, Gesindel, Übeltäter, Ekel, Wüstling? Ein Herumtreiber, Lumpenhund, Grobian?⁴

Wegen der vielfältigen Anklänge, die der Begriff im Deutschen hat, entschieden wir uns für die armen Teufel. Der Tanz der Teufel ist genau genommen auch der Tanz der armen Teufel.

Lena

Das *Mambo de la fête* und die Madonna der Minen: Fluide Identitäten, poröse Grenzen

Natürlich gibt es auch in *Tanz der Teufel*, wie schon in *Tram 83*, einen Nachtclub als zentralen Ort des Geschehens, einen Ort der Ausschweifung und Sehnsüchte:

Das Mambo de la fête, das Mambo der Liebe, das Mambo der verschwenderischen Überfülle, das Mambo der Schlaflosigkeit. (*Tanz der Teufel*, S. 123)

Das *Mambo de la fête* befindet sich im Lubumbashi der Mobutu-Jahre und der darauffolgenden Jahre des Umbruchs. Dort treffen sich nicht nur die Straßenkids und Gauner, sondern auch die Politiker, Reichen, Neureichen und Geheimdienstmitarbeiter, sowie die Intellektuellen und Umstürzler. Ein utopischer Ort, ein Ort, wo sich alle sozialen Gruppen mischen und miteinander und nebeneinander trinken und tanzen.⁵

An den Wänden und Decken des Clubs hingen gigantische Spiegel. Es war, als säße man in einem Käfig aus Glas. Auf einer Seite standen die üblichen Tische und Stühle – aus Ebenholz, abgenutzt, teilweise mit den Namen der Gäste versehen, die sie auf Lebzeit reserviert hatten –, auf der anderen Seite befand sich die überfüllte Tanzfläche. Die Gäste – männlichen und weiblichen Geschlechts – swingten, schwitzten (wie die Schweine), jubelten, stolzierten herum, schrien, ohne ihre Verkleidungen abzulegen. Sie tanzten, wiegten sich und beäugten sich in den Spiegeln, bewunderten ihre Frisuren, ihren Schmuck, ihre Outfits und ihre vermeintliche Schönheit. Keiner der Anwesenden wollte seinen Fummel ablegen, trotz der tropischen Hitze, der Rauchschwaden, des schlechten Atems aus dreckigen Mäulern, den Körpergerüchen, den diversen Ausdünstungen, dem Ruß, dem Schluckauf, dem Erbrochenen, des Pissegestanks, des Schweißes, der Rotze, den Hustenanfällen und den Boxen, die seit Ewigkeiten die immergleiche Rumba ausspuckten. (*Tanz der Teufel*, S. 107)

Weil aber der Text oft einen Bogen von einem zu etwas anderem spannt, ist der Name *Mambo de la fête* nicht zufällig gewählt. Es ist der französische Titel eines Songs der japanischen Pop-, Folk- und Jazz-Sängerin Hibari Misora, die in Japan und international ein gefeierter Star der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre war, bevor sie 1989 mit nur 52 Jahren an einer Lungenentzündung starb.

Hibari Misora: Omatsuri Mambo, 1952

<https://www.youtube-nocookie.com/embed/UCUMtWuOszg>

Omatsuri Mambo, der festliche Mambo, handelt von Menschen, die alles stehen und liegen lassen, um zu tanzen:

*She doesn't mind the rainfall
She doesn't mind the spearfall
She enjoys sacred musics and dances
From morning till night*⁶

Dieser Tanzrausch verbindet die Menschen aus Omatsuri Mambo und die Menschen im *Mambo de la fête* in Lubumbashi.

Es gibt aber noch einen anderen Bogen, der sich zwischen **Zaire (Kongo)** und dem japanischen Mambo spannt. Nämlich eine weitere Protagonistin des Romans, Tshiamuena, die Madonna der Minen und die Zuflucht der zairischen Diamantenschürfer in den Minen von Lunda Norte, Angola. Eine exzentrische Dame unbestimmten Alters, die von sich selbst behauptet, schon viele hundert Jahre zu leben und von den Diamantenschürfern verehrt wird:

Die Madonna der Minen von Cafunfo war einfach nicht aus demselben Fleisch wie wir,

die wir jahrhundertlang durch die Schwemminen von Angola geirrt waren. Sie war ein wunderbarer Mensch. Oase in der Kalahari-Wüste. Trinkwasser. Mutter Erde. Tempelhüterin. Eisenbahn im Dickicht unserer trüben Träume. Göttin des Fraßes. Der Zaire-Fluss im Kleinform. Architektin unseres Verlangens nach Wohlstand. Älteste Tochter des Geldes und des Überflusses. Schutzheilige der zairischen Diamantenschürfer von Lunda Norte. Ach! Die Madonna! Kilometerlange Liebe im Dienste der zairischen Diaspora. (*Tanz der Teufel*, S. 12)

Tshiamuena behauptet von sich, eine zweite Identität als japanische Sängerin zu besitzen, ein paralleles Leben in Japan zu leben. Sie ist nicht einfach ein Fan der japanischen Sängerin Hibari Misora, sie ist gleichzeitig eine Sängerin aus einer japanischen Kleinstadt, deren Idol Hibari Misora ist. Durch die unwiderlegte Behauptung der Madonna verschmelzen sie, ungeachtet von Zeit und Raum, zu einer Person, rücken verschiedene Orte, Kontexte, Sprachen und Musikstile in unmittelbare Nähe voneinander und legen sich wie Seidenpapier übereinander.

Diese fluiden Identitäten und porösen Grenzen sind sowohl ein literarisches Prinzip des Textes als auch eine soziale Realität im Roman. Die Fiktionalisierung des Selbst ist auf der Ebene des Erzählten eine Antwort auf das Leben in sich ständig verändernden Verhältnissen der postkolonialen Situation und der Notwendigkeit, ein Überleben zu sichern und es zu etwas zu bringen:

So war Zaire einstmals ein Land der Autodidakten. Jeder Zairer war Spezialist auf mindestens einem Gebiet. Die Leute verließen ihre Komfortzone, um sich in ein Thema einzuarbeiten, das sie noch nicht beherrschten. (*Tanz der Teufel*, S. 125)

Und auch für die Form des Erzählens spielt diese Wandelbarkeit eine zentrale Rolle. Es finden sich im Roman (mindestens) drei nach herkömmlichen Kriterien unzuverlässige Erzähler: Sanza, ein kindlicher Beobachter der Mobutu-Jahre, der mit dem (Über)leben auf der Straße beschäftigt ist und keine Zeit hat, kritische Distanz zu den Ereignissen einzunehmen; Tshiamuena, eine zu Übertreibung neigende und bisweilen den Bezug zur Wirklichkeit verlierende Geschichtsschreiberin des Diamantenabbaus in Angola; und Franziskus, ein österreichischer Schriftsteller, der wenig Ahnung vom Kontext hat und das meiste falsch versteht.

Lena

Die Jahre des Mobutu-Regimes in Lubumbashi



Saalruine des Mobutu-Palasts in Gbadolite ©Gwenn

Dubourthoumieu, 2010

Die zahlreichen Querverweise zu politischen und historischen Hintergründen, Filmzitate oder Literaturverweise in *Tanz der Teufel* waren gleichzeitig Fluch und Segen. Jede „Entdeckung“ war mit der Sorge verbunden, an einer anderen Stelle etwas zu übersehen, gleichzeitig war es ein Spaß, sich auf die Suche zu begeben und herauszufinden, was hinter den Wörtern verborgen lag und wie alles miteinander verwoben war. Ich stürzte kopfüber in eine Welt, die keine konstante Form zu haben schien, in der Zeit und Raum sich verschoben, Dinge und Menschen sich veränderten und Identitäten sich verflüssigten.

Es ist eine Falle beim Übersetzen von Literatur, den Text zu erklären, anstatt ihn zu übersetzen. Daher war meine Arbeitsanweisung an mich selbst: doppelte Rigorosität, um nicht nur die Geschichte, sondern auch die Sprache zu transportieren, den Rhythmus herauszuarbeiten, Vorsicht bei den Bildern walten zu lassen, um sie nicht zu verlieren. Nicht zu viel hineininterpretieren, wie es gemeint sein könnte aus unserer deutschen Perspektive, nicht zu viel glätten, nicht zu viel kitten und den Text ernst nehmen, dem Text glauben. Entscheidungen treffen zum Ton des Textes. Dabei den Effekt vor die Information treten lassen, also das in den Vordergrund stellen, was der Text mit mir als Leserin macht.

Und wieder die Frage: Was macht das Original originell? Es traut sich was! Ich musste mein penetrantes „Darf ich das?“ ignorieren und der Sprache etwas Lustvolles geben, den gleichen Spaß am Spiel mit der Sprache an den Tag legen, sprachliche Wendungen wortwörtlich nehmen und auf die Spitze treiben, mich ebenfalls gegen althergebrachte Konventionen auflehnen, die ihr Verfallsdatum schon längst überschritten haben.

Beim Lesen traten der Reihe nach alte Bekannte auf, manchmal in neuen Rollen, die man ihnen gar nicht zugetraut hätte, wie der französische Kinostar Alain Delon, hier in der Rolle eines Aufrührers. Noch vergnüglicher war es, Figuren zu begegnen, die ich hätte kennen können, denen ich aber nie zuvor begegnet war: Musiker wie Hibari Misora, James Brown oder **Günther Baby Sommer**, Tabu Ley oder Franco Luambo von OK Jazz, das **Orchestre Veve** oder Pedro de la Rosa (spanischer Rennfahrer), Louis Umba (Motorrad-Rennfahrer) oder Mimi, die im 1. Weltkrieg ein getarntes Kanonenboot war. Und dann umso mehr, als ich in der vom Verrückten mit der grünen Perücke heraufbeschworenen Erzählung „The lagoon“ von Joseph Conrad wiederum jemanden traf, den ich soeben im *Tanz der Teufel* kennengelernt hatte, nämlich Den Weißen und in einer anderen Erzählung vielleicht sogar den Anarchisten.

Auch ein verfallenes Schwimmbad spielt in *Tanz der Teufel* eine Rolle:

Aus der Innentasche seiner Jacke angelte er vier Fotos. Der Mann und eine Dame (seine Frau?) vor einem Schwimmbecken. Ein seltsames Foto. Die beiden trugen keine Badebekleidung. Sie waren ausgestaffiert wie für eine religiöse Zeremonie. Das Schwimmbecken bildete einen schönen Kontrast zum festlichen – oder mondänen – Erscheinungsbild der beiden. Sein Zustand erschloss sich auf den ersten Blick. Ein verfallener Pool. Er musste seit Jahren ungenutzt sein. Unkraut wucherte im Becken. (*Tanz der Teufel*, S. 98)

Das im Text beschriebene Foto habe ich nicht gefunden, vielleicht existiert es nicht oder ist in privatem Besitz. Mobutu hatte drei Paläste, im Internet findet man **viele Fotos ihrer Ruinen**.

Nach Mobutus Vertreibung 1997 wurde Gbadolite von Rebellen eingenommen und geplündert. Heute ist das Anwesen zugewachsen und verlassen. Die einstmals prachtvollen Palastanlagen beherbergten unter anderem eine Palastkirche, ein kleines Amphitheater, zwei Schwimmbäder mit Aussicht auf den Fluss Ubangi, großzügige Gartenanlagen, einen Flughafen mit kleinem Terminal (und vergoldeter Kuppel) nebst Landebahn für eine Concorde (die Mobutu gelegentlich charterte), ein Krankenhaus mit deutschen Ärzten, zwei Kraftwerke, einen vierspurigen Boulevard mit Straßenbeleuchtung, ein Motel, eine von Schweizern bewirtschaftete Farm mit europäischem Vieh.

Mobutu (*1930) diente als junger Mann in der Armee Belgisch-Kongos, bevor er 1956 Journalist wurde. In den Jahren vor der Unabhängigkeit war er Sekretär von Lumumba und nach der Unabhängigkeit Stabschef der kongolesischen Armee. Am 24. November 1965 putschte er sich mit amerikanischer Unterstützung an die Macht. In den Jahren seiner Herrschaft plünderte er das Land mit der Etablierung einer systemischen Korruption beispiellos aus. Während er selbst an die 4 Mrd. Dollar in die eigene Tasche wirtschaftete, erlebte das Land bis Ende der 1990er den wirtschaftlichen Niedergang mit einer schwindelerregenden Geldentwertung und Verschuldung. Mit dem Ende des Ersten Kongokrieges und dem Einmarsch von Laurent-Désiré Kabilas AFDL in Kinshasa 1997 endete schließlich Mobutus Herrschaft. Er ging nach Marokko ins Exil, wo er im selben Jahr an Krebs starb. (Glossar, *Congo Stars*, Verlag Walter König, Köln 2019)

Mobutu machte Zaire zu seiner Bühne, Massenveranstaltungen und Paraden begeisterten ihn und halfen ihm, einen Kult um seine Person zu inszenieren. Sein Kennzeichen war die Leopardenfellmütze, aber vor allem: Exzentrik und Brutalität. Mit Prestigeereignissen wollte er zudem ausländische Investoren anziehen und sein Image verbessern.

Rumble in the Jungle, 1974

<https://www.youtube-nocookie.com/embed/bVseoF1-p3M>

Fiston Mwanza Mujila schreibt im Nachwort zu *Tanz der Teufel*:

Die Jahre des Mobutu-Regimes waren Jahre der Utopien, Träume, Fantastereien und anderer unkontrollierter Wünsche nach sozialem Aufstieg, dem Streben nach schnellem Geld und der Schändung der Orte politischer Macht. Zu diesen Phänomenen gehören die Einwanderung von Zairern nach Angola während des Bürgerkriegs, ungeachtet der aus Zeiten der Kolonisation geerbten Grenzen, als ob das Land keine eigenen Diamanten hätte, und die Besetzung öffentlicher Plätze durch Straßenkinder, les enfants du dehors. (*Tanz der Teufel*, Nachwort, S. 285)

Immer wieder finden sich die von Mobutu organisierten Großereignisse unter veränderten Vorzeichen in *Tanz der Teufel* wieder, etwa die Miss-Wahlen im *Mambo de la fête* (Mobutu holte die Miss-World-Wahlen 1968 nach Kinshasa) oder auch das Raketenprojekt Mobutus:

Beim Jonglieren mit all dem Geld verlor er [Ngungis Vater] die Kontrolle. Er schmiedete größtenwahnsinnige Pläne. Als erstes erwog er den Bau eines Weltraumbahnhofs – das war einige Jahre nach Mobutus Versuch, die erste zairische Rakete ins All zu schießen. (*Tanz der Teufel*, S. 48)

Raketenstart der "Mobutu-Rakete", 1977

<https://www.youtube-nocookie.com/embed/5BAkfzrxMjM>

Viele Politiker prangerten Mobutu und dessen Machenschaften öffentlich an, ließen sich insgeheim aber von ihm bestechen und finanzieren. Außerdem sicherte er seine Macht durch die Arbeit der Geheimdienste, in *Tanz der Teufel* personalisiert in der Figur von Monsieur Guillaume:

Als wir am Kipoposee ankamen, lief gerade Adiós Tete. In dem Song beweinte ein weiterer Mann den Weggang seiner Geliebten. Monsieur Guillaume stellte das Radio leiser. Seine Agenten kletterten über eine Mauer. Es fielen drei oder vier Schüsse. Sie kamen mit einer großen Tasche voller Flugblätter zurück. Das Auto brauste davon. (*Tanz der Teufel*, S. 133)

Die westliche Welt ließ Mobutu gewähren, solange sie die Bodenschätze aus dem Land schaffen konnte. Was Mobutu in den Augen des Westens so wertvoll machte, war vor allem auch seine politische Haltung im Ost-West-Konflikt.

Katharina

Von Hexern, Nachtehemännern und Meerjungfrauen

DIE MEERJUNGFRAU: Magellan, das Blut, das ich trinke, ist völlig geschmack- und geruchlos. Aber das Blut von jemandem, der in den letzten zwei Monaten gestorben ist, wäre genau das Richtige.
MAGELLAN: Du weißt genau, dass das nicht geht...
DIE MEERJUNGFRAU: Wenn das nicht geht, solltest du dir Gedanken über deine Beerdigung machen. Ihr Männer denkt wohl, ihr könntet uns Meerjungfrauen für dumm verkaufen. Wenn du einen Pakt mit einer Meerjungfrau eingehst, wird sie immer siegen! (*Tanz der Teufel*, S. 260)

In *Tanz der Teufel* geht eine der Figuren, Magellan, einen Pakt mit einer Meerjungfrau ein und wird zum reichsten Mann der Stadt. Doch das Ganze hat seinen Preis, die Nixe verlangt im Gegenzug täglich frisches Blut und droht, dass die Sache nicht gut für ihn ausgeht, sollte er ihren Wünschen nicht nachkommen. Die mythologische Figur der Meerjungfrau, inspiriert von der antiken europäischen Sirene und im Kongo oft als hellhäutige Frau dargestellt, wird Mami Wata in Westafrika und Mamba Muntu in Zentral- und Ostafrika genannt. Sie ist eine Verführerin, die Männern Reichtum verspricht, wenn diese im Gegenzug eine geliebte Person opfern. Die Meerjungfrau steht für das Gegenteil von familiärer Solidarität. Im Glossar von *Congo Stars* findet sich folgende Einordnung:

Viele Kongolesen und Kongolesinnen glauben, dass manche Menschen besondere Kräfte besitzen, die sie dazu nutzen, anderen zu helfen oder zu schaden. Im Gegensatz zu Adam Smiths Theorie der „unsichtbaren Hand“ entspringt der kongolesische Glaube an Hexerei oder Magie der Vorstellung, dass Wohlstand endlich ist und dass eine Person nur zugunsten einer anderen reich werden kann. Da Reichtum idealerweise in der Gesellschaft gleichmäßig verteilt ist, ist der Magier die Person, die dieses ideale Verhältnis stört, indem sie anderen schadet, um sich selbst zu bereichern. Von Politikern, erfolgreichen Geschäftsleuten oder Musikstars erwartet man, dass sie ihren Reichtum mit anderen teilen, angefangen mit ihren engsten Vertrauten und Verwandten. Häufig erwecken sie den Verdacht, ihren ökonomischen Erfolg der Magie zu verdanken. So wurde Mobutu immer wieder beschuldigt, seine Macht und seinen

Reichtum mithilfe von Magie zu vermehren. (Glossar, *Congo Stars*, Walter König, Köln, 2019)



Als Käuzchen getarnter Hexer
Henning Mühlinghaus/Flickr:
<https://www.flickr.com/photos/muehlinghaus/1361621299/in/photolist-znEMrZ-auhSjA-CcGCTb-BhvDF1-6996Wm-Eszb6B-C3gK5r-FY2Lod-35jEzi-AXRxqL-BDxHHe-BnD2XU-BfEXXe-CjizTW-TESyCp-5dtxDj-33yJuu-33un2i-33ubsV-33yUr3-5dtxFw>

Im Glauben, dass Hexer sich nachts in sogenannte Nachtehemänner und Nachtehefrauen verwandeln und von Nachtflughäfen aus zu ihren Hexenbruderschaften fliegen, sehen viele Menschen in Käuzchen verzauberte Hexer.

Außerdem gibt es in *Tanz der Teufel* zahlreiche Kinder, die eine zweite Identität als Hexer haben und nachts – unter dem Einfluss von Klebstoff – von inoffiziellen Flughäfen abheben:

Angeblich hatte sich die Post zu einem der größten Nachtflughäfen von Zaire gemauert. Alle Hexer, Aushilfshexer und Hexerlehrlinge von überall her – sogar aus dem benachbarten Sambia, aus Simbabwe und Angola, wenn ihre eigenen Flughäfen überlastet waren und die Direktflüge ausgingen – starteten vom Postplatz. Bordelle, Märkte, Bars, Krankenhäuser, der Hauptbahnhof und zahlreiche andere Orte waren vom Pöbel überlaufen und fungierten in der zweiten Welt als vollberechtigte Flughäfen. (*Tanz der Teufel*, S. 47)

Das Straßenkind Ngungi wird von seinem Banknachbarn Remy dazu überredet, an seinem Brot zu knabbern:

Ngungi knickte schließlich ein. Dann passierte etwas Komisches. In seinem Mund verwandelte sich der Brotkanten abwechselnd in ein Stück Banane, Mango, Weintraube, Ziegenfleisch – was er noch nie gegessen hatte – und Stockfisch. (*Tanz der Teufel*, S. 43)

Remy kommt zum Rekrutieren. Typisch für einen Hexer ist es auch, die neuen Rekruten damit zu erpressen, dass die Mutter, der Bruder, etc. getötet wird. Auf der Vollversammlung der Hexer wird Ngungi vom Oberhexer darauf hingewiesen:

Ab sofort bist du Mitglied dieser Gemeinschaft. Um deine Loyalität zu unserer Bruderschaft unter Beweis zu stellen, musst du als erstes die Entlassung deines Vaters bewirken. (*Tanz der Teufel*, S. 47)

Ngungi und Remy fliegen nachts, die Formalitäten „gingen ganz schnell, das Flugzeug sah aus wie eine fliegende Untertasse“. Es kann vorkommen, dass jemand von den Flügen nicht zurückkehrt, denn die Hexer und Hexerlehrlinge bekommen mehr Macht, wenn sie Menschen fressen. Darum müssen Lehrlinge jemanden umbringen, den sie lieben (z.B. die Mutter), die dann gefressen wird. In *Tanz der Teufel* hat Ngungis Vater also Glück, als er nur seinen Job verliert. Remy droht aber ständig damit, dass Ngungis Mutter sterben wird, wenn er sich nicht an die Regeln hält. Zum Universum der Nachtflüge gehören auch die Nachtehemänner und Nachtehefrauen, die in verzauberter Form nachts ahnungslose Unwillige im Schlaf heimsuchen. Wünsche, Träume, Rausch und der Glaube an parallele Welten und Hexenkraft bestimmen die Realität der Figuren im Roman ebenso wie die politische und wirtschaftliche Situation, wie das Tanzen, Arbeiten und Debattieren, und existieren gleichberechtigt.

Katharina

Die Minen von Cafunfo

Die Welt der Diamanten hat ihre eigenen Gesetze. Und Glück war das, was zählte. (*Tanz der Teufel*, S. 218)

Der Spot schwenkt um und beleuchtet ein weiteres Universum: das der Diamantenschürfer von Lunda Norte. Sie sind jung und kommen in *Tanz der Teufel* mitten im Bürgerkrieg aus Zaire nach Angola. Sie sind fern ihrer Heimat und in gewisser Weise frei, kein Vater, kein Erbrecht, keine Traditionen, denen sie sich beugen müssen. Auf der Suche nach „den Klunkern“ strömen die Garimpeiros (illegale Diamantenschürfer) aus Zaire nach Angola, denn im Nordosten Angolas gibt es Diamanten in Hülle und Fülle:

Zu jener Zeit waren die Minen von Cafunfo in der angolanischen Provinz Lunda Norte die ergiebigsten in ganz Zentralafrika. Die Zairer, die es dorthin zog, wurden in Rekordzeit reich. Dann kehrten sie zurück nach Kinshasa, zogen nach Libreville in Gabun oder gingen nach Europa und kamen erst zurück, wenn sie das ganze Geld verprasst hatten. (*Tanz der Teufel*, S. 26)

Das Leben der Diamantenschürfer ist heute wie damals geprägt von gravierenden sozialen und ökologischen Problemen. Konflikte, Machtkämpfe und Gewalt bestimmen den Alltag und die fatale Umweltzerstörung durch die Minen hat direkte Auswirkungen auf ihre Gesundheit (toxische Emissionen führen zu schweren Atemwegserkrankungen und Lungenerkrankungen, beim Abbau ein- und freigesetzte Schadstoffe und Schwermetalle verschmutzen die Gewässer, reichern sich in der Nahrungskette an und schädigen die Bewohner, die sich von dem verseuchten Fisch ernähren etc.).⁷ In den meisten Siedlungen (oft weit abgelegen in abgeschotteten Arbeitslagern) herrschen prekäre Bedingungen. Menschenrechtsverletzungen sind an der Tagesordnung.⁸

Auch in *Tanz der Teufel* werden die ständigen Unfälle in den Minen thematisiert, die

viele Menschenleben fordern:

Die Minen von Cafunfo standen auch in dem Ruf, ein riesiges Hospiz zu sein. Sie folgten einem Rhythmus von drei Erdrutschen pro Tag. Jedenfalls erforderte der Abbau massenhaft flexible Arbeitskräfte. Kam jemand bei einem Erdrutsch zu Tode, wurde er so schnell wie möglich begraben. Auf der Stelle wurden neue Schürfer rekrutiert. (*Tanz der Teufel*, S. 26)

So wie die Schürfer, die ohne Schutzkleidung und sogar ohne Schuhe in die Minen gehen, arbeiten auch die Taucher mit einem Minimum an Sicherheit.⁹ Die Ironie im Text lässt die Dramatik der Situation noch deutlicher zu Tage treten, wenn die Taucher, die ohne Sauerstoffgerät am Grund der Flüsse nach Diamanten schürfen, als „Champions im Apnoetauchen“ bezeichnet werden. Die Arbeit der Schürfer ist sehr arbeitsteilig organisiert, in den Worten von *Tanz der Teufel*:

Die Arbeit in einer Mine ist eine der gemeinschaftlichsten der Welt, jeder Rennstall bestand aus jungen und weniger jungen Leuten, Champions im Apnoetauchen, Froschmännern, Kasabuleurs oder Minentauchern, um die Klunker aus dem Kwango-Fluss zu fischen; den Dona Moteurs, die das Schiff und die Tauchausrüstung stellten; den ausdauernden Schürfern oder Karimbeurs, um in den Tiefen zu hacken; den Mwetisten mit ihren kräftigen Armen, um die Kiesel aus dem Fluss zu ziehen, wenn der Taucher die Eimer randvoll gefüllt hatte; einem äußerst agilen Team, einem Infanterieregiment nicht unähnlich, um die Ware zum Fluss zu befördern, wo sie direkt von den Lavadores verlesen und gewogen wurde, um dann von denselben Lavadores oder anderen Mwetisten zu behelfsmäßigen Lagern gebracht zu werden; einem guten Sponsoren oder Patrocinador, falls die Dona Moteur nicht reich genug war, um die Arbeitswerkzeuge zu stellen, die Fressalien, das Bier und die Zigaretten zu kaufen, eine Abbaugenehmigung bei den Truppen der UNITA zu erwirken, der Rebellion von Jonas Savimbi, die die Region von Cafunfo kontrollierte, wofür der Patrocinador im Gegenzug Prozente auf jeden geförderten Stein bekam.

Die Kette der Kooperationen der Schürfer und ihrer Mitarbeiter spannte sich von Kinshasa und Bandundu über zahlreiche Unterhändler und Vermittler bis nach Antwerpen. Denn ein Diamant oder jeder beliebige Stein aus der angolanischen Provinz Lunda Norte oder aus Kasaï besaß nicht den geringsten Wert, solange er nicht auf dem internationalen Markt landete. (*Tanz der Teufel*, S. 26f)

Der internationale Markt¹⁰, Krieg und Minen stehen in engem Zusammenhang. Mit den Erlösen aus dem Handel mit sogenannten Blutdiamanten wurden Waffenkäufe finanziert, Kinder zu Kindersoldaten ausgebildet, Rebellen, Gewalt und Chaos unterstützt. Ihren Höhepunkt erreichten die Konflikte in den 90er Jahren. Die MPLA-Regierung (*Movimento Popular de Libertação de Angola*, die Volksbewegung zur Befreiung Angolas) und vor allem die UNITA (*Uniao Nacional para a Independência Total de Angola*, Nationale Union für die völlige Unabhängigkeit Angolas) finanzierten sich zum größten Teil aus dem Diamantenhandel. Die UNITA begann in den Siebziger Jahren Widerstand gegen Regierung durch militärische Angriffe, daraus wurde ein jahrzehntelanger Kampf – der angolanische Bürgerkrieg ging mit Unterbrechungen von 1975 bis 2002. Die Diamanten aus den Minen von Cafunfo spielten dabei eine wichtige Rolle.

Katharina

L'art de la dérision: der Spott

Als wir an der Übersetzung von *Tram 83* arbeiteten, sagte ich einem befreundeten Übersetzer, dass ich den Text bei aller Drastik auch witzig fand. Er reagierte ungläubig und fand nicht viel Witz darin, höchstens Zynismus. Uns hingegen schien der Witz als der entscheidende Schlüssel zum Tonfall. Wir mussten beim Übersetzen und Vorlesen immer wieder laut lachen. Wie kommt das? Und wie gehen wir mit einem Witz um, der mal laut auftritt wie in der Übertreibung und dem Kalauer, mal subtil wie bei der Ironie – uns überrascht und überrumpelt und uns umso unmittelbarer trifft?

Diese Art von Gewitztheit und Witzigkeit lässt sich am ehesten als Spott beschreiben, als *art de la dérision*, die Kunst zu Spotten. Denn es ist ein Witz, der auf die Macht zielt und koloniale und postkoloniale Ausbeutungssituationen offenlegt, es ist eine Art Galgenhumor derer, die in korrupten und dysfunktionalen politischen Verhältnissen leben, ihr Blick auf sich selbst und auf das, was sie umgibt.

Wie funktioniert Spott im literarischen Text? Greifbar ist sein beliebtes Stilmittel, die Ironie. Ironie als der uneigentliche Ausdruck des Gemeinten, der sinnverkehrte oder semantisch verfremdete Gebrauch einer wörtlichen Aussage: in Über- und Untertreibung, Widersprüchen und stilistischen Unangemessenheiten. Trotz der Drastik des Dargestellten scheint der Text getragen von einem Humor, von der Fähigkeit, im Angesicht menschlicher Beschränkungen zu lachen. Die Darstellung dieser Fähigkeit wird zum ästhetischen Prinzip, der Humor zur Schreibweise, die sich verschiedenen Techniken des Komischen bedient, um die Diskrepanz von Eigentlichem und Uneigentlichem aufzuspannen und eventuell auszugleichen, im Lachen.

Ein unvollständiges Album verschiedener Techniken des Komischen in *Tanz der Teufel*:

– Übertreibung, Untertreibung, Euphemismen

– Kalauer, Wortwitze und Sprachspiele

Zum Beispiel Redewendungen, die gleichzeitig wortwörtlich und übertragen verwendet werden, zwischen beiden Bedeutungen hin- und herwechseln (*à mon corps défendant* – gegen meinen Willen, aber auch, wogegen ich mich in dieser Situation tatsächlich mit Händen und Füßen wehre).

– Slapstick

Die Protagonisten sitzen bei dem zugedröhnten Taxifahrer Djibril im Taxi, Reggae dröhnt aus den Boxen. Folgender Dialog entspinnt sich:

»Wir sind im Land der Rumba. Das ist doch Provokation!«
Ein Sturzbach Meinungen:
»Diese Musik ist ziemlich langsam ...«
»Wir sind in Zaire und hören Reggae?!«
»Davon bekommt man eher Lust zu schlafen als zu tanzen.«
»Lust zu pissen, meinst du wohl.«
»Rumba ist auch lasziv ...«
»Was singt der Mann denn da?«
»Ist das Englisch oder Polnisch?«
»Wie sagt man one love auf Lingala?«
»Franz, Franziskus, wie sagt man one love auf Deutsch?«
»Das Problem an der zairischen Rumba ist, dass ein Stück vierzehn Minuten dauert, wir haben auch noch was anderes zu tun.«

»Ohne die Rumba wäre Zaire eine hohle Nuss ...«
»Blödsinn!« (*Tanz der Teufel*, S. 170)

- Thematisierung der Fiktionalität des Erzählens, Bezugnahme auf Diskurse des Literaturbetriebs

Beispielsweise spotten die anderen Figuren oft über Franziskus, der als ein weißer Schriftsteller in einem afrikanischen Kontext Literatur schaffen will, sich dabei verliert und seinen Freunden in Lubumbashi auf der Tasche liegt:

»Er scheint sympathisch, dieser Junge, aber er spielt mit dem Feuer. Hat man das Recht, Figuren zu schaffen, die nicht denselben Erfahrungshintergrund haben wie man selbst? Die Versklavung, die Kolonisation ...«
»Er ist ein Schriftsteller, er schreibt Fiktion.«
»Wir sind hier immerhin in Zaire!«
»Solange er mich auf ein Bier einlädt, kann er schreiben, was er will.«
»Er ist nur in Zaire, um Bier zu zischen, glaubt ihm kein Wort.«
»Bier könnte er auch in seinem eigenen Land zischen.« (*Tanz der Teufel*, S. 226)

Das Nachvollziehen dieses spöttischen Grundtons war entscheidend für unsere Arbeit an der Übersetzung. Übersetzen bedeutete, die Spannung im einzelnen Satz, zwischen verschiedenen Satzteilen und Wörtern zu bestimmen und im deutschen Satz herzustellen. Übersetzen bedeutete, das Timing in den Dialogen beizubehalten. Übersetzen bedeutete, je nach Passage aus lakonischen, eher zynischen oder eher überdrehten, albernen Sprachregistern zu wählen. Übersetzen bedeutete, die Figuren ernst und gleichzeitig nicht ernst zu nehmen. Übersetzen bedeutete, sich sowohl die Tragik der beschriebenen Ereignisse als auch die Banalität menschlichen Handelns in allen Lebenslagen bewusst zu machen. Übersetzen bedeutete, die koloniale und postkoloniale Gewalt im Text nachzuvollziehen – und zu wissen, dass unser Wissen abstrakt bleibt. Übersetzen bedeutete, die Spannung zwischen Tragik und Komik aufrechtzuerhalten.

Lena

Begegnungen

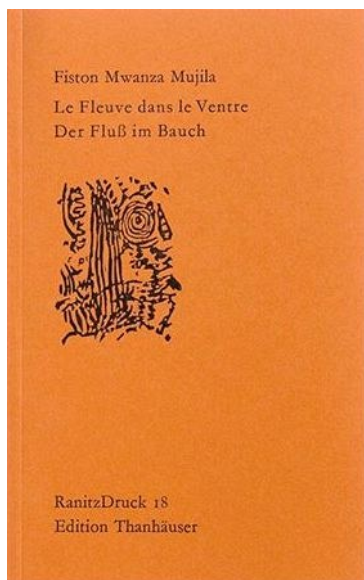
Es stellt sich bei Übersetzungen immer und bei bedeutungsöffnenderen, experimentelleren Texten besonders die Frage nach dem Verständnis, der Verständigung zwischen Text und Übersetzer:innen. Wenn die Interpretationsspielräume groß sind, gibt es für Übersetzer:innen verschiedene Möglichkeiten: Entweder stellen sie den Autor:innen viele, wirkliche viele Fragen, um sicherzugehen – oder sie versuchen, sich größtenteils auf ihr Textverständnis, auf text- und kontextinhärente, oft auch implizite Schlüssel des Verständnisses zu verlassen.

Persönliche Begegnungen, Gespräche und gemeinsame Veranstaltungen, wo es die Möglichkeit gibt, einander reden zu hören und zuzuhören, sind ein Zugang zum literarischen und gedanklichen Universum der anderen, anfangs unbekannten Person. Auch Medieninterviews, Videoaufzeichnungen, musikalische Vorlieben helfen bei diesem Kennenlernen, das sich letztlich in den Übersetzungsentscheidungen einzelner Metaphern oder Wortspiele niederschlägt. Wie in anderen Beziehungen auch, setzt sich das Kennenlernen der literarischen Persönlichkeit von Autor:innen aus vielen

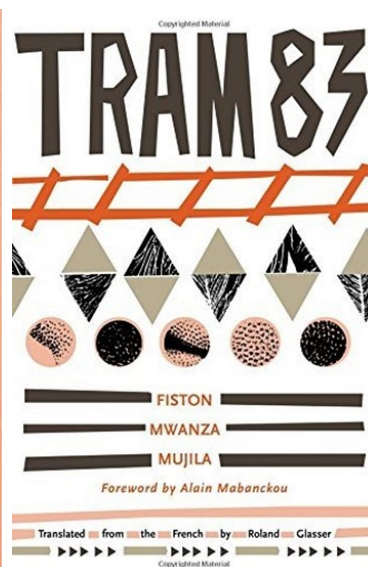
Mosaiksteinen zusammen – sowohl das gedankliche Verstehen als auch das emotionale Einfühlungsvermögen wachsen mit der Zeit.

Da Literatur sich oft auch für die Autor:innen nicht ganz aufschlüsseln lässt – weil sie sich aus tieferen Schichten des Bewusstseins speist, weil sie letztendlich auf ein Reales zielt, das jenseits der Sprache liegt – ist diese empathische Idee von Verständigung wichtig. Es kann passieren, dass Autor:innen irritiert sind, wenn eine Übersetzer:in ihnen viele Fragen zum Text stellt. Sie fragen sich vielleicht: Hat sie mich denn gar nicht verstanden? Muss ich ihr alles erklären? Soll ich am Ende auch noch ihren Job machen? Außerdem fällt es eben auch Autor:innen nicht leicht, ihre Metaphern aufzulösen, alle Bedeutungsebenen aufzuschlüsseln und klare Antworten auf die Fragen der Übersetzer:in zu geben, denn wenn es in jedem Fall eine klar verständliche, unmissverständliche Formulierung gegeben hätte, wäre es ein anderer Text. Aber es kann auch passieren, dass die Abwesenheit von Fragen, das Schweigen der Übersetzer:in im Prozess der Übersetzung Autor:innen verunsichert. Sie fragt sich vielleicht: Was macht sie da eigentlich? Kann sie diesen Text überhaupt verstehen, begreifen? Woher nimmt sie diese Selbstsicherheit? Kurzum ist Verständigung und Verständnis ein Sich-Herantasten, es verläuft anekdotisch, über die Zeit, über die vielen Mosaiksteine, aus denen ein Kennenlernen besteht.

Sommer 2013. Fiston Mwanza Mujila begegnete mir das erste Mal durch seine Gedichte, eine ganze Weile, bevor ich ihn übersetzte.¹¹ Zentrale Motive seiner Lyrik: die Stadt, das Exil, die Musik, der Fluss.¹² Die Wucht dieser Texte überwältigte mich. Die Überwältigung als Begegnung fand aber nicht nur statt über die Texte selbst, ihre Form, ihre Motive und Themen, sondern auch akustisch, über den Vortrag, die Performance, die Teil von ihnen ist. Diese Lese- und Hörerfahrung prägte mein Verständnis von Fiston Mwanza Mujilas Schreiben und seine literarische Persönlichkeit grundsätzlich und für alles Weitere.



Le fleuve dans le ventre/ Der Fluss im Bauch. Edition Thanhäuser



Tram 83, übersetzt ins Englische von Roland Glasser



Tram 83, übersetzt ins Deutsche von Katharina Meyer und Lena Müller

Sommer 2015. Wir arbeiteten an der Übersetzung von *Tram 83* und hatten das große

Glück, dass der Übersetzer ins Englische, Roland Glasser, uns einige Wochen und Monate in der Arbeit voraus war und uns großzügig an seinen Erkenntnissen teilhaben ließ. Er stellte uns nicht nur seine ausgezeichnete Übersetzung ins Englische zur Verfügung, sondern auch die Antworten auf die vielen Fragen, die er Fiston Mwanza Mujila gestellt hatte. Das war für unsere eigene Interpretation des Textes von unschätzbarem Wert.¹³

Sommer 2017. Nun war unsere Übersetzung seit einer Weile erschienen. Persönlich kannten wir uns bisher kaum. Wir wurden zu den Solothurner Literaturtagen eingeladen und hörten uns in einer gemeinsamen Veranstaltung zum ersten Mal gegenseitig über den Roman und seine Übersetzung sprechen. Zusammen mit den anderen Gästen des Festivals saßen wir abends an der Aare und tranken Weißweinschorle mit Zitrone. Wenig später bekamen wir in Berlin gemeinsam den Internationalen Literaturpreis am Haus der Kulturen der Welt verliehen. Wieder hörten wir uns gegenseitig über das Buch sprechen. Außerdem performte Fiston Mwanza Mujila den deutschen Text, begleitet von Patrick Dunst am Saxophon. Es war ein besonderer Moment, den deutschen Text aus dem Mund des Autors selbst zu hören. Und es war ein besonderes Gefühl, zusammen ausgezeichnet zu werden.

2018 folgten Übersetzungen von Fiston Mwanza Mujilas Texten für den sehr lesenswerten Katalog der Ausstellung *Congo Stars* im Kunsthaus Graz, die gemeinsame Veranstaltung *Die Tramatisierung des Lebens*¹⁴ im Literarischen Colloquium Berlin und die Tagung *Ängst is now a Weltanschauung* im Ballhaus Ost, für die Fiston Mwanza Mujila den Monolog *ICH BIN NICHT SCHWARZ. Monolog eines gewöhnlichen Nachtarbeiters* schrieb, den wir übersetzten und bei der Veranstaltung auch live übertitelten.¹⁵

Von Begegnung zu Begegnung, von Text zu Text entstand ein Verständnis für das literarische Universum, in dem wir uns halbwegs sicher bewegen und Entscheidungen treffen konnten. In dem wir das Gefühl hatten, auf unsere Entscheidungen vertrauen zu können. Gleichzeitig war es wichtig, ein Verständnis vom eigenen Unverständnis, von den eigenen blinden Flecken zu entwickeln, zu sehen, wo die Erfahrungswelten weit auseinanderklaffen und es aufgrund des eigenen beschränkten Blicks zu Missverständnissen und Fehldeutungen kommen kann.

Herbst 2021. Wir waren gerade dabei, unsere Arbeit an der Übersetzung von *Tanz der Teufel* abzuschließen. Fiston Mwanza Mujila war in Berlin für sein aktuelles Stück *Der Garten der Lüste* und seine Zusammenarbeit mit dem Haus für Poesie. Durch die intensive Arbeit an der Übersetzung bewegte ich mich gedanklich noch zwischen den Figuren, Atmosphären und Themen des Romans. Wir trafen uns abends in Neukölln, liefen durch die vollen Straßen, setzten uns vor eine Bar, tranken Bier und schauten den Menschen bei ihren abendlichen Aktivitäten zu. Wir erzählten uns von unseren Büchern und Plänen, davon, wie wir die vergangenen Monate der Pandemie erlebt hatten, die Absagen von Reisen und Veranstaltungen, die Reduzierung des Aktionsradius, den Aufschub des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens, Krankheit und Tod in unserem näheren und weiteren Umfeld.

Wir saßen und erzählten und dachten laut nach: Was hielten wir von dem vom Verlag vorgeschlagenen Titel *Tanz der Teufel*, der packend klang, uns aber auch an Horrorfilme denken ließ? Wir sprachen über seine Arbeit als Herausgeber des Lyrikbands *Kontinentaldrift. Das Schwarze Europa*¹⁶, der erstmals dreiunddreißig jüngere Schwarze, europäische Lyriker·innen aus acht Ländern in Originalsprache und

in deutscher Übersetzung zusammenbringt. War es bei der Auswahl der Übersetzer·innen wichtig, dass auch sie Afroeuropäer·innen waren? Was sollten sie mitbringen, um zeitgenössische, afroeuropäische Lyrik zu übersetzen? Was macht Übersetzer·innen zu guten Übersetzer·innen eines bestimmten Textes?

Wir stellten Fragen, gaben keine abschließenden Antworten, dann liefen wir zur zusammen zur S-Bahnhaltestelle, vorbei an der Roseggerstraße, benannt nach Peter Rosegger, dem Heimat-Schriftsteller der Steiermark. 2018 wurde Fiston Mwanza Mujila, als er für *Tram 83* schon einige Preise und Nominierungen erhalten hatte, auch in seiner Stadt Graz ausgezeichnet, mit dem Peter-Rosegger-Preis.

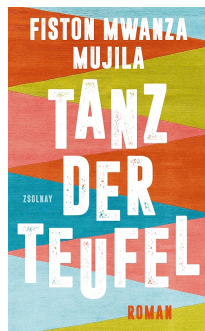
Lena

Zweisprachige Leseprobe

März 2022

Endnoten

- 1 Fiston Mwanza Mujila: *Tanz der Teufel*. Aus dem Französischen von Katharina Meyer und Lena Müller. Zsolnay Verlag, 2022



- 2 Zur Notwendigkeit und Wirkungsweise dieses Repertoires führt Enno Stahl aus: „Unsere Gegenwart, unsere psychische Identität, politisch-mediale Ereignisse – sie sind nicht mehr linear, sondern zutiefst disparat, eruptiv und fragmentarisch. Das muss sich niederschlagen in Stil und Aufbau des literarischen Werkes, Atemlosigkeit, Dissonanzen, Schizophrenie, fortgeschrittene Formen und Erzählweisen, mittels derer allein eine kritisch-dekonstruierende Bestandsaufnahme und Bewertung unserer Realität möglich wird.“ (Richtige Literatur im Falschen?, Verbrecher Verlag, Berlin 2015)
- 3 Zur Entstehungsgeschichte der kongolesischen Rumba: *Menschen aus dem Kongogebiet, die als Sklaven nach Amerika deportiert wurden, brachten die kongolesischen Rhythmen in den US-amerikanischen Jazz und die kubanische populäre Musik ein. Der kubanische Stil kam später über Schallplatten in den Kongo zurück, wo er sich in den 1940er Jahren mit anderen afrikanischen, lateinamerikanischen, karibischen und europäischen Stilen vermischte.* [...] Während der Kolonialzeit fungierte die Rumba als Bekräftigung der kongolesischen Identität. Wie Jazz in der südafrikanischen Apartheid oder in den USA war sie die Musik des Widerstands und Ausdruck der kulturellen Subjektivität. Aus: Glossar, *Congo Stars*, Verlag Walter König, Köln 2019
- 4 Die Liste ließe sich fortsetzen. Es handelt sich um einen Auszug aus unserem für die Übersetzung angelegten Glossar zum Eintrag Vilain.
- 5 Die Bar als Sehnsuchtsort fasziniert Fiston Mwanza Mujila seit seiner Kindheit, als er mit seinen Geschwistern und Cousinen und Cousins, mit seiner ganzen Familie an Sonntagen die Bar seiner Großeltern in einem belebten Viertel von Lubumbashi bevölkerte, wie er in einem Interview mit Jeune Afrique erzählt.
- 6 <https://lyricstranslate.com/de/omatsuri-mambo-festival-mambo.html>
- 7 Zur aktuellen Situation: „Rote Flut im Kongo: Tödliches Abwasser aus Angola“ auf dw.com

- 8 Während der Arbeit an der Übersetzung kam es im Februar 2021 zu großen Protesten unter den Minenarbeitern in Cafunfo: „Angola: Was passierte bei Protesten in den Diamantengebieten wirklich?“ auf dw.com
- 9 Nicht in Angola, sondern in Brasilien: Garimpos in der brasilianischen Mine Serra Pelada, fotografiert von Sebastião Salgado
- 10 Zur Rolle des internationalen Markts und insbesondere von Antwerpen, siehe hier
- 11 Zu lesen und anzuhören auf Lyrikline
- 12 Der Kongo-Fluss ist nicht nur in einigen Gedichten das zentrale Motiv. Das Langgedicht *Le fleuve dans le ventre*/ Der Fluss im Bauch wurde als Performance in einer kongolesisch-österreichisch-deutschen Kooperation auf die Bühne gebracht. Außerdem stand es Pate bei dem einführenden Essay *Kongo: Konturen einer Flussbiografie* des Historikers Felix Schürmann.
- 13 Sehr eindrücklich ist zu der Frage des Einander-Kennenlernens, des Fragen-Stellens und Einander-doch-Fremd-Bleibens dieses Gespräch, das Roland Glasser und Fiston Mwanza Mujila anlässlich ihrer Lesereise durch die USA führten.
- 14 Konzeption und Titel der Veranstaltung stammen von Aurélie Maurin. Sie kann auf Dichterlesen.net nachgehört werden.
- 15 Der Monolog wird zur Zeit von Deutschlandfunk Kultur fürs Radio adaptiert und im April 2022 urgesendet.
- 16 Fiston Mwanza Mujila (Hrsg.): *Kontinentaldrift*. Das Schwarze Europa. Verlag das Wunderhorn, 2021



Katharina Meyer ©Robert Freund, Lena Müller
©Franziska Wenzel

Katharina Meyer, geboren 1979 in Bersenbrück, studierte Literaturübersetzen in Düsseldorf und Santiago de Compostela. Nach längeren Aufenthalten in Mexiko, Spanien und Schottland lebt sie als Übersetzerin aus dem Englischen, Spanischen und Französischen wieder in Düsseldorf. 2017 erhielt sie zusammen mit Lena Müller den **Internationalen Literaturpreis** für ihre Übersetzung des Romans „Tram 83“ von Fiston Mwanza Mujila.

Lena Müller, geboren 1982 in Berlin, studierte Literarisches Schreiben und Kulturwissenschaften in Hildesheim und Paris. Sie übersetzt literarische Texte aus dem Französischen, u.a. von Shumona Sinha, Nicolas Mathieu und Fiston Mwanza Mujila, und wurde dafür mehrfach ausgezeichnet. Sie war Mitherausgeberin der französischsprachigen feministischen Zeitschrift **timult**. Sie schrieb mehrere Hörspiele u.a. für RBB, NDR und SWR. Im März 2021 erschien ihr erster Roman **Restlöcher** bei der Edition Nautilus.

Dies ist ein automatisch generiertes PDF der Webseite www.toledo-programm.de. TOLEDO ist ein Programm des Deutschen Übersetzerfonds.

<https://www.toledo-programm.de/journale/4113/tanzen-bis-die-saetze-wackeln>

Stand: 30.04.2024

Alle Rechte vorbehalten.