



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Spielarten eines Stoffes.
Marguerite Duras' *Moderato cantabile* auf Französisch
und Deutsch – eine funktionale Übersetzungskritik mit
Filmanalyse

Verfasserin

Mag.phil. Bakk.phil. Susanne Müller

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, im Juli 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 060 345 351

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Übersetzen Französisch Spanisch

Matrikelnummer: 0204764

Betreuerin: O. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung.....	4
1. Zur Theorie der Übersetzungskritik.....	8
1.1. Das texttypologische Modell von Katharina Reiß.....	10
1.2. „Translation Quality Assessment“ nach Juliane House.....	13
1.3. Raymond van den Broecks deskriptive Analyse	15
1.4. Theorie und Praxis der Übersetzungskritik nach Margret Ammann	17
1.5. Zur Auswahl der Theorie	22
2. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann	24
2.0. Inhalt	24
2.1. Das Translat	26
2.1.1. Translatfunktion.....	26
2.1.2. Intratextuelle Translatkohärenz	29
2.1.2.1. Kohärenz des Inhalts.....	29
2.1.2.2. Kohärenz der Form	31
2.1.2.3. Kohärenz von Inhalt und Form	37
2.2. Der Ausgangstext.....	50
2.2.1. Funktion des Ausgangstexts	50
2.2.2. Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes	54
2.2.2.1. Kohärenz des Inhalts.....	54
2.2.2.2. Kohärenz der Form	55
2.2.2.3. Kohärenz von Inhalt und Form	64
2.3. Intertextuelle Kohärenz.....	70
2.3.1. Inhalt	70
2.3.2. Form.....	72
2.3.3. Kohärenz von Inhalt und Form	77
2.4. Schlussfolgerungen	87
3. Ausblick: Hypothese einer Neuübersetzung von <i>Moderato cantabile</i> ins Deutsche.....	92
3.1. Kontextualisierung.....	92
3.2. Problematik und Neuübersetzung anhand ausgewählter Beispiele	95
3.2.1. Beispiel für das wichtigste Setting: Treffen im Café.....	98
3.2.2. Beispiel für natürliche Mündlichkeit: Darstellung des Kindes.....	102
3.2.3. Beispiel für die Darstellung der Gesellschaft: Kapitel VII.....	105
3.3. Ergebnisse für die Neuübersetzung	111
4. Analyse der filmischen Umsetzung	115
4.1. Entstehung und Funktion	115
4.2. Filmanalyse	119
4.2.1. Theoretische Vorbemerkungen.....	119
4.2.2. Der Film	120
4.2.2.1. Handlungsbeschreibung.....	120
4.2.2.2. Formale Analyse	124
4.2.3. Resümee: Wirkung und Kohärenz der filmischen Umsetzung.....	130
4.3. „Intermediale Kohärenz“: Darstellung in Film und Roman	132
5. Schlussbemerkung	141
6. Bibliografie	144
7. Anhang.....	148

0. Einleitung

„Die Translation ist eine Handlung, ein Translat ein Handlungsprodukt“, schreibt Hans J. Vermeer (1986:33) über eine Tätigkeit, deren Wissenschaft sich zu diesem Zeitpunkt noch in der Entwicklung befindet. Translation wird dabei definiert als „ein Informationsangebot in einer Sprache z der Kultur Z, das ein Informationsangebot in einer Sprache a der Kultur A funktionsgerecht (!) imitiert.“ Daher sei Translation „nicht die Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in die andere, sondern eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt.“ (Vermeer 1986:33) Translation ist also eine zielgerichtete Handlung, ein vom Kontext abhängiges bewusstes Tun. Sowohl Translat, Übersetzer als auch Zielrezipienten stehen „in den Netzwerken ihrer ‚Lebens‘Zusammenhänge“ und orientieren sich an den zielkulturellen „Konventionen und Normen der Vertextung“ (Vermeer 1986:43).

Wenn im Rahmen dieser Arbeit also eine Übersetzung analysiert wird, so ist dabei auch ihr Kontext – und das bedeutet: der Kontext des Translats und auch des Ausgangstextes – zu berücksichtigen. Es wird zu untersuchen sein, um welche Art von Text es sich handelt, welche Wirkung er jeweils ausübt und mit welchen Mitteln diese erreicht wird. Wie später zu sehen sein wird, kann sich dabei die Wirkung des Zieltextes durchaus von der Wirkung des Ausgangstextes unterscheiden.

Gegenstand der Arbeit ist Marguerite Duras' früher Roman *Moderato cantabile*, der 1958 in Paris erschien, im Vergleich mit der deutschen Übersetzung. Zieltext ist die deutsche Übersetzung durch Leonharda Gescher und Walter Maria Guggenheimer, die 1959 bei Suhrkamp erschien. Marguerite Duras war eine französische Schriftstellerin und Filmemacherin des 20. Jahrhunderts und ist spätestens seit den 1980er-Jahren, als sie für ihren Roman *L'Amant* mit dem renommierten Prix Goncourt ausgezeichnet wurde, international bekannt.

Bei dem Untersuchungsgegenstand handelt es sich also um einen literarischen Text. Wenn von literarischer Übersetzung die Rede ist, so tritt gleichzeitig auch die Frage auf: Wie lässt sich Literatur definieren? Eine eindeutige Antwort ist schwer zu finden und hängt stark vom methodischen Zugang ab.

Funktional und der Translationswissenschaft nahe stehend ist der Zugang von Beaugrande und Dressler in ihrer berühmten *Einführung in die Textlinguistik* (1981), in der die Merkmale von Text im Allgemeinen dargelegt werden und literarische Texte als eine Sonderform von Texten mit bestimmten Bedingungen beschrieben werden. Beaugrande und Dressler definieren, ähnlich wie Reiß (1971), zunächst einige Textsorten nach ihrer Funktion: sie unterscheiden deskriptive, narrative und argumentative Texte. Literarische Texte können dabei verschiedene Formen beinhalten:

„Auch LITERARISCHE Texte enthalten verschiedene Formen von Beschreibung, Erzählung und Argumentation. Daher brauchen wir andere Unterscheidungskriterien. Die umfassendste Definition von „literarischer Text“ könnte sein: ein Text, dessen Welt in einer systematischen Alternativbeziehung zur akzeptierten Version der „realen Welt“ steht. Diese *Alternativität* soll Einsichten in die Organisation der „realen Welt“ motivieren – wie diese nicht etwas objektiv Gegebenes sei, sondern sich aus sozialem Wissen, Interaktion und Verhandlung entwickelt. Oft enthalten literarische Textwelten Diskrepanzen, die unser Bewusstsein für Diskrepanzen im sozial akzeptierten Modell der „realen Welt“ schärfen. Sogar literarische Strömungen wie Realismus, Naturalismus und Dokumentarkunst – wo man sich besondere Mühe gibt, die Textwelt mit der „realen Welt“ in Übereinstimmung zu bringen – werden durch diese Intention, Einsichten zu produzieren, motiviert; die Textwelt ist natürlich nicht „real“, sondern höchstens beispielhaft für eine alternative Betrachtungsweise der „Realität“. Nur in dem Ausmaß, in dem diese Intention die Absicht, „Fakten“ zu berichten, überwiegt, kann man den Text für ein literarisches Produkt halten.“ (Beaugrande/Dressler 1981:191–192, Hervorhebung durch die Autoren)

Beaugrande und Dressler weisen ausdrücklich darauf hin, dass „Fiktionalität (...) keine ausreichende Begründung für Literarität“ ist (Beaugrande/Dressler 1981:192). Auch andere Autoren definieren Literatur unabhängig von dem Kriterium Fiktion. Margret Ammann etwa setzt im Rahmen ihres Analysemodells bei Literatur „eine die Erzählung transzendierende Bedeutung“ voraus (Ammann 1990:244), die auch schon Teil der Erwartungshaltung eines Lesers ist.

Bei Beaugrande und Dressler heißt es weiter:

„POETISCHE Texte wären dann jene Subklasse von literarischen Texten, in denen die Alternativität dahingehend ausgeweitet wird, dass sie die Strategien reorganisiert, wodurch Pläne und Inhalt auf den Oberflächentext abgebildet werden. Die Kohäsion eines poetischen Textes wird teilweise in Übereinstimmung mit sortenspezifischen Konventionen gewährleistet.“ (Beaugrande/Dressler 1981:192)

Literatur ist also dadurch gekennzeichnet, dass sie eine alternative Welt beschreibt, einen besonderen Ausschnitt aus der Welt hervorhebt, eine besondere Perspektive einnimmt oder in einer besonderen Form beschreibt. Eine herausragende Bedeutung hat deshalb in literarischen Texten das von Beaugrande und Dressler entwickelte Textmerkmal der Intentionalität. Zwar repräsentiert jeglicher Text eine bestimmte kommunikative Intention, doch bei literarischen Texten ist diese häufig vielschichtiger. Nicht selten ist sie auch mit speziellen, jeweils genreeigenen formalen Mitteln verbunden.

Zu berücksichtigen ist die Form eines jeden Textes sicherlich dann, wenn man davon ausgeht, dass die Art und Weise, in der ein Inhalt dargestellt wird, intentional gewählt wurde, um eine Aussage zu erreichen oder eine Funktion zu erfüllen. Im Falle einer Übersetzung kann sich diese Aussage oder Funktion unter Umständen ändern. Um dies zu beurteilen, muss jedoch in einem ersten Schritt definiert werden, worin sie besteht. Ob sich die Funktion bei der Übertragung in die Zielkultur ändert, hängt vom jeweiligen Kontext ab, d.h. wann, wo und für wen übersetzt wird. Der Übersetzer oder die Übersetzerin muss also viele Komponenten bedenken und beim Übersetzen bewusst handeln.

Beaugrande und Dressler merken an:

„Beim LITERARISCHEN Übersetzen treten diese Überlegungen besonders in den Vordergrund. Wie wir bereits ausgeführt haben, verwenden literarische und poetische Texte alternative Organisationen der Welt, um besondere Verarbeitungsaktivitäten bei den Rezipienten hervorzurufen. Wenn ein Übersetzer literarischer und poetischer Texte eine solche Organisation verändert, wird die Äquivalenz der Erfahrung verhindert.“ (Beaugrande/Dressler 1981:227)

Ein und derselbe Text kann auch abhängig vom Leser und seiner Umgebung unterschiedlich verstanden werden; dabei ist auch der Übersetzer zunächst einmal Leser eines Textes. Letztendlich hat daher der Rezipient mit seiner „Lesart“ immer einen wesentlichen Einfluss auf die Textaussage, die er jeweils in einem Text erkennt, bzw. auf den Gesamteindruck, den er selbst von dem Text erhält. Diese Annahmen müssten in einer Theorie, die sich mit literarischer Übersetzung beschäftigt, eingebunden sein.

Jeder Text – und jede Übersetzung eines Textes – steht in einem ganz bestimmten Zusammenhang. Die Praxis stellt gerade literarische Übersetzer vor bestimmte allgemeine und textspezifische Schwierigkeiten. Zunächst unterscheidet sich ein literarischer Text von vielen pragmatischen Texten durch seine „notorisch unterschiedlichen Verstehens- und Deutungsmöglichkeiten“, wie Reiß (1989:75) sie nennt, die vielleicht noch stärkeren Veränderungen unterworfen sind als jene von kontinuierlich verwendeten pragmatischen Textformen. Der Übersetzer kann daher „immer nur eine Interpretation – die eigene – im Zieltext formulieren“ (Reiß 1989:75). Wichtig ist – und das ist das Ziel jeglicher Theorie –, dass der Übersetzer oder die Übersetzerin¹ die eigene Entscheidung argumentieren kann. Nicht immer ist das in der Praxis der Fall, und häufig deckt sich die übersetzerische Argumentation nicht mit den Maßstäben des Publikums. Oft kommen Übersetzer in der

¹ Grundsätzlich seien hier immer Frauen und Männer gleichermaßen angesprochen. Wo es sich anbietet, werden neutrale Formulierungen verwendet. Wenn im Folgenden aufgrund bestehender Begriffe (z.B. Modell-Leser) oder zur leichteren Lesbarkeit nur die maskuline Form verwendet wird, sind stets beide Geschlechter gemeint.

Praxis auch nicht gegen die mehr oder weniger massiven (meist ökonomisch orientierten) Eingriffe durch Lektoren und Verleger an. Auch die Rezeption lässt den Anteil der Übersetzungsarbeit häufig außer Acht; in Rezensionen verblasst der Übersetzer regelmäßig neben dem Autor.

Insgesamt haben Übersetzer wenig Möglichkeit, die eigenen Probleme und Entscheidungen zu thematisieren und zu rechtfertigen. Diskussion und Kritik literarischer Übersetzung kommt erfahrungsgemäß praktisch nur in Rezensionen vor, und selbst dort ist sie häufig minimal und nicht professionell. Es fehlt also an Möglichkeiten zur theoretischen Reflexion und Veränderung, und insbesondere an Kriterien zur Beurteilung. Gleichzeitig soll die Theorie aber stets in Wechselwirkung mit der Praxis stattfinden; wird also literarische Übersetzung analysiert, sollte ihr jeweiliger Kontext – die Entstehungsepoche von Ausgangs- und Zieltext, die Funktion von Original und Übersetzung und ähnliche Umstände – stets einbezogen werden. Für die öffentliche wie für die wissenschaftliche Diskussion wäre eine theoretische Vertiefung von Vorteil.

Für die vorliegende Arbeit soll nun eine bestehende theoretische Basis gefunden werden, die für die Übersetzungsanalyse des Romans *Moderato cantabile* herangezogen werden kann. Es gilt also, ein Analysemodell zu finden, das einen möglichst reinen und praxisnahen Vergleich ermöglicht und auf literarische Übersetzungen anwendbar ist.

Ein Überblick über die Theoriemodelle sowie eine Begründung der Auswahl soll Thema des ersten Kapitels sein. Anschließend wird die angemessenste Analysemethode – Margaret Ammanns Modell der funktionalen Übersetzungskritik – an dem Roman *Moderato cantabile* angewandt. Diese Analyse wird den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bilden. In Anbetracht der Tatsache, dass sowohl das Verfassen als auch die Übersetzung des Werks bereits 50 Jahre zurückliegen, soll außerdem diskutiert und begründet werden, wie mit der Übersetzung dieses Romans heute umgegangen werden könnte.

Um der Vielfalt der Rezeptionsmöglichkeiten Genüge zu tun, soll außerdem die Verfilmung des Romans einer kurzen Analyse unterzogen werden. Gerade weil zu vermuten ist, dass der Film anders wahrgenommen wird als das Buch und die Wirkung des einen Werks möglicherweise falsche Erwartungen gegenüber dem anderen weckt, stellt die Besprechung des Films eine Abrundung für eine funktionale Übersetzungskritik dar.

Am Schluss wird ein knappes Fazit stehen, das die gesamte Analyse zusammenfassen und den Ansprüchen der Wissenschaft gegenüberstellen soll. Die E-Mail-Korrespondenz mit Verlagen, die als Quelle herangezogen wurde, wird schließlich im Anhang aufgeführt.

1. Zur Theorie der Übersetzungskritik

Übersetzen an sich ist eine jahrtausendealte Tätigkeit und wurde als solche auch bereits thematisiert, lange jedoch ohne eine eigene Disziplin zu bilden. Das Fach der Übersetzungswissenschaft, also ein theoretischer Unterbau zu der längst bestehenden Tätigkeit, hat sich erst in den letzten Jahrzehnten entwickelt. Zuvor war der Blickwinkel auf die Übersetzung vorrangig ein philologischer. Galt die Theorie des Übersetzens zunächst als Teilbereich der Angewandten Linguistik, wurde gerade das literarische Übersetzen jedoch als Sache der Literaturwissenschaft gesehen. (vgl. dazu Snell-Hornby 1986:11f.) Eine eigenständige Wissenschaft der Translation, die verschiedene Aspekte des Übersetzens und Dolmetschens umfasst und – gemäß der heutigen Arbeitssituation – über diese alte Trennung hinausgeht, hat sich erst nach und nach entwickelt. Noch Mitte der 1980er-Jahre fordert Snell-Hornby (1986:12) die Eigenständigkeit der Übersetzungswissenschaft als „interdisziplinäre, multiperspektivische“ Disziplin und weist auf die Kluft zwischen Theorie und Praxis hin. Dennoch kann rückblickend gesagt werden, dass die 70er-Jahre Wegbereiter und die 80er-Jahre eine Phase fruchtbarer, bisher grundlegender Theoriebildung waren. Dazu gehören zum Teil texttheoretische und linguistische Grundlagen, die bis heute nachwirken (darunter u.a. die Textlinguistik von Beaugrande und Dressler), aber auch Zugänge aus benachbarten Disziplinen, die dann Eingang in wesentliche Übersetzungstheorien finden (wie etwa Fillmores Scenes & frames-Semantik). Auch Katharina Reiß beginnt ihre texttheoretischen Überlegungen (Texttypologie) in den frühen 70er-Jahren. 1984 erscheint dann eines der wesentlichsten Werke für die Disziplin: *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer, in der auch die Skopostheorie verankert ist, die heute als ein Grundpfeiler der Translationswissenschaft gilt. Sie ist handlungstheoretisch geprägt und besagt, dass die Art und Weise, wie übersetzt wird, abhängig ist vom Zweck der Übersetzung (vgl. u.a. Reiß/Vermeer²1991:96). Etwa zur gleichen Zeit erscheint Justa Holz-Mänttärís komplexes, aber für die Betrachtung des Translationsprozesses wesentliches Buch *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* (1984). Gemeinsam ist diesen Ansätzen die Idee vom Übersetzen als zielgerichtetes, komplexes Handeln in einem bestimmten (inter-)kulturellen Kontext. Sie bilden die Basis für spätere, spezifischere Untersuchungsansätze.

Dabei sind Übersetzungstheorien, wie Katharina Reiß bereits 1989 in einem Versuch der Rekapitulation und Systematisierung bemerkt, jeweils wesentlich mit den allgemeinen

Tendenzen der Wissenschaft und momentanen „Interessenslagen“ (Reiß 1989:72) verknüpft. Sie alle sind darum sozusagen Moden unterworfen oder werden zumindest in Hinblick auf eine bestimmte Gruppe von Texten entwickelt. Nach einer Blüte der vorwiegend linguistischen Theorien haben in den letzten drei Jahrzehnten auch Einflüsse aus der Kommunikationswissenschaft, der Textlinguistik, der literaturwissenschaftlichen Rezeptionstheorie, aber auch philosophische Tendenzen wie die Handlungstheorie Eingang in die Übersetzungswissenschaft und -kritik gefunden (vgl. u.a. Reiß 1989:72). Die Zugänge sind dadurch sicherlich nicht nur flexibler, sondern auch pragmatischer geworden und orientieren sich längst nicht mehr ausschließlich an textuellen Elementen. Gleichzeitig gelang erst durch den interdisziplinären Blickwinkel auch eine stärkere Reflexion der Praxis in der Theorie, indem Zugänge für die Bewertung der Praxis gesucht wurden. In diesen Kontext fallen auch die unterschiedlichen Modelle der Übersetzungskritik.

Übersetzungskritik bedeutet, allgemein gesagt, die Beurteilung einer Übersetzung nach bestimmten Kriterien, die „Feststellung, Beschreibung und Bewertung der angebotenen Übersetzungslösungen in einem Zieltext, und dies nicht rein intuitiv und subjektiv, sondern argumentativ und intersubjektiv nachvollziehbar“ (Reiß 1989:72).

Übersetzungskritik passiert im Grunde überall, wo eine Übersetzung bewertet und beurteilt werden muss. Relativ selten wird sie einer größeren Öffentlichkeit zugänglich, doch wenn das der Fall ist, geschieht es häufig im Literaturbetrieb in Form von Rezensionen und Buchkritiken übersetzter Werke. (vgl. auch Reiß 1989:73) Nicht selten wird dabei mit dem Zieltext umgegangen, als handle es sich um das „Original“, wird die Sprache des Zieltexts dem Autor unterstellt und wird der Übersetzer vielleicht nicht einmal genannt. Die unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten, die sich bei einem literarischen Text häufig bieten, betreffen natürlich auch den Vorgang der Übersetzung. Literatur ist somit einer der wesentlichen Bereiche, wo Übersetzungskritik nachvollziehbar und mit möglichst intersubjektiven Maßstäben betrieben werden muss, nicht zuletzt um die Wertschätzung von Ausgangstext wie Übersetzung zu fördern. Nicht jedes der vorhandenen Übersetzungskritik-Modelle ist aber auf literarische Texte anwendbar. Exemplarisch und um einen Überblick über die wesentlichsten Theorien zu geben, die grundsätzlich für eine Übersetzungsanalyse wie die vorliegende in Frage kämen, soll im Folgenden chronologisch geordnet eine Zusammenschau geliefert und anschließend die Auswahl begründet werden.

1.1. Das texttypologische Modell von Katharina Reiß

Dieses Modell von Katharina Reiß ist bereits sehr früh von ihr erarbeitet worden und geht allgemeinen translationswissenschaftlichen Ansätzen wie der Skopostheorie um einige Jahre voraus. Es beruht auf einer texttypologischen und daher funktional orientierten Theorie. Texttypen sind dabei den Textsorten übergeordnete allgemeine und funktionale Kategorien von Texten. Reiß geht von einer Einteilung in „inhaltsbetonte“, „formbetonte“ und „appellbetonte“ Texte aus. Der inhaltsbetonte Text achtet auf die „Sachgerechtigkeit der Form“ (Reiß 1971:35), unterliegt den üblichen grammatikalischen, stilistischen und semantischen Regeln, meist soll er „schnell, korrekt und umfassend (...) informieren“ (Reiß 1971:35) und nur sehr begrenzt eine individuelle Handschrift tragen. Beim formbetonten Text geht es in erster Linie darum, „wie der Autor etwas sagt, im Unterschied zum Inhalt, der angibt, was er sagt“, da die Formelemente eine „spezifische ästhetische Wirkung“ (1971:39) erzeugen. Reiß zählt dazu „Texte, deren sprachliche Gestaltung künstlerischen Formprinzipien untersteht“, im weitesten Sinne also „Sprach- und Dichtkunstwerk(e)“ (1971:40). Appellbetonte Texte – Werbung, Propaganda, Satire – hingegen haben über die sprachliche Form hinaus auch einen „außersprachlichen Effekt“ (1971:44), der durch die jeweiligen sprachlichen Mittel erreicht wird.²

Dabei entspricht ein Text nie ausschließlich einem Typ, sondern kann höchstens überwiegend diesem zugeordnet werden³. Dazu kommt, dass innerhalb jedes Texttyps wiederum eine Vielzahl von Textarten besteht; „während der Texttyp wesentlich über die Methode des Übersetzens und die Rangfolge des in der Zielsprache zu Bewahrenden entscheidet, bestimmt die Textart darüber, welche der innersprachlichen Instruktionen vorrangig bei der Übersetzung zu beachten sind.“ (Reiß 1971:34) – Auch innerhalb eines Typs sind die zugehörigen Texte also heterogen. Man könnte sagen, dass der Texttyp die Übersetzungsweise und die Makroebene bestimmt, die Textart jedoch die spezifischen Konditionen und die Mikroebene.

² In Reiß/Vermeer ²1991:211 erweitert Reiß die Typologie um den Hinweis, dass einige geschriebene Texte zum Sprechen gedacht sind oder um visuelle und auditive Elemente erweitert sind, und fasst dies unter dem (nicht unumstrittenen) Begriff des „multi-medialen Texttyps“ zusammen: „Dieser vierte Typ überlagert die drei Grundtypen, denn sowohl informative als auch expressive und operative Texte können in der Gestalt des multimedialen Texttyps auftreten.“

³ Vgl. dazu Reiß (1971:34) und später auch Reiß/Vermeer (²1991:208): „Die drei Grundfunktionen von Texten können auch in einzelnen Textteilen miteinander abwechselnd realisiert sein, wie z.B. im Plädoyer eines Verteidigers vor Gericht, der ja erreichen will, dass sein Text ein für seinen Mandanten möglichst günstiges Urteil bewirkt.“

Jeder Texttyp verfügt also über bestimmte Merkmale, die bei der Übersetzung des jeweiligen Textes beachtet werden müssen, d.h. je nach Texttyp soll die Übersetzung entweder in erster Linie informative Elemente, eine ästhetische Wirkung oder einen jeweils durch sprachliche Mittel erzielten appellativen Effekt beibehalten. Der inhaltsbetonte Text soll die wesentlichen Informationen enthalten und ist, da die Form eine geringe Rolle spielt, in der sprachlichen Gestaltung wesentlich zieltextorientiert (1971:37). Bei der Übertragung des formbetonten Textes muss auf die (meist intendierte) formale Gestaltung geachtet werden und diese so übertragen werden, dass die „Erzielung gleicher ästhetischer Wirkung“ (1971:40) möglich ist. Häufig müssen dazu die Mittel jedoch geändert werden, da in unterschiedlichen Sprachen und Kulturen mit ihren jeweiligen Konventionen nicht automatisch mit ein und denselben Mitteln gearbeitet werden kann. Dennoch: „Wenn der Originalautor von der Sprachnorm abweicht – und praktisch tut das jeder Schriftsteller –, so darf auch – insbesondere wenn mit solchen ‚Erosionen‘ ästhetische Wirkungen erzielt werden – der Übersetzer bei formbetonten Texten von der Norm abweichen und schöpferisch tätig werden. (...) Auch wenn die Abweichungen nicht an derselben Stelle auftauchen wie im Original“, so Reiß (1971:43).

Beim appellbetonten Text steht im Vordergrund der Effekt, der erzielt werden soll. Die sprachlichen Mittel, die diesen Effekt jeweils transportieren können, sind ihm untergeordnet und müssen in der Zielsprache gefunden werden. (Reiß 1971:44f.) Notwendigerweise steht daher die Zielsprache im Vordergrund, weil ohne „die zielsprachliche Orientierung die unmittelbare Wirkung des Appells nicht gewährleistet“ wäre (Reiß 1971:37). Gerade im Fall von formbetonten Texten geht Reiß recht frei mit der Äquivalenzforderung um; sie hält hier alle Spielarten der Übertragung für möglich, darunter die Nachdichtung oder das Anwenden stilistischer Mittel an anderen Stellen als im Ausgangstext (vgl. u.a. Reiß 1971:44). Hingegen gelten Übertragungen, die „mit der zielsprachlichen Version Zwecke verfolgen, die der Autor selbst nicht im Auge hatte und von denen er sich möglicherweise sogar distanziert hätte“ (1971:105), als „Verfälschungen“. Die Übersetzungstheorie und -kritik nach Reiß – sowohl in Reiß (1971) als auch in späteren Werken – legt also einen funktionellen Maßstab an, weil sie eine möglichst allgemeine theoretische Grundlage bieten soll; die Funktion ist eng verknüpft mit dem jeweiligen Texttyp. So prägen Reiß und Vermeer in ihrer *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984, ²1991) folgenden Satz: „Die Dominante aller Translation ist deren Zweck“ (²1991:96). Dieser Zweck – oder Skopos – und damit die Funktion des Textes kann sich mit der Translation ändern; er kann sich sogar nur auf Textteile beziehen (²1991:103). Der

Zweck einer Übersetzung ist kontextabhängig und wirkt innerhalb einer Kultur mit bestimmten Normen. Die Tatsache, dass durch die Translation der jeweilige Zweck erreicht wird, ist wichtiger als wie dies geschieht; der Rezipient ist neben den jeweiligen sonstigen Einflüssen (Auftraggeber, Verlag...) ein wesentlicher Teil des Skopos (vgl. Reiß/Vermeer ²1991:100). In Königs (1989) bemerkt Reiß: „Der Zweck, die Funktion einer Übersetzung (und damit auch der intendierte Leser dieser Übersetzung) bestimmen alle übersetzerischen Entscheidungen beim Transfer eines Ausgangstextes (aus einer Ausgangskultur) in einen Zieltext (für eine Zielkultur)“ (Reiß 1989:72). Es heißt hier zwar: „Diese Kommunikation vollzieht sich in einem gegebenen Situationskontext, der im wesentlichen von Ort, Zeitpunkt und Anlass der Kommunikation und vom Verhältnis zwischen Sender und Empfänger bestimmt wird. Darüber hinaus ist für die Kommunikation der gesamte historisch-sozio-kulturelle Kontext von Einfluss, innerhalb dessen sie erfolgt(...)“ (Reiß 1989:82), und impliziert sind auch die jeweiligen texttypologischen Eigenheiten wie oben beschrieben. Weiter wird darauf hingewiesen, dass je nach Sprachen, aber auch je nach Inhalt, Form und Funktion eines Textes verschiedene Konventionen angewandt werden müssen und dass Original und Übersetzung, selbst „bei angestrebter Funktionskonstanz“, nicht identisch sein können (1989:83). Oder aber es wird „Wirkungskonstanz“ angestrebt – der Zieltext soll einen ähnlichen Effekt haben wie der Ausgangstext. Dann, bemerken Reiß und Vermeer (²1991:104), „könnte es zu ihrer Verwirklichung nötig sein, gerade die Funktion zu ändern.“ – Insofern ist eine gewisse Flexibilität und Anwendbarkeit auf unterschiedliche situative Umfelder und zum Teil auch auf unterschiedliche Texttypen und -sorten gegeben.⁴

Dennoch: Insgesamt ist ihr Modell auch und gerade bei „formbetonten“ Texten nicht das zielführendste. Ihre Art des Vergleichs bezieht sich überwiegend auf den Ausgangstext und bleibt außerdem rein in der Textfunktion verhaftet, die sich aber gerade in der Literatur nicht immer so leicht festlegen lässt wie in Gebrauchstexten, für welche das Modell in erster Linie gedacht ist.

So kann die Theorie von Reiß und Reiß/Vermeer, besonders wenn sie die Skopostheorie mit einbezieht, eine gute Basis und Orientierung für die Übersetzungskritik sein und – denn das ist der eigentliche Sinn von Theoriebildung – Rechenschaft über die eigene Arbeit geben. Als einzige Grundlage für eine Theorie der Übersetzung oder für eine Über-

⁴ Reiß/Vermeer (²1991) halten sich eher an Gebrauchstexte; vgl. u.a. S.194. In Königs (1989) bringt Reiß dagegen sogar größtenteils Beispiele aus der belletristischen und Sachbuch-Literatur und bindet die literarische Übersetzungskritik bewusst in ihre Argumentation ein.

setzungskritik erscheint sie jedoch nicht ausreichend; sie bleibt zu allgemein und lässt sich nicht gut für literarische Texte spezifizieren.

1.2. „*Translation Quality Assessment*“ nach Juliane House

Der pragmatische Ansatz von Juliane House (erstmal erschienen 1977) betrachtet einerseits sprachlich-diskursive und andererseits situative Faktoren und bezieht damit Zweck und Kontext der Übersetzung mit ein. Basis ihres Modells sind die Idee der Äquivalenz zwischen Ausgangstext und Zieltext als Basis einer Übersetzung, sowie die Unterscheidung zwischen folgenden beiden Übersetzungstypen: der *overt translation* – sie erlaubt dem Leser, die Funktion des Ausgangstexts in seinem ursprünglichen Kontext zu erkennen – und der *covert translation*, bei der die Funktion des Ausgangstextes in der Ausgangskultur mit Mitteln der Zielkultur auch im Zieltext erreicht werden soll; der „*cultural filter*“, d.h. die Perspektive, das Wissen und die Konventionen der Zielkultur werden berücksichtigt (vgl. House 1997:29ff.). Ziel ist stets die Erhaltung der Bedeutung (*meaning*), welche einen semantischen, einen pragmatischen und einen textuellen Aspekt umfasst. Die Funktion eines Textes jedoch kann je nach Kontext variieren und darf daher nicht mit dem Begriff Texttyp gleichgesetzt werden.⁵ Ausgehend von der Funktion unterscheidet House wiederum *interpersonal texts* und *ideational texts*. Interpersonal texts sind expressive Texte, die Sprache ist Ausdruck der Sprecherhaltung bzw. beeinflusst die Haltung und das Verhalten des Adressaten. Ideational texts haben im Allgemeinen deskriptive oder argumentative Funktion, d.h. der Inhalt ist der wichtigste Aspekt. Zur Analyse dieser sprachlichen Funktionen kommt die Analyse des situativen Kontexts⁶.

In ihrem Modell der Übersetzungskritik geht House von drei grundlegenden semiotischen Ebenen aus, die zueinander in Bezug stehen: Genre, Register und individuelle (sprachliche) Textfunktion (vgl. House 1997:105ff.). Den Rahmen bildet die Registeranalyse, abgeleitet von der Sprachebene: die jeweilige – bewusste – lexikalische und grammatikalische Wahl gibt Aufschluss über das Register. Die Kategorie Register wird unterteilt in folgende Kriterien: *field*, *tenor* und *mode*. Field umfasst dabei Inhalt und Thema eines Textes, seinen Fachlichkeitsgrad bzw. seinen sozialen Bezug und kann u.a. auf lexikali-

⁵ Laut House (1997:32) kann ein und derselbe Text verschiedene Funktionen haben. Funktion verbindet die sprachliche mit der situativen Ebene (House 1997:35) und entspricht damit wohl der Idee des Skopos bei Reiß/Vermeer (1984).

⁶ Die Kriterien dazu hat House (1997) grundlegend überarbeitet; die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Version von 1997.

scher Ebene untersucht werden. Tenor bezieht sich auf die Wirkung des Textes, indem die Teilnehmer (Sender und Adressaten) sowie ihr Bezug zueinander und ihre Standpunkte untersucht werden. Mode schließlich untersucht Art und Komplexität des Mediums oder Kanals (gesprochen – geschrieben) und die Beteiligung der Kommunikationsteilnehmer (u.a. monologisch – dialogisch). (vgl. House 1997:108f.)

Texte mit gleichem Register schließlich weisen meist eine ähnliche generische Struktur auf und können damit in eine übergeordnete Kategorie, nämlich das Genre, zugeordnet werden: „Genre is a socially established category characterized in terms of occurrence of use, source and a communicative purpose or any combination of these.“ (House 1997:107).

In der eigentlichen Übersetzungsanalyse wird der Zieltext mit dem Ausgangstext verglichen, unter der Annahme, dass eine adäquate Übersetzung in Funktion und Situation übereinstimmt (vgl. House 1997:43ff.). Der erste Schritt besteht in einer detaillierten Ausgangstextanalyse. Dabei werden sowohl situative als auch textuelle Gegebenheiten untersucht, z.B. Formeln und Formulierungen, Syntax, Textstruktur und Wiederholungen. Im Anschluss wird auf die gleiche Weise der Zieltext detailliert untersucht. In einem dritten Schritt werden Ausgangs- und Zieltext auf ihre Übereinstimmung hin geprüft. Fälle von Nichtübereinstimmung und Fehler im System der Zielkultur werden expliziert, und abschließend wird die Übersetzung evaluiert und der Text wird entweder der overt translation oder der covert translation zugeordnet.

Davon abhängig ist auch die Idee der Äquivalenz: je nach Funktion und Übersetzungstyp können nur einzelne Elemente in Ausgangs- und Zieltext äquivalent sein. In der overt translation können Sprachebene und Register äquivalent sein, der Kontext jedoch nicht: die Übersetzung eines solchen Texts muss stets auf den Originalkontext bezogen bleiben. Bei einer covert translation dagegen, die häufig als eine Art Neuschaffung oder Rekonstruktion eines Originals betrachtet wird, können Sprache und Register sich ändern, damit die Funktion erhalten bleibt bzw. in der Zielkultur kommuniziert wird. (vgl. House 1997:112ff). Dieses Verhältnis muss bei der abschließenden Diskussion und Bewertung der Übersetzung berücksichtigt werden.

Das Modell von House setzt zunächst – wie sie selbst erwähnt – voraus, dass die soziokulturellen Normen von Ausgangs- und Zielkultur vergleichbar sind und die Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache durch die Übersetzung einigermaßen überbrückt werden können; aber auch, dass die Funktion des Translats nicht allzu sehr von der des Originals abweicht (vgl. House 1997:46). Dazu kommt, dass dieser Ansatz zwar an einer

Reihe von Texten erprobt ist, der Großteil dieser Texte jedoch Gebrauchstexte sind. House selbst gibt zu, dass literarische Texte von dieser Analysenorm abweichen, weil in ihnen Inhalt und Form untrennbar verbunden sind: „a TT [target text] is then no longer a translation, but a kind of creative transposition“ (House 1997:49). Die Autorin gibt aber auch an, dass ihr Schwerpunkt nicht auf dieser Textform liegt: „...they are outside my professional focus of interest.“ (House 1997:103).

Insgesamt zeigt sich, dass auch dieser Ansatz zwar gut zur ersten Einordnung einzelner Texte geeignet ist, durch die Art der Unterteilung in Kriterien aber zum Teil schwer anwendbar ist. Auch die überarbeitete Version weist Kategorien auf, die schwer fass- und eingrenzbar sind. Auf literarische Texte ist sie daher kaum anzuwenden, weil ohnehin bereits bei der Anwendung auf Gebrauchstexte grundlegende Begriffe wie „Funktion“ oder „Register“ verschwimmen. Obwohl Kontext und situative Ebene als wesentliche Kriterien einbezogen werden, fehlt der Realitätsbezug, und der Ansatz bleibt ausgangstextorientiert. Für die vorliegende Arbeit kommt das Modell daher nicht in Frage.

1.3. Raymond van den Broecks deskriptive Analyse

Van den Broecks Modell ist innerhalb der *Descriptive Translation Studies* (besonders unter dem Einfluss osteuropäischer Komparatisten) angesiedelt und beruht auf Beschreibung und Vergleich. Es soll den Grad der Äquivalenz zwischen Ausgangs- und Zieltext untersuchen (vgl. Van den Broeck 1985:57) und ist stets ausgangstextorientiert, weil der Zieltext nach Van den Broeck immer nur vom Ausgangstext abgeleitet existieren kann.

Im Zentrum steht für Van den Broeck die analytische Funktion von Übersetzungskritik. Ausgehend von einer vergleichenden Analyse von Ausgangs- und Zieltext wird nicht nur die Textstruktur, sondern werden auch „Textsysteme“, d.h. der kulturelle und textkonventionsspezifische Hintergrund, in die Analyse einbezogen. Sie geben Normen und Konventionen vor, auf die sich eine anschließende (Übersetzungs-)Bewertung stützen kann (vgl. Van den Broeck 1985:56). Bedeutungsverschiebungen, die aufgrund der Unterschiede zwischen Ausgangs- und Zielsprache und zwischen Ausgangs- und Zielkultur notwendigerweise entstehen, müssen mit einbezogen werden. Als Maßstab zum Vergleich dient eine hypothetische optimale Übersetzung („Adequate Translation“, Van den Broeck 1985:57), die als optimale Rekonstruktion der im Ausgangstext enthaltenen Elemente angenommen wird.

Van den Broeck (1985:58) gliedert sein Analysemodell in drei Stufen: Der erste Schritt besteht in einer Textemanalyse des Ausgangstextes, wobei Van den Broeck als Texteme u.a. phonetische, lexikalische und syntaktische Merkmale, stilistische Elemente wie Varietäten und rhetorische Figuren, strukturelle Merkmale oder Textkonventionen vorschlägt. Aus dieser Analyse wird die optimale Übersetzung als „tertium comparationis“ abgeleitet. In einem zweiten Schritt werden die analysierten Texteme mit den entsprechenden Elementen des Zieltexts verglichen, wobei eventuelle Verschiebungen mit einbezogen werden müssen (Van den Broeck verweist auf Methoden der kontrastiven Linguistik und Stilistik). Die letzte Stufe bilden ein verallgemeinernder (deduzierter) Vergleich der Ausgangs- und Zieltextmerkmale und die Abgleichung der Äquivalenz mit der angenommenen optimalen Übersetzung. Damit soll beurteilt werden, inwieweit Ausgangs- und Zieltext miteinander übereinstimmen. Van den Broeck betont, dass es um das Wie, Warum und Wozu von Übersetzungen gehen soll und nicht um eine isolierte Fehleranalyse. Denn alle Texte – und insbesondere literarische Texte – stehen immer in vielfachen Bezügen zu anderen Texten und Systemen und müssen darum mit all ihren Produktions- und Rezeptionsprozessen betrachtet werden. (vgl. Van den Broeck 1985:59) Auch der Übersetzer oder die Übersetzerin trifft die Entscheidungen aufgrund bestimmter Konventionen und abhängig von der Funktion der Übersetzung; die vom Übersetzungszweck abhängige Strategie muss Kritikern als (objektiver) Maßstab dienen. Mit diesem Hinweis bezieht Van den Broeck die Rolle des Übersetzers als Kontextelement stark ein, ohne sie jedoch pragmatisch zu konkretisieren.

Im Allgemeinen fällt positiv auf, dass dieses Modell den Übersetzungskontext durchaus einbezieht, und auch die Möglichkeit unterschiedlicher Übersetzungszwecke und -funktionen wird angesprochen. Dennoch fehlt der Praxisbezug und handelt es sich um ein relativ statisches Modell. Van den Broeck bleibt sehr theoretisch und allgemein (so ist etwa unklar, wie genau die angenommene „optimale Übersetzung“ aussehen soll); der Aufsatz enthält keine Beispiele, und auch spezifische Textsorten werden anscheinend kaum berücksichtigt. Die starke Normorientierung macht das Modell auch schwer anwendbar auf literarische Texte (obwohl sie ausdrücklich erwähnt werden), da diese ja häufig ihren Effekt erst durch Dehnung und Brechung der Norm erhalten.

1.4. Theorie und Praxis der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Margret Ammann veröffentlicht 1990 in der Zeitschrift TEXTconTEXT den Aufsatz *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*, in dem sie ein funktionales und (in Anknüpfung an ihren Lehrer Vermeer) Skopos-orientiertes Konzept der Übersetzungskritik entwirft. Neu ist dabei, dass nicht vom Ausgangstext, sondern vom Zieltext ausgegangen wird. Zuerst wird das Translat in seinem Kontext und seiner inneren Kohärenz betrachtet, dann erfolgt dasselbe mit dem Ausgangstext. Erst danach werden Übersetzung und Ausgangstext verglichen.

Für die theoretische Basis greift Ammann zurück auf Vermeers Skopostheorie und nimmt den jedem Text inhärenten „Adressatenbezug als Orientierungsgröße“ (Ammann 1990:209) an – damit ist bereits eine gewisse Zieltext-Orientierung und die implizite Annahme einer Lesergruppe geschaffen. Um systematisch vorzugehen und den Ausgangspunkt der eigenen Analyse zu bestimmen, muss vorab geklärt werden, was für den jeweiligen Fall unter Übersetzen verstanden bzw. wozu die Übersetzungskritik gemacht wird (Ammann 1990:212f.); denn der „Übersetzungskritiker ist immer auch Rezipient“ (Ammann 1990:213), der von seinem eigenen Umfeld, in das er eingebunden ist, ausgeht. „Nähe“ oder „Treue“ zwischen Ausgangstext und Zieltext kann nur definiert werden, wenn es dafür Kriterien gibt; nachvollziehbar kann eine solche Beurteilung nur sein, wenn sie in Bezug zum Skopos erarbeitet wird, und sie kann vor allem nie nur auf textueller (z.B. stilistischer oder grammatikalischer) Ebene definiert werden (Ammann 1990:214). Das bedeutet, dass der Bezug eines Textes zum Kontext stets eine wesentliche Rolle spielt.

Ammann übernimmt dazu Vermeers Kriterien⁷ und entwickelt sie weiter zu den einzelnen Schritten ihrer Übersetzungskritik (Ammann 1990:212)⁸:

1. Feststellung der Translatfunktion im Sinne der Eigenständigkeit des Zieltextes, der nach Holz-Mänttari und Vermeer auch vom Ausgangstext abweichende Ziele erfüllen kann

⁷ So unterscheiden auch Reiß und Vermeer bereits eine intratextuelle und eine intertextuelle Kohärenz (vgl. Reiß/Vermeer 1984:109–115): Unter intratextueller Kohärenz verstehen sie einerseits die Stimmigkeit der Nachricht „in sich“ und andererseits eine „hinreichende Kohärenz mit der Rezipientensituation“ (Reiß/Vermeer 1984:109) – ausgehend von der Annahme, dass eine Nachricht immer nur in Bezug auf einen Kontext sinnvoll sein kann.

⁸ Sie weist darauf hin, dass sie zur Vereinfachung die Begriffe „Skopos“ und „Funktion“ synonym gebraucht, vgl. Ammann 1990:213.

2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz: dazu zählen die Kohärenz des Inhalts, Kohärenz der Form sowie Kohärenz zwischen Inhalt und Form.
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes in der Art von 1.
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes, in der Art von 2.
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Wichtig ist, dass „ ‚Kohärenz‘ (...) intendierte Inkohärenz einschließen“ kann (Ammann 1990:212, ähnlich auch Reiß/Vermeer 1991:111: „Eine vom Produzenten gewollte Inkohärenz muss im Text signalisiert werden“), was gerade im Fall literarischer Texte – auf die Ammann ihr Modell ja anzuwenden gedenkt – wesentlich sein kann.

Die fünf genannten Schritte erfolgen durch Textanalyse. Für die intratextuelle, aber auch die intertextuelle Kohärenz ist stets die jeweilige Funktion des Ziel- bzw. des Ausgangstexts zu bedenken.

Dabei räumt Ammann dem Rezipienten eine wichtige Rolle ein. Dazu verbindet sie mehrere – eigentlich rezeptionsästhetische – Konzepte: zunächst definiert sie Translation gemäß der Theorie des translatorischen Handelns von Holz-Mänttari (1984:17,22) und der Skopos-Theorie von Vermeer (vgl. Reiß/Vermeer 1984:95ff.) als zielgerichtete Handlung, wodurch der Kontext des Zieltextes und der Empfänger im Vordergrund stehen. Doch wie das Entstehen ist auch die Rezeption jeder Translation eingebettet in eine spezifische Situation; die „Aktualisierung“ (individuelle Interpretation) jedes Empfängers ist unterschiedlich und macht den Translationsprozess dynamisch. (vgl. Ammann 1990:218) Diese Grundlegung bedeutet, dass der Ansatzpunkt für die Vergleichbarkeit von Texten in ihrer Wirkung oder Rezeption eines Rezipienten oder einer Rezipientengruppe liegt: „Unterschiedliche Rezeptionsbedingungen sind beim translatorischen Handeln – auch bei der Übersetzung literarischer Texte – mitzuberoücksichtigen.“ (Ammann 1990:220) Darum nimmt Ammann in der Folge Anleihe an Ecos Konzept des „Modell-Lesers“, das sie allerdings für ihre Theorie konkretisiert. Nach Eco schreibt der Leser einem Text durch das Rezipieren Bedeutung zu; dabei enthält jeder Text auch „Nicht-Gesagtes“, das nur durch die Zusammenhänge zu erfassen ist. Die Rezeption erfordert einen aktiven und „bewusst kooperativen“ Leser (Eco 1987:62), der auch diese Leerstellen für sich ausfüllt; der Sender impliziert diesen Leser bereits in die Produktion des Textes und versieht den Text absichtlich mit Leerstellen (Eco 1987:63). Über jeweilige „Textstrategien“ konstruiert ein Text schon seinen jeweiligen „Modell-Leser“, also einen Leser mit einem bestimmten Lese- und Interpretationsverhalten und meist auch mit einem bestimmten Vorwissen (vgl. Eco 1987:72). Der Text wird also „erst durch das Aktivwerden eines Lesers

zu einem Text“ (Ammann 1990:222). Ein Leser ergänzt einen Text durch sein Lesen; nach Eco wäre ein Modell-Leser jener, der fähig ist, „die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“ (Eco 1987:72), der also mit breitestmöglicher Erfahrung und Wissen an die Lektüre herangeht.

Ammann übernimmt das Grundkonzept eines Lesers, der den Text durch seine jeweilige Lektüre ergänzt und dessen Interpretation durch seine individuelle Situation geprägt ist, mitbestimmt „von der literarischen Tradition einer Kultur und der literarischen Erfahrung des Rezipienten“ (Ammann 1990:221). Das Modellhafte liegt für sie jedoch eher in der jeweiligen Lesestrategie, d.h. im konsequenten Betrachten jener Merkmale, die dann zu einer Gesamtinterpretation führen; dieses Betrachten ergibt schließlich ein Muster oder Modell (Ammann 1990:223). Diese Strategie kann bewusst oder auch nicht bewusst erfolgen, ist jedoch nicht willkürlich, sondern wiederum von den im Text angewandten Mitteln und vor allem von kultur- und situationsspezifischen Interpretationstraditionen gelenkt. Verschiedene Muster oder Modelle zu ein und demselben Text können sich also widersprechen, einander aber nicht ausschließen. Letztendlich ist, allgemein formuliert, der Modell-Leser für Ammann (1990:225) „jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“. Diese Lesestrategie für ein bestimmtes Translat und den dazugehörigen Ausgangstext zu finden, und zwar indem der vorliegende Text (auch auf der metatextuellen, d.h. konnotativen oder emotiven Ebene) analysiert wird, ist Bestandteil von Ammanns Modell. Dabei weist die Autorin darauf hin, dass in literarischen Texten die Beschreibungen, und dabei besonders Personenbeschreibungen, eine besondere Funktion für den Rezipienten haben: sie leiten „den Leser bei seiner interpretatorischen Arbeit“ (Ammann 1990:228), sie verweisen auf Zusammenhänge und führen so zu expliziten oder impliziten Bewertungen durch den Leser. Für Ammann sind sie deshalb auch eine „Möglichkeit, intratextuelle Kohärenz zu untersuchen“ (Ammann 1990:229) – und zwar aus dem Blickwinkel des angenommenen Modell-Lesers.

Auch der Übersetzer ist für Ammann ein „empirischer Leser, der sich wie ein Modell-Leser verhält“ (Ammann 1990:224); er ist allerdings durch sein berufliches Vorwissen und von dem Wissen, dass er den Text übersetzen wird, beeinflusst. So, wie wir aufgrund des Textes auf die Intention des Autors rückschließen, schließen wir damit automatisch auch vom Translat auf die Intention des Translators. (vgl. Ammann 1990:225)

Die Erklärung und Ausweitung des Modell-Lesers auf die Translationstheorie erfolgt unter Zuhilfenahme der „Scenes-and-frames-Semantik“ nach Mia Vannerem und Mary Snell-Hornby (1986): Ausgehend von Charles Fillmores *Scenes-and-frames semantics*

(1977) entwerfen die Autorinnen ein ganzheitliches Bild von der Sprachverwendung und den Assoziationen, die sprachliche Elemente auslösen. Nach Fillmore entspricht eine *scene* dem, was wir vor dem Hintergrund unserer persönlichen Erfahrung und erlebter Situationen mit einem sprachlichen Element assoziieren; der *frame* entspricht der sprachlichen Kodierung, d.h. der Bezeichnung für das Konzept, wobei sowohl frames als auch scenes unterschiedlich umfangreich sein und somit von einem Laut bis zu einem größeren Textabschnitt alles umfassen können. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:184f. und 190) „Scenes und frames aktivieren einander wechselseitig“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:186). So wird auch durch bestimmte frames in einem Leser eine bestimmte Situation wachgerufen; zusammen mit den Bildern, die sich aus anderen frames ergeben, bildet sich ein Gefüge, und Zusammenhänge entstehen. Das Ganze dieses Gefüges ist aber stets mehr als die Summe seiner Teile (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:188f.), der Gesamteindruck sagt also mehr aus als einzelne Teileindrücke. Die Teile fügen sich zu einer einzigen, komplexen scene, aus der sich nach Fillmore die Kohärenz des Textes ergibt. So bildet der Leser bei seiner Lektüre eine „Teilwelt“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:186), die stets von seinem persönlichen Erfahrungshintergrund geprägt ist. Zusätzlich ist die scene, die der Leser für sich wachruft, durch die eigene kulturelle Einbettung mit zum Teil prototypischen Szenen geprägt (Vannerem/Snell-Hornby 1986:189).

Jeder ausgangskulturelle Text, der frame, evoziert bereits eine Vorstellung, eine scene. Im Übersetzungsprozess bedeutet das: Der Translator als Rezipient entwickelt beim Lesen eine scene. Das im Ausgangstext „Nicht-Gesagte“ – also alles, was auf der konnotativen Ebene transportiert wird – ist automatisch Teil des rezipierten Ganzen. Der Translator ist jedoch neben der Rezeption auch (Zieltext-)Produzent. Er sucht nach passenden frames für einen neuen, zielkulturellen Text, der wiederum eine neue Vorstellung (scene) beim Zielrezipienten evoziert. (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:191, Ammann 1990:225) Produktion und Rezeption werden zum dynamischen Prozess; das Konzept der scenes und frames läuft auf zwei Stufen ab und wird dadurch komplexer. (Ammann 1990:226) Scenes – und in weiterer Folge zieltextuelle frames – bauen sich auch und vor allem auf der metatextuellen, also formalen und emotiven Ebene auf. Die inhaltliche (kognitive) und die formbetonte (emotive) Ebene sind daher „in Abhängigkeit einer bestimmten Situation“ zu untersuchen. Denn sie können Lesererwartungen⁹ steuern, ihnen entsprechen oder ihnen nicht entsprechen. Eine Übersetzungskritik muss die möglicherweise unter-

⁹ Ammann weist darauf hin, dass sie ein wesentliches, noch zu wenig untersuchtes Element sind.

schiedlichen Lesererwartungen bzw. Modell-Leser von Ausgangs- und Zieltext berücksichtigen und sie einander gegenüberstellen können. Das ist gleichzeitig eine Möglichkeit, möglichst objektiv und analytisch zu bleiben und nicht – wie es leicht passiert – die Übersetzung mit der persönlichen Interpretation des Ausgangstextes zu vergleichen. (vgl. Ammann 1990:227ff.)

Ammann legt besonderes Gewicht auf die Auswirkung von Einzelszenen auf den Gesamttext. Es geht ihr um die „Darstellung des Wechselspiels zwischen Textteil und Textganzem“ (Ammann 1990:228). Für den detaillierten Vergleich von Ausgangs- und Zieltext auf dieser Ebene schlägt sie eine schematische Abfolge vor, die etwa folgendermaßen aussieht:

- 1) Die scene einer Beschreibung führt zu einer (expliziten oder impliziten) Bewertung durch den Leser.
- 2) Der frame einer Beschreibung führt ebenso zu einer Bewertung durch den Leser.
- 3) Die Bewertung der Beschreibung oder des Beschriebenen durch den Erzähler – bzw. die Interpretation dessen durch den Leser – wirkt auf den Leser.
- 4) Daraus ergibt sich die Funktion (für den Leser) von scene und frame für den Handlungsablauf und daher für das Romanganze. (nach Ammann 1990:229)

Man erkennt das dynamische Wechselspiel zwischen Element und Gesamtheit, auf das Ammann verweist. Ähnlich geht sie mit dem intertextuellen Vergleich um, indem sie die intertextuelle Kohärenz, den letzten Punkt ihres Analysemodells, als „ein Netz unterschiedlicher Relationen zwischen Translat und Ausgangstext“ bezeichnet (Ammann 1990:234). Gleichzeitig wird aus diesem Modell erkenntlich, wie sehr der Schwerpunkt auf literarischen Texten liegt – d.h. auf Texten, die eine „alternative Welt“ darstellen und sich dazu intentional besonderer Mittel bedienen.

Der Zieltext als eigenständiger Text steht im Fokus und ist sogar Ausgangspunkt der Analyse; seine individuelle Funktion in Bezug auf den kulturellen Zusammenhang, in dem er steht, wird hervorgehoben; damit ist die Bedeutung des Kontextes in diesem Modell besonders unterstrichen. Ammann spricht sich sogar explizit gegen einen Äquivalenz- und Treuebegriff aus, der an der Textoberfläche bleibt, denn so erlangt der Zieltext keine Eigenständigkeit, wodurch ein „wesentliches Merkmal der Literarizität“ verloren geht. (vgl. Ammann 1990:217)

1.5. Zur Auswahl der Theorie

Alle oben besprochenen Modelle stehen in einem ähnlichen historischen Kontext: dem seit den 70er-Jahren bestehenden Bestreben, einen theoretischen Unterbau und Analyse-kriterien für das Übersetzen zu schaffen. Die Überlegungen von Reiß (1971) und Reiß/Vermeer (1984) waren dabei ein wesentlicher Schritt.

Alle Modelle weisen in Grundzügen ähnliche Kriterien auf, was sicherlich auch auf den Kontext der Entwicklung einer jungen Wissenschaft zurückzuführen ist. Ihrer aller Hauptziel ist es, die Übersetzungskritik weg von intuitiv-geschmacksorientierter Bewertung hin zu möglichst objektiv-analytischen Kriterien zu führen, ihr eine wissenschaftliche Basis und Bedeutung zu geben, aber auch praxisbezogene und pädagogisch einsetzbare Modelle zur Verfügung zu stellen; vor allem aber auch, sie in die allgemeine Translationstheorie einzubinden (siehe u.a. Ammann 1990:211).

Letztendlich beziehen auch alle Modelle sowohl die textuelle als auch die situative Ebene ein: eine gemeinsame Grundannahme ist die Tatsache, dass ein Text nicht losgelöst von seinem zeitlichen, kulturellen und situativen Zusammenhang betrachtet werden kann. Doch bleiben sie zum Teil allzu allgemein (das betrifft Reiß und in gewissem Sinne auch Van den Broeck), oder aber sie sind zu gebrauchstextspezifisch und lassen sich auf die Analyse einer literarischen Übersetzung daher nicht anwenden (dies betrifft vor allem das Modell von House).

Katharina Reiß' Modell eignet sich gut zu einer ersten Einordnung von Texten für jegliche Textanalyse und auch für Übersetzungsanalysen in bestimmten Kontexten. Will man zum Beispiel vergleichen, ob Ausgangs- und Zieltext dieselbe Textfunktion haben bzw. demselben Texttyp entsprechen, kann die Typologie zur Orientierung dienen. Diese Einordnung kann jedoch erstens immer nur eine ungefähre sein und reicht zweitens für eine Analyse nicht aus. Das Modell könnte nur zusätzlich zu einer weiteren Analyse angewandt werden, etwa dort, wo es sinnvoll ist, eine typologische Einordnung vorzunehmen, um z.B. nachzuvollziehen, warum welche Übersetzungsvariante gewählt worden ist. Insgesamt ist es aber dennoch zu starr und erlaubt es vor allem nicht, Ausgangs- und Zieltext zunächst unabhängig voneinander zu betrachten, was Ammanns funktionale Übersetzungsanalyse sehr wohl ermöglicht.

Nur Ammanns Modell wurde ausdrücklich an literarischen Texten entwickelt und angewandt (wenn auch betont wird, dass die Methode „nicht textsortenabhängig sein soll“; vgl. Ammann 1990:216). Außerdem erscheint es, gerade weil es viele außersprachliche

bzw. kontextuelle Elemente einbezieht, wesentlich pragmatischer als etwa Van den Broecks Modell. Zwar weist es wenige fest umrissene Analyse Kriterien auf, doch die vorhandene Struktur ist pragmatisch und muss ohnehin je nach Art und Kontext des untersuchten Textes gewichtet werden – gerade literarische Texte folgen sehr unterschiedlichen Kriterien, Ästhetiken oder Formvorgaben und können vielfältige Botschaften oder Inhalte anstreben. Daher müssten je nach Art und Form des jeweils zu analysierenden Textes auch das Modell bzw. die zu untersuchenden Kriterien variabel sein. Das lässt Ammanns Modell auch durchaus zu – die Kohärenz von Inhalt und Form des Zieltextes etwa kann gerade deshalb jederzeit auf die jeweils vorliegenden Merkmale dieses Zieltextes eingehen, weil keine fixe Unterteilung in Kriterien vorgegeben ist. Welche punktuellen Kriterien man untersucht bzw. welcher zusätzlichen Kategorien man sich bedient, hängt vom vorliegenden Text ab und müsste jeweils individuell begründet werden. Insgesamt ist es wahrscheinlich sinnvoll, die Analyse – obwohl auf Ammanns Modell beruhend – ein wenig stärker zu strukturieren, etwa, indem man strikt von der Makro- zur Mikroebene vorgeht oder detailliertere Untersuchungskriterien für die Textanalyse festlegt. Dabei könnte man sich auch an den anderen Modellen orientieren, ohne sie deshalb völlig zu übernehmen.

Wichtig ist, dass die theoretischen Grundannahmen der Modelle, die man einbezieht, zueinander passen, d.h. dass sie vom gleichen theoretischen Blickwinkel ausgehen. Wird also Ammanns Modell angewandt und soll es erweitert werden, so sind dafür nur Kategorien geeignet, die ebenfalls funktional orientiert sind und das (kulturelle) Umfeld mit betrachten. Sich auf rein textlinguistische Kriterien zu beschränken wäre daher zu wenig.

Passend erscheint deshalb auch die Adäquatheits-Idee der *scenes-and-frames*-Semantik, die nicht nach Entsprechungen für linguistische Elemente (frames) sucht, sondern nach adäquatem sprachlichen Ausdruck des entsprechenden evozierten Bildes (scene). Dieses Modell ermöglicht eine Analyse aufgrund eines Konzepts von Entsprechung, ohne aber auf der rein textuellen Ebene zu bleiben und damit den Kontext zu vernachlässigen. Denn das Konzept ist dynamisch und orientiert sich an den scenes, den unterschiedlichen, kulturabhängigen Vorstellungen der Rezipienten, zu denen auch der Übersetzer zählt: „Nach dem *scenes-and-frames*-Ansatz ist die Übersetzung also ein schöpferischer Prozess, der sich innerhalb eines Synthesezentrums abspielt, dem Denken des Übersetzers.“ (Vanne-rem/Snell-Hornby 1986:192)

2. Übersetzungskritik nach dem Modell von Margret Ammann

2.0. Inhalt

Ort der Handlung in Marguerite Duras' Roman ist eine kleine, nicht näher definierte Hafenstadt; anzunehmen ist aufgrund des Publikationskontextes das Frankreich der 50er-Jahre. Anne Desbaresdes, Gattin eines bekannten Fabrikbesitzers, bringt jeden Freitag ihren Sohn, dessen Alter und Name nicht genannt werden, zu Mademoiselle Giraud zur Klavierstunde. Eines Freitags im Frühsommer, als das Kind sich wieder einmal weigert, seine Sonatine zu spielen (eine Sonatine von Antonio Diabelli, die mit *moderato cantabile* überschrieben ist), ertönt von der Straße herauf ein Schrei; in dem Café im Erdgeschoß ist eine Frau von ihrem Begleiter erschossen worden. Man sagt, dass es sich um ein Verbrechen aus Leidenschaft handelt und dass die Frau den Mann darum gebeten hat. Dass sie mit einem anderen Mann verheiratet und angeblich Trinkerin war, sorgt für Gerede in dem Café. Nach der Klavierstunde geht Anne Desbaresdes mit ihrem Kind in das Café und sieht, wie die Leiche fortgeschafft und der Mann verhaftet wird. Das Geschehen lässt Anne nicht los, ohne dass sie jedoch weiß warum. In den folgenden Tagen wird sie den täglichen Spaziergang mit ihrem Sohn mehrmals so legen, dass sie an dem Café vorbeikommt. Sie trifft dort einen jungen Mann, Chauvin, der, wie sich herausstellt, einmal in der Fabrik ihres Mannes gearbeitet hat. Mit ihm trinkt sie Wein und unterhält sich über den Mord, und zunehmend sprechen sie dabei auch über sich selbst. In den Gesprächen verschwimmt mehr und mehr die Grenze zwischen ihrer eigenen Geschichte und der des ehemaligen Paares. Gleichzeitig scheint Annes Beziehung zu dem Unbekannten enger zu werden. Dies wird den übrigen Personen mit Missfallen beobachtet, was Anne selbst aber zunehmend egal zu sein scheint. Während sie zu Beginn aufbricht, wenn die Sirene von der Fabrik den Arbeitsschluss und die nahenden Caféhaus-Gäste ankündigt, kehrt sie von ihrem vorletzten Besuch zu spät und betrunken nach Hause zurück.

In ihrer Villa am anderen Ende der Stadt findet an diesem Abend ein Empfang statt. Anne ist die Dame des Hauses, aber unfähig, diese Rolle auch zu übernehmen. Sie konzentriert sich nicht auf die Gespräche, findet keine Antworten, sie ist ganz eingenommen von der Leidenschaft, die sie für Chauvin empfindet. Als die Übelkeit überhand nimmt, verlässt sie die Gesellschaft. Kurz darauf folgt ihr letzter Besuch in dem Café, wo ihre Beziehung zu Chauvin nicht unbemerkt geblieben ist. Dieses Mal kommt sie ihrer Bekanntschaft

ungewöhnlich nahe und versucht noch einmal, den Mord zu verstehen; die Spannung zwischen den beiden steigt, bis Chauvin ihr schließlich den Tod wünscht. Da steht sie auf und geht, während Chauvin im Café zurückbleibt. Mit dieser Szene endet der Roman.

Auf den ersten Blick behandelt der Text überindividuelle Themen wie Liebe, Begehren und menschliche Nähe; der Rausch, sei es vom Alkohol oder von der Sehnsucht nach einem anderen Menschen, ist ein wiederkehrendes Motiv. Anhand der Darstellung der Begegnung zwischen Anne Desbaresdes und Chauvin stellt der Text die Frage nach der Motivation, aus der heraus die Menschen bestimmte Dinge tun. Die Hauptpersonen sind Randfiguren, die sich in die herrschende Gesellschaftsordnung nicht (oder nicht mehr) integrieren wollen; der Roman hinterfragt die bestehende Moral. Daneben finden weitere Beziehungskonstellationen Eingang in den Roman, insbesondere der Bezug zwischen Mutter und Kind. Das Geschehen ist zeitlich und räumlich ungefähr verankert; der Roman bezieht sich auf eine bestimmte, mittlerweile historische Moral, die wohl schon zur Entstehungszeit des Textes brüchig war. Damit würde er heute seine gesellschaftskritische Funktion nicht mehr unmittelbar ausüben; die Gesellschaft würde sich nicht angesprochen fühlen. Dennoch: die Befindlichkeiten und Themen, die in Duras' Text thematisiert werden, sind allgemein gültig und – wenn sich auch die gesellschaftlichen Maßstäbe geändert haben – nicht rein auf Frankreich oder die Mitte des 20. Jahrhunderts zu beschränken. Die gesellschaftlichen Verhältnisse sind zumindest innerhalb europäischer Kulturen synchron vergleichbar und darum verständlich; insofern hätte die Geschichte auch an einem beliebigen anderen Ort stattfinden können. Das hier gewählte französische Setting erkennt man in erster Linie an den Namen der Figuren und Örtlichkeiten.

Auf den ersten Blick enthält der Text viele beschreibende Passagen; der Stil ist knapp und liefert häufig eher Andeutungen als Erklärungen. Die Autorin verlässt sich also auf die Wirkung der (im westlichen Kulturkreis einander ähnelnden) scenes hinter den von ihr verwendeten frames. Die vorherrschende Atmosphäre wird inhaltlich und formal vor allem über Beschreibungen vermittelt, die Stimmung über Dialoge; die Moral kommt in einzelnen frames durch die Erzählerhaltung zutage. Für den Leser genügen diese Hinweise, um dem Geschehen folgen zu können und eine Botschaft darin zu erkennen.

2.1. Das Translat

2.1.1. Translatfunktion

Moderato cantabile ist mit 122 Seiten ein relativ kurzer Roman. Auffällig ist im Druck einzig die Typografie der direkten Rede: statt Anführungszeichen werden die im Deutschen selten gebrauchten „Gedankenstriche“ am Anfang der direkten Rede verwendet, wie man sie häufig in französischen Druckwerken findet.

Übersetzt wurde der Roman von Leonharda Gescher und Walter Maria Guggenheimer. Der Journalist und Literaturkritiker Guggenheimer ist auch für andere Duras-Übersetzungen bei Suhrkamp verantwortlich¹⁰, während Gescher nur bei diesem Werk aufscheint; sie hat auch andere Literatur aus dem Englischen und Französischen übersetzt, darunter Christy Browns bekanntes *My left foot*¹¹. Hervorzuheben ist hier, dass zwei Übersetzer am Werk waren, was möglicherweise Einfluss auf die stilistische Form der Übersetzung hatte.

Die bisher einzige deutsche Übersetzung entstand bereits 1959 für den Suhrkamp Verlag; 1985 erschien das Buch erstmals im Taschenbuch-Format. Suhrkamp wurde 1950 gegründet und ist ein bekannter Frankfurter Literaturverlag¹². Suhrkamp verfolgt eine doppelte Publikationslinie: die eine Schiene umfasst die deutschsprachige und internationale Literatur des 20. Jahrhunderts bzw. der Gegenwart, die zweite Schiene bilden theoretische wissenschaftliche Werke u.a. aus Philosophie, Literatur- und Filmwissenschaft.

Im belletristischen Bereich liegt ein Schwerpunkt auf der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz; neben den etablierten „klassischen“ Autoren finden auch avantgardistische Werke und Veröffentlichungen junger Autoren Eingang. Zu erwähnen ist jedoch auch, dass der Verlag „große internationale Literatur“ übersetzen ließ (etwa Werke von Samuel Beckett oder Octavio Paz) oder Neuübersetzungen kompletter Werke veranlasste (darunter James Joyce und Marcel Proust). Marguerite Duras findet sich unter den ersten Autoren, die von Suhrkamp übersetzt wurden. Einige ihrer Werke sind auch in der Reihe „suhrkamp taschenbücher“ erschienen, die erfolgreiche Publikationen zu günstigen Preisen einer breiteren Leserschaft zugänglich machen soll.

¹⁰ Es handelt sich um die Dialoge, *Hiroshima mon amour*, *Die Pferdchen von tarquinia*, *Ein ruhiges Leben* und *Der Vize-Konsul*, vgl. Werkverzeichnis im hinteren Teil des Buches.

¹¹ Vgl. www.amazon.de

¹² Diese und folgende Informationen gemäß der Selbstpräsentation unter www.suhrkamp.de.

Suhrkamp setzt stark auf die Namen, die er veröffentlicht; die Homepage bietet einen Überblick über die erschienenen Autoren mit Foto, Kurzbiografie und einer Liste der bei Suhrkamp publizierten Werke. Marguerite Duras ist dort mit insgesamt dreißig Werken vertreten, die Sammelausgaben und Taschenbuch-Editionen nicht eingerechnet.

Wie auch die anderen Veröffentlichungen dieser Reihe präsentiert sich *Moderato cantabile* von außen sehr schlicht. Das ursprüngliche Taschenbuch ist schwarz eingebunden, Autorin, Titel und Verlag erscheinen in Weiß. Das Titelbild ist Peter Brooks Romanverfilmung mit Jeanne Moreau entnommen (darauf wird auch im Impressum verwiesen). Auf der Rückseite ist ein kurzes Zitat aus einer Kritik in der Zeitung Die Welt zu finden.

Seit Erscheinen der 7. Auflage im Jahr 2007 vertreibt der Verlag das Buch mit einem neuen Cover¹³. Statt im klassischen Schwarz-Weiß erscheint der Umschlag jetzt in sanften Rot- und Rosa-Tönen; das Foto der zusammenbrechenden Anne ist einem anderen Filmbild gewichen, das die Figuren Anne und Chauvin einander gegenüber in Großaufnahme zeigt. Annes Gesichtsausdruck ist sichtlich emotional und könnte als sinnlich interpretiert werden. Das Cover wirkt auffälliger und vermittelt auf der assoziativen Ebene mehr Kraft und Emotionalität, ist dadurch aber auch nicht mehr so klassisch und schlicht wie das frühere.

Innen im Buch wird in wenigen Sätzen über die Autorin, ihre weiteren Werke und den Inhalt von *Moderato cantabile* informiert. Bilder gibt es keine. Die Übersetzer werden im Impressum genannt, nicht aber auf dem Innentitel. Der Titel *Moderato cantabile* erinnert an die Tempoangabe eines Musikstücks und ist vom französischen Ausgangstext übernommen worden.

Moderato cantabile ist passend zu Suhrkamps Verlagsphilosophie: Es handelt sich um einen Roman für Interessierte, ein formbetontes Stück Literatur, das einen aktiven Leser erfordert, der sich auf die spezielle Stimmung dieses Textes einlassen will und zur Reflexion bereit ist. Spezifisches Wissen ist nicht erforderlich; das beibehaltene französische Setting bildet den Hintergrund, hat aber wenig Einfluss auf das Verständnis der Handlung und Personen.

Ein informierter heutiger Leser wird nicht in erster Linie aufgrund des Umschlags oder des Titelbilds, sondern eher aufgrund des bekannten Verlags zu dem Buch greifen. Suhrkamp hat im deutschsprachigen Raum den Ruf eines qualitätsvollen Verlags mit Publika-

¹³ Das Cover findet man unter www.suhrkamp.de (Zugriff am 30.11.2008). Vgl. dazu die Suhrkamp-Verkaufsleitung: „Seit einigen Jahren erhalten die Suhrkamp-Taschenbücher ein neues Outfit, in diesem Zusammenhang werden auch wichtige Nachauflagen wie der genannte Titel aufgehübscht.“ Persönliche Nachricht vom 22.12.2008, siehe Anhang.

tionen internationaler, renommierter Autoren. Auch die Namen der Übersetzer (die zudem äußerlich gar nicht aufscheinen) werden kein Kriterium sein; der Name Marguerite Duras ist jedoch mittlerweile im europäischen Raum bekannt und anerkannt und für Literaturkenner auch mit einem bestimmten, persönlichen Stil verbunden. Auch bei diesem Werk handelt es sich um eine knappe Darstellung durch einen auktorialen Erzähler, der stellenweise visuell geprägte Beschreibungen liefert, andererseits aber auch in die Figuren „hineinsieht“ und ihre Empfindungen und Motivationen zur Sprache bringt. Besonders stark tritt die Perspektive der Protagonistin Anne Desbaresdes zutage, also der Standpunkt einer labilen und einsamen Frau, die ein sogenanntes „Verbrechen aus Leidenschaft“ verstehen will; die Thematik ist emotional, und auch die Autorin ist eine Frau, die noch dazu die Perspektive ihrer Figuren häufig mit eigenen Erfahrungen durchtränkt¹⁴. Insofern und auch in anderen Zügen dieses Werks ist eine gewisse Weiblichkeit zu spüren.

Die prototypische Leserschaft der deutschen Version wird dementsprechend eine überdurchschnittlich gebildete, überwiegend weibliche sein, die an der menschlichen Psyche und an deren literarischem Ausdruck interessiert ist, die aber über keine oder über nicht ausreichende ausgangssprachliche Kenntnisse verfügt, um den französischen Ausgangstext zu lesen. *Moderato cantabile* richtet sich nicht an eine bestimmte Altersgruppe oder Nationalität; das Thema ist allgemein gültig, die dargestellte Gesellschaft ist jedoch mittlerweile historisch. Heutige Leser würden dies wahrscheinlich nicht bedenken, wenn sie zu dem Buch greifen, es im Laufe der Lektüre jedoch aufgrund ihres Hintergrundwissens höchstwahrscheinlich berücksichtigen, weil sie sich bewusst würden, dass es sich um neuere, aber nicht um für sie zeitgenössische Literatur handelt.

Das Translat hat damit die Funktion einer literarisch anspruchsvollen Unterhaltungslektüre für eine Leserschaft, die sich die Zeit nimmt, sich darauf einzulassen.

¹⁴ vgl. u.a. Duras/Porte 1982 :24f. und 71. Hier gibt es erkennbare Parallelen in der Einstellung zu Weiblichkeit, Mutterschaft und der Art, mit Orten des eigenen Alltags umzugehen.

2.1.2. Intratextuelle Translatkohärenz

Womit ist nun dieses Publikum konfrontiert? Wie reagiert der Modell-Leser auf die Lektüre? Über den Inhalt erhält er bestimmte Informationen, wie er sich die Personen, das Setting und den Verlauf der Handlung vorzustellen hat. Für konkrete Assoziationen werden die deutschen frames sorgen, die er beim Lesen vor sich hat. Die Tatsache etwa, dass die französischen Namens- und Titelbezeichnungen wie „Madame“ oder „Mademoiselle“ sowie bestimmte Adressen wie der „Boulevard de la Mer“, beibehalten worden sind, wird suggerieren, dass die Handlung in einem französischen Umfeld spielt. Wenn der Gesamteindruck, der über den Inhalt entsteht, und die Form zusammenstimmen, wird sich der Roman flüssig lesen. Inkohärenzen hingegen könnten auffallen und die Lektüre stören.

2.1.2.1. Kohärenz des Inhalts

In Kapitel I wird der Leser zunächst mit der Beschreibung einer Klavierstunde konfrontiert, die Anne Desbaresdes' Sohn bei der gestrengen Mademoiselle Giraud hat, und nach der sich Anne in das Café im untersten Stock begibt, um den Schreien auf den Grund zu gehen. Aus den Informationen, dass es sich um eine Privatstunde handelt, und aus der gestrengen Art Mademoiselle Girauds, die als „die Dame“ präsentiert wird (Duras 1958:7), ergibt sich die scene: die Privatwohnung einer unverheirateten, nicht mehr jungen Klavierlehrerin; ein Kind, das Klavier spielen soll, sich jedoch den Befehlen verweigern will; die Mutter hat das Kind in die Klavierstunde begleitet: wahrscheinlich handelt es sich um einen Sohn aus gutem Hause, der ein Instrument erlernen soll, weil dies den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht.

-Es ist leicht, sagte die Dame ein wenig ruhiger. Sie schneuzte sich umständlich.

-Was ich da für ein Kind habe, sagte Anne Desbaresdes fröhlich. Allerhand, was mir da für ein Kind gelungen ist, und wie kommt es nur, daß es mir mit solchem Eigensinn in den Schoß gefallen ist...

Die Dame hielt es für unangebracht, auf so viel Stolz einzugehen.

-Es bedeutet, sagte sie – erledigt – zu dem Kind, zum hundertsten Mal, es bedeutet gemäßigt und singend. (Duras 1958:11)

Die Dialoge suggerieren Steifheit und Strenge; die Konzentration, die Mademoiselle Giraud aufbauen möchte, wird jedoch durch Geräusche, die zum Fenster hereindringen, gestört. Aus den Dialogen ergeben sich außerdem erste scenes zur Persönlichkeit der beteiligten Figuren: Mademoiselle Giraud bringt ihre Ansichten über strenge Erziehung vor; dem Kind gegenüber hat sie nur wenig Verständnis und zeigt ihre Ungeduld. Anne, die

unsichere Frau und liebende, jedoch zögernde Mutter, lässt sich ablenken wie ihr Kind und gibt sich ihren Gefühlen hin, was auch in ihren Äußerungen zum Ausdruck kommt. Ihr Sohn wiederum wird als recht jung dargestellt; über seine Hände wird gesagt: „...die waren kaum erwacht, noch rund und milchig“ (Duras 1959:8). Beim Klavierspiel verhält er sich etwas störrisch, obwohl er leisten könnte, was von ihm verlangt wird. Die Vorgänge im Hafen und die Schreie, die durch das Fenster heraufdringen, lenken ihn ab.

Liest man die unmittelbar anschließende Szene im Café, wo sich der Mörder noch nicht von dem Opfer trennen kann und rundum bereits Aufruhr herrscht, ahnt man die Wichtigkeit dieser Szene für die weitere Handlung. Das Verhalten des Mannes ist untypisch für einen Mörder; die Menschenmenge steht um ihn herum, Spannung liegt in der Luft. Andererseits ist die Verwirrung und Neugier Annes zu erkennen, die nach dem Grund oder Motiv fragt, aber keine Antwort erhält. Dass sie Tags darauf in das Café zurückkehrt, ist darum nicht unlogisch. Aus ihrer nur mühsam gewährten Fassung und ihrem Versuch, ihr Kommen zu begründen, kann man schließen, dass sie es nicht gewöhnt ist, in Cafés zu gehen. Alle anderen Gäste sind Männer; sie wundern sich, die Frau am Tresen zu sehen (Duras 1959:26). Sie wiederum ist den Wein nicht gewöhnt, den man ihr vorsetzt (Duras 1959:26), und darum ungewöhnlich redselig. Die Wirtin gibt sich reserviert; im Gespräch stellt sie die Beziehung des Mörders zu seinem Opfer als ehebrecherisch und skandalös dar (Duras 1959:27). Chauvin hingegen, den Anne außerdem im Café trifft und der in ihr die Frau seines früheren Chefs erkennt, urteilt nicht moralisch. Von Anfang an ist auch bei ihm ein gewisses Interesse an der Tat zu erkennen. Er ist im Augenblick ohne Arbeit (vgl. Duras 1959:40) und scheint ebenfalls einsam zu sein; er sucht das Gespräch.

Außerdem kennt er Anne Desbaresdes' Lebensumfeld und kann, weil er zu einem Empfang in ihrem Haus eingeladen war, dieses große Haus und den parkähnlichen Garten auch genau beschreiben:

-Im ersten Stockwerk, ist da nicht ein langer Flur, sehr lang, der Ihnen und den anderen in diesem Hause gemein ist, so daß Sie dort beisammen und gleichzeitig getrennt sind? (Duras 1959:42)

-Im Erdgeschoß befinden sich Gesellschaftsräume, wo man jedes Jahr gegen Ende Mai Empfänge für die Angestellten der Gießereien veranstaltet. (Duras 1959:46)

Damit werden die in Kapitel I angedeuteten scenes bestätigt: Anne ist eine Frau aus gutem Hause, die gerade aufgrund ihrer gesellschaftlichen Stellung einsam scheint. Es herrscht eine bestimmte, für den gegenwärtigen Leser veraltete Moralvorstellung, die impliziert, dass es sich für Frauen nicht schickt, alleine in ein Café zu gehen. Ihr Gespräch mit Chauvin baut daher im Leser eine gewisse Erwartung auf, die damit erfüllt

wird, dass Anne einige weitere Male in das Café zurückkehren und auf das Thema Mord zu sprechen kommen wird; Chauvin wird sie ohne Umschweife zu immer mehr Weinkonsum überreden und dazu, mehr von sich zu erzählen. Annes Anwesenheit im Café und ihre Trunkenheit werden also von Chauvin geradezu herausgefordert; beide stören sich auch immer weniger daran, dass sie im Café gesehen werden: Chauvin etwa ignoriert seine ehemaligen Bekannten und damit seine Einbindung in die Gesellschaft (vgl. Duras 1959:64). Aus den wiederkehrenden Motiven des warmen Wetters und des Einbruchs der Nacht erkennt man die vorgerückte Stunde, zu der Anne zunehmend das Café verlässt, weil sich beide nicht voneinander losreißen können. Der Leser ahnt die wachsende Nähe zwischen den beiden, aber auch die wachsende Verwirrung. Erst in den letzten Kapiteln – d.h. bei den letzten Cafébesuchen und während des Empfangs in Annes Haus – werden die Leidenschaft und Sehnsucht, die sie füreinander empfinden, deutlicher. Der Leser erfährt, dass Chauvin während des Empfangs unruhig um Annes Haus streicht und dass ihre Gedanken zu ihm wandern (vgl. Kapitel VII). Annes letzter Cafébesuch wird also in einem Augenblick erzählt, in dem sich beide ihre Leidenschaft bereits eingestanden haben und auch der Leser schon davon weiß. Der beiderseitige verunsicherte Ausdruck dieser Leidenschaft am Schluss wird also inhaltlich schon vorbereitet, ebenso dass Chauvin am Ende zu Anne sagt: „Ich wünschte, Sie wären tot“. (Duras 1959:122). Als Anne schließlich aufsteht und geht, kündigt das rötliche Licht des Sonnenuntergangs wiederum das Ende des Tages an.

2.1.2.2. Kohärenz der Form

Das Formmerkmal, das auf der makrotextuellen Ebene von *Moderato cantabile* am deutlichsten auffällt, ist die Struktur der Wiederholung. Schon auf der Inhaltsebene wurde bemerkt, dass Anne Desbaresdes mehrmals in das Café zurückkehrt, in dem der Mord passiert ist. Durch die Verwendung der gleichen Handlungsabfolgen und Motive – darunter die Beschreibung des Wetters und des Weges, den Anne nimmt, vor allem aber die Tatsache, dass Anne und Chauvin beinahe wie in einem Ritual über die Beweggründe des Mörders sprechen – wird dies unterstrichen, ohne dass dazu immer die gleiche Phraseologie wiederholt würde. Es werden also immer wieder ähnliche scenes erweckt, indem sich einzelne frames wiederholen, die aber kombiniert mit anderen, neuen frames einen Gesamtframe ergeben, der sich vom vorangehenden unterscheidet und deshalb auch die von der Leserschaft rezipierte scene etwas differenziert. Die Wiederholung führt also dazu,

dass die Szenen ähnlich, jedoch nicht gleich sind, was für eine gewisse Spannung sorgt, der Erwartung des Lesers vielleicht widerspricht und so verstärkt seine aktive Teilnahme fordert. So wird die Geschichte formal folgendermaßen aufgebaut:

Das erste Kapitel etabliert das Setting und die Figuren und erzählt die Schlüsselszene des Mordes. Annes zufällige Anwesenheit in der Nähe ermöglicht erst ihre Involviertheit und ihr Interesse an der Geschichte des Paares. Darauf folgt im zweiten Kapitel Annes erster Cafébesuch, bei dem sie Chauvin antrifft. Zwei Tage später fordert Anne ihr Kind zu einem Spaziergang auf und unternimmt den zweiten Cafébesuch. Im vierten Kapitel ist der nächste Besuch im Café beinahe schon Gewohnheit. Das fünfte Kapitel erzählt erneut von einer Klavierstunde, die Tageszeit ist die gleiche wie an den übrigen Tagen, und auch die Figurenkonstellation ist die gleiche wie zu Beginn: die Klavierlehrerin Mademoiselle Giraud, das Kind und Anne selbst. Anschließend an die Klavierstunde besucht Anne das Café; es wird daraufhin außergewöhnlich spät. Darauf folgt im siebenten Kapitel – ganz anders und gewissermaßen spannungssteigernd – der Empfang, zu dem sie aufgrund des Cafébesuchs zu spät kommt. Im achten und letzten Kapitel erfolgt der letzte Cafébesuch; Anne und Chauvin schließen miteinander ab, und damit schließt die Erzählung.

Ebenfalls von Bedeutung ist die Erzählperspektive. Wie bereits erwähnt, gibt es einen auktorialen Erzähler, der die Situation, zum Teil aber auch die inneren Regungen der Figuren kennt und beschreibt. So entstehen einerseits minutiöse, visuell geprägte Beschreibungen der Umgebung, vor allem aber des Verhaltens, der Gestik und Mimik der Personen. Die Reihenfolge dieser Beschreibungen erinnert an die Bewegungen einer Kamera: häufig gehen sie vom Großen zum Kleinen, vom Allgemeinen zum Besonderen. Werden am Beginn des Kapitels das Wetter und die Wärme erwähnt, beschließt Anne gleich darauf, einen Spaziergang zu machen. Ihr Weg bis hinein in das Café wird beschrieben, ähnlich wie eine Kamera der Bewegung eines Darstellers folgt:

Am nächsten Tage schleppte Anne Desbaresdes ihr Kind abermals zum Hafen mit. Es war immer noch schönes Wetter, kaum kühler als am Tag zuvor. Weniger selten hellte der Himmel sich auf, und länger. (...) Anne Desbaresdes wanderte durch dieses Wetter, diesen Wind, sie gelangte zum Hafen, nachdem sie die erste Mole hinter sich gelassen hatte, das Becken mit den Sandschleppern, von wo aus die Stadt sich zu ihrem breiten Industrie-Viertel auszuweiten begann. Sie blieb noch am Schanktisch stehen, wo doch der Mann schon im Gästezimmer war und auf sie wartete; sie konnte sich offenbar noch nicht vom Zeremoniell ihrer ersten Begegnungen, nach dem sie sich instinktiv richtete, lösen. (Duras 1959:52)

In all diesen Momenten bleibt der Erzähler außerhalb der Figuren. Er berichtet über die einzelnen Personen gleichermaßen und überblickt die Szene; so etwa schließt an eine Gesprächsszene zwischen Anne und Chauvin ein Wortwechsel zwischen der Wirtin und Chauvin an, als Anne schon gegangen ist (vgl. Duras 1959:34). Nur manchmal stellt der

Erzähler explizit Vermutungen an (die scene „Café mit Wirtin und Chauvin, beschrieben aus einiger Distanz“ wird erkennbar an kleinen frames wie „offenbar“ im Beispiel 1959: 52), begründet das Verhalten von Figuren oder macht wertende Nebenbemerkungen.

Im folgenden Beispiel aus der zweiten Klavierstunde wird kurzfristig die Haltung von Mademoiselle Giraud übernommen; der Leser erfährt, dass sie sich nicht mehr zu helfen weiß und erschöpft ist. Gleichzeitig bringt sich der Erzähler wieder ein, indem er ihr Verhalten pathetisch als „verzweifelte Vereinsamung“ bezeichnet und damit bereits wertet:

Mademoiselle Giraud betrachtete alle beide abwechselnd, taub gegen ihre Reden, selbst der Empörung müde.

- Ich jedenfalls warte.

Das Kind setzte sich wieder mit dem Gesicht zum Klavier, aber schräg, so weit von dieser Dame entfernt, als es sich erlauben konnte.

- Liebling, sagte die Mutter, ein Mal noch.

Die Wimpern schlugen bei diesem Zuruf. Es zauderte immer noch.

- Dann aber keine Tonleitern mehr.

- Gerade die Tonleitern, siehst du.

Es zauderte, dann eben, als sie es völlig aufgegeben hatten, entschloß es sich. Spielte. Aber an der verzweifelten Vereinsamung von Mademoiselle Giraud änderte das im Augenblick nichts. (Duras 1959:74f.)

Eine ähnliche wertende Haltung übernimmt der Erzähler vereinzelt bei der Beschreibung der Wirtin Anne und Chauvin gegenüber:

- Ich möchte, dass Sie gehen, murmelte Chauvin.

Anne Desbaresdes erhob sich von ihrem Stuhl, stellte sich in die Mitte des Raumes, ohne sich zu rühren. Chauvin blieb bedrückt sitzen, er kannte sie nicht mehr. Die Wirtin legte unausbleiblich ihr rotes Strickzeug weg und blickte vom einen zum andern, mit einer Zudringlichkeit, die ihnen entging. Schließlich kam das Kind von der Tür und ergriff die Hand seiner Mutter.

- Wir gehen, komm. (Duras 1959:94)

Insgesamt bewirkt die Erzählperspektive, dass sich der Leser am stärksten in die Hauptperson, Anne, hineinversetzt – immerhin ist sie die Einzige, die fast durchgehend im Mittelpunkt der Erzählung steht; ihr Verhalten wird beschrieben und häufig fast erklärend kommentiert, als sähe der Erzähler „in sie hinein“. Außerdem gibt sie in Gesprächen in direkter Rede viel von sich preis. All das bewirkt, dass der Leser von ihr am meisten erfährt, und das nicht selten auch über die Emotionen, die sie selbst (etwa in den Klavierstunden, aber auch gegenüber Chauvin) äußert. Vereinzelt wird die Erzählperspektive hingegen fast personal, entspricht also vorübergehend merklich der Sichtweise einer Figur. Dies fällt umso mehr auf, als es häufig nicht Anne ist, deren Perspektive personal übernommen wird, sondern Mademoiselle Giraud, die Wirtin oder auch das Kind:

Andere Kinder, anderswo, auf den Kais, stehengeblieben, schauten.

- Ganz sicher, wahrhaftig, zum letzten Mal, du bist dir ganz sicher?

Immer noch glitt das Schiff weiter.

Die Dame wunderte sich über so viel Sturheit. Ihr Zorn wich, und sie geriet in Verzweiflung, daß sie so wenig zählte in den Augen des Kindes, das sie doch mit einer einzigen Bewegung zum Reden hätte zwingen können. Die Dürre ihres Schicksals wurde ihr plötzlich sichtbar.

- Welch ein Handwerk, welch ein Handwerk, welch ein Handwerk, stöhnte sie.
Anne Desbaresdes ging auf dieses Thema nicht ein, aber ihr Kopf neigte sich ein wenig, so, vielleicht, als stimme sie zu. (Duras 1959:10)

Hier wird der Leser einen Moment lang in die Sichtweise des Kindes versetzt, dessen ganze Aufmerksamkeit den Schiffen draußen gilt. Dann wechselt der Fokus zu Mademoiselle Giraud. Nach einer expliziten Beschreibung der Gefühlsregungen der „Dame“ wird durch eine direkte Rede wiederum zur Beschreibung übergeleitet.

Subtiler ist eine Stelle am Anfang von Kapitel V, wo kurz die Perspektive des Kindes angedeutet wird. Die Kräne, die einleitend beschrieben werden, scheint das Kind angesichts der bevorstehenden Qual der Klavierstunde wie bedrohliche Raubtiere zu empfinden:

- Ich will nicht mehr, daß man dich schilt, sonst sterbe ich noch daran.
- Will nich mehr, ich auch nich. Gemäßigt und singend.
Ein riesenhaftes, nassen Sand sabberndes Maul zog vor dem letzten Fenster des Stockwerks vorüber, die Zähne des ausgehungerten Raubtiers hatten sich in ihre Beute verbissen. (Duras 1959:67)

Verhältnismäßig selten erfährt der Leser unmittelbar aus der Beschreibung die Befindlichkeit von Anne Desbaresdes selbst. In der Darstellung der zweiten Klavierstunde (Kapitel V) folgt auf einen Dialog zwischen Anne und Mademoiselle Giraud die Darstellung des Kindes, wie es musiziert, und es wird erwähnt, was Anne dabei empfindet:

- Es läßt sich nicht ändern, sprach Mademoiselle Giraud über die Sonatine hinweg weiter, mit manchen Kindern muß man sehr streng sein, anders wird man mit ihnen nicht fertig.
- Ich werde versuchen, sagte Anne Desbaresdes.
Sie hörte der Sonatine zu. Die kam aus den Tiefen der Zeiten, getragen von ihrem eigenen Kind. Oft glaubte sie, beim Zuhören müßten ihr die Sinne schwinden. (Duras 1959:76)

Diese leichten Wechsel der Perspektive wirken nicht inkohärent, auch wenn Vermutungen und Wertungen häufig unerwartet auftreten und die kühle, wertfreie Beschreibung, die dem Leser Raum für die eigene Imagination lässt, stellenweise verdrängen. In den meisten Fällen gelingt es dadurch, zunächst ein Setting (eine Gesamtscene) mit den dazugehörigen Einzelszenes zu etablieren und weitere Assoziationen beim Leser mit Hilfe der detaillierten Beschreibungen zu erreichen. Die kausalen oder interpretierenden Elemente haben eher den Charakter einer Bestätigung oder einer Zusammenfassung dessen, was in den ausführlichen Beschreibungen bereits suggeriert worden ist oder anschließend weiter ausgeführt wird. Sie könnten dem Leser, der diese Beschreibungen wie eine Reihe Filmbilder aufnimmt, das Verständnis erleichtern bzw. seinen noch vagen Gesamteindruck bestätigen oder klären. Häufig ist diese Vorgehensweise in den Gesprächen zwischen Anne und Chauvin zu bemerken:

Er reichte ihr das Glas, sie nahm es, trank. Und er führte sie in Regionen zurück, die ihm sicherlich vertrauter waren.

- Sie gehen oft in der Stadt spazieren.

Sie trank einen Schluck Wein, das Lächeln kehrte in ihr Gesicht zurück und verschleierte es von neuem, aber schneller als vorhin. Ihre Trunkenheit begann. (Duras 1959:28)

Während in den Passagen davor – und im oben zitierten Absatz noch im vorletzten Satz – das Verhalten Annes und Chauvins großteils visuell beschrieben wird, endet der Absatz mit einer beinahe analytischen Aussage: „Ihre Trunkenheit begann.“

Einen fast interpretativen Absatz findet man zum Beispiel in der Darstellung der zweiten Klavierstunde:

Sie [Mademoiselle Giraud, Anm.] klopfte auf das Klavier. Das Kind gab seinen Versuch auf.

- Jetzt deine Sonatine, sagte sie ermüdet. Viervierteltakt.

Das Kind spielte sie wie die Tonleitern. Es konnte sie gut. Und trotz seines bösen Willens war Musik da, unleugbar. (Duras 1959:76)

So wird der Erzähler stellenweise sichtbar, indem er beurteilt, distanziert jedoch sich – und damit auch den Leser, der durch die Beschreibungen in die Handlung hineingezogen wird – von der beschriebenen Szene.

Auf der syntaktischen Ebene ist der meist knappe Stil zu erwähnen. Den Großteil des Textes machen kurze, einfache und oft unvollständige Sätze aus. Beschreibungen stehen nebeneinander und erinnern an Aufzählungen; sie werden häufig nicht umfassend ausformuliert, sondern nur angedeutet. Komplizierte Satzgefüge kommen selten vor und stehen darum beim Lesen heraus. Wenn lange Sätze entstehen, so kommen sie durch aneinandergereihte Hauptsätze oder durch Aufzählungen zustande und kaum aufgrund von untergeordneten Sätzen. Wo sich diese Aneinanderreihung mit komplexen Satzgefügen trifft, entsteht formale Inkohärenz, weil diese Komplexität, aber auch grammatikalische Mittel wie Nominalisierungen und Partizipien, nicht mit dem Klang übereinstimmen, den der schlichte und manchmal unbeteiligte Stil sonst vorwiegend erzeugt:

Am nächsten Tage schleppte Anne Desbaresdes ihr Kind abermals zum Hafen mit. Es war immer noch schönes Wetter, kaum kühler als am Tage zuvor. In der Stadt machte dieses so vorzeitig schöne Wetter von sich reden. Einige sprachen die Befürchtung aus, es aufgrund so ungewöhnlicher langer Dauer schon am nächsten Tage aufhören zu sehen. Gewisse andere beruhigten sich, behauptend, der kühle Wind, der über der Stadt wehte, werde den Himmel in Atem halten und ihn noch daran hindern, sich allzu bald zu bewölken. (Duras 1959:52)

Fortgesetzt wird dieser Absatz wieder stärker in der typisch aneinanderreihenden Sprache, die oben erwähnt wurde:

Anne Desbaresdes wanderte durch dieses Wetter, diesen Wind, sie gelangte zum Hafen, nachdem sie die erste Mole hinter sich gelassen hatte, das Becken mit den Sattelschleppern, von wo aus die Stadt sich zu ihrem breiten Industrie-Viertel auszuweiten begann. Sie blieb noch am Schanktisch stehen, wo doch der Mann schon im Gästezimmer war und auf sie wartete; sie konnte sich offenbar noch nicht vom Zeremoniell ihrer ersten Begegnung, nach dem sie sich instinktiv richtete, lösen. (Duras 1959:52)

Im obigen Absatz sind verhältnismäßig komplexe Satzeinschübe zu erkennen, die den eigentlichen Hauptsatz durchtrennen und das Lesen dadurch erschweren, etwa: „...sie konnte sich offenbar noch nicht von dem Zeremoniell ihrer ersten Begegnung, nach dem sie sich instinktiv richtete, lösen.“

Einschübe und nebeneinander stehende unverbundene Satzreihen sind in diesem Text häufig zu finden. Bei den meisten von ihnen handelt es sich jedoch um Appositionen; diese verleihen dem Text seine ungewöhnliche Knappheit. Hier wird jede Wertung vermieden, der Schwerpunkt liegt auf den kleinen Geschehnissen, die beschrieben werden:

Sie schrak zusammen, aber nur ganz leicht.

- Also weißt du es jetzt, fragte das Kind, warum man geschrien hat?

Sie antwortete nicht, schüttelte verneinend den Kopf. Das Kind ging wieder weg, auf die Tür zu, sie folgte ihm mit den Augen.

- Er arbeitete im Arsenal. Sie, weiß ich nicht.

Sie drehte sich zu ihm um, kam näher.

- Vielleicht hatten sie Kummer, so was man Liebeskummer nennt?

Die Gäste gingen. Die Wirtin, die zugehört hatte, kam ans Ende des Schanktisches. (Duras 1959:27)

An mehreren Stellen im Text werden Attribute und Adverbien, die die Menschen oder ihr Verhalten beschreiben, als Apposition eingefügt oder angehängt und damit besonders hervorgehoben. Vereinzelt wird dieser Stil auch andeutungsweise in den Dialog übernommen:

Die Rückwand des Raumes leuchtete in der untergehenden Sonne auf. Mitten darauf zeichneten [sic!] sich, ein schwarzes Loch, vereint ihr Schatten ab.

- Dann haben sie gesprochen, sagte Anne Desbaresdes, und gesprochen, lange Zeit, sehr viel, ehe sie soweit waren.

- Ich glaube, sie haben sehr viel Zeit gemeinsam verbracht, um dahin zu gelangen [sic!], wo sie waren, ja. Erzählen Sie mir.

- Ich weiß nicht mehr, gestand sie.

Er lächelte ihr ermutigend zu.

- Was tut das schon?

Von neuem sprach sie, mit angestrengter Aufmerksamkeit, fast mit Mühe, sehr langsam. (Duras 1959:45f.)

Die Dialoge sind ebenfalls knapp; die Sprache der direkten Rede unterscheidet sich jedoch geringfügig von der des Erzähltextes. Beide Stile haben ihren charakteristischen Rhythmus, doch der Dialog enthält weniger eingeschobene Gliedsätze und aneinandergestellte Satzreihen. Er enthält hingegen Elemente der mündlichen Sprache, die im Erzähltext nicht zu finden sind, darunter Interjektionen, Wiederholungen einzelner Phrasen oder auf der syntaktischen Ebene das Wechselspiel von Fragen und Antworten. Auffällig sind im Sprechtext die vielen Sätze, die nicht zu Ende geführt werden. Auf die Bedeutung dieses Stilelements soll im folgenden Unterkapitel noch näher eingegangen werden.

Auf lexikalischer Ebene finden sich an einigen Stellen frames, die gegenüber dem übrigen Text als unpassend auffallen, bzw. Ausdrücke, die generell ungebräuchlich sind. Darauf soll, abhängig vom Zusammenhang, in dem die Stelle steht, im folgenden Unterkapitel bzw. im Rahmen der intertextuellen Translatkohärenz eingegangen werden.

2.1.2.3. Kohärenz von Inhalt und Form

Wie im vorangehenden Abschnitt bereits besprochen, ist der Roman formal von Wiederholungen geprägt. Auf der inhaltlichen Ebene wiederholen sich Annes Cafébesuche, es wiederholen sich das Weintrinken und das Gespräch mit Chauvin. Auf der formalen Ebene werden die Gewohnheiten, die Anne annimmt, durch wiederkehrende Motive kenntlich gemacht, die durch immer wieder ähnliche, jedoch nicht gleiche Formulierungen ausgedrückt werden. Die charakteristisch repetitive Struktur passt zu der einerseits schicksalhaften, andererseits verunsicherten Stimmung auf der Inhaltsebene.

Wie erwähnt baut die ähnliche, aber nicht identische Wiederholungsstruktur eine Spannung auf, die bis zu dem gesellschaftlichen Ereignis in Annes Haus ansteigt. Mit der Unpässlichkeit Annes und der impliziten Zuspitzung ihrer Beziehung zu Chauvin bildet dieser Empfang den inhaltlichen und dramaturgischen Höhepunkt. Ab diesem Augenblick entspricht Anne endgültig nicht mehr den gesellschaftlichen Erwartungen. Es ist also formal und inhaltlich konsequent, dass ihr folgender Cafébesuch der letzte und das Treffen mit Chauvin abschließend ist. Auf der Inhaltsebene erfährt der Leser: Anne kommt allein, ohne ihr Kind. Er schließt daraus, dass sie ohne Ablenkung und ohne es rechtfertigen zu müssen mit Chauvin sprechen möchte. Diese Erwartung wird bestätigt: Anne ist verunsichert; sie trinkt Wein und kommt Chauvin erstmals physisch nahe, wendet sich zum Schluss jedoch von ihm ab. Damit ist das Ende offen; auf der Inhaltsebene wird nur erwähnt, dass die Gesellschaft Anne so nicht mehr akzeptiert. Formal und inhaltlich gesehen ist der Mord im Café nur die Schlüsselszene, die den Konflikt der Geschichte – nämlich die Beziehung zwischen Anne und Chauvin – ermöglicht und in Gang setzt. Mit ihrem Verstoß gegen die vorherrschende Moral setzen Anne und Chauvin diesen schicksalhaften Ablauf dann fort, der zwangsläufig auf einen negativen Schluss zusteuert: sie sind gesellschaftlich gesehen Außenseiter und dennoch ihrem Drang, das Paar zu verstehen und eine besondere Nähe zueinander zu erreichen, nicht gerecht geworden. Wie in einer Tragödie tritt ein vorhersehbares, unvermeidliches Ende auch tatsächlich ein. Wich-

tiger als Verlauf und Ende der Handlung ist darum für den Leser, wie dies erfolgt und beschrieben wird; wichtiger als der Inhalt ist die Form.

Ein auffälliges grammatikalisches Mittel ist der Wechsel der verwendeten Erzählzeit in Kapitel VII. Während ansonsten der gesamte Text im Imperfekt verfasst ist, der typischen schriftlichen Erzählzeit der deutschen Standardsprache, wechselt der Erzähler im Kapitel VII plötzlich ins Präsens. Dem Präsens kommt hier nicht nur eine dramaturgische Signalfunktion zu, die die inhaltliche Klimax verstärkt, sondern zusätzlich wird damit der Leser näher an das Geschehen herangerückt und verstärkt in die Perspektive Annes versetzt. Dieses Kapitel nimmt also inhaltlich und formal eine Sonderstellung ein.

Die Dialoge – sie machen einen großen Teil des Gesamttextes aus – sind ein zusätzliches Stilelement in der ansonsten eher handlungsarmen Erzählung. Die Gespräche im Café sind nicht nur inhaltlicher Schwerpunkt, sondern auch ein wesentliches dramaturgisches Mittel, da sie den Textablauf strukturieren und die wiederholende Struktur unterstützen.

Eine syntaktische Untersuchung der Dialoge zeigt geringfügige Unterschiede auf, und es wird erkennbar, dass eine unterschiedliche Sprechweise intendiert war. Es ist davon auszugehen, dass die Figuren nicht nur anhand ihrer Beschreibung präsentiert und charakterisiert werden, sondern zum Teil auch durch den Dialog. Dies gelingt unterschiedlich gut.

So ist bei der Klavierlehrerin Mademoiselle Giraud eine differenzierte Sprechweise zu erkennen. Die ältere, offenbar unverheiratete Dame – denn „Mademoiselle“ entspricht ja dem inzwischen veralteten deutschen „Fräulein“ für unverheiratete Frauen – ist durch ihre Sprache als strenge und konservative, eher ungeduldige Person charakterisiert; sie findet kaum Zugang zu dem Kind. Im ersten Kapitel versucht sie hartnäckig, dem Kind die Bedeutung von *moderato cantabile* zu entlocken, und meint schließlich:

-Ich habe es dir das letzte Mal gesagt, ich habe es dir das vorletzte Mal gesagt, ich habe es dir hundertmal gesagt; du bist ganz sicher, es wirklich nicht zu wissen? (Duras 1959:8)

Und als das Kind nicht antwortet:

-Augenblicklich wirst du es sagen, brüllte die Dame. (Duras 1959:8)

„Brüllen“ steht als frame für sich, erweckt kurzfristig eine eigene scene und erscheint hier als leichte Inkohärenz zwischen Inhalt und Form, weil der Begriff „brüllen“ nicht mit einer gestrengen Dame, sondern eher mit einem wilden Tier („der Löwe brüllt“) oder mit einem wütenden Kind assoziiert wird. Ein weniger stark konnotierter Ausdruck wie „schreien“ wäre hier möglicherweise angebrachter.

Anschließend wird Mademoiselle Giraud Anne Desbaresdes für den Dickkopf ihres Kindes tadeln. Ihr konservativer und strenger Zug ist aber auch in der zweiten Klavierstunde zu erkennen, wo sie dem Kind gegenüber eine knappe, befehlsartige Syntax benutzt:

-Die Sonatine. Diese hübsche, kleine Sonatine von Diabelli, also los. In welchem Takt, diese hübsche kleine Sonatine? Sag es. (Duras 1959:68)

Kurz darauf befiehlt sie dem Kind in ähnlichem Ton, es solle zur Strafe für sein störrisches Verhalten Tonleitern spielen. Als das Kind nicht spielt, wird sie zornig:

Das ist doch ein zu starkes Stück. (Duras 1959:71)

Das Kind trägt in dem Roman keinen Namen; es wird als noch relativ jung beschrieben, weist trotz seiner Sturheit jedoch beachtliches musikalisches Talent auf. Auffällig ist, dass vorerst unklar bleibt, ob es sich um einen Jungen oder um ein Mädchen handelt: zunächst ist nur die Rede von dem neutralen Wort „Kind“ bzw. stellvertretend „es“; erst als seine Mutter über es spricht („Wenn er nur wollte“, Duras 1959:14), deutet dies auf einen Jungen hin.

Während das Verhalten des Kindes, wie es im Buch beschrieben wird, für ein Kind angemessen ist, ist seine Sprechweise inkohärent. Spürbar wird versucht, kindliche Sprache wiederzugeben, was stellenweise hölzern und realitätsfern wirkt. Vereinzelt wird eine Art nicht lokalisierbarer Dialekt heraufbeschworen und dem Kind in den Mund gelegt:

-Und was bedeutet moderato cantabile?
- Weiß ich nich. (Duras 1959:7)

Ebenso im Dialog mit der Mutter:

-Du mußt es dir merken, sagte Anne Desbaresdes, es bedeutet gemäßigt und singend.
-Gemäßigt und singend, wiederholte das Kind.
In dem Maße, wie die Treppe anstieg, hoben sich Kräne gegen den Himmel, im Süden der Stadt, alle in übereinstimmenden Bewegungen, deren Abläufe jedoch einander überschneiden.
- Ich will nicht mehr, daß man dich schilt, sonst sterbe ich noch daran.
- Will nich mehr, ich auch nich. Gemäßigt und singend. (Duras 1959:67)

Die Sprache des Kindes soll hier wohl für einen kindlichen Zug in der direkten Rede sorgen, indem knappe, unvollständige Syntax sowie ein phonetisches Element der Umgangssprache, nämlich der Wegfall des „t“ bei dem Wort „nicht“ verwendet werden. „Nicht“ ist jedoch das einzige Element, bei dem so vorgegangen wird, und auch dies nur in einigen wenigen Fällen (insbesondere in Kapitel I und V); somit fehlt formal die Kohärenz. Auch inhaltlich ist dieser Ausdruck der Umgangssprache aus zwei Gründen unangemessen: erstens geht für den Leser aus der Beschreibung des Settings und frames wie „Mademoiselle“, „Madame“ und „Boulevard de la Mer“ ein eindeutig französisches Umfeld hervor. Eine an das Bundes- bzw. Norddeutsche angelehnte Umgangssprache ist daher inhaltlich

wenig kohärent und wirkt störend. Zweitens ist es unwahrscheinlich, dass ein Kind, dessen Umgebung (der Leser merkt dies an der Sprache der Mutter und der Klavierlehrerin) eine gepflegte, stellenweise sogar gehobene Sprache spricht, solche umgangssprachlichen Ausdrücke verwendet. Im oben zitierten Ausschnitt sagt etwa Anne Desbaresdes: „Ich will nicht mehr, dass man dich schilt.“ Das Lexem „schelten“ gilt seit längerem als veraltet und gehört eindeutig der Schriftsprache an.¹⁵

Diese umgangssprachlichen Verknappungen wirken also nicht niedlich und kindgemäß, sondern vielmehr wie nachlässiger Sprachgebrauch. Allgemeinere sprachliche Mittel wie syntaktisch einfache Sätze und geläufige Begriffe aus der Alltagssprache wären hier geeigneter, um kindliche Sprache auszudrücken.

An einigen Stellen, wo auf diese knappe und einfache Sprache zurückgegriffen wird, wirkt die Sprache des Kindes tatsächlich angemessener – hier ist höchstens das Lexem „rauskriegen“ in Frage zu stellen:

- Du gehst jetzt immer in dieses Café.
- Zweimal.
- Aber du wirst nochmal hingehen?
- Ich glaube.
- Sie begegneten Leuten, die mit Klappstühlen in der Hand heimkehrten. Der Wind kam von vorn.
- Und mir, was wirst du mir kaufen?
- Ein rotes Motorboot, magst du das?
- Das Kind erwog schweigend solche Aussicht, seufzte vor Behagen.
- Ja, ein großes rotes Motorboot. Wie hast du's rausgekriegt? (Duras 1959:50f.)

An anderen Stellen wurde die Intention einer simplen Ausdrucksweise nicht durchgehalten; das Kind spricht steifer und gewählter, als dies für sein junges Alter anzunehmen wäre. Etwa, als Anne zum ersten Mal mit dem Kind in das Café zurückkehrt:

- Ein Glas Wein, bestellte sie.
- Ihre Stimme zitterte. Die Wirtin wunderte sich, faßte sich dann wieder.
- Und für das Kind?
- Nichts.
- Hier war das mit dem Schreien, ich besinne mich, sagte das Kind. (Duras 1959:23)

Kein Kind im Volksschulalter würde das Verb „sich besinnen“ gebrauchen; schon gar nicht, wenn es ansonsten syntaktisch simple Sätze äußert oder dialektale Formen verwendet. Ähnlich am Ende der zweiten Klavierstunde:

- Auf der Treppe, kaum dass die Tür geschlossen war, blieb das Kind stehen.
- Hast du gesehen, sie ist schlecht.
- Tust du es mit Absicht?
- Das Kind betrachtete das ganze Volk von Kränen, das jetzt regungslos vorm freien Himmel stand.
- In der Ferne erleuchteten sich die Vororte der Stadt.
- Weiß ich nich, sagte das Kind. (Duras 1959:80)

¹⁵ Das Österreichische Wörterbuch klassifiziert es als „geh[oben]“.

Hier ist innerhalb weniger Zeilen die Inkohärenz der kindlichen Sprache zu erkennen. Während das „weiß ich nicht“ ein weiteres Beispiel für die nachlässige Umgangssprache ist, bezeichnet das Kind in der vorangehenden Aussage die Klavierlehrerin als „schlecht“. Auch dies ist ein Begriff, den sich nur ein Erwachsener von einer Person machen kann, der die Konzepte von „gut“ und „schlecht“, „guten Absichten“ und „bösen Absichten“ bereits verinnerlicht hat. Ein so junges Kind würde im Deutschen eher von „böse“ sprechen, nicht aber von „schlecht“.

Seine Mutter hingegen spricht eine insgesamt gepflegte, manchmal auch gehobene Sprache, unabhängig davon, mit wem sie sich unterhält. Ihre Ausdrucksweise schwankt weniger auf der lexikalischen als auf der syntaktischen Ebene. Diese Schwankungen in der Syntax treten jedoch hauptsächlich und zunehmend in den Gesprächen mit Chauvin auf und sind inhaltlich motiviert. Mit dem Kind oder der Lehrerin spricht Anne neutral, stellenweise gehoben (frames wie „schelten“ kommen vor). Die Dialoge mit Chauvin sind zwar durch eine einfache, schlichte Syntax geprägt, wie sie für mündliche Äußerungen wahrscheinlich ist, doch auch hier entspricht die Lexik der Standard- oder der gehobenen Sprache. Selbst schriftsprachliche grammatikalische Regeln wie die Verwendung des Imperfekts bei Erzählungen oder der Konjunktiv bei der Wunschformulierung werden eingehalten, was für mündliche Sprache nicht unbedingt üblich ist. An einigen Stellen ist eine so korrekte Sprache, gemessen an Situation oder Emotion, auch gar nicht angebracht:

- Ich wünschte, Sie wären tot, sagte Chauvin.
- Es ist so weit, sagte Annes Desbaresdes. (Duras 1959:122)

Häufig wird auch der getragene, durch Wiederholungen, Einschübe und Appositionen charakterisierte Stil des Erzähltextes in die Dialoge übernommen. So bereits im ersten Gespräch zwischen den beiden:

- Der Mann gab Anne Desbaresdes ein Zeichen, sie sollte hinausblicken. Er lächelte ihr zu.
- Sehen Sie, sagte er, die Tage werden länger, werden länger... (Duras 1959:33)

- Sie senkte die Augen, erinnerte sich und wurde blaß.
- Blut auf dem Munde, sagte sie, und er küßte sie, küßte sie. (Duras 1959:33)

Der mündlichen Sprachverwendung entspricht wiederum, dass häufig Sätze nicht zu Ende geführt werden. Dieses formale Element könnte einen eigenen frame bilden, gibt Auskunft über die scene „Verunsicherung der Figuren“ und hat damit eine inhaltliche Funktion. Es ergibt sich eine Art Inkohärenz, die aber intendiert ist.

- Trotzdem, ich glaube es auch, sagte der Mann lächelnd. Sie müssen Liebeskummer gehabt haben, ja, wie Sie sagen. Aber vielleicht hat er sie nicht wegen dieses Kummers getötet, wer weiß?
- Wer weiß, das ist wahr.

Die Hand tastete mechanisch nach dem Glas. Er gab der Wirtin ein Zeichen, ihnen nochmals Wein einzuschenken. Anne Desbaresdes widersprach nicht, im Gegenteil, sah so aus, als warte sie darauf.

- Wenn man sah, was er mit ihr trieb, sagte sie leise, als kümmere es ihn künftig nicht mehr, ob sie lebendig oder tot sei, halten Sie es für möglich, daß es so weit mit einem kommt... so weit... außer aus Verzweiflung?“

Der Mann zögerte, blickte ihr ins Gesicht, schlug einen schneidenden Ton an.

- Ich habe keine Ahnung, sagte er. (Duras 1959:28)

Hier wird in der direkten Rede der Gedanke nicht vollständig ausgeführt, doch der Inhalt ist an dieser Stelle auch weniger wichtig als die Form. Diese wiederum drückt Nachdenklichkeit und Unsicherheit aus; dem Leser wird signalisiert, dass weder Anne noch Chauvin genau wissen, was passiert ist, und nur Vermutungen anstellen.

Eine andere Art von Inkohärenz in der direkten Rede sind die sprunghaften Themenwechsel, die in den Gesprächen zwischen Anne und Chauvin mehrmals auftreten:

- Ich habe sie oft gesehen. Ich habe nicht gedacht, daß Sie eines Tages bis hierher kommen würden, mit Ihrem Kind.

Die Wirtin stellte das Radio ein wenig lauter (...)

- Wenn Sie das ganze Glück ermessen könnten, das man ihnen wünscht, als ob das möglich wäre. Vielleicht wäre es manchmal besser, man trennte uns von ihnen. Ich werde nicht klug aus diesem Kind.

- Sie haben ein schönes Haus am Ende des Boulevard de la Mer. Einen großen, verschlossenen Garten.

Sie sah ihn an, verblüfft, wieder in die Wirklichkeit zurückgekehrt.

- Aber diese Klavierstunden, die machen mir viel Spaß, versicherte sie.

Das Kind, von der Dämmerung hereingetrieben, kam zum zweiten Mal zu ihnen zurück. (...)

- Sehen Sie, sagte er, die Tage werden länger, werden länger...

Anne Desbaresdes blickte hinaus, brachte sorglich und langsam ihren Mantel in Ordnung.

- Sie arbeiten in unserer Stadt, Monsieur? (Duras 1959:32f.)

Hier wechselt zwar das Gesprächsthema mehrfach, weil beide Gesprächspartner ihren eigenen Gedanken nachhängen und auf ihrem jeweiligen Thema beharren, doch die Inkohärenz, die daraus entsteht, beschränkt sich auf den Gesprächsinhalt und wird hier durch Annes Verblüffung auch thematisiert. Es entstehen weder logische Fehler, noch wird der Lesefluss gestört; im Gegenteil, ein solches Gespräch wirkt lebensnäher als ein allzu konstruiertes und macht die Figuren dadurch nachvollziehbarer.

Auffällig hingegen ist folgende Stelle; es ist das einzige Mal im gesamten Text, dass Anne so lange durchgehend spricht:

Sie machte eine Anstrengung, sprach beinahe laut in dem noch menschenleeren Café.

- In einer Stadt ohne Bäume müßte man wohnen die Bäume schreien wenn Wind ist es gibt ihn hier immer immer außer an zwei Tagen im Jahr an Ihrer Stelle wissen Sie ich werde von hier weggehen ich werde nicht hier bleiben alle Vögel oder fast alle sind Meeresvögel die man nach den Gewittern zerschmettert auffindet und wenn das Gewitter aufhört die Bäume nicht mehr schreien hört man sie am Strande schreien wie Hingeschlachtete das hindert die Kinder am Schlafen nein ich werde weggehen.

Sie hielt inne, die Augen noch vor Angst geschlossen. Er betrachtete sie mit großer Aufmerksamkeit. (Duras 1959:61f.)

Die fehlenden Satzzeichen vermitteln den Eindruck, Anne spreche atemlos, „ohne Punkt und Komma“ also. Das steht in einem besonderen Gegensatz zu den vielen, durch Kommas getrennten Beifügungen im übrigen Text. Die „Atemlosigkeit“ in der Punktation lässt an eine gehetzte Sprechweise denken, an eine plötzliche Aufregung oder Angst, etwas, das man sagen möchte, nicht mehr loswerden zu können. Deshalb scheint Anne besonders eilig und panisch zu sprechen. Auch der Inhalt ist inkohärent, er scheint assoziativen Gedankensprüngen zu folgen, die der Leser nur ungefähr nachvollziehen kann. Wiederum zählt jedoch eher der assoziative Eindruck, als dass ein konkreter Inhalt übermittelt werden soll.

Diese – meist beabsichtigte – Inkohärenz in den Dialogen zwischen Anne und Chauvin erfordert insgesamt einen aktiven Leser; der Modell-Leser wird sie aber, da sie wiederholt auftritt und da er sich nach und nach in die Figuren einfühlen kann, als intendiert und inhaltlich angemessen akzeptieren.

Auf der lexikalisch-semantischen Ebene ist vor allem die Kohärenz zwischen den angesprochenen Themen, der intendierten Atmosphäre und den dafür verwendeten frames zu betrachten. Hier lassen sich die vorherrschenden Themen herausgreifen, um das Verhältnis des Inhalts zur jeweiligen Form zu untersuchen.

Wie erwähnt entsteht für den Durchschnittsleser zunächst folgender Gesamteindruck: es handelt sich um eine Momentaufnahme der Gesellschaft einer französischen Hafenstadt; diese Gesellschaft und das dazugehörige Setting existieren heute aber in dieser Form nicht mehr. Inhaltliche Umstände und verwendete frames suggerieren dies. Wir erfahren etwa, dass Anne die Frau eines bekannten und angesehenen Geschäftsmannes ist:

- Sie sind Madame Desbaresdes. Die Frau des Direktors von Import-Export und der ‚Küsten-Gießerei‘. Sie wohnen am Boulevard de la Mer. (Duras 1959:31)

Dieser gesellschaftliche Stand führt zu bestimmten Erwartungen an ihr Verhalten und fügt sich inhaltlich zu der Beschreibung des großen, stillen Hauses mit dem parkähnlichen Garten.

Demgegenüber steht die Masse der Fabrikarbeiter, die auch samstags bis zum späten Nachmittag arbeiten und deren Dienstschluss von einer Sirene verkündet wird (vgl. Duras 1959:29); erwähnt werden auch rauchende Fabrikschlote (vgl. Duras 1959:22). Hier fällt beim Lesen auf, dass ein Bild von der Arbeiterschaft entsteht, wie es kaum noch den heutigen Gegebenheiten entspricht. Nicht nur hat die Industrie vielerorts die Masse der Arbeiter gegen einige Maschinen eingetauscht; auch die Arbeitszeiten haben sich geändert.

Auch dies signalisiert wiederum der heutigen Leserschaft, dass die Handlung nicht völlig zeitgenössisch ist.

Die Arbeiter kommen regelmäßig zur gleichen Abendstunde im Café vorbei, um ein Glas Wein zu trinken. Dass Anne als Frau alleine in ein Café geht, wird jedoch als ungehörig dargestellt; die Gäste wundern sich, und Anne sucht explizit nach einer Rechtfertigung:

Die Wirtin war sicher auf ihrem Posten hinter der Kasse. Anne Desbaresdes sprach leise.
- Das Schwierige, für eine Frau, ist, einen Vorwand zu finden, um in ein Café zu gehen, aber ich habe mir gesagt, daß ich schon fähig sei, einen zu finden, beispielsweise ein Glas Wein, der Durst... (Duras 1959:40)

Zwei Gäste kamen herein. Sie erkannten diese Frau am Schanktisch, wunderten sich. (Duras 1959:26)

Heute würde es dagegen niemand als ungehörig wahrnehmen, wenn eine Frau sich alleine in ein Café begibt. Je nach Milieu oder Publikum könnte sie sich persönlich fehl am Platz fühlen, aber sie müsste nicht befürchten, dass ihr Tun gesellschaftlich verpönt ist.

Die Gesamtscene des Hafens wird durch die Beschreibung des Strandes und der anliegenden Schiffe (darunter das altliche Lexem „Vergnügungsdampfer“, vgl. Duras 1959:9) sowie durch die Faszination der Kinder auf den Kais heraufbeschworen. Während der rege Schiffsverkehr gewohnt scheint, wird die Ankunft eines PKWs sehr viel interessierter wahrgenommen:

Das Kind lief ans Fenster.
- Da kommen Autos, sagte es.
Die Menge verspernte zu beiden Seiten den Eingang zum Café, sie wuchs noch an, geringfügiger nun, durch Zulauf aus den benachbarten Straßen, sie war sehr viel ansehnlicher, als man hätte annehmen können. Die Stadt hatte sich vervielfacht. Die Leute traten beiseite, ein Gang bohrte sich durch ihre Mitte, um einen schwarzen Wagen durchzulassen. Drei Männer stiegen aus und drangen in das Café vor. (Duras 1959:16)

Vereinzelt ist es auch die Form – das Lexem bzw. seine Schreibweise –, die auf eine vergangene Zeit hindeutet. So wie bei der Beschreibung jenes Mannes, der wahrscheinlich einen Reporter darstellt:

Der Mann setzte sich neben die tote Frau, streichelte ihr Haar und lächelte sie an. Ein junger Mann mit einem Photoapparat über der Schulter kam zur Tür des Cafés gelaufen und fotografierte ihn so, sitzend und lächelnd. (Duras 1959:19)

Ein weiteres herausragendes Thema ist die (wachsende) Nähe zwischen Anne und Chauvin, die einerseits über den Dialog und eine frappierende Offenheit im Gespräch, andererseits über Symbole und Parallelitäten ausgedrückt wird: ein solches Symbol sind Wein und Trunkenheit; die Parallelitäten zwischen dem Paar, über das sie sprechen, und ihrem eigenen Verhalten werden immer deutlicher und dadurch als beabsichtigt erkennbar.

Zunächst ist es Chauvin, der die Initiative ergreift und der Anne überhaupt dazu bringt, sich zu ihm zu setzen:

Der Mann näherte sich Anne Desbaresdes.

- Setzen Sie sich, sagte er.

Sie folgte ihm wortlos. Die Wirtin, immer noch strickend, blickte unverändert auf den Schlepper. Es war deutlich, daß ihrer Meinung nach die Dinge einen unangenehmen Verlauf nahmen. (Duras 1959:38f.)

An diesen und ähnlichen Stellen wird bereits an frames wie „sich nähern“, „auf jemanden zukommen“ oder „jemandem folgen“ die Thematik des Aufeinander-zu-Gehens deutlich. An anderen Stellen findet die Annäherung eher über den Dialog statt.

In Kapitel III etwa wird deutlich, dass Chauvin Anne kennt und sich für sie interessiert, weil er genau über ihr Haus und ihren gesellschaftlichen Stand Bescheid weiß (vgl. Duras 1959:44ff.). Das Motiv der Magnolie, einer schweren, sinnlichen Blüte, wird explizit verbunden mit Nacktheit:

- Von weitem könnte man sich über diesen Garten täuschen, verschlossen wie er ist, dem Meer zugewandt, im schönsten Teil der Stadt. Im Juni des vorigen Jahres, in einigen Tagen wird es ein Jahr her sein, standen Sie ihm gegenüber, auf der Freitreppe, bereit, uns zu empfangen, uns, die Angestellten der Gießereien. Über Ihren halb entblößten Brüsten war eine weiße Magnolienblüte. Ich heiße Chauvin. (Duras 1959:59)

Das Motiv der Magnolienblüte mit ihrem schweren Duft wird mehrmals von Chauvin angesprochen und besonders in der Beschreibung des Empfangs in Kapitel VII wieder aufgegriffen; es trägt zu der wachsenden Intensität bei, die der Leser in der Beziehung zwischen Anne und Chauvin empfindet.

Ein weiteres Motiv ist der Wein, zu dessen Genuss Chauvin Anne beinahe drängt, auch wenn sie ursprünglich selbst einen bestellt hat, als sie zum ersten Mal in das Café kam.

- Ich möchte gern, daß Sie noch ein Glas Wein trinken, sagte der Mann, die Augen auf die Tür gerichtet.

Er bestellte den Wein. Wortlos bequemte sich die Wirtin, ohne Zweifel des unangemessenen Verhaltens der beiden bereits überdrüssig. (Duras 1959:39)

Die vier Männer gingen. Das Paar blieb da, schweigend. Die Frau gähnte. Chauvin bestellte noch eine Karaffe Wein.

- Wenn man nicht so viel tränke, wäre es nicht möglich?

- Ich glaube, es wäre nicht möglich, murmelte Anne Desbaresdes. (Duras 1959:90)

Überhaupt werden Interesse und Nähe häufig über die Dialoginhalte ausgedrückt, etwa wenn Chauvin versucht, sich an Annes Auftreten beim letzten Empfang zu erinnern oder ihren Alltag heraufbeschwört, indem er sie bittet, von sich zu erzählen. Anne hingegen benutzt die Fragen nach dem anderen Paar, um das Thema menschlicher Beziehungen anzuschneiden.

Abgesehen von der Unsicherheit, die Anne Chauvin gegenüber immer wieder befällt, drückt sich die wachsende Nähe zwischen ihnen kaum über ihr Verhalten oder ihre Gestik aus. So finden erst in Kapitel VIII – kohärent mit der abgelegten Angst vor dem gesellschaftlichen Gesichtsverlust, den beide befürchten – erste Berührungen statt. Anne legt ihre Hand auf den Tisch, und nach einem Zögern versteht Chauvin und legt seine Hand auf ihre (vgl. Duras 1959:116). Nach einem weiteren Zögern kommt es zum Kuss:

Da tat sie, was er nicht hatte tun können. Sie ging so nahe an ihn heran, daß ihre Lippen sich finden konnten. Ihre Lippen blieben aufeinander, aufeinandergelegt, auf daß es getan werde, demselben Toten-Rituell folgend wie einen Augenblick vorher die Hände, kalt und bebend. (Duras 1959:120)

Die Formulierung des Erzähltextes ist an dieser Stelle sehr distanziert, was als formale Inkohärenz wahrgenommen wird. Auffällig ist auch, dass die beiden im Verlauf des gesamten Textes per Sie bleiben; sie vermeiden das Duzen bis zum allerletzten Dialogsatz Chauvins:

Ich wünschte, Sie wären tot. (Duras 1959:122)

In diesem Satz gipfelt die Erschöpfung, die sich durch das gesamte letzte Kapitel zieht. An dieser Stelle ist für beide bereits klar, dass sie in der Stadt als Ehebrecher verachtet werden.

Ebenfalls über die lexikalisch-semantische Ebene vermittelt wird die Atmosphäre der Gesellschaft in Kapitel VII. Sehr klar erscheint der Gegensatz zwischen der schillernden, von Ritualen geprägten Gesellschaftswelt und der fast primitiv auftretenden Anne, die zu betrunken ist, um sich auf das Gespräch zu konzentrieren.

Das einheitlich-korrekte Verhalten der Gäste findet seinen Ausdruck in der unpersönlichen verbalen Form „man“. Sie signalisiert keine konkrete Person, sondern ein handelndes Kollektiv und stellt damit die Korrektheit der Gesellschaft dem unkontrollierten Verhalten Annes gegenüber:

- Anne hat nicht gehört.

Sie legt ihre Gabel hin, sieht in die Runde, sucht, versucht, den Lauf der Unterhaltung sich zurückzurufen, bringt es nicht fertig.

- In der Tat, sagt sie.

Man wiederholt. (Duras 1959:98)

Man lacht. Irgendwo am Tisch eine Frau. Der Chor der Gespräche nimmt nach und nach an Stärke zu, und Bemühung und Erfindungsgeist überbieten einander, so etwas wie Gesellschaft zustande bringend. Anknüpfungspunkte finden, Gesprächslücken öffnen sich, in die Vertraulichkeit sich vorwagt. Und man mündet nach und nach in eine Unterhaltung, so parteilich im allgemeinen wie unbeteiligt im besonderen. (Duras 1959:100)

Die gesellschaftlichen Regeln werden in frames wie „es geziemt sich nicht“ (Duras 1959:96), „einem Rituell folgend“ (Duras 1959:96), „schillernde Welt“ (Duras 1959:98) zum Ausdruck gebracht. Die edlen Speisen, die „silberne Schüssel“ (Duras 1959:96), der

„schwarz bekleidete“ und „weiß behandschuhte“ Bedienstete (Duras 1959:96) und der „große Salon“ hinter dem Esszimmer (Duras 1959:110) deuten alle auf eine Gesamtscene, den vornehmen Rahmen dieses Empfangs, hin. Die direkten Reden sind häufig und kurz, sie ergänzen die ansonsten knappe Beschreibung des Geschehens und werden hauptsächlich angewendet, um Gespräch und Atmosphäre zu illustrieren. Häufig sind es jedoch auch hier gesellschaftlich übliche Phrasen und unverbindliche Antworten wie „In der Tat“ (Duras 1959:98), kurze Fragen und Annes knappe Antworten und Entschuldigungen.

Diese eingeworfenen frames sorgen für konkrete scenes beim Leser und erzeugen so einen Gesamteindruck des Settings. Die explizite Beschreibung der Gäste ist hingegen knapp und distanziert:

Der Abend wird ein Erfolg sein. Die Frauen könnten ihres Glanzes nicht gewisser sein. Die Männer haben sie, nach Maßgabe ihrer Bilanzen, mit Schmuck behängt. Einer von ihnen zweifelt heute abend, ob er recht tat. (Duras 1959:100)

Demgegenüber wird Anne als geistesabwesend, unkonzentriert und schwach beschrieben. Über Kommentare in der direkten Rede wie: „Anne hat nicht gehört.“ (Duras 1959:98) wird gezeigt, dass sie dem Gespräch nicht folgen kann. Sie ekelt sich vor den Speisen und lehnt dankend ab. Die Magnolie im Ausschnitt taucht als Symbol der Sinnlichkeit und Schwere wieder auf. Auch die expliziten Hinweise auf Annes gesellschaftliche Fehltritte häufen sich:

Das Blütenblatt der Magnolie ist glatt, nackte Haut. Die Finger zerdrücken es, bis es löcherig ist, halten dann überrascht inne, legen sich wieder auf den Tisch, warten, nehmen Haltung an; es nützt nichts. Denn man hat es bemerkt. Anne Desbaresdes versucht ein entschuldigendes Lächeln, daß sie nicht anders gekonnt habe, aber sie ist betrunken, und ihr Gesicht nimmt den schamlosen Ausdruck des Geständnisses an. (Duras 1959:104)

Dazu wird das Trinken verstärkt betont:

Anne Desbaresdes trinkt, und das nimmt kein Ende, der Pommard hat heute abend weiterhin den zerstörenden Geschmack der unbekannten Lippen eines Mannes von der Straße. (Duras 1959:102)

Solche Anspielungen dienen als Übergang von den Beschreibungen des Empfangs hin zu Chauvin, an den Anne denkt und der vom Boulevard de la Mer aus das Haus beobachtet. Ihre leidenschaftliche Sehnsucht wird zunächst nur angedeutet: etwa durch den Körper, „der von anderem Hunger gepeinigt wird“ (Duras 1959:102); später wird sie jedoch explizit angesprochen: in den „unbekannten Lippen eines Mannes von der Straße“ (siehe oben) oder in der Regung, die Anne in ihren „Lenden“ spürt (Duras 1959:108).

Insgesamt vermittelt die lexikalische Ebene in diesem Kapitel eine unmittelbare Körperlichkeit. Sie tritt einerseits in den Beschreibungen des Mahls und den Anspielungen auf den Verdauungsprozess, andererseits in den Beschreibungen von Abendkleidern und

nackter Haut und den Anspielungen an Chauvins und Annes Begehren zutage. Diese fast primitiven Phänomene erzeugen einen ironischen Gegensatz zu den starren Regeln der Gesellschaft.

Auf syntaktischer und lexikalischer Ebene ergeben sich jedoch gerade in diesem Abschnitt deutliche Inkohärenzen und schwülstige Phrasen, deren Sinn und Zusammenhänge nicht immer eindeutig sind. So treffend auch die Beschreibung der Gesellschaft gelingt, so unangemessen sind einige der frames, die man dafür gefunden hat.

So beginnt das Kapitel gleich mit einem Detail, nämlich mit dem Lachs, den ein vornehm gekleideter Bediensteter soeben serviert:

Auf einer silbernen Schüssel, zu deren Erwerb drei Generationen beigetragen haben, kommt der Salm an, erstarrt in der ihm angeborenen Form. Schwarz gekleidet, weiß behandschuht, trägt ein Mann ihn herein, gleich einem Königskind, und bietet ihn jedem einzelnen im Schweigen des beginnenden Mahles dar. Es geziemt sich, nicht über ihn zu sprechen. (Duras 1959:96)

Auf der syntaktischen Ebene fällt zunächst die Verschachtelung der untergeordneten Sätze auf. Zum Teil sind die Sätze so knapp und so übergangslos aneinandergereiht, dass der Sinn sich nicht völlig erschließt. So wird zum Beispiel nicht klar, worauf sich der Vergleich mit dem „Königskind“ bezieht. Erst auf den zweiten Blick ist zu vermuten, dass der Mann auch im folgenden Satz das handelnde Subjekt ist und auch der vergleichende Einschub auf ihn bezogen sein dürfte. Die Textstelle ist kaum von Bedeutung, dennoch könnte sie den Leser verunsichern und damit mehr Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als sie inhaltlich verdient, weil sie eigentlich nur zum Gesamteindruck beitragen soll.

Auf der lexikalischen Ebene ist sofort der gehobene Stil erkennbar. Lexeme wie „behandschuht“, „darbieten“ oder „geziemen“ entsprechen der gehobenen Schriftsprache und sind mit dem Sprachgebrauch höherer Gesellschaftsschichten oder Adelliger konnotiert. Auch sie tragen daher zu der scene eines eleganten Empfangs bei, die sich im Leser einstellt.

Trotz der gepflegten Sprache gibt es frames, die hervorstechen. So ist der „Salm“ ein im Deutschen zwar existentes, aber sehr ungewöhnliches Wort¹⁶, und die Verwendung des standardsprachlichen Wortes „Lachs“ würde genügen. „Salm“ hingegen ist überhöht und verleiht dem Absatz einen besonders unnatürlichen Klang.

¹⁶ „Salm“ scheint sowohl im Duden als auch im Österreichischen Wörterbuch als Stichwort auf und wird mit „Lachs“ erklärt. Laut Duden ist die Pluralform selten, das Lexem selbst wird aber nicht klassifiziert. (vgl. Duden (⁶2007:1428) bzw. Österreichisches Wörterbuch (⁴⁰2006:552)).

Auch in anderen Fällen sind frames gewählt worden, die zwar verständlich, aber sehr ungewöhnlich sind und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, ohne dass ihnen inhaltlich große Bedeutung zukommt:

Wider seinen Willen wird der Mann kehrt machen. Wieder sieht er die Magnolien, die Gitterstäbe und fern die großen Fenster, immer und immer noch hell. Auf den Lippen hat er wiederum jenen am Nachmittag gehörten Sang, und jenen Namen im Munde, den er nun etwas lauter sprechen wird. (Duras 1959:109)

Warum hier von einem „Sang“ die Rede ist anstatt von einem standardsprachlichen „Gesang“ oder auch einer „Melodie“, wird nicht klar. „Sang“ ist ein knappes, einsilbiges Wort; es kann nur angenommen werden, dass es zugunsten des Satzrhythmus gewählt worden ist.

Stellenweise ist die Sprache so gestelzt oder einzelne Lexeme so ungewöhnlich, dass der gesamte Inhalt einer Textstelle verfremdet und unklar wird. So etwa im Verlauf der Beschreibung der Mahlzeit:

Man fragt nochmals, ob sie nicht krank sei. Sie ist nicht krank.
- Vielleicht ist es diese Blume, beharrt man, die heimtückisch Übelkeit verursacht?
- Nein. Ich bin diese Blumen gewohnt. Es kommt eben vor, daß ich keinen Hunger habe.
Man läßt sie in Frieden. Das Verschlingen der Ente nimmt ihren Anfang. Ihr Fett wird in andere Körper hinüberschmelzen. Die geschlossenen Lider eines Mannes von der Straße beben ob so viel zugebilligter Geduld. Es friert sein erschöpfter Körper, den nichts erwärmt. Abermals hat sein Mund einen Namen gesprochen. (Duras 1959:106f.)

Es ist erkennbar, dass die Beschreibung von der Essensszene hinaus zu dem einsam wartenden Chauvin wechselt. Das Verständnisproblem besteht nicht in diesem impliziten Szenenwechsel, sondern in der Ausdrucksweise, die den Inhalt verwischt: Man beginnt die Ente zu verzehren, und sie wird verdaut werden. Doch es fehlt die direkte Kohärenz zwischen diesem Prozess und Chauvins Warten. Das „Hinüberschmelzen“ ist überdies ein ungewöhnlicher und vager Ausdruck, der diese Verwirrung noch zusätzlich verstärkt.

Ähnlich ist die Wirkung eines Absatzes ganz zu Beginn des Kapitels:

Der Salm wandert von einem zum andern, einem Rituell folgend, das nichts zu stören vermag, es sei denn die verborgene Angst eines jeden, solche Vollkommenheit könne plötzlich zerfallen oder hinfällig werden vor allzu offenkundiger Sinnlosigkeit. Draußen im Park die Magnolien erwirken in der schwarzen Nacht des werdenden Frühlings ihr Trauerblühen.
Mit den Wellen des Windes, der geht, kommt, an die Hindernisse der Stadt brandet und wieder weiterzieht, erfaßt der Duft den Mann und läßt ihn frei, ein ums andere Mal. (Duras 1959:96f.)

Wiederum sind mehrere, einander untergeordnete Sätze aneinander gereiht. Sie sind korrekt aufeinander bezogen, erzeugen aber aufgrund ihrer Komplexität und der gehobenen Lexik einen verwirrenden Gesamteindruck. Dass Vollkommenheit zerfällt oder hinfällig wird, ist nicht konkret möglich, es ist aber die expressive „Biegung“ der Sprachnorm, wie sie in einem literarischen Text häufig zu finden ist. Ebenso ist das „Trauerblühen“ eine

ausdrucksstarke Wortschöpfung; dass die Magnolien ihr Trauerblühen „erwirken“, ist jedoch bereits unverständlich. Dies passiert mehrfach im deutschen Text: wird im Spiel mit der Sprache übertrieben, so wird der Text unklar, und der Leser muss sich mit einem diffusen Gesamteindruck begnügen, während er doch an anderen Stellen präzise, knappe Beschreibungen liest. Diese formalen Schwankungen sorgen für Inkohärenzen und fordern dem Leser sehr viel Aufmerksamkeit ab.

Insgesamt ist im Zieltext intratextuelle Kohärenz auf der inhaltlichen Ebene eher gegeben als auf der formalen Ebene. Sowohl im Erzähltext als auch im Dialogtext gibt es Schwankungen in Lexik und Syntax, unangemessene Sprachverwendung und irritierende Ausdrücke. Sogar die Ausdrucksweise einzelner Figuren ist, wie gezeigt werden konnte, inkohärent. Sie verändert sich zum Teil von einem Kapitel zum anderen (so sind die Formen der Umgangssprache des Kindes nur stellenweise zu finden). Ähnliches fiel bei den auffallend überhobenen Beschreibungen des Frühlingswetters auf. Besonders auffällig sind die Stil- und Rhythmusschwankungen innerhalb des Erzähltextes und die überhöhte Sprache in Kapitel VII, wo der Form so viel Gewicht eingeräumt wird, dass der eigentliche Inhalt oft nicht deutlich wird.

Angesichts der Tatsache, dass zwei Übersetzer beteiligt waren, ist die Hypothese entstanden, dass die Übersetzung aufgeteilt wurde und einige Inkohärenzen auf (stets auch vorhandene) Unterschiede im „persönlichen“ Stil der beiden Übersetzer zurückzuführen sind.

2.2. Der Ausgangstext

2.2.1. Funktion des Ausgangstexts

Die Autorin des Romans, Marguerite Duras, ist heute als Verfasserin von Romanen, Theaterstücken und Filmdrehbüchern international bekannt, dürfte jedoch in Frankreich nach wie vor einen anderen Stellenwert einnehmen als im deutschsprachigen Raum. Sie wird als Marguerite Donnadiou 1914 in einer Provinz des damals französischen Indochina (Vietnam) geboren.¹⁷ Der Vater stirbt früh; die Mutter zieht drei Kinder unter großen Existenzschwierigkeiten alleine auf. Marguerite besucht das französische Lycée in Saigon. Nach dem Schulabschluss zieht sie 1933 nach Frankreich und studiert dort Politik-

¹⁷ Biografie nach <http://leseditionsdeminuit.eu> und www.suhrkamp.de.

wissenschaften und Recht. Dort lernt sie auch Robert Antelme kennen, den sie 1939 heiratet. Er wird jedoch im Zweiten Weltkrieg an die Front eingezogen und kommt später ins Konzentrationslager. Marguerite Duras schließt sich in dieser Zeit der französischen Widerstandsbewegung, der *Résistance* an; später tritt sie der französischen Kommunistischen Partei bei. Sie lernt Dionys Mascolo kennen, mit dem sie zusammenleben und einen Sohn haben wird. Um diese Zeit beginnt sie auch – unter dem Pseudonym Marguerite Duras – ernsthaft zu schreiben; nicht zuletzt ist dies für sie eine Art, Erlebtes zu verarbeiten. Mehrere Werke, darunter *La Douleur* über die Rückkehr ihres todkranken Mannes aus dem Konzentrationslager, sind stark autobiografisch geprägt.

Der Großteil von Duras' Romanen und Theaterstücken erscheint in den 60er- und 70er-Jahren. Mehrere Bücher werden verfilmt; meist ist sie mit dem Resultat unzufrieden. 1966 entsteht mit *La Musica* ihr erster von zehn eigenen Filmen. Ähnlich wie ihre Romane brechen auch ihre Filme mit den traditionellen narrativen Strukturen. Es handelt sich um möglichst kostengünstige Produktionen, die stilistisch der *Nouvelle Vague* nahe stehen und – ähnlich wie ihre Texte – nicht selten auf die Rezipienten verstörend wirken.

1984 erhält Marguerite Duras für ihren Roman *L'Amant* den renommierten Literaturpreis der Académie Goncourt. *L'Amant* wird ein kommerzieller wie literarischer Erfolg und ist heute augenscheinlich Marguerite Duras' bekanntester Roman.

Viele Jahre ihres Lebens kämpft die Autorin mit Alkoholproblemen. Mehrmals unterzieht sie sich Entziehungskuren oder muss wegen der Folgeerscheinungen ihres Alkoholismus ins Krankenhaus. Der Alkohol ist auch ein wiederkehrendes Thema in ihren Werken. Als letztes Buch erscheint *Ecrire* (1993). Marguerite Duras stirbt 1996 in Paris.

Aufgrund ihres individuellen Schreibstils, der an keine bestimmte Tradition anknüpft, und der bewussten Brüche mit dem narrativen Erzählstil wird Marguerite Duras nicht selten dem *Nouveau Roman* zugerechnet und in einem Atemzug mit Autoren wie Nathalie Sarraute und Michel Butor genannt. Letztere haben teils zur gleichen Zeit und in den gleichen Verlagen veröffentlicht wie Duras selbst.

Les Editions de Minuit, der Pariser Verlag, in dem *Moderato cantabile* 1958 erschien, hat eine erwähnenswerte Geschichte. Er wird im Jahr 1941 während der deutschen Besatzung als „Untergrundverlag“¹⁸ der *Résistance* gegründet; die ersten Druckwerke finden Verbreitung, indem sie von Hand zu Hand weitergegeben werden. Nach der Befreiung Frank-

¹⁸ „maison d'édition clandestine“, vgl. <http://www.leseditionsdeminuit.eu>

reichs hält sich der Verlag zunächst mit sehr kleinen Auflagen über Wasser; dennoch werden in der Nachkriegszeit Werke veröffentlicht, die die Verlagslinie entscheidend prägen. Darunter findet man den bis dahin unbekannten Samuel Beckett, dessen Art zu schreiben zu dieser Zeit etwas völlig Neues ist und dem Verlag mit einem Mal Erfolg und Renommee verschafft. Wesentlich sind danach vor allem die Autoren des *Nouveau Roman*, darunter bald auch Marguerite Duras.

Der Verlag widmet sich moderner und kritischer Literatur aller Genres, der Literaturkritik sowie der Wissenschaft und Dokumentation. Neben einer Taschenbuch-Linie für Belletristik gibt es auch eigene Reihen für Geschichte und Philosophie. Dazu kommt die Übersetzung renommierter nicht-französischer Literatur. In allen Schwerpunkten widmet man sich vor allem gesellschaftlich-kritischen und politischen, nicht selten auch umstrittenen Themen. Die Verlagslinie wird auf der Homepage nicht ausdrücklich beschrieben; ein französischsprachiger Leser, der der Literatur kundig ist, könnte sie aber von der Auswahl der Autoren und vor allem von der Gründungsgeschichte – der Implikation in die antifaschistische Résistance – ableiten.

Die Bibliografie von Marguerite Duras umfasst 63 Ausgaben¹⁹. Dazu kommen mehrere Filme, Drehbücher und Adaptionen ihrer Prosatexte für den Film. Außerdem scheinen mehrere Bücher über sie als Person auf. *Moderato cantabile* ist das erste von 15 Werken, die bei *Les Editions de Minuit* erschienen sind; der Verlag betrachtet die Publikation als beständig erfolgreich²⁰. Das vorliegende Exemplar ist ein Band der Taschenbuch-Reihe *Collection double*, einer Reihe für Neuauflagen im Taschenbuch-Format. Wie bei allen Publikationen dieses Verlags ist das äußere Erscheinungsbild sehr schlicht. Titel und Autor stehen in dunklen Großbuchstaben, am unteren Rand ist das Emblem des Verlags zu erkennen. Während die Hardcover-Bücher (darunter auch die Erstausgabe von *Moderato cantabile*) in der Regel kein Umschlagbild aufweisen, ist auf der Taschenbuch-Ausgabe ein Foto von Duras an der Schreibmaschine abgebildet; dabei ist anzunehmen, dass zeitgenössische wie heutige potenzielle Leser die Dame auf dem Bild zwar nicht vom Sehen kennen, aus dem Kontext jedoch auf die Autorin schließen würden.

Ausführliche Information über die Autorin oder über den Inhalt des Romans sind auf dem Umschlag nicht zu finden. Es gibt allerdings einen Klappentext, in dem anhand eines kurzen Dialogausschnitts der Text beschrieben und kommentiert wird.

¹⁹ Darunter Romane, Theaterstücke, Kurztexte und autobiografische Texte, vgl. <http://www.leseditionsdeminuit.eu>.

²⁰ Seit ihrem Erscheinen im Jahr 1958 wurde die französische Ausgabe über eine Million Mal verkauft. Persönliche Nachricht vom 16.1.2009, vgl. Anhang.

Moderato cantabile – ein eher frühes Werk von Marguerite Duras – wurde in Frankreich bei seinem Erscheinen recht unterschiedlich, insgesamt aber positiv aufgenommen. Eine Auswahl an Pressekritiken aus dem Jahr 1958²¹ macht deutlich, dass der Name Marguerite Duras bereits bekannt und durchaus Interesse an ihrem Werk vorhanden war.

Insgesamt halten sich positive und negative Kommentare die Waage, wobei jeder Kritiker auch etwas Positives erkennt. Man ist sich einig: Duras trägt mit *Moderato cantabile* zu neuen stilistischen Tendenzen im Bereich des Romans bei, wie sie in dieser Zeit gefordert werden. Sie wird verglichen mit Autoren wie Nathalie Sarraute und Alain Robbe-Grillet. Hervorgehoben wird ihre Kunst, das Alltägliche zu beschreiben und dabei gleichzeitig etwas Tieferliegendes zu vermitteln. Man attestiert der Autorin, dass sie ihr Handwerk beherrscht und ihren Texten ein „gewisses Etwas“ verleiht. *Moderato cantabile* ist für viele eine Versuchsanordnung, die über den traditionellen Roman hinausgehen will.

Gelobt werden die schlichte Knappheit des Romans („brièveté“ laut Claude Mauriac, „limpidité“ laut Dominique Aury, „la simple présence des choses“ bei Gaëtan Picon) und der strenge formale Aufbau („architecture et sécheresse“, lobt Claude Roy; Robert Poulet meint süßsauer, es handle sich um „travaux de laboratoire“; Madeleine Alleins attestiert „habileté technique“). Auch die präzise Beschreibung der an „faits-divers“ erinnernden Ereignisse wird hervorgehoben. Madeleine Alleins stellt fest, dass der Roman „force le lecteur attentif à se réveiller“ und bestätigt damit nicht zuletzt eine These aus der obigen Zieltextanalyse. Picon hebt neben der Beschreibung der Mutter-Kind-Beziehung das Kapitel über den Empfang als Schlüsselstelle hervor. Für mehrere wesentliche Elemente des Buches scheint sich damit der Eindruck, den der Zieltext hinterließ, in der Ausgangskultur zu bestätigen. Das hohe literarische Niveau, das Duras zugesprochen wird, der intellektuelle Anspruch der Kritik und der künstlerische Erneuerungswillen des *Nouveau Roman* deuten auch auf einen ähnlichen Modell-Leser hin, wie er bereits für den Zieltext angenommen wurde: es handelt sich um eine belletristisch interessierte, tendenziell weibliche Leserschaft, die bereit ist, sich auf einen teils elliptischen und assoziativen Text einzulassen, also aufmerksam zu lesen. Diese Leserschaft wird eine überdurchschnittlich hohe literarische Bildung und höchstwahrscheinlich auch eine gesellschaftskritische Haltung mitbringen. Möglicherweise weiß sie über literarische Strömungen sowie den Hintergrund des *Nouveau Roman* mehr oder weniger genau Bescheid.

²¹ Erschienen zwischen Februar und Juli 1958, zu finden in der Taschenbuchausgabe von *Les Editions de Minuit*.

Heute hat Duras eher den Stellenwert eines Klassikers des 20. Jahrhunderts. Was einige Zeitgenossen als „voies nouvelles pour le roman“ priesen (z.B. Claude Mauriac), gilt heute als individueller Stil einer bestimmten Autorin. Damals wie heute ist Marguerite Duras eine bekannte und anerkannte, jedoch nicht populäre Autorin, deren Werke auch in zahlreiche Sprachen übersetzt wurden²². *Moderato cantabile* zählt zu ihren weniger bekannten Werken.

2.2.2. Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes

2.2.2.1. Kohärenz des Inhalts

Der Text beginnt mit einer zunächst sachlichen und detaillierten Beschreibung der Klavierstunde in Mademoiselle Girauds Wohnung: eine scene wird knapp und realistisch präsentiert, die Figuren werden eingeführt, ohne zunächst beim Namen genannt zu werden: die Rede ist von „l'enfant“ und von „la dame“ für Mademoiselle Giraud; Anne Desbaresdes wird mit folgenden Worten fokussiert: „Une femme, assise à trois mètres de là, soupira.“ (Duras 1958:7) Sie bleibt noch im Hintergrund, während beschrieben wird, wie das Kind am Klavier immer bockiger und Mademoiselle Giraud immer wütender wird. Zunächst hält diese ihre Ungeduld noch zurück („La dame ponctua cette réponse d'un coup de crayon sur le clavier“, Duras 1958:7); später schreit sie („Tu vas le dire tout de suite, hurla la dame“, Duras 1958:8). Der Schrei aus dem Café im unteren Stock bricht mit dieser Spannung.

In der Präsentation der Figuren wie auch des Settings wird vieles nur angedeutet; so erfährt man aus dem Kontext, dass es sich um eine relativ kleine Hafen- und Industriestadt handelt; in einem Nebensatz heißt es: „Rares étaient les bateaux de plaisance“ (Duras 1958:9). Es fahren vor allem Lastschiffe in den Hafen ein, die Sand und Kohle geladen haben (vgl. u.a. Duras 1958:115). Es ist von kalten Winden, vom Meer und von Gewittern die Rede, sodass man an das ein wenig raue Atlantik-Klima denkt, auch wenn weder die Stadt noch das Meer explizit benannt werden.

Über eine andere wesentliche Figur, Chauvin, erhält der Leser erst viel später Information. Er ist ein mehr oder weniger Unbekannter, den Anne in dem Café immer wieder trifft. Er bleibt zunächst der geheimnisvolle Mann, der offenbar viel Zeit im Café ver-

²² Gemäß der Auskunft des Verlags gibt es mittlerweile 40 ausländische Lizenzen, vgl. persönliche Nachricht im Anhang.

bringt und auch bei dem Mord zugegen war. Erst in Kapitel III spricht er ein wenig über sich selbst, und erst in Kapitel IV stellt er sich namentlich vor. Im Gegensatz zu Anne, der verheirateten Dame aus gutem Haus („C’est dans cette maison qu’on vous a épousée il y a maintenant dix ans“, Duras 1958:42), wird er in Kapitel VII explizit als „homme de la rue“, d.h. als einfacher Mann beschrieben (Duras 1958:105). Dieser inhaltliche Gegensatz bildet die Basis für den (gesellschaftlichen wie dramaturgischen) Konflikt. Dieser wird durch die wiederholten Treffen des ungleichen Paares und die misstrauischen Blicke der Kleinstädter ausgelöst, durch Annes unpassendes Verhalten während des Empfangs zum Höhepunkt getrieben und endet – offen – mit dem letzten Treffen der beiden.

2.2.2.2. Kohärenz der Form

Wie bei der Besprechung des Translats bereits erwähnt, ist der Text auf der Makroebene durch eine Wiederholungsstruktur geprägt, die Spannung erzeugt, in einem einmaligen Ereignis – dem Empfang – gipfelt und dann in einer letzten Wiederholung des Cafébesuchs ausklingt. Dadurch, dass die Wiederholung nicht völlig regelmäßig stattfindet (die Kette der Cafébesuche ist durchsetzt von zwei Klavierstunden, und gegen Ende führt der Empfang zur Klimax) und die Umstände (das Wetter, die Zeit, die Befindlichkeit der Personen) geringfügig variieren, wird die Spannung aufrecht erhalten, und die Leserschaft bleibt am Ball.

Auch die Erzählperspektive wurde bereits besprochen; der Gesamteindruck des französischen Ausgangstextes ist ähnlich. Der Erzähler bleibt zunächst distanziert; zu Beginn wird fast nur beschrieben, die erste Präsentation der Figuren gibt kaum Hintergrundinformationen oder Erklärungen. Diese Distanz wird auf der lexikalischen Ebene unterstrichen; das geht bis hin zum Gebrauch des Demonstrativpronomens „ce“ bzw. „cette“, das sehr häufig wiederkehrt.²³ Auf der anderen Seite wird oft durch Nebenbemerkungen die Haltung oder Emotion einer Figur beschrieben oder zusammenfassend erklärt; nicht selten auch wertend oder ironisch. Beispiele dafür sind auch schon am Beginn zu finden:

-C’est un enfant difficile, osa dire Anne Desbaresdes, non sans une certaine timidité.

²³ Neben seiner ursprünglichen, hinweisenden Funktion hat das Demonstrativpronomen im Französischen auch eine Wirkung, die im Deutschen eher gegenteilig aufgefasst würde: „Le démonstratif s’emploie souvent avec une nuance affective, notamment avec des noms propres.“ (Grevisse ¹³1993:923) Dies ist im vorliegenden Buch nicht unmittelbar der Fall; mit Eigennamen wird das Pronomen hier nicht verwendet. Dennoch sei darauf hingewiesen, dass eine wörtliche deutsche Übersetzung „diese/r + Nomen“ eher negativ, vielleicht sogar abfällig konnotiert würde, was im Französischen nicht gemeint sein muss.

L'enfant tourna la tête vers cette voix, vers elle, vite, le temps de s'assurer de son existence, puis il reprit sa pose d'objet, face à la partition. Ses mains restèrent fermées. (Duras 1958:9)

Hier wird zunächst Annes Haltung als eher schüchtern beschrieben. Es folgt ein Wechsel zum Kind, das sich ihrer Anwesenheit versichert; der Leser fühlt sich dabei der Perspektive des Kindes nah, wird aber gleich darauf, irritiert durch die „pose d'objet“, die das Kind einnimmt, von dieser Perspektive distanziert.

Danach kehrt der Erzähler in die beschreibende Haltung zurück. So und ähnlich wechselt er immer wieder zwischen der Beschreibung von Personen bzw. ihrem äußerlichen Verhalten und der Erklärung oder Beschreibung ihres Empfindens aus personaler Warte hin und her. Auch dies findet man bereits im ersten Kapitel:

Le rose de la journée finissante colora le ciel tout entier. D'autres enfants, ailleurs, sur les quais, arrêtés, regardaient.
-Sûr, vraiment, une dernière fois, tu es sûr ?
Encore, la vedette passait [devant la fenêtre, Anm].
La dame s'étonna de tant d'obstination. Sa colère fléchit et elle se désespéra de si peu compter aux yeux de cet enfant, que d'un geste, pourtant, elle eût pu réduire à la parole, que l'aridité de son sort, soudain, lui apparut.
- Quel métier, quel métier, quel métier, gémit-elle. (Duras 1958:10)

Nicht nur die Wechsel der vorherrschenden Perspektive (hier vom unbeteiligten allwissenden zum personalen und gleichzeitig erklärenden Erzählstil), auch die Wechsel zwischen Szenen sind oft auffällig fließend. Sie erinnern damit an eine Kamera, die schwenkt und dann auf eine andere Szene fokussiert. So wird zunächst noch das Café beschrieben, aus dem Anne soeben aufgebrochen ist:

-On la voit souvent par la ville, dit la patronne, avec son petit garçon. A la belle saison tous les jours.
-Les leçons de piano?
-Le vendredi, une fois par semaine. Hier. Ça lui faisait une sortie, en somme, cette histoire. L'homme faisait jouer la monnaie dans sa poche. Il fixait le quai devant lui. La patronne n'insista pas.
Le môle dépassé, le boulevard de la Mer s'étendait, parfaitement rectiligne, jusqu'à la fin de la ville.
-Lève la tête, dit Anne Desbaresdes. Regarde-moi.
L'enfant obéit, accoutumé à ses manières.
-Quelquefois je crois que je t'ai inventé, que ce n'est pas vrai, tu vois.
L'enfant leva la tête et bâilla face à elle. (Duras 1958:35f.)

Hier „schwenkt“ der Erzähler weg von der Szene im Café, den Weg am Meer entlang bis zu der Stelle, wo Anne sich mit ihrem Kind gerade auf dem Heimweg befindet, und hält dann auch diese Situation fest. Der Leser versteht den Übergang durch die Worte „le môle dépassé...“. An dieser und wenigen anderen Stellen dient ein überleitender Satz als winzige „Zwischenszene“, die es dem Leser ermöglicht „umzuschalten“ und ihn für eine neue scene empfänglich macht.

Im Gegensatz dazu sind abrupte Perspektiven- und Szenenwechsel – ähnlich wie ein Schnitt im Film – selten. Treten sie jedoch auf, werden sie dadurch umso deutlicher. Ein Beispiel findet sich auf Seite 24, wo sich Anne übergangslos mit einem Mal in dem Café befindet und der Leser sich plötzlich umstellen muss, nachdem zuvor noch von dem Spaziergang über die Mole die Rede ist:

Cependant, une fois le premier môle dépassé, lorsqu'ils atteignirent le deuxième bassin des remorqueurs, au-dessus duquel habitait Mademoiselle Giraud, [l'enfant] s'effraya.

-Pourquoi là ?

-Pourquoi pas ? dit Anne Desbaresdes. Aujourd'hui, c'est pour se promener seulement. Viens. Là, ou ailleurs.

L'enfant se laissa faire, la suivit jusqu'au bout.

Elle alla droit au comptoir. Seul un homme y était, qui lisait un journal.

-Un verre de vin, demanda-t-elle. (Duras 1958:23f.)

Im folgenden Beispiel dient ein Absatz eigentlich nicht einem Szenen-, sondern einem Perspektivenwechsel. Dennoch wirkt er wie ein Schnitt im Film. Die vorhergehende Szene beschreibt Anne und Chauvin im Café; im folgenden Absatz befindet man sich noch immer im Café, das Gespräch findet jedoch zwischen Chauvin und der Wirtin statt:

Debout devant l'homme, tournant le dos au port, Anne Desbaresdes se tut encore longtemps. Lui ne paraissait pas s'apercevoir de sa présence.

-Il m'aurait été impossible de ne pas revenir, dit-elle enfin.

-Je suis revenu moi aussi pour la même raison que vous.

-On la voit souvent par la ville, dit la patronne, avec son petit garçon. A la belle saison tous les jours.

-Les leçons de piano ?

-Le vendredi, une fois par semaine. (...) (Duras 1958:35)

Eine andere Form der Distanzierung ist eine selten auftretende, unpersönliche Sachlichkeit, die auch auf lexikalischer Ebene ihren Ausdruck findet. Sie fällt an zwei Stellen auf, an denen jeweils die Erwähnung des ungewöhnlichen Wetters die Atmosphäre beschreiben soll und so ein neues Kapitel einleitet. So zum Beispiel am Anfang von Kapitel IV:

Le lendemain encore, Anne Desbaresdes entraîna son enfant jusqu'au port. Le beau temps continuait, à peine plus frais que la veille. Les éclaircies étaient moins rares, plus longues. Dans la ville, ce temps, si précocement beau, faisait parler. Certains exprimaient la crainte de le voir se terminer dès le lendemain, en raison de sa durée inhabituelle. Certains autres se rassuraient, prétendant que le vent frais qui soufflait sur la ville tenait le ciel en haleine et qu'il l'empêcherait encore de s'ennuager trop avant. (Duras 1958:53)

Der Absatz „certains exprimaient...“ hebt sich vom übrigen Erzähltext ab, weil er nicht nur syntaktisch sehr komplex, unpersönlich und dokumentarisch ist, sondern auch mehrere Elemente auf einen besonders distanzierten Erzähler hinweisen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Beginn des letzten Kapitels, in dem Anne und Chauvin sich ein letztes Mal verunsichert gegenüber treten. Hier ist davon die Rede, dass das Wetter noch immer ungewöhnlich, fast verdächtig schön ist für diese Jahreszeit und

dieser Tag noch strahlender ist als der vorhergehende. Es ist ein „temps mensonger“ (Duras 1958:113), das schöne Wetter ist trügerisch und nicht geheuer. Sowohl die formale Wiederholung des Kapiteleinstiegs als auch die neuerliche Verwendung des Motivs Wetter fällt auf. Dem Leser wird signalisiert, dass die Ortsbeschreibung hier Spannung aufbaut. Wieder vermittelt die Atmosphäre eine Stimmung bzw. erklärt die Haltung der Personen, sie verstärkt die scenes. Der Erzähler hingegen distanziert sich.

Sonst findet die Distanzierung vor allem auf lexikalischer Ebene statt. Häufig relativiert ein einzelnes Lexem wie etwa „apparemment“ (vgl. Duras 1958:18) oder „peut-être“ (vgl. S.46) oder eine Phrase wie „[elle] eut l’air“ (vgl. Duras 1958:29) eine gesamte Aussage. Auch die Wertungen in der Erzählerhaltung sind meist sehr knappe Einwürfe und gleichen kurzen Hinweisen. Sie können resignierend wirken:

„Des renforts de police arrivèrent – trop tard, sans raison.“ (Duras 1958:20)

Oder aber sie bringen die Atmosphäre, die Haltung oder die Stimmung einer Figur knapp auf den Punkt bzw. entlarven diese als vorgetäuscht:

La gamme se termina. L’enfant, dans le désintérêt parfait du moment qui passait, se releva légèrement de son tabouret et tenta l’impossible, d’apercevoir ce qui se passait en bas, sur le quai.
-Je lui expliquerai qu’il le fait, dit la mère, faussement repentante. (Duras 1958:77)

Auffällig ist die Erzählerhaltung besonders in Kapitel VII, wo sich der Erzähler stellenweise sehr zurücknimmt. Absätze reiner Beschreibung wechseln sich jedoch ab mit kurzen, stark wertenden Einwürfen bzw. teils erklärenden Verweisen auf die Zusammenhänge. So wird mehrmals darauf aufmerksam gemacht, dass Anne nicht bei der Sache ist und dass sie außergewöhnlich viel getrunken hat. Gleichzeitig wird auf die gesellschaftliche Rolle verwiesen, die sie mit ihrer Heirat eigentlich zugewiesen bekam:

Elles se poulèchent de mayonnaise, verte, comme il se doit, s’y retrouvent, y trouvent leur compte. Des hommes les regardent et se rappellent qu’elles font leur bonheur.
L’une d’entre elles contrevient ce soir à l’appétit général. Elle vient de l’autre bout de la ville, de derrière les môles et les entrepôts à huile, à l’opposé de ce boulevard de la Mer, de ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé, où un home lui a offert du vin jusqu’à la déraison. Nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l’exténuerait. (Duras 1958:104)

Auch durch die Erwähnung einzelner Motive werden Zusammenhänge zwar nicht explizit erklärt, aber dennoch vermittelt. So stellt ein nachmittags im Café gehörtes Lied eine motivische Verbindung zwischen Anne und Chauvin dar:

D’autres femmes boivent à leur tour, elles lèvent de même leurs bras nus, délectables, irréprochables, mais d’épouses. Sur la grève, l’homme siffle une chanson entendue dans l’après-midi dans un café du port. (...) De doux murmures montent de leurs gorges à la vue du canard d’or. L’une d’elles défaille à sa vue. Sa bouche est déséchée par d’autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu’à peine, le vin. Une chanson lui revient, entendue dans l’après-midi dans un café du port, qu’elle ne peut pas chanter. Le corps de l’homme sur la plage est toujours solitaire. (Duras 1958:107)

Das Lied, „une chanson entendue dans l’après-midi dans un café du port“, bildet ein Motiv, einen frame, der – sicherlich bewusst – wiederholt wird, um ihn hervorzuheben. Er erzeugt die scene des Cafés und der Radiomusik, die dort gespielt wird, und lässt den Leser damit das Zusammensein von Anne und Chauvin assoziieren. Damit ist das Motiv des Liedes ein typisches Beispiel für Duras’ Art zu erzählen.

Dort, wo ansonsten hauptsächlich beschrieben wird, können diese Verweise und knappen Einwürfe als andeutende Erklärung von Zusammenhängen dienen. Denn sowohl die Szenenbeschreibung als auch die Dialogfolgen bleiben häufig unkommentiert. Wo bei Wortwechseln nicht angegeben wird, wer spricht, ist ein besonders aktiver Leser gefordert, der dies aus dem Inhalt ableitet.

Auf der syntaktisch-stilistischen Ebene ist der erste Eindruck ein gepflegter und wortgewandter Stil. Die Sprache ist grammatikalisch und stilistisch korrekt – dieser Eindruck wird durch die Verwendung des *passé simple*, der traditionellen literarischen Erzählzeit, unterstrichen.²⁴ Betrachtet man die grammatikalischen Merkmale in ihrem Kontext, so ist der Tempusgebrauch durchaus von Bedeutung. Was mit den jeweiligen Zeiten assoziiert werden könnte, soll in Abschnitt 2.2.2.3 sowie in dem Kapitel über die intertextuelle Kohärenz näher erläutert werden.

Die Wortwahl ist durchdacht; die Kombination von Begriffen ist nicht selten ungewöhnlich, gleichzeitig aber sehr ausdrucksstark. Das beginnt schon in Kapitel I, wo in einem Satz beschrieben wird, wie Mademoiselle Giraud ihre Aussagen mit einem nachdrücklichen Klopfen des Bleistifts auf die Tasten unterstreicht („La dame ponctua cette réponse d’un coup de crayon sur le clavier“, Duras 1958:7). Auch die Syntax, und dabei besonders die Wortstellung, ist keineswegs falsch, aber oft überraschend. Insgesamt wird rasch erkennbar, dass es sich um eine für literarische Texte durchaus gängige „kreative Dehnung bzw. Erweiterung der Norm“ (vgl. Snell-Hornby 1996:108f., aufbauend auf Coseriu 1971:183ff.) handelt, d.h. um eine kreative, vom Alltag distanzierte Sprachverwendung, die eine Botschaft übermitteln soll.

Besonders auffällig sind auf der syntaktischen Ebene die vielen aneinandergereihten kurzen Sätze, die häufigen Appositionen und Einschübe. Im Grunde sind sie typisch für die

²⁴ Wesentlich ist, dass der Gebrauch dieser Form alleine nichts über die Stilebene aussagt. Auch Groschenromane oder Texte, die in einer vulgären Sprache oder im *argot*, der Umgangssprache, verfasst sind, können im *passé simple* stehen, vgl. Confais¹³2004:26. Dennoch wird dieses Perfekt mündlich nicht mehr verwendet und wird in der modernen Literatur zum Teil vom Präsens und von der einfacher zu bildenden Vergangenheitsform (*passé composé*) verdrängt.

französische Standard- und Literatursprache; besonders in der Mitte eines zusammenhängenden Satzes oder zwischen zwei Teilen einer direkten Rede, aber auch nachgestellt am Ende eines Aussagesatzes. Dadurch, dass im Französischen Adjektive und Ergänzungen nachgestellt werden, d.h. auf das Nomen folgen, sind auch nachgestellte Attributsätze, die durch einen Beistrich vom Hauptsatz getrennt werden, üblich. Bei Duras treten sie jedoch gehäuft auf und sorgen oft für eine spezifische Wirkung. Sie erscheinen dem Leser ungewohnt und sind vielfach für eine orthodoxe Syntax nicht unbedingt notwendig. Begründet werden können sie mit ihrer Wirkung, und dies war wohl auch die Absicht der Autorin: längere, mit Einschüben versehene Sätze wirken flüssiger und weniger abgehackt als knappe, aneinandergereihte Sätze. Die Erzählung wird dadurch formal rhythmisiert und betont und auch auf der assoziativen Ebene gelenkt. Im folgenden Beispiel etwa erzeugt die knappe, rigide „Aufzählung“ der Handlungen von Mademoiselle Giraud einen deutlichen Gegensatz zu dem Verhalten des Kindes, wie es anschließend beschrieben wird:

- L'éducation que vous lui donnez, Madame, est une chose affreuse, cria Mademoiselle Giraud. D'une main elle prit la tête de l'enfant, lui tourna, lui mania la tête, le força à la voir. L'enfant baissa les yeux.
-Parce que je l'ai décidé. Et insolent par-dessus le marché. Sol majeur trois fois, s'il te plaît. Et avant, do majeur encore une fois.
L'enfant recommença une gamme en do majeur. Il la joua à peine plus négligemment que les fois précédentes. Puis, de nouveau, il attendit.
-Sol majeur j'ai dit, maintenant, sol majeur.
Les mains se retirèrent du clavier. La tête se baissa résolument. Les petits pieds ballants, encore bien loin des pédales, se frottèrent l'un contre l'autre dans la colère. (Duras 1958:74)

Auch in den Beschreibungen der Treffen zwischen Anne und Chauvin findet man viele Abschnitte, in denen sich die kurzen, unbeteiligten Aufzählungen von Handlungen und die durch Einschübe verfremdeten Sätze häufen:

La main chercha le verre, machinalement. Il fit signe à la patronne de les servir à nouveau de vin. Anne Desbaresdes ne protesta pas, eut l'air, au contraire, de l'attendre.
-A le voir faire avec elle, dit-elle doucement, comme si, vivante ou morte, ça ne lui importait plus désormais, vous croyez qu'il est possible d'en arriver... là... autrement que... par désespoir ? L'homme hésita, la regarda en face, prit un ton tranchant.
-Je l'ignore, dit-il.
Il lui tendit son verre, elle le prit, but. Et il la ramena vers des régions qui sans doute devaient lui être plus familières. (Duras 1958:29)

Dieses Stilmittel hat eine deutliche Wirkung. Nicht nur hilft es dem Erzähler, sich zu distanzieren, indem er sich auf die Beschreibung dessen beschränkt, was auf der (visuell) wahrnehmbaren Ebene vor sich geht. Es kann außerdem die Erzählung verlangsamen oder beschleunigen, auf einem Detail verweilen oder aber in rascher Folge viele Fakten oder Handlungen schildern und damit Nervosität und Unruhe ausdrücken.

Ähnlich wie die „aufzählende“ Satzstruktur haben auch unvollständige Sätze eine beschleunigende, verknappende Wirkung. Beides ist u.a. in folgendem Beispiel erkennbar:

-Anne est en retard, excusez Anne.

Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle. Si son incongruité la dévore, elle ne peut s'imaginer. Un sourire fixe rend son visage acceptable.

-Anne n'a pas entendu.

Elle pose sa fourchette, regarde alentour, cherche, essaye de remonter le cours de la conversation, n'y arrive pas.

-Il est vrai, dit elle. (Duras 1958:101)

Besonders gut eignen sich für die Verknappung jedoch die verkürzenden syntaktischen Strukturen, wie sie dem Französischen – und auch dem Lateinischen und anderen romanischen Sprachen – eigen sind. Dazu zählen Infinitivkonstruktionen etwa mit „pour“ oder „sans“ und Konstruktionen, die etwa „müssen“ oder „lassen“ ausdrücken, z.B. „[l'homme] se laissa faire“ (Duras 1958:18). Auch Gerundien können verschiedene Umstände ausdrücken, darunter Gleichzeitigkeit und Gegenüberstellungen („tout en lavant ses verres, la patronne les lorgnait, intriguée de les voir tant s'attarder, sans doute.“, Duras 1958:35). Häufig sind Konstruktionen mit Partizip („la dame proclama la leçon terminée“, Duras 1958:16 ; „nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l'exténuerait“, Duras 1958:104). Dazu kommen grammatikalische Formen und Objektpronomen wie „y“ für eine Ergänzung mit „à“ oder „en“ für eine Ergänzung mit „de“; sie tragen besonders stark zu einer Verkürzung der Sätze bei, ohne dass der Text dabei an Klarheit einbüßt, weil ihre Anwendung genau geregelt ist.

Ebenfalls der französischen Grammatik eigen ist die formale Hervorhebung, die *mise en relief*. Ein Element eines Satzes wird an den Anfang geschoben und dadurch betont²⁵; dies kommt sowohl in der schriftlichen Sprache als auch in der mündlichen Standardsprache häufig vor. So auch in *Moderato cantabile*:

Ce fut l'enfant qui arriva de la porte et prit la main de sa mère.

-On s'en va, viens. (Duras 1958:96)

-C'est là qu'on a crié, je me rappelle, dit l'enfant. (Duras 1958:24)

Eine ähnliche Funktion haben die betonten Personalpronomen, die außerdem zwischen Personen unterscheiden helfen oder eine von mehreren Personen hervorheben, besonders wenn gleichzeitig von männlichen und weiblichen Figuren die Rede ist. Hier wird außerdem eine Parallelität ausgedrückt, die verkürzend wirkt, weil der Satz dadurch nicht wiederholt werden muss:

-Lui, il travaillait dans l'arsenal. Elle, je ne sais pas. (Duras 1958:28)

²⁵ Vgl. dazu Grevisse ¹³1993:695: Dieses Mittel dient dazu, „d'attirer particulièrement l'attention sur un des éléments de la phrase“.

An mehreren Stellen entsteht ein gewisser Rhythmus durch das Nebeneinander von knappen Formulierungen einerseits und Wiederholungen – oft nur einzelner Wörter – andererseits. So klingt es, als würde eine Aussage stufenweise stärker oder nachdrücklicher; besonders dann, wenn ein und dasselbe Wort in verschiedenen Formen wiederkehrt, wie im folgenden Beispiel, wo Anne nach einem Treffen mit Chauvin aufbrechen will, aber zögert. Die Wiederholung des Verbs in verschiedenen Formen wirkt wie eine Filmsequenz in Zeitlupe, verweilt auf dem Augenblick und erzeugt momentan Spannung:

-Sans doute qu'autre chose s'est en effet ajouté à sa douleur, autre chose que nous ignorons encore. Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée, réajusta une nouvelle fois sa veste. Il ne l'aida pas. (Duras 1958:49)

Eine spezielle Wirkung hat die rhythmisierende Wiederholung in Kapitel V, wo die Klavierstunde beschrieben wird. Im ersten Beispiel wird das Kind gefragt, in welchem Takt das Klavierstück gehalten ist, und weigert sich zunächst zu antworten. Dann heißt es:

-Quatre temps, dit l'enfant, sans effort, sans bouger. (Duras 1958:71)

Im zweiten Beispiel beginnt das Kind wie selbstverständlich zu spielen. Der Erzähltext drückt das in einem lapidaren Aussagesatz mit einer schlichten Wiederholung aus:

L'enfant se remit face au piano. Ses mains se levèrent ensemble, se posèrent ensemble avec une docilité triomphante. (Duras 1958:72)

Treten Wiederholungen hingegen im Dialog auf – was selten vorkommt –, so ist die Botschaft eine andere. In jedem Fall macht die Wiederholung auf das Element, das wiederholt wird, aufmerksam. Das können Objekte, Tätigkeiten, aber auch Phrasen im Dialog sein. In den Kapiteln III und VI verwendet Anne im Gespräch immer wieder die Phrase „si vous saviez...“, manchmal ohne den Satz zu vollenden. In Kapitel VII wiederholt Anne einen Satz („il est vrai“) immer wieder; er macht den Großteil ihrer Antworten aus. Hier ist dies Ausdruck ihrer Verunsicherung und Verwirrung; die Botschaft auf der Beziehungsebene lautet, dass ihr kein Gesprächsthema einfällt und sie nicht viel zu sagen weiß. Ungewöhnlicher ist es da, wenn die rhythmisierende Wiederholung einzelner Wörter auch im Dialog auftritt:

-Regardez, dit-il, les jours allongent, allongent... (Duras 1958:33)

Und gleich darauf:

Elle baissa les yeux, se souvint et pâlit.

-Du sang sur sa bouche, dit-elle, et il l'embrassait, l'embrassait. (Duras 1958:34)

Diese rhythmisierenden Stellen im Dialogtext stehen kurz nacheinander, wirken auf den Leser nicht wie authentische mündliche Sprache und fallen daher auch auf.

Eine besondere Schwierigkeit stellt Duras' gezielte Wortwahl und die knappe, oft ungewöhnliche Kombination von Ausdrücken dar. Das erste Beispiel ist auffällig wegen seiner verfremdenden Wirkung auf syntaktischer Ebene: etwas, das auch anders gesagt werden könnte, wird in eine distanziertere grammatikalische Form gebracht, wie in folgender Aussage Chauvins:

C'est dans cette maison qu'on vous a épousé il y a maintenant dix ans? (Duras 1958:42)

Das Heiraten wird durch eine Passivumschreibung ausgedrückt; Anne, die geheiratet wurde, wird direkt angesprochen. Dadurch rückt sie ins Zentrum, während der Mann, der die „Tätigkeit“ des Heiratens durchgeführt hat, formal in die Ferne rückt und fremd bleibt. Die Verfremdung auf der formalen Ebene bewirkt auch Unbehagen und Distanz im Leser.

Dieses Beispiel ist jedoch ein Einzelfall. Häufig handelt es sich nicht um rein grammatikalische Besonderheiten, sondern um auffällige Wortkombinationen; meist Konstruktionen, die in ihrer Struktur nicht ins Deutsche übernommen werden könnten:

Un remorqueur quitta le bassin et démarra dans le fracas régulier et chaud de ses moteurs. L'enfant s'immobilisa sur le trottoir, pendant le temps que dura sa manœuvre, puis il se retourna vers sa mère. (Duras 1958:26)

Das Verb „s'immobiliser“ ist eine knappe Form, um – abhängig vom Kontext – „stehen bleiben“, „erstarren“ oder „zum Erliegen kommen“ auszudrücken (vgl. PONS 1999:633). In jedem Fall würde es im Deutschen eine längere Konstruktion verlangen, während das Französische einen romanischen Wortstamm dafür hat. Der erste Satz hingegen – der Schlepper „démarra dans le fracas régulier et chaud de ses moteurs“ – ist Duras'scher Stil und nicht so sehr Eigenheit der französischen Sprache.

Solche auffälligen Phrasen und Begriffe scheinen bewusst gesetzt. Das ist vor allem dort anzunehmen, wo ein Ausdruck im Verlauf eines Textabschnitts wieder aufgenommen, also bewusst wiederholt wird, oder wo ein Begriff kurz hintereinander in verschiedenen Bedeutungen oder Phrasen auftritt, wo also offenkundig mit frames und ihrer Bedeutung gespielt wird. Vereinzelt solcher frames ziehen sich auch durch den ganzen Text. So ist der Lexemverband von „se plaindre“ und „la plainte“ sehr häufig vorhanden. Sowohl der Schrei der Ermordeten als auch die klagende Verunsicherung, die bei Anne nach dem Weintrinken auftritt, wird mit „une plainte“ beschrieben. In Kapitel IV verlangt sie „plaintivement“ nach mehr Wein (vgl. Duras 1958:55), an anderer Stelle beklagt sie sich, dass das Café schon stark besucht ist (Duras 1958:83). Dabei fällt der Ausdruck nicht so

sehr wegen seiner Häufigkeit auf, sondern eher durch den vielfältigen Einsatz in unterschiedlichen Kontexten.

Wo eine so bewusste Wiederholung erstmals auftritt, wird sie nicht gleich als Wiederholung deutlich und könnte deshalb irritieren. Im folgenden Beispiel ist von Mademoiselle Giraud die Rede, die das Kind am Klavier betrachtet:

L'enfant ne jugea pas bon de répondre. La dame reconsidéra une nouvelle fois l'objet qui était devant elle. Sa fureur augmenta. (Duras 1958:8)

Es folgt ein kurzer Wortwechsel zwischen der Klavierlehrerin und Anne; auf der folgenden Seite reagiert dann das Kind und dreht sich zu seiner Mutter um:

L'enfant tourna la tête vers cette voix, vers elle, vite, le temps de s'assurer de son existence, puis il reprit sa pose d'objet, face à la partition. Ses mains restèrent fermées. (Duras 1958:9)

Der Leser wird hier angesichts der „pose d'objet“ möglicherweise kurz innehalten, aufgrund der Vorsilbe „re-“, in „reprit“ annehmen, dass die Idee des „Objekts“ schon gefallen ist und daraufhin die letzten gelesenen Zeilen noch einmal durchgehen, dann auf den Ausdruck „l'objet“ im oberen Beispiel stoßen und eine intendierte Wiederholung darin erkennen.

Während die Auffälligkeit hier überwiegend auf die Form beschränkt bleibt, treten andere frames in Kombinationen auf, die unterschiedliche Bedeutung haben, unterschiedliche Assoziationen auslösen und gerade dadurch auffallen und als Spiel mit der Sprache erkennbar werden. Sie stehen dann jedoch meist motiviert in einem bestimmten Kontext und sollen deshalb im folgenden Abschnitt „Kohärenz von Inhalt und Form“ näher betrachtet werden.

2.2.2.3. Kohärenz von Inhalt und Form

Obwohl der Einstieg auf der Inhaltsebene sofort mit einer konkreten scene passiert – wir erleben die erste Klavierstunde mit – erhalten wir auch in groben Zügen Information über das Setting und die Figuren, nicht zuletzt auf der formalen Ebene über bestimmte frames. Sie deuten – und das ist kohärent – Eigenschaften an, die im Verlauf der Erzählung bestätigt werden. Auch das Setting wird nur angedeutet: man erfährt, dass es sich um eine kleine Hafenstadt handelt, vermutlich um einen Frachthafen (Derartiges findet Eingang über Nebensätze wie „Rares étaient les bateaux de plaisance“, vgl. Duras 1958:9, oder einen kleinen Satz im Dialog: „C'est une petite ville“, vgl. Duras 1958:46).

Die Perspektive und die Distanz des Erzählers verändern sich; dennoch bleibt Anne immer als Hauptfigur erkennbar, weil sie im Verlauf der gesamten Erzählung präsent ist, bei

Beschreibungen „im Bild“ ist und der Erzähler in der Folge sie am häufigsten wertend kommentiert bzw. „in sie hineinsieht“.

Dass auf der inhaltlichen Ebene der Mord im Café die Schlüsselszene darstellt, wird – wie im Translat – rasch deutlich. Das Geschehnis beschäftigt besonders Anne nachhaltig; das ist in all den Dialogstellen erkennbar, in denen sie den Mord Chauvin gegenüber thematisiert.

Insgesamt wird Anne, sowohl über die Beschreibungen im Erzähltext als auch über ihre Sprache im Dialog, als junge Frau aus guter Gesellschaft präsentiert. Sie hat ihrem gesellschaftlichen Stand entsprechende Gewohnheiten, mit denen sie aber bricht, als die Cafébesuche beginnen, und besonders Chauvin gegenüber ist sie häufig verunsichert. Obwohl sie eine gepflegte, korrekte Sprache verwendet und über weite Strecken höflich-distanziert mit Chauvin spricht, verleiht sie ihrer Unsicherheit in abgebrochenen Sätzen, vereinzelt gehetzten Redeflüssen und vielen Interjektionen („ah“, „oh“) Ausdruck.

Auch Mademoiselle Giraud hat einen gewählten, korrekten Umgangston; wenn sie jedoch ungeduldig wird und ihren Zorn offenkundig mühsam unterdrückt, wird sie besonders knapp; ein militärischer Unterton ist erkennbar. Ihre Förmlichkeit und Diszipliniiertheit werden auch auf der lexikalischen Ebene deutlich; nicht nur wenn das Kind zurechtgewiesen wird („pour t'apprendre“, Duras 1958:72), sondern auch wenn sie etwa davon spricht, dass Anne sich schämen solle, weil sie ihr Kind schlecht erzieht (Duras 1958:72).

Das Kind selbst zeichnet sich durch eine knappere, eher einfache Sprache aus, die stärker umgangssprachlich gefärbt ist als die der Erwachsenen. So fällt bei Negationen mehrfach der Partikel „ne“ weg, was im Französischen ein – überregionales – Kennzeichen der Umgangssprache ist („populaire“, vgl. Grevisse ¹³1993:1359), aber nicht falsch im engeren Sinn. Manchmal wiederholt es bestimmte Strukturen, die es zunächst korrekt oder vollständig verwendet, die aber, wenn sie wiederholt auftreten, verkürzt werden: Antwortet das Kind am Anfang der Klavierstunde auf die Frage, was moderato cantabile bedeute, „Je ne sais pas“ (Duras 1958:8), so wird es später bockig und sagt: „Je sais pas“ (Duras 1958:10). Sagt es zuerst: „Je ne veux pas apprendre le piano“, wiederholt es auf Nachfragen: „J'aime pas le piano“ (Duras 1958:10) Damit ist diese Ausdrucksweise jedoch stets kontextuell motiviert und wirkt daher authentisch. Auch in anderen Zusammenhängen verwendet es umgangssprachlich verkürzte Formen („Comment t'as trouvé?“, Duras 1958:52), die stets Ausdruck eines bestimmten Registers sind und zwar verknappend wirken, nicht aber linguistisch falsch sind.

Chauvins Sprache ist, obwohl er ein einfacher Mann ist, korrekt und zu Beginn sehr höflich. Seine Sprache hebt sich in Hinblick auf Korrektheit und Register nicht von Annes Ausdrucksweise ab. Überraschend ist der Gegensatz zwischen der höflichen Form, die Distanz vermittelt, und dem Inhalt, der häufig nicht diskret ist (vgl. etwa seine Erinnerungen an den Empfang in Annes Haus und die Magnolienblüte zwischen ihren Brüsten in Kapitel IV). Erst im Lauf der letzten Treffen wird seine Sprache knapper und herrischer, sie enthält mehr Imperative und wird wertender. Während es zu Beginn noch so wirkt, als würde Chauvin seine Vermutungen über den Mord sehr unbeteiligt anstellen, so hat der Leser später den Eindruck, Chauvin wolle sich gegen die Gefühle, die er nicht so sehr dem Mord, sondern vielmehr Anne gegenüber aufbringt, wehren. Auch dies wäre inhaltlich motiviert und für den Leser auf der emotiven Ebene nachvollziehbar.

An einigen Stellen hat auch die Wirtin direkte Rede, wenn sie auch nur wenig spricht; auch dies charakterisiert diese Figur. Ihre Sprache ist knapp, bestimmt und pragmatisch. Häufig gibt es unvollständige, kurze Sätze, die informativ sind, aber nichts erklären. Dies vermittelt abgeklärte Erfahrungheit und ein routiniertes Desinteresse, das sie ihren Gästen entgegenbringt. Letzteres gelingt ihr bei Anne und Chauvin schlussendlich nicht mehr, denn auch sie ist, obwohl in der damaligen Gesellschaft eher eine Randfigur (sie ist eine der wenigen berufstätigen Frauen, also vermutlich alleinstehend, und führt ein Café in der Hafengegend), so doch auch Vertreterin dieser Gesellschaft und ihrer Moral. Sie bemerkt, was zwischen Anne und Chauvin vorgeht, und umgeht dies mit den Mitteln, die ihr vertraut sind.

Insgesamt fällt auf, dass Gespräche und Wortwechsel fast immer in direkter Rede wiedergegeben werden. Indirekte Rede ist selten und wird höchstens verknappend eingesetzt (vgl. Duras 1958:26). In der direkten Rede fällt alles in allem die gepflegte Sprache auf, sicherlich mit bedingt durch die rigide französische Grammatik. Grammatikalische Regeln wie der Gebrauch der Zeiten und die Zeitenfolge werden im Französischen wesentlich genauer genommen als im deutschen Sprachgebrauch. Die grammatikalische Korrektheit der direkten Reden entspricht der des Erzähltextes, die Dialoge heben sich aber dennoch vom Erzähltext ab. Zunächst durch den Gebrauch des *passé composé* statt des *passé simple* in der direkten Rede. Das ist authentisch: keine frankophone Person würde im *passé simple* sprechen. Auch sprachliche Elemente der Höflichkeit werden eingehalten: nicht nur, dass Anne und Chauvin sich während aller ihrer Zusammentreffen siezen; sie verwenden beispielsweise auch den Konditional der Höflichkeit, der im Französischen gängiger und auch knapper ist als im Deutschen.

Beim Gebrauch der Zeiten fällt außerdem auf, dass Chauvin, wenn er auf Anne selbst zu sprechen kommt, häufig das Präsens benutzt, wie um deutlicher zu machen und näherzubringen, was er sich vorstellt. (Kap. IV) Das Präsens hat damit eine ähnliche „vergegenwärtigende“ Wirkung wie im Erzähltext in Kapitel VII.

Kurz sei auch auf die Inkohärenzen eingegangen, die bereits in der Translatanalyse festgestellt wurden. Die inhaltlichen Inkohärenzen, welche besonders die Dialoge zwischen Anne und Chauvin immer wieder aufweisen, sind meist Themenwechsel, unvollendete Sätze oder Aussagen, die ohne Zusammenhang im Raum stehen. Sie sind dann jedoch Ausdruck der Verunsicherung einer Figur, inhaltlich motiviert und damit wohl auch von der Autorin intendiert.

Formale, d.h. stilistische Inkohärenzen im Sinne plötzlicher, anscheinend unmotivierter Stilwechsel findet man an bestimmten Stellen ebenfalls. Ein deutliches Beispiel sind die etwas überhobenen Ausführungen über das ungewöhnlich warme Wetter zu Beginn von Kapitel IV und Kapitel VIII. Der nominale und unpersönliche Stil drückt Distanz aus und vermittelt eine Art Panorama, sticht im Vergleich zum übrigen Text aber dennoch heraus. Der Leser mag auch verwundert sein darüber, dass in diesem knappen Roman dem Wetter, das ansonsten eine atmosphärische Begleiterscheinung darstellt und Nebensätze füllt, hier so viel Raum gewidmet wird. Doch auch wenn sich diese Abschnitte vom Rest des Textes deutlich abheben, fällt auf, dass sie an bestimmten Stellen und damit mit einer gewissen Symmetrie auftauchen. Das wiederum legt den Schluss nahe, dass auch diese Inkohärenz bis zu einem gewissen Grad intendiert war.

Ähnlich auffällig ist der Stilwechsel von Kapitel VI (das mit einer knappen, fast affektiven Beschreibung von Mutter und Kind endet) zu Kapitel VII. Kapitel VII ist jedoch ebenfalls bewusst anders gestaltet. Es ist sehr stark mit atmosphärischen Beschreibungen und sprachlichen Bildern aufgeladen und zum Teil auch gewählter formuliert. Es hebt besonders stark die gesellschaftlichen Verhältnisse hervor und soll auch den Gegensatz zwischen dem glitzernden, übertrieben luxuriösen Empfang und der Düsternis der Nacht und Annes Stimmung verdeutlichen. Viele Bedeutungen und Assoziationen sollen hier in wenigen Sätzen ausgedrückt werden. So auch in folgendem Beispiel, wo über das Essen mit ironischer Distanz Bezug genommen wird auf das Verhalten der Frauen, ihre Stellung in der Gesellschaft und Annes Situation. Indem sie sich an ein Lied aus dem Café erinnert, wird außerdem an ihr Treffen mit Chauvin angeknüpft. So kann zu ihm, der vor dem Haus umherirrt, übergeleitet werden:

Le service du canard à l'orange commence. Les femmes se servent. On les choisit belles et fortes, elles feront front à tant de chère. De doux murmures montent de leurs gorges à la vue du canard d'or. L'une d'elles défaille à sa vue. Sa bouche est desséchée par d'autre faim que rien non plus ne peut apaiser qu'à peine, le vin. Une chanson lui revient, entendue dans l'après-midi dans un café du port, qu'elle ne peut pas chanter. Le corps de l'homme sur la plage est toujours solitaire. Sa bouche est restée entrouverte sur le nom prononcé. (Duras 1958:107)

Der gleitende Szenenübergang erinnert an andere Stellen, die in der Diskussion der Erzählperspektive bereits thematisiert wurden, und schließt formal an sie an. Dass die Darstellung – und dabei auch die sprachliche Form – stellenweise fast grotesk wirkt, fällt zwar auf, doch es wäre wohl übertrieben, dies als Inkohärenz zu bezeichnen. Auch bleibt die grundsätzliche Technik, das Gemeinte über eine Menge an Beschreibungen und treffende Wortkombinationen zu vermitteln, eindeutig erhalten und wird eher noch intensiviert.

Auf der lexikalischen Ebene kann daran angeknüpft werden. Bereits erwähnt wurden die knappen Phrasen und auffälligen Wortkombinationen; auch das wiederholte Auftreten einzelner Ausdrücke in verschiedenen Bedeutungen oder Konnotationen. Besonders häufig findet man dies bei der Beschreibung des Empfangs, wo über relativ wenig Text sehr viel sich verändernde Atmosphäre beschrieben wird. Dabei macht der Erzähler nur an wenigen, punktuellen Stellen wertende Bemerkungen. Meist wird mit visuellen Beschreibungen gearbeitet, die aber über jene wiederkehrenden Ausdrücke vermittelt werden und somit über die formale Ebene sehr viel Bedeutung transportieren.

Das ist zum Einen bei dem Lexemverband „éclat“ und „éclater“ der Fall. Es geht um Glanz und helles Blitzen (etwa wenn die Frauen in ihrer Eleganz und mit ihrem Schmuck beschrieben werden, vgl. Duras 1958:103), aber auch bis hin zum blendend, fast irritierend hellen Licht des Lusters (vgl. Duras 1958:110). Es kann außerdem auch mit der akustischen Ebene assoziiert werden („éclater de rire“ steht für „in schallendes Gelächter ausbrechen“, vgl. u.a. PONS 1999:406). Und in Duras' Roman kommt das Wort „éclatement“²⁶ noch in einem sprachlich ungewöhnlichen Zusammenhang vor, wenn es heißt:

Le canard à l'orange, de nouveau, repassera. Du même geste que tout à l'heure, Anne Desbaresdes implorera qu'on l'oublie. On l'oubliera. Elle retourne à l'éclatement silencieux de ses reins, à leur brûlante douleur, à son repaire. (Duras 1958:110)

Zum anderen tritt hier das Lexem „reins“ auf, das eigentlich „Nieren“ bedeutet und hier auffällt, weil auf der vorhergehenden Seite in einer anderen Wendung davon die Rede ist:

Le vin coule dans sa bouche pleine d'un nom qu'elle ne prononce pas. Cet événement silencieux lui brise les reins. (Duras 1958:109)

²⁶ Dieses Wort wird in der Bedeutung von Explosion oder Platzen verwendet (vgl. PONS 1999:406) und ist damit der Phrase „in Lachen ausbrechen“ gar nicht unähnlich.

„Briser les reins à qn.“ entspricht der deutschen Wendung „jemandem das Genick brechen“, „jemandem schaden“ und verweist hier vermutlich auf die Gefahr, gesellschaftlich abgestempelt und ausgeschlossen zu werden. Noch wesentlicher ist jedoch das, was in der zweiten Bedeutung von „reins“ – „Kreuz“ (vgl. PONS 1999:1068) oder Lendengegend im Allgemeinen (vgl. Petit Robert 2002:2222) – assoziativ mitschwingt, insbesondere im Zusammenhang mit Annes innerem Aufruhr, wenn sie an Chauvin denkt. Gerade die heutige französische Leserschaft kennt wahrscheinlich außerdem Serge Gainsbourgs explizit erotischen Chanson *Je t’aime... moi non plus*, in dem ebenfalls auf „reins“ Bezug genommen wird.²⁷ Im Roman taucht der Begriff zum ersten Mal innerhalb der Redewendung „briser les reins à qn“ auf und steht deshalb nicht für sich alleine; der sinnliche Kontext ist jedoch durch die Erwähnung des fremden Mannes und des Weines bereits gegeben. Spätestens bei der zweiten Erwähnung wird die sexuelle Konnotation jedoch mit Sicherheit deutlich. Es ist Marguerite Duras’ Art, diese Botschaften durch wenige, subtil wiederholte Worte fast ausschließlich auf der Bedeutungsebene auszudrücken, und es braucht einen aufmerksamen Leser, der – eventuell in Kenntnis des Duras’schen Stils – diese Bedeutungen ausschöpft.

Auch ohne ein ganzes Bedeutungsfeld aufzubauen, ist es häufig ein Ausdruck, der genügt, um einer Aussage eine bestimmte Konnotation oder Stimmung zu verleihen. Marguerite Duras setzt hier einzelne Wörter mit großer assoziativer Kraft ein. Zum Teil sind es Lexeme, die in der normierten Sprache des Alltags eine eng umrissene Bedeutung haben. Duras übernimmt das Wort, dehnt jedoch seine Bedeutung und verleiht ihm gerade dadurch, dass der Leser die eigentliche Bedeutung kennt, einen assoziativen Wert. So geschieht es mit dem Lexem „encens“²⁸. Duras bildet die eigenwillige Kombination „l’encens des magnolias“ (Duras 1958:104), um den starken, schweren Duft der Magnolienblüten über die formale Ebene auch assoziativ zu verdeutlichen. „L’encens“ bekommt dadurch einen beinahe metaphorischen Wert.

Oder aber Duras arbeitet mit Lexemen, die mehrere Bedeutungen, d.h. mehrere Konnotationen gleichzeitig zulassen, und spielt mit dieser Mehrdeutigkeit. So geschieht es mit dem Wort „la rumeur“, das sowohl „Gerücht“ als auch „Lärm“ bedeuten kann:

²⁷ Dieses Lied enthält wiederholt die Passage „je vais, je vais et je viens/entre tes reins/je vais et je viens/entre tes reins/et je me retiens“, vgl. <http://www.allthelyrics.com/forum/french-lyrics-translation/37033-please-translate-serge-gainsbourg-je-t-aime-moi-non-plus.html>. Ein Musikvideo von der 1969 aufgenommenen Version mit Jane Birkin ist auf YouTube unter <http://www.youtube.com/watch?v=sHiMDB19Dyc> zu finden.

²⁸ Gemäß den Einträgen in PONS und Langenscheidt bedeutet es im eigentlichen Sinn ausschließlich „Weihrauch“.

Déjà, des rues voisines une rumeur arrivait, feutrée, coupée de paisibles et gais appels. (Duras 1958:121)

Normalerweise würde die tatsächlich gemeinte Bedeutung des Wortes über den Kontext klar. In diesem Fall lässt jedoch gerade der Kontext zwei Konnotationen zu. Der zitierte Abschnitt nennt auch „appels“, also Rufe, und gleich anschließend wird erwähnt, dass die achthundert Beschäftigten des Arsens nun Feierabend haben. Die assoziierte scene wären also eindeutig fröhliche, lärmende Menschenmengen. Dieser plötzliche Lärm setzt jedoch ein, unmittelbar nachdem beschrieben wird, wie Anne und Chauvin sich letztendlich mitten im Café kurz und zögernd küssen. Auf der konnotativen Ebene wäre gerade an dieser Stelle die Idee des Gerüchts deshalb ebenfalls passend. Der Leser wird wahrscheinlich im ersten Augenblick an letztere Bedeutung denken, bevor er „appels“ liest und die scene des lauten, fröhlichen Feierabends vor sich hat.

Auch wenn es sich nicht um Mehrdeutigkeiten handelt, werden einzelne Wörter eingesetzt, um die Gesamtbeschreibung in ein bestimmtes Licht zu rücken. In einer Cafészene etwa, als beschrieben wird, dass es schon dämmt, und die Wirtin das Licht einschaltet, genügt der Satz „le comptoir était violemment éclairé“ (Duras 1958:87), um den Gegensatz zwischen dem allmählichen Dunkelwerden draußen und der irritierenden Geste der Wirtin im Innenraum zu verdeutlichen.

All diese Beispiele vermitteln auf der assoziativen Ebene den starken Einfluss der gesellschaftlichen Moral, die als thematischer Hintergrund und als eine Art Bedrohung für die Figuren auch dem Leser bewusst ist.

2.3. *Intertextuelle Kohärenz*

2.3.1. Inhalt

Die gesellschaftliche Moral der 1950er-Jahre bzw. der sich anbahnende Verstoß gegen diese Moral ist auch das Hauptthema dieses Textes. Duras hinterfragt und zerlegt die eigentlich schon damals veraltete und brüchige gesellschaftliche Haltung, vermittelt diese Botschaft aber indirekt über all die Details, die den Roman ausmachen.

Ist das Setting einmal etabliert und der Leser orientiert, geben das weitere Geschehen und das Verhalten der Figuren rund um Anne Aufschluss über die Gesellschaft. So herrscht Verwunderung über Annes Verhalten schon bei ihrem ersten Besuch im Café. Die Wirtin

„wunderte sich, fasste sich aber gleich wieder“ (Duras 1959:23; „la patronne s'étonna, puis se ressaisit, Duras 1958:24). Anne selbst sieht sich genötigt, sich zu rechtfertigen. Bei ihren späteren Besuchen wird immer wieder kurz erwähnt, dass die übrigen Gäste sich über ihre Anwesenheit wundern (vgl. Duras 1958:49 und 1959:48). Auch die missbilligende Miene der Wirtin wird von Anfang an mehrfach erwähnt. Indirekte Hinweise finden sich über Annes langes Verweilen im Café: die Sirenen der Fabriken ertönen, die Wirtin dreht das Radio leiser, Gäste kommen und gehen, Dunkelheit tritt ein.

Auch im Dialog wird das Thema immer dann explizit, wenn es um die Dauer ihres Bleibens im Café geht. Insgesamt ist es bis zum Kapitel VI Chauvin, der die Initiative innehat, Anne zum Wein und zum Gespräch überredet. Meistens weist dann Chauvin darauf hin, dass sie nicht mehr viel Zeit haben, und drängt Anne zum Sprechen. Später sagt dann Anne selbst, sie müsse nun gehen, zögert aber meist, bevor sie tatsächlich aufbricht, worauf Chauvin sie erneut darauf hinweist, zunächst höflich, später schroff. Dies wird sowohl im Translat als auch im Ausgangstext deutlich (vgl. u.a. Duras 1959:44,64,88,94 und Duras 1958:45,65,89,95).

Das Skandalhafte an Annes Verhalten wird erst ab Kapitel VII explizit benannt; zunächst umschrieben („Seit zehn Jahren hat sie keinen Anlass zu Redereien gegeben“, Duras 1959:98 bzw. „Depuis dix ans, elle n'a pas fait parler d'elle“, Duras 1958:101), später wörtlich („Anne Desbaresdes hat soeben abgelehnt, sich zu bedienen. Die Schlüssel bleibt indessen noch vor ihr stehen, einen Augenblick nur; den Augenblick des Skandals jedoch“ in Duras 1959:105 bzw. „Anne Desbaresdes vient de refuser de se servir. Le plat reste cependant encore devant elle, un temps très court, mais celui du scandale“, Duras 1958:108). Selbst wenn Skandal und Moral explizit thematisiert werden, werden sie jedoch immer nur sehr knapp erwähnt. Nie wird auf einer Erklärung lange verharret, und nie wird der Hintergrund lang und breit diskutiert. Dies gilt für Translat wie Ausgangstext, wobei manche Stellen einander fast wörtlich entsprechen.

Es gelingt jedoch gerade in Kapitel VII, in assoziativer Weise über den Textaufbau und die Lexik gesellschaftliche Normen zu suggerieren und Verhalten und Missfallen in Beziehung zu bringen: Die Tatsache, dass die Gesellschaft dem Gerede in der Küche abwechselnd gegenübergestellt wird, verstärkt auf der strukturellen Ebene die Wirkung des Gegensatzes. Das Vokabular von Glanz und Erfolg (vgl. u.a. zum Wortfeld „éclater“ in der Ausgangstextanalyse) steht auf der lexikalischen Ebene dem semantischen Feld von Schwäche, Verwirrung und Trunkenheit gegenüber. Dabei ist das Spiel mit Lexemen und

Bedeutungen meist nicht so gut ins Deutsche übertragbar; der Gegensatz der Wahrnehmungen wird jedoch deutlich.

Auffällig ist, dass der Titel der Übersetzung dem des Ausgangstextes entspricht. Dass es sich um einen Ausdruck der musikalischen Fachsprache handelt, der aus dem Italienischen stammt, bedeutet sowohl für Ausgangs- als auch für Zieltext Anleihen an einer dritten Sprache. Auf die Bedeutung dieses Ausdrucks wird auf der Inhaltsebene gleich zu Beginn des Romans eingegangen (vgl. Duras 1958:11 bzw. Duras 1959:11). Die Leserschaft erhält also klare Information, und man könnte sagen, dass die sprachliche Bedeutung des Ausdrucks den frame bildet, zu dem sich die Leser eine (klangliche) scene bilden können. Auf der emotiv-assoziativen Ebene ist es dann möglich, eine Verbindung mit der „Klangfarbe“ des Romans, d.h. zu Stil und Rhythmus, aber auch zur inhaltlichen Stimmung der Erzählung herzustellen. Aufgrund der expliziten Erklärung im Text ist diese Wirkung in Ausgangs- wie Zieltext möglich.

2.3.2. Form

Bereits ausführlich diskutiert wurde die spezielle Erzählperspektive dieses Romans. Sie ist eine Technik, die Marguerite Duras hier verwendet, um mit herkömmlichen linearen Erzählstrukturen zu brechen. In der Entstehungszeit von *Moderato cantabile* wurde auch im Umfeld der Duras im Zusammenhang mit dem *Nouveau Roman* vielfach mit narrativen Formen experimentiert. Im Kulturraum Frankreich mit seiner stark ausgeprägten literarischen Tradition wird ein gebildeter Leser den Begriff des *Nouveau Roman* kennen und einordnen können. Im deutschen Sprach- und Kulturraum ist diese Strömung hingegen nicht so bekannt²⁹, ein deutscher Leser hat dieses Kontextwissen also nicht. Eher werden die Rezipienten des Translats die Autorin Duras kennen, vielleicht auch einen experimentellen Stil von ihr erwarten, ohne ihn aber in eine bestimmte ausgangskulturelle Strömung einzuordnen. Sie werden Duras daher kaum mit bestimmten anderen Autoren ihres Umfelds assoziieren oder eine Ähnlichkeit zu deren Texten (bzw. ihren Übersetzungen) erwarten. Damit bleibt für sie der Eindruck eines speziellen individuellen Stils; die Erzählperspektive trägt zu dieser Wahrnehmung bei.

²⁹ Zwar gelten international renommierte Autoren wie James Joyce, Franz Kafka und russische Romanciers als Vorbilder und Wegbereiter (vgl. Lecherbonnier 1989:584), doch die Protagonisten des eigentlichen *Nouveau Roman* sind französischsprachige Autoren, die in Frankreich schreiben; der Ire Beckett, der in zwei Sprachen schreibt, ist hier ein Spezialfall.

Auf der grammatikalisch-syntaktischen Ebene sei noch einmal auf die Unterschiede des Tempusgebrauchs im Deutschen und im Französischen verwiesen. Das Französische verfügt über drei Vergangenheitsformen: das *passé simple* für die schriftliche Erzählung, das *imparfait* für bestimmte Fälle des Aspekts und das *passé composé* vor allem für die mündliche Rede. Damit wird bereits mit Hilfe der grammatikalischen Form eine Zusatzinformation gegeben, was im Deutschen nicht möglich ist. Auch die erzählte Zeit und die Moral dieser Zeit werden im Französischen – zumindest auf assoziativer Ebene – u.a. durch den Stil und die Verwendung des *passé simple* vermittelt, während im Deutschen eine solche Möglichkeit nicht besteht.

Die Autorin bedient sich des *passé simple* für die gesamte Erzählung; selbst in Kapitel VII, das das Präsens gebraucht, steht Vergangenes, auch wenn es unmittelbar ist, im *passé simple*. Da der Gebrauch dieser Form in der mündlichen Sprache nicht üblich ist, stehen die Dialoge im *passé composé* und heben sich damit schon formal vom Erzähltext ab.

Das *imparfait* steht für Gleichzeitigkeit, momentanes In-Gang-Sein, auf der stilistischen Ebene kann es auch eine Dynamik ausdrücken, die den Leser mitten ins Geschehen versetzt (vgl. Confais ¹³2004:85). Manchmal wird es für Beschreibungen benützt, für den Zustand der Umgebung, in der dann eine Handlung einsetzt.

Das *passé antérieur* ist eine seltene Sonderform des *passé simple* und ersetzt das Plusquamperfekt. Es ist nicht nur die dem *passé simple* entsprechende Form der Vorvergangenheit, sondern hat auch eine gewisse Bedeutung. Nach Confais (¹³2004:28f.) bringt es zum Ausdruck, „dass die Handlung sich besonders rasch vollzogen hat“. Duras verwendet es als die dem *passé simple* analoge Form der Vorvergangenheit.

Wo das Französische mit verschiedenen Tempusformen arbeitet, bleibt das Deutsche undifferenziert im Präteritum, oder aber es muss mit Partikeln und Adverbien arbeiten, um etwa das „gerade Geschehende“ des *imparfait* auszudrücken. Damit ist das Deutsche auf zusätzliche Wörter angewiesen und wird fast immer komplexer formuliert sein.

Ein Beispiel dafür, was das *imparfait* vermitteln kann, bietet folgender Ausschnitt aus der ersten Klavierstunde, unmittelbar nach dem Schrei aus dem Café. Die Perspektive ist die des Kindes und der beiden Damen, die aus dem Fenster das Geschehen verfolgen. Die Handlung, die der Leser verfolgt – sie gehen ans Fenster – steht im Französischen im *passé simple*. Die Beschreibung dessen, was sie aus dem Fenster sehen, steht im *imparfait*. Das Deutsche hat hier für beide Momente nur eine Zeitform zur Verfügung. Auch wenn auf der assoziativen Ebene eindeutig klar wird, dass die Beschreibung der Straße das ist,

was die Protagonisten aus dem Fenster sehen, d.h. auch wenn die Botschaft trotzdem transportiert wird, so gibt es doch auf der formalen Ebene eine Unterscheidung, die im Deutschen wegfällt:

Sie gingen alle drei ans Fenster. Links auf dem Kai, ungefähr zwanzig Meter vom Haus entfernt, gegenüber der Tür eines Cafés, hatte sich schon eine Gruppe gebildet. Aus allen benachbarten Straßen kamen Leute angelaufen und drängten sich hinzu. Alle blickten sie ins Innere des Cafés. (Duras 1959:15)

Ils allèrent tous les trois à la fenêtre. Sur la gauche du quai, à une vingtaine de mètres de l'immeuble, face à la porte d'un café, un groupe s'était déjà formé. Des gens arrivaient en courant de toutes les rues avoisinantes et s'aggloméraient à lui. C'était vers l'intérieur du café que tout le monde regardait. (Duras 1958:15)

Auch die Tempusformen sind sprachliche Elemente, mit denen gespielt werden kann und deren Normverwendung gedehnt werden kann. Ein Beispiel ist folgender kurze, auffällige Satz in Kapitel III:

Sie stand auf, stand langsam auf, war aufgestanden, zog wieder einmal ihr Jackett zurecht. (Duras 1959:49)

Elle se leva, se leva avec lenteur, fut levée, réajusta une nouvelle fois sa veste. (Duras 1958:49)

Syntax und Wortverwendung sind in beiden Versionen praktisch ident. Dennoch ist die Wirkung des Französischen um eine Nuance anders, weil die Sprache auch hier wieder um eine Form mehr verfügt. Das passé antérieur „fut levée“ ist nicht nur die zur übrigen Erzählzeit passende Vorvergangenheit, sie drückt auch eine gewisse Unmittelbarkeit aus, die das deutsche Plusquamperfekt so nicht enthält. Die unmittelbare Vergangenheit des Prozesses „elle fut levée“ beinhaltet auf der assoziativen Ebene schon ihr Ergebnis, den Zustand: Anne steht. Dies schwingt im Deutschen nicht mit. Die doppelte Wirkung im Französischen könnte im Deutschen höchstens mit einer anderen Form oder einem anderen Lexem wiedergegeben werden, nicht aber durch die Anwendung der Zeiten.

Neben den Unterschieden im Tempussystem weisen Deutsch und Französisch auch die bereits erwähnten Unterschiede bei Satzgefügen auf: nebenordnende Einschübe und Appositionen sind im Französischen weitaus üblicher als im Deutschen, das eher untergeordnete Sätze mit Konjunktionen aufweist. Sind die nebeneinander stehenden Sätze „Aufzählungen“ von Handlungen, wie sie in *Moderato cantabile* häufig sind, ergeben sich hier keine syntaktischen Schwierigkeiten. Sie können auch im Deutschen als nebengeordnete Kurzsätze wiedergegeben werden und bewirken damit korrekte Sprache und einen eigenwilligen, knappen Stil. Die in der Ausgangstextanalyse erwähnte, hervorhebende *mise en relief* existiert im Deutschen so nicht. Dafür hat das Deutsche die Möglichkeit, die Satzstellung zu verändern. Satzglieder können hervorgehoben werden, indem

ihre Reihenfolge geändert wird; meist steht das betonte Element am Anfang. Im Französischen gibt es keine freie Austauschbarkeit der Satzglieder, daher bewirkt die *mise en relief* diese Betonung am Satzbeginn. Im vorliegenden Fall birgt sie keine großen Probleme. In beiden folgenden Beispielen gibt es Auffälligkeiten, die jedoch nicht durch die *mise en relief* bedingt sind:

Hier war das mit dem Schreien, ich besinne mich, sagte das Kind. (Duras 1959:23)

C'est là qu'on a crié, je me rappelle, dit l'enfant. (Duras 1958:24)

Auch die folgende Hervorhebung wird im Deutschen durch ein bloßes Voranstellen der Lokalergänzung bedingt:

In diesem Haus hat man Sie geheiratet, jetzt vor zehn Jahren? (Duras 1959:42)

C'est dans cette maison qu'on vous a épousée il y a maintenant dix ans? (Duras 1958:42)

Ein spezielles syntaktisches Phänomen sind hingegen die häufigen Einschübe und Appositionen, die im Deutschen sehr stark übernommen werden, sowohl in ihrer Position als auch im Wortlaut. Der folgende Ausschnitt enthält mehrere solcher Einschübe, die meist mitten im Satz stehen, die Hauptaussage unterbrechen und damit im Französischen eine relativ natürliche Satzfolge bilden, im Deutschen hingegen die Sätze „zerhacken“. Dies zeigt, dass die ursprüngliche Struktur an die Ausgangssprache gebunden ist und nicht immer automatisch und mit gleicher Wirkung übernommen werden kann:

-Es ist jemand umgebracht worden. Eine Frau.

Sie ließ das Kind vor dem Eingang von Mademoiselle Girauds Haus zurück, schloß sich dem Menschenknäuel vor dem Café an, schlängelte sich hinein und gelangte in die letzte Reihe jener Leute, die, längs der geöffneten Fensterscheiben, erstarrt von dem Anblick, gafften. Im Hintergrund des Cafés, im Halbschatten des rückwärtigen Raumes, lag auf dem Boden ausgestreckt eine Frau, leblos. Ein Mann, über sie geworfen, an ihre Schultern angeklammert, rief sie ganz ruhig. (Duras 1959:17)

-Quelqu'un a été tué. Une femme.

Elle laissa son enfant devant le porche de Mademoiselle Giraud, rejoignit le gros de la foule devant le café, s'y faufila et atteignit le dernier rang des gens qui, le long des vitres ouvertes, immobilisés par le spectacle, voyaient. Au fond du café, dans la pénombre de l'arrière-salle, une femme était étendue par terre, inerte. Un homme, couché sur elle, agrippé à ses épaules, l'appelait calmement. (Duras 1958:17)

Speziell sind im Französischen auch die verknappenden grammatikalischen Formen, wie etwa Infinitivkonstruktionen. Im Deutschen müssen sie meist durch Gliedsätze wiedergegeben werden oder durch eine andere, oft längere Struktur ersetzt werden, weil das Deutsche auch hier nicht über die gleichen Strukturen verfügt:

Das Kind hatte einen Gefährten gefunden. Bewegungslos auf dem Vorsprung des Kais sahen sie zu, wie der Sand aus einem großen Kahn ausgeladen wurde. (Duras 1959:38)

L'enfant avait trouvé un compagnon. Immobiles sur l'avancée du quai, ils regardaient décharger le sable d'une grande péniche. (Duras 1958:39)

Eine ähnliche verkürzende Funktion haben im Französischen die Gerundiumkonstruktionen. Sie können verschiedene Umstände ausdrücken, darunter Gleichzeitigkeit und Gegenüberstellungen, wo im Deutschen meist ein Satzgefüge mit „während“ oder „obwohl“ nötig wäre.

Besonders auffallend sind jedoch die vielfältigen Konstruktionen mit Partizip, die in *Moderato cantabile* sehr häufig auftreten und nicht selten den Satz einleiten. Meist wirken sie wie eine Art Auftakt für eine Aussage und rhythmisieren den Text:

Elle vient de l'autre bout de la ville, de derrière les mûles et les entrepôts à huile, à l'opposé de ce boulevard de la Mer, de ce périmètre qui lui fut il y a dix ans autorisé, où un homme lui a offert du vin jusqu'à la déraison. Nourrie de ce vin, exceptée de la règle, manger l'exténuerait. (Duras 1958:104)

Der letzte Satz ist auch im Französischen nicht selbstverständlich, weil eine solche Konstruktion eigentlich verlangt, dass das Subjekt des Partizips auch das Subjekt des Hauptsatzes ist. Es handelt sich um eine „Dehnung der Norm“ zugunsten des Satzrhythmus. Inhaltlich ist hier an der femininen Endung der Partizipien erkennbar, dass es sich um Anne handelt; darum ist der Satz eindeutig und funktioniert. Im Deutschen wird diese Form exakt übernommen. Hier ist sie kein grammatikalischer Grenzfall, weil diese Form ohnehin nicht Gang und Gäbe ist. Sie sticht darum eher als stilistische Besonderheit hervor:

Eine von ihnen verstößt heute abend gegen den allgemeinen guten Appetit. Sie kommt vom anderen Ende der Stadt, von hinter den Molen und den großen Öltanks, von dem entgegengesetzten Ende dieses Boulevard de la Mer, dieses Umkreises, der ihr vor zehn Jahren zugbilligt wurde, von dort, wo ein Mann ihr Wein zu trinken gab über alle Vernunft hinaus. Gestärkt von diesem Wein, enthoben aller Regel, würde Essen sie nur elend machen. (Duras 1959:101)

Vermutlich haben die Übersetzer versucht, die Duras'sche Knappheit (die zum Teil durch die Knappheit der französischen Syntax bedingt ist) beizubehalten und damit einen speziellen Stil zu bewirken. Das entspräche einer künstlerischen Dehnung der Norm, wie sie an sich eine – erwünschte – Funktion von Literatur ist. Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese Übernahmen nicht die deutsche Normsprache zu stark verfremden, und inwieweit damit die Syntax übertrieben auffällig wird und möglicherweise von der eigentlichen Botschaft ablenkt. Dies ist schwer festzulegen und liegt oft im Ermessen der Übersetzer. Für eine eventuelle Neuübersetzung müsste zunächst festgelegt werden, was an der jeweiligen Stelle im Vordergrund steht und vermittelt werden soll, um dann – abhängig vom Skopos – eine Form zu finden, die entweder auffällig ist und die Leseraufmerksamkeit bindet, oder aber zurücktritt, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Inhalt gerichtet zu lassen. Muss die Form verändert werden, wird dies oft nicht durch grammatikalisch-syntaktische Formen, sondern eher durch lexikalische Mittel geschehen.

Diese methodischen Fragen sollen anschließend in Kapitel 3 näher diskutiert und von Übersetzungsvorschlägen begleitet werden.

2.3.3. Kohärenz von Inhalt und Form

Der intertextuelle Vergleich der inhaltlich-formalen Kohärenz ist besonders vielschichtig und besonders stark mit der assoziativ-emotiven Ebene verknüpft. Im Sinne des von Ammann postulierten „Modell-Lesers“ soll er erfolgen, indem die Frage nach der Wirkung gestellt wird. Wie wirken also die verschiedenen Themen des Romans, die Sprache und die Lexik im Deutschen und im Französischen jeweils auf ihre angenommene Leserschaft?

Dabei soll zunächst ein Blick auf die wichtigsten Themen des Textes geworfen werden. Eines davon ist die Nähe zwischen Anne und Chauvin, die schon relativ früh in unterschiedlicher Form deutlich wird. Sehr bald wird in einzelnen frames das körperliche Nähe-Distanz-Verhalten eingeführt und immer wieder kurz zum Thema gemacht. Zum ersten Mal geschieht dies in Kapitel II, bei der ersten Begegnung zwischen den beiden Figuren, nachdem das Gespräch bereits begonnen hat:

Da kam der Mann näher.
-Sie gestatten.
Sie wunderte sich nicht, zu ihrer eigenen Verwirrung.
-Ich bin nämlich nicht daran gewöhnt, Monsieur.
Er bestellte Wein, kam noch einen Schritt näher. (Duras 1959:26)

Alors, l'homme se rapprocha.
-Vous permettez.
Elle ne s'étonna pas, toute à son désarroi.
-C'est que je n'ai pas l'habitude, Monsieur.
Il commanda du vin, fit encore un pas vers elle. (Duras 1958:26f.)

Die – überraschende – räumliche Nähe gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft wird kurz zum Thema, wobei hier das Deutsche noch expliziter auf die Nähe hinweist, weil es das Lexem „näher“ verwendet, wo das Französische „er kam (noch einen Schritt) auf sie zu“ meint. Gerade der frame „s'approcher“ oder „se rapprocher“, d.h. „näherkommen“, „sich nähern“, tritt aber immer wieder über den ganzen Text verteilt auf. Häufig sind kleine inhaltliche Details ein Hinweis, wie die Beschreibung der auf dem Tisch liegenden Hände oder eines besonderen Blicks. Sie fallen vor allem dann auf, wenn sie sich im beinahe gleichen Wortlaut mehrmals wiederholen. So ist innerhalb einer Seite zweimal die Rede von der „Linie ihrer Schultern“ (Duras 1959:42), „la ligne de ses épaules“ (Duras

1958:43). Auch Reaktionen der anderen Figuren, wie etwa ein Annäherungsversuch, gefolgt von der Missbilligung der Wirtin, haben assoziative Wirkung.

Eine ähnliche Wirkung entfalten durch ihre häufige Wiederholung im Kontext des Körperlichen die Magnolien. Mit ihrem schweren Duft, der die Figuren nicht loslässt, werden sie zum Symbol für das Üppige, für das Begehren, aber auch für etwas, gegen das die Figuren nicht ankommen. Auch Chauvin erinnert sich im Dialog immer wieder an die große, schwere Blüte, die Anne beim Empfang vor einem Jahr im Ausschnitt trug (vgl. u.a. Duras 1959:84, Duras 1958:86). Die Magnolie als Symbol ist sowohl im Translat als auch im Ausgangstext stark präsent.

An einigen Stellen ist es nicht ein Lexem oder eine Handlung, sondern die auffällige Syntax, die Signalwirkung hat. So deuten abgebrochene Sätze im Dialog Unsicherheit durch Nähe an, oder Chauvin erzeugt zeitliche und emotionale Unmittelbarkeit, wenn er im Präsens von seinen Erinnerungen an Annes Haus und den Empfang im Jahr zuvor spricht (vgl. Duras 1959:41f. und 62f. bzw. Duras 1958:43f. und 63f.) Eine Annäherung ist feststellbar, auch wenn Anne und Chauvin sich sowohl im Translat als auch im Ausgangstext den gesamten Text hindurch ausnahmslos siezen.

Letzteres mag einen heutigen Leser überraschen, dürfte jedoch sowohl mit der dargestellten Gesellschaft als auch mit der Ausgangskultur zu tun haben. Heutzutage wäre es nicht ungewöhnlich, dass zwei etwa gleichaltrige Personen, wenn sie sich besser kennen und schon über sehr persönliche Dinge gesprochen haben, auch duzen. In der Gesellschaft der 1950er-Jahre (und früher), als bereits der Cafébesuch einer Dame mit Argwohn betrachtet wurde, wurde dies mit Sicherheit nicht so locker gehandhabt. Dazu kommt beim vorliegenden Text das Französische als Ausgangssprache. Im Kulturraum Frankreich ist es auch heute noch ein Zeichen der Höflichkeit und Wertschätzung, Bekannte (z.B. auch Arbeitskollegen, die man schon lange kennt) zu siezen, auch wenn man sie gleichzeitig beim Vornamen nennt³⁰; eine Gewohnheit, die im deutschen Sprachraum eher unüblich ist. In *Moderato cantabile* fällt zwischen Anne und Chauvin kein einziges Mal der Vorname; sie nähern sich einander auf dieser Ebene gar nicht erst an. Insgesamt ist es, vor dem Kontext der dargestellten Gesellschaft, durchaus passend, das durchgehende Siezen beizubehalten – auch wenn es dem heutigen deutschsprachigen Leser vielleicht als ungewöhnlich auffällt.

³⁰ So die mündliche Auskunft französischer *native speaker*.

Diese gesellschaftlichen Gepflogenheiten führen bereits zum nächsten wesentlichen Thema: der Darstellung von Gesellschaft und Moral in *Moderato cantabile*. Besonders verdichtet findet der Leser sie im Kapitel über den Empfang in Annes Haus. Hier wird vieles über Beschreibungen vermittelt und über die Assoziationen, die diese Beschreibungen auslösen.

Beispielhaft ist der Bezug zum semantischen Feld des Glanzes: Schon zu Beginn wird erwähnt, dass Anne „in diese schillernde Welt“ zu spät kommt (Duras 1959:98; „cet univers étincelant“, Duras 1958:101). Danach folgen im Französischen mehrfach Bezüge zum Lexemverband „éclat“ und „éclater“:

La soirée réussira. Les femmes sont au plus sûr de leur éclat. (Duras 1958:103)

Dans l'éclatante lumière des lustres, Anne Desbaresdes se tait et sourit toujours. (Duras 1958:110)

Im Deutschen werden Glanz und Schimmer ebenfalls thematisiert. Da heißt es:

Der Abend wird ein Erfolg sein. Die Frauen könnten ihres Glanzes nicht gewisser sein. (Duras 1959:100)

Im strahlenden Licht der Kronleuchter schweigt Anne Desbaresdes und lächelt noch immer. (Duras 1959:108)

Der assoziative Zusammenhang von Glanz und Schimmer wird hier erfolgreich beibehalten. Was naturgemäß nicht gelingt, ist die Übertragung der Doppelbedeutung des Lexems „reins“, wie oben ausgeführt. Die Redewendung „briser les reins“ ist übersetzt mit „Dies schweigende Geschehen bricht ihr das Kreuz“ (Duras 1959:107). Annes aufgewühltes Inneres, „l'éclatement silencieux de ses reins, (...) leur brûlante douleur, (...) son repaire“, wird übersetzt mit „...die schweigende Schwellung ihrer Lenden, ihren brennenden Schmerz, in ihren Schlupfwinkel“, was gespreizt klingt und das Spiel mit dem Begriff „reins“ nicht beibehalten kann. Darum wirkt der Ausdruck unmotiviert und nicht passend. Die „Lenden“ ermöglichen zwar den Bezug zum Körperlichen und Erotischen, können aber die Assoziationen des französischen Umfeldes nicht wecken. Auch der darauf folgende „Schlupfwinkel“ ist ein gewisser Bruch mit den vorangehenden Begriffen und kann die Innerlichkeit eines „repaire“ nicht wiedergeben. Diese Bezüge sind ein deutliches Beispiel für die Schwierigkeit, das Spiel mit der Sprache, mit Redewendungen und Doppeldeutigkeiten zu übertragen. Häufig müsste man ein völlig neues Bezugssystem finden, was hier nicht versucht wurde. Die Assoziation mit dem Inneren und Körperlichen wird wahrscheinlich dennoch funktionieren, weil die gedankliche Verbindung zu Annes Aufgewühltheit und dem gegenseitigen Begehren bereits hergestellt ist.

Wie weiter oben erwähnt, wird in diesem Kapitel der Skandal jedoch zum ersten Mal auch explizit („Seit zehn Jahren hat sie keinen Anlass zu Redereien gegeben“, Duras 1959:98 und „Die Schüssel bleibt indessen noch vor ihr stehen, einen Augenblick nur; den Augenblick des Skandals jedoch“, Duras 1959:105). Diese knappen Sätze bestätigen den Eindruck, den die Beschreibungen bereits erweckt haben, und schaffen wieder Raum für weitere Details des Geschehens, die der Leser auf sich wirken lassen kann.

Gleichzeitig nimmt der Erzähler durch die detaillierten Beschreibungen eine fast ironische Distanz zum Geschehen ein. Er hebt durch einzelne frames den Luxus und die gewollt vornehme Haltung der Anwesenden hervor. Als Beispiel sei wiederum folgender Abschnitt aus Kapitel VII genannt:

Auf einer silbernen Schüssel, zu deren Erwerb drei Generationen beigetragen haben, kommt der Salm an, erstarrt in der ihm angeborenen Form. Schwarz gekleidet, weiß behandschuht, trägt ein Mann ihn herein, gleich einem Königskind, und bietet ihn jedem einzelnen im Schweigen des beginnenden Mahles dar. Es geziemt sich, nicht über ihn zu sprechen. (Duras 1959:96)

Sur un plat d'argent à l'achat duquel trois générations ont contribué, le saumon arrive, glacé dans sa forme native. Habillé de noir, ganté de blanc, un homme le porte, tel un enfant de roi, et le présente à chacun dans le silence du dîner commençant. Il est bien séant de ne pas en parler. (Duras 1958:99)

Hier bestätigt sich der Eindruck aus der Translatanalyse, dass die deutsche Übersetzung gehoben und hölzern wirkt. Sie verfälscht damit in gewisser Weise den Ausgangstext, der zwar auch gespreizt formuliert ist und bewusst frames wie „il est bien séant“ verwendet, aber damit die Wirkung der ironischen Distanz erzielt, während das Deutsche bereits übertrieben wirkt. Letzteres ist mit bedingt durch unangemessene frames wie „Salm“. Hinzu kommt hier eine zu „wörtliche“ Übersetzung von „dans sa forme native“: „natif“ kann in der gehobenen Sprache (wie sie hier verwendet wird) auch „natürlich“ heißen (vgl. PONS 1999:819), also auch mit Ursprünglichkeit assoziiert werden, und nicht nur „angeboren“ bedeuten. Hier führt also eine sehr enge Interpretation zu mangelnden Assoziationen und zu einer zusätzlichen Verfremdung. So können, obwohl – oder gerade weil – vielfach sehr „treu“ aus dem Französischen übernommen wird, Verfälschungen entstehen, die den Gesamteindruck für den Leser stark verändern.

Ähnlich ist die Wirkung jener Abschnitte, in denen sich der Erzähler durch starken Nominalstil und gewisse Wertungen von der Gesellschaft distanziert:

Der Salm macht in noch karger Form erneut die Runde. Die Frauen werden ihn ganz und gar verschlingen. Ihre nackten Schultern haben den Schimmer und die Festigkeit einer Gesellschaft, unverrückbar gegründet auf die Gewißheit ihres Rechts, und nach deren Regeln wurden sie ausgewählt. Die Strenge ihrer Erziehung erfordert, daß ihre Ausschweifungen gemäßigt würden durch die vordringliche Sorge um ihren Unterhalt; welche Sorge ihrem Bewußtsein einst eingerichtet wurde. Sie lecken sich die Mayonnaise von den Lippen, sie ist grün, wie es sich gehört, da kom-

men sie zu sich und auf ihre Rechnung. Männer sehen sie an und machen sich klar, daß sie ihr Glück bedeuten. (Duras 1959:100f.)

Le saumon repasse dans une forme encore amoindrie. Les femmes le dévoreront jusqu'au bout. Leurs épaules nues ont la luisance et la fermeté d'une société fondée, dans ses assises, sur la certitude de son droit, et elles furent choisies à la convenance de celle-ci. La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien. De celui-ci on leur en inculqua, jadis, la conscience. Elles se poulèchent de mayonnaise, verte, comme il se doit, s'y retrouvent, y trouvent leur compte. Des hommes les regardent et se rappellent qu'elles font leur bonheur. (Duras 1958:103f.)

Was im Französischen natürlicherer Teil der Sprachstruktur ist, wirkt im Deutschen ungenlenk, weil das Deutsche den Nominalstil eher aus der Fach- und Amtssprache her kennt³¹ und ihn nicht so sehr mit Elite und Eleganz assoziiert (auch wenn dies hier ironisch verwendet wird). Ein Problem, das unter anderem hier auftritt, sind Unklarheiten, die nicht auf intendierte Mehrdeutigkeit zurückzuführen sind, sondern offenbar darauf, dass „Wort für Wort“ übersetzt wurde. Zusätzlich unklar wirken im Deutschen manche pronominalen Formen, wie „dass sie ihr Glück bedeuten“ im Beispiel: auf den ersten Blick ist nicht klar, wer „sie“ sind und auf wen sich „ihr“ bezieht. Hier verfügt das Französische über verschiedene Formen für maskuline und feminine Bezugswörter bzw. für den Plural. Im Beispiel sind es (neben der Infinitivkonstruktion) „elles“, aber auch determinierende Formen wie „celui-ci“, die für Klarheit sorgen.

Betrachtet man die nominal dominierten Abschnitte, so scheint es auch hier, dass die Übersetzer sehr nah an Struktur und Lexemen des Ausgangstextes geblieben sind, ohne dass die semantische Ebene berücksichtigt wurde. Dadurch klingen die deutschen Sätze hier hohl und irritieren, wo im Ausgangstext eine ähnliche Wirkung nicht entsteht.

Auch die Dialoge bleiben nahe an der gehobenen Sprache des Erzähltextes. Durch Beibehaltung der kurzen Sätze, die im Ausgangstext gegeben sind, gelingt zwar die rasche Aufeinanderfolge von Aussage und Replik und dadurch ein belebender „Schlagabtausch“. Dennoch kommen Ausdrücke und Satzstrukturen (u.a. Einschübe) vor, die der mündlichen deutschen Sprache nicht entsprechen und darum nicht authentisch wirken:

-Anne, wie Sie wissen, ist ihrem Kind gegenüber wehrlos. (Duras 1959:103)

-Anne, comme vous le savez, est sans défense devant son enfant. (Duras 1958:105)

Im Deutschen ist der Satzbau nicht authentisch, weil der Einschub unpassend platziert ist.³² Der französischen Normsprache näher steht die gleiche Struktur im Ausgangstext. Außerdem liegt, da das Französische eine endbetonte Sprache ist, die Betonung durch

³¹ Das „Zurücktreten des Verbs hinter nominalen Fügungen“ ist eines der wesentlichsten syntaktischen Merkmale der Fachsprache, vgl. Fluck (⁵1996:56).

³² Die Syntax „Anne ist, wie Sie wissen, ihrem Kind gegenüber völlig wehrlos.“ wäre wesentlich passender.

diesen Satzbau natürlicherweise auf „sans défense devant son enfant“, was im Deutschen so nicht gelingt. Im Deutschen liegen also die Dialoge hier zu nahe an der (ohnehin überhobenen) Erzählsprache und wirken dadurch irritierend, was im Französischen nicht so eklatant ist. Insgesamt liegt daher im Vergleich zum Ausgangstext eine gewisse Inkohärenz vor.

Im Anschluss daran soll außerdem auf die Wirkung der Dialoge im Allgemeinen eingegangen werden. Durch die Art, wie sich die Personen ausdrücken, erhält der Leser weitere Hinweise auf ihren Charakter. Ist die Sprechweise einer Person uneinheitlich, entsteht auch kein kohärenter Eindruck auf der konnotativen Ebene.

Zusammenfassend sei gesagt, dass sich innerhalb der Dialoge bei Anne, Chauvin und der Klavierlehrerin kaum Inkohärenzen zeigen. Gerade Mademoiselle Giraud ist – im Translat wie im Ausgangstext – durch ihre knappen, moralischen Aussagen als streng charakterisiert, und diese Strenge ist als Reaktion auf den Unwillen des Kindes auch inhaltlich motiviert. Bei Anne und auch bei Chauvin wechselt der Sprechstil im Translat und im Ausgangstext geringfügig, hängt dann aber zum Großteil von der Stimmung ab und ist dadurch ebenfalls situativ motiviert. Der Unterschied zwischen Translat und Ausgangstext liegt darin, dass – wie erwähnt – die mündliche Sprache sich im Französischen stärker von der Schriftsprache des Erzähltextes abhebt und darum auch authentischer wirkt als im Deutschen. Dies ist jedoch zum Teil durch die grammatikalische Norm der beiden Sprachen bedingt und nur zum Teil auf die Übersetzer zurückzuführen.

Anders verhält es sich mit der Sprache des Kindes. Diese wirkt im Französischen kohärenter als im Deutschen, wo einige Lexeme entweder zu einer überhobenen oder zu einer konstruiert umgangssprachlichen Ausdrucksweise führen, was auch in der Wirkung nicht dem Ausgangstext entspricht. Auffälliges Beispiel für die konstruierte Umgangssprache ist die Verkürzung von „nicht“ auf „nich“:

- Ich will nicht mehr, dass man dich schilt, sonst sterbe ich noch daran.
- Will nich mehr, ich auch nich. Gemäßigt und singend. (Duras 1959:67)

- Je ne veux plus qu'on te gronde, sans ça j'en meurs.
- Je veux plus, moi aussi. Modéré et chantant. (Duras 1958:69)

Hier dürften die Übersetzer versucht haben, eine Entsprechung für die umgangssprachlich verkürzte Negation im Französischen zu finden. Auch an anderer Stelle (Duras 1958:10) wurde ein „Je sais pas“ mit „Weiß ich nich“ (Duras 1959:11) übersetzt, obwohl gerade hier die Satzstellung des „Weiß ich nicht“ ausreichend Signal für die mündliche Sprache gewesen wäre. So wird zwar deutlich, dass die Übersetzer sich für ein Mittel entschieden

und es an mehreren entsprechenden Stellen angewandt haben; im Translat fällt dieses Mittel jedoch stilistisch heraus und entspricht in der Wirkung nicht dem Ausgangstext.

Im Gegensatz dazu stehen die komplexen Formen, die das Kind an anderen Stellen im Translat benutzt. Es sind dies gehobene Lexeme wie „ich besinne mich“ (Duras 1959:23) oder komplexe Ausdrücke wie „rauskriegen“ (Duras 1959:51). Derartige Stellen sind nicht nur innerhalb des Translats unpassend; sie entsprechen auch nicht dem Bild, das im Ausgangstext von dem Kind gezeichnet wird. Dort verwendet es etwa das registermäßig neutrale „je me rappelle“ für „sich erinnern“ (vgl. Duras 1958:24) oder das umgangssprachlich gefärbte „trouver“ für herausfinden („Comment t’as trouvé?“, Duras 1958:52). Während sich die Ausdrucksweise des Kindes also im Ausgangstext in einem einheitlichen Register bewegt, klaffen die Aussagen im Deutschen stilistisch stark auseinander. Dies ergibt eine Inkohärenz zwischen Zieltext und Ausgangstext, die an vielen Stellen ohne großen Aufwand hätte verhindert werden können, wie etwa im obigen Beispiel „sich erinnern“ wesentlich passender wäre als „sich besinnen“.

Insgesamt wird darum das Kind im Ausgangstext auch kindlicher und natürlicher dargestellt, seine Figur wird nachvollziehbarer als im Deutschen. Das wiederum beeinflusst die Perspektive, die der Leser von dem Kind gewinnt – diese bleibt im Deutschen uneinheitlich und unscharf, während im Französischen ein eindeutig zärtliches Bild von dem Kind gezeichnet wird. Eine wechselseitige Bestätigung von Text und Hintergrundwissen ergibt sich, wenn man weiß, dass Duras selbst ein positives, zärtliches und wehmütiges Bild von Kindern hat und der Bezug von Mutter und Kind sie wiederholt beschäftigt hat³³. Dies wiederum verstärkt auch den Eindruck einer überwiegend „weiblichen“ Perspektive, der beim ersten Lesen entsteht.

Auf der konnotativen Ebene seien auch bestimmte frames besprochen, die im Text auftreten und bei der Leserschaft bestimmte Wirkung auslösen. Hier spielen besonders die kulturellen Assoziationen und damit auch der gesellschaftliche Kontext eine Rolle.

Da ist zunächst das Café als wesentliches Setting der Geschichte. Sowohl der deutsche als auch der französische Leser kann wissen, dass die Geschichte vermutlich in den 1950er-Jahren (oder früher) angesiedelt ist. Er wird von Anfang an mit den Moralvorstellungen dieser Gesellschaft konfrontiert. Im Zuge dessen erfährt er auch, dass es sich für eine Frau nicht gehört, alleine in ein Café zu gehen. Dabei scheint zweitrangig zu sein, um welche

³³ Vgl. dazu u.a. Duras/Porte 1982:24f., aber auch Duras 1993:26f.

Art von Café es sich handelt. Dennoch weckt der frame „Café“ in einem deutschsprachigen Leser zunächst andere Kernassoziationen als in einem französischen Leser (das mag die Idee eines typisch alten, eher gediegenen Wiener Kaffeehauses sein oder die einer zeitgenössischen, nüchternen mitteleuropäischen Bar). Der jeweilige Ersteindruck wird dann durch das Wissen beeinflusst, dass es sich um ein Hafencafé und um eine Industriestadt handelt. Hinzu kommen die Beschreibungen von Raum und Figuren: der Leser erfährt, dass es einen Tresen und einen Raum mit Tischen gibt; dass das Café offenbar nicht sehr groß ist; dass vor allem Wein getrunken wird und dass die Gäste überwiegend Männer sind, die nach Arbeitsschluss vorbeikommen. Damit baut sich nach und nach eine scene auf, die eine durchschnittliche, einfache Kneipe ergibt, deren Kunden in erster Linie Arbeiter sind. Dass eine Frau aus gutem Haus hier fehl am Platz ist, leuchtet ein, selbst wenn der gesellschaftliche Hintergrund außer Acht gelassen wird. Hat der Leser außerdem die Moralvorstellungen etwa von Mademoiselle Giraud im Hinterkopf, wird er Annes Zögern, in das Café zu gehen, und die Missbilligung der Wirtin noch eher nachvollziehen können.

Insgesamt ist das Café eines der wenigen spezifischen (ausgangs)kulturellen Elemente. Die differierenden Vorstellungen, die sich für einen zielsprachigen Leser ergeben könnten, können hier zum Großteil über die Beschreibungen vermieden bzw. gelenkt werden. Anders verhält es sich dagegen mit frames oder Lexemen, die sprachlich auffällig sind, etwa weil ihre Bedeutung nicht klar wird oder weil es sich um Formulierungen handelt, die stark von der Sprachnorm abweichen. Hier entstehen Inkohärenzen für das Leseverständnis, die den Leser vom Text distanzieren, ohne dass dies wahrscheinlich intendiert war. Um zu überprüfen, ob die Auffälligkeiten durch die Übersetzung entstanden sind, soll wieder vom Zieltext ausgegangen und mit dem Ausgangstext verglichen werden.

Eine der ersten Stellen, über die der deutschsprachige Leser stolpert, ist folgende:

Die Dame hielt es für unangebracht, auf so viel Stolz einzugehen.

-Es bedeutet, sagte sie – erledigt – zu dem Kind, zum hundertsten Mal, es bedeutet gemäßigt und singend.

-Gemäßigt und singend, sagte das Kind, völlig wegschläft, wohin? (Duras 1959:11)

Durch die Beibehaltung des einfachen Gedankenstrichs als Anzeige der direkten Rede wird zunächst für den Zieltext-Leser nicht immer gleich klar, wo eine direkte Rede beginnt und endet. Dies wird jedoch in dem Wissen, dass es sich um einen experimentellen literarischen Text handelt, der mit der Form spielt, noch eher akzeptiert werden. Spätestens jedoch bei dem Ausdruck „völlig wegschläft, wohin?“ wird der Leser stolpern. Er ist nicht Teil der direkten Rede, sondern wohl als Beschreibung gedacht, die aussagen

soll, dass das Kind geistesabwesend ist. Ein Vergleich mit dem französischen Text zeigt, dass diese Auffälligkeit auch hier besteht:

La dame ne crut pas bon de relever tant d'orgueil.

-Ça veut dire, dit-elle à l'enfant – écrasée – pour la centième fois, ça veut dire modéré et chantant.

-Modéré et chantant, dit l'enfant totalement en allé où ? (Duras 1958:11)

Die Wirkung des französischen Ausdrucks ist allerdings weniger verwirrend, weil der französische Leser auf eine Eigenschaftsbeschreibung, die hinter dem Nomen steht, eingestellt ist und den komplexen Ausdruck daher flüssiger liest, möglicherweise eher akzeptiert und als Spiel mit der Sprache betrachtet.

Ähnlich irritierend – wiederum in erster Linie wegen des Wechsels von direkter Rede zu Erzähltext – ist im Deutschen folgende Stelle aus einem Dialog zwischen Anne und Chauvin:

- Ich weiß das ebenso wenig wie Sie. Erzählen Sie mir.

- Ja – sie suchte, fernab. Manchmal auch, am Sonnabend, kommen ein oder zwei Betrunkene über den Boulevard de la Mer. Sie singen sehr laut, oder sie halten Reden. Sie gehen bis zu den Dünen, bei der letzten Laterne, und sie kommen zurück, immer noch singend. (Duras 1959:57f.)

Im Französischen ist nicht nur diese Form, die direkte Rede anzuzeigen, vertrauter; auch wirkt die beschreibende Apposition („loin“) – entsprechend der syntaktischen Norm – strukturierend und erklärend:

- Je le sais aussi mal que vous. Parlez-moi.

- Oui – elle chercha, loin. Parfois aussi, le samedi, un ou deux ivrognes passent boulevard de la Mer. Ils chantent très fort ou ils font des discours. Ils vont jusqu'aux dunes, au dernier réverbère, et ils reviennent, toujours en chantant. (Duras 1958:58)

In den beiden genannten Fällen ist die deutsche Version formal so nah am Ausgangstext geblieben, dass im Deutschen ungewohnte Ausdrucksformen entstehen, die im Französischen als natürlicher hingenommen werden dürften.

Ein ähnlicher Schluss liegt bei folgendem Beispiel nahe, wo ein auf den ersten Blick ungewöhnliches Bild allzu „treu“ aus dem Französischen übernommen wurde:

Der Salm wandert von einem zum andern, einem Rituell folgend, das nichts zu stören vermag, es sei denn die verborgene Angst eines jeden, solche Vollkommenheit könne plötzlich zerfallen oder hinfällig werden vor allzu offenkundiger Sinnlosigkeit. Draußen im Park die Magnolien erwirken in der schwarzen Nacht des werdenden Frühlings ihr Trauerblühen. (Duras 1958:96f.)

Der gesamte Absatz ist im Deutschen geprägt von getragener, schwerer Sprache, die nicht etwa ironisch übertrieben wirkt, sondern pathetisch. Dieser Eindruck wird vom letzten Satz unterstützt, der noch dazu semantisch leere Ausdrücke enthält, etwa das „Erwirken“ des „Trauerblühens“. Ein Vergleich mit dem Ausgangstext zeigt Folgendes:

Le saumon passe de l'un à l'autre suivant un rituel que rien ne trouble, sinon la peur cachée de chacun que tant de perfection tout à coup ne se brise ou ne s'entache d'une trop évidente absurdité.

Dehors, dans le parc, les magnolias élaborent leur floraison funèbre dans la nuit noire du printemps naissant. (Duras 1958:99)

Zunächst ist aufgrund der Syntax der letzte Satz rhythmisch klar und normgemäß strukturiert. Zwar ist die Sprache auch hier ungewöhnlich und sehr elaboriert, sie wirkt jedoch nicht so pathetisch wie in der Übersetzung. Dazu kommt, dass die Lexeme nicht so sinnentleert gewählt sind: „élaborer“ heißt „ausarbeiten, bilden“, aber auch „absondern“ im medizinischen Sinne (vgl. PONS 1999:417), kann also sowohl mit einem langsamen Prozess als auch – ironisch distanziert – mit nüchternen medizinischen Termini assoziiert werden. Der vorliegende frame enthält beide Bedeutungen. Auch „funèbre“ bedeutet nicht einzig und allein „Trauer-“ oder „Begräbnis“, sondern auch „finster“ oder „trüb“ (vgl. PONS 1999:558), ist hier also assoziativ mit Düsternis verbunden. „Trauer“ im engeren Sinne ist hier unangebracht und wirkt darum im Deutschen eher irritierend. Das Kompositum „Trauerblühen“ unterstützt hingegen den – im Ausgangstext so nicht vorhandenen – pathetischen Stil.

Ein weiterer ungewöhnlicher Ausdruck folgt an einer anderen Stelle, an der das Klavierspiel des Kindes beschrieben wird:

Das Spiel wurde langsamer und rhythmischer, das Kind verfiel sich in dem Honig. Musik entströmte, tropfte von seinen Fingern, ohne daß es das zu wollen, darüber zu entscheiden schien, und heimlich ergoß sie sich erneut in die Welt, überflutete das Herz mit Unbekanntem, machte es schwer. (Duras 1959:77)

Hier ist der Leser auf eine Beschreibung der Musik bereits eingestellt. „Das Kind verfiel sich in dem Honig“ ist ein ungewöhnliches Bild, wird aber zumindest durch das „Tropfen“ weiter verfolgt und dadurch verständlich. Es zeigt sich, dass auch dieser Vergleich eine wörtliche Übernahme aus dem Ausgangstext ist:

Le jeu se ralentit et se ponctua, l'enfant se laissa prendre à son miel. De la musique sortit, coula de ses doigts sans qu'il parût le vouloir, en décidant, et sournoisement elle s'étala dans le monde une fois de plus, submergea le cœur d'inconnu, l'exténua. (Duras 1958:79)

Auch im Französischen ist das Bild unerwartet und die gesamte Beschreibung der Musik wirkt pathetisch.³⁴ Die Vermutung der Verfasserin, dass sich hinter „se laisser prendre à son miel“ eine Redewendung versteckt, die mit Honig an sich nichts zu tun hat, und die darauf folgende Recherche ist jedoch ohne Ergebnis geblieben. In diesem Fall ist anzunehmen, dass es sich um die individuelle Ausdrucksweise der Autorin handelt, also um intendiertes Experimentieren mit Sprachbildern. Man kann darum auch nicht von intertextueller Inkohärenz sprechen, weil der deutsche Zieltext das ungewöhnliche Bild über-

³⁴ Auch hier ist es möglich, dass die Persönlichkeit von Marguerite Duras und ihre eigene Faszination gegenüber der Musik hineingespielt haben; doch das muss auch einem französischen Leser nicht bewusst sein.

nimmt und eine ähnlich überraschende Wirkung in Ausgangs- und Zieltext ausgelöst werden dürfte.

Intendierte Inkohärenzen zwischen Ausgangs- und Zieltext wären solche, die durch die jeweils unterschiedliche Darstellung einzelner Elemente bewirkt würden. Sie existieren in dieser Form im vorliegenden Textpaar nicht. Solche Inkohärenzen wäre dann jedoch motiviert, etwa, um durch die Veränderung spezifischer ausgangskultureller Phänomene in der Zielkultur eine ähnliche Wirkung mit anderen Mitteln zu erreichen. Hier sind die Übersetzer aber inhaltlich wie formal sehr nah am Ausgangstext geblieben: selbst jene Settings oder menschlichen Haltungen, die eventuell kontext- oder ausgangstextspezifisch wären (etwa das Hafencafé, der Wein und der Hang zum Skandal) sind sehr stark übernommen worden. Für eine Neuübersetzung müssten aber vielleicht gewisse Änderungen diskutiert werden.

2.4. Schlussfolgerungen

Im Anschluss an die Analyse lassen sich einige Phänomene zusammenfassen, die wiederholt aufgetreten sind und möglicherweise Rückschlüsse auf die Wirkung, aber auch auf den Prozess der Übersetzung zulassen. Die Wirkung wurde zu einem großen Teil bereits in der intertextuellen Analyse besprochen. Einige Überlegungen zum Übersetzungsprozess sollen hier noch angestellt werden.

Grundsätzlich lässt sich sagen: Wo genau der Fokus einer Text- bzw. Übersetzungsanalyse liegt, hängt vom jeweiligen Text ab. Im vorliegenden Fall liegt der Schwerpunkt auf formalen Elementen, die zum Teil die Lexik, häufig aber auch die Grammatik betreffen – nicht zuletzt weil es sich um einen Text handelt, der mit der Form experimentiert. Gerade grammatikalische Eigenschaften sind jedoch sprachspezifisch und müssen jeweils funktional angewandt werden. Werden sie bedenkenlos aus einer Sprache in die andere übernommen, kann dies zu Verzerrungen führen.

Die deutsche Version von *Moderato cantabile* ist eine formgebundene Übersetzung, die meist sehr stark dem Ausgangstext folgt, sei es in der Syntax oder in der Wortwahl. An vielen Stellen fand sich im Verlauf der Analyse eine wörtliche Übersetzung mit irritierender Wirkung. Vielfach ergab eine Überprüfung des Ausgangstextes entweder eine unerkannt gebliebene zusätzliche Bedeutung oder zumindest einen breiteren Assoziationsspielraum für den jeweiligen frame. Der Schluss liegt nahe, dass diese Stellen in der

Ausgangssprache den Übersetzern nicht als mehrdeutig bewusst waren oder überhaupt unverständlich blieben. Offenbar wurde stellenweise versucht, ein Interpretationsproblem durch eine möglichst wörtliche Formulierung zu umgehen.

Die deutsche Version von *Moderato cantabile* entstand allerdings Ende der 50er-Jahre und damit ohne den theoretischen Hintergrund, über den wir heute verfügen. Es kann also sein, dass eine möglichst Ausgangstext-nahe Übersetzung sogar angestrebt wurde und implizit als Beweis für besonders gutes Sprachverständnis galt. Dennoch hätte den Übersetzern bewusst sein müssen, dass sie es mit einer modernen Autorin und mit einem experimentellen Text zu tun haben. Sie hätten daher mit einer unkonventionellen und mehrdeutigen Sprachverwendung durchaus rechnen müssen.

Nach heutigem Verständnis würde man sich auch bei einem formal auffälligen Text zunächst fragen, was diese Auffälligkeiten im Ausgangskontext bewirken. Dann würde man sich von der Form wegbewegen und versuchen, sich stattdessen die scenes stärker zu vergegenwärtigen, um nicht ein Lexem oder eine Phrase zu übersetzen, sondern möglichst die Vorstellung, die sie auslösen – wobei immer auch bedacht werden muss, dass ein Text nicht nur von einer Sprache in die andere, sondern auch von einer Kultur in die andere übertragen wird und sich daher die Vorstellung im Kopf der Rezipienten ändern könnte. Mit Ammann muss also der Übersetzer die scenes im Kopf des zielsprachigen Modell-Lesers mit bedenken. Nimmt man die Dialoge aus *Moderato cantabile* als Beispiel, wäre daher nicht so sehr die Formulierung zu übersetzen – auch nicht immer die grammatikalische Form –, sondern die Erzähler- oder Figurenhaltung, die diese Formulierung verdeutlichen soll. So muss etwa ein französischer Konditional keine Möglichkeit ausdrücken; er kann auch ein Zeichen von Höflichkeit sein. Somit ist es die Höflichkeit, die übersetzt werden muss. Es liegt jeweils in der Sprach- und Kulturkenntnis des Übersetzers oder der Übersetzerin, diese pragmatischen Aspekte der Sprache zu erkennen und sie – mit Hilfe der heute üblichen Strategie der funktionalen Übersetzung – angemessen zu übertragen. Übersetzer sollten überdies nicht nur die eventuelle Mehrdeutigkeit von Sprache an sich bedenken, sondern im Zweifelsfall auch die „Recherchierkompetenz“³⁵ besitzen, bei

³⁵ Vgl. Resch (2003) und Hönig (²1999:160f.): der Übersetzungsprozess ist bzw. muss wesentlich vom Zusammenspiel zwischen „Reflexen“ (automatische Zieltextformulierung) und „Reflexion“ (Abstraktion und ggf. Recherche) geprägt sein; zu wenig Abstraktion birgt die Gefahr von Missverständnissen. Ähnliches könnte man auch den Übersetzern von *Moderato cantabile* zum Teil unterstellen. Hönig fordert daher, dass professionelle Übersetzer „in der Lage sind, ihre Wissensbestände in dem jeweils aktuellen Gebiet zu überprüfen, zu ordnen und ggfs. zu ergänzen“ (Hönig ²1999:161) Gezielte Recherche muss einen Standpunkt ermöglichen, „von dem aus sichtbar wird, welche Verstehensvoraussetzungen vom Autor eines Tex-

Sinnunsicherheiten einen Begriff nachzuprüfen bzw. mit dem Text abzugleichen, ob die von ihnen vermutete Bedeutung im Kontext zutreffen kann. Dabei besteht natürlich das Risiko, dass die von ihnen vermutete Version auf der Textoberfläche auch funktionieren würde und der Fehler darum auch nicht auffällt, die Textaussage aber dennoch verändert wird. Gerade wenn die sprachliche Form eines Textes eine große Rolle spielt und der Übersetzer sie beibehalten will, kann es leicht passieren, dass man eine Formulierung sehr Ausgangstext-getreu übernimmt und dadurch möglicherweise einen „falschen Freund“ verwendet oder eine Fehlinterpretation begeht. Beispiel dafür im vorliegenden Roman ist etwa der Ausdruck „un homme de la rue“, als der Chauvin bezeichnet wird (Duras 1958:105). Dies wurde übersetzt mit „ein Mann von der Straße“ (Duras 1959:102), was über die Phrase „auf der Straße leben“ am ehesten mit einem verwahrlosten Vagabund assoziiert wird und in diesem Kontext auch nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Den Recherchen der Verfasserin zufolge heißt „un homme de la rue“ jedoch so viel wie „ein Durchschnittsmensch“, ein einfacher Mann (vgl. Lexis Larousse 2002:1670); der Unterschied zwischen Anne Desbaresdes und Chauvin ist also in erster Linie die gesellschaftliche Stellung.

Im Anschluss daran wird kurz auf die anfängliche Hypothese eingegangen, einige Inkohärenzen könnten darauf zurückzuführen sein, dass zwei Personen an der Übersetzung beteiligt waren. Auf den ersten Blick wirkte ja der Stil des Zieltextes insgesamt nicht kohärent. Stellenweise fiel die überhobene, gekünstelte Sprache auf, während an anderen Stellen die Erzählung neutral und schlicht wirkte.

Die Inkohärenzen, die hier bereits bei der Zieltext-Lektüre auffielen und die Hypothese erst aufbrachten, sind die uneinheitliche Sprache des Kindes im Dialog und die Beschreibung des Wetters in Kapitel IV und VIII.

Wie der Vergleich mit dem Ausgangstext ergab, ist die weitschweifige Diskussion über das Wetter am Anfang von Kapitel IV und VIII im Französischen ebenso vorhanden und stilistisch ähnlich auffällig. Es liegt auch – durch die Position an Kapitelanfängen und das Auftreten jeweils in der Mitte und am Ende der Erzählung – eine gewisse Symmetrie vor. Diese beiden Fakten deuten darauf hin, dass die scheinbare Inkohärenz schon von der Ausgangstext-Autorin intendiert war und nicht durch die Übersetzung bedingt ist.

tes impliziert wurden“; Textanalyse- und Recherchierkompetenz sind daher „im engeren Sinne nicht voneinander zu trennen“ (Hönig ²1999:162).

Die Sprache des Kindes hingegen variiert im Zieltext deutlich, und es ist kein Hinweis darauf zu finden, dass diese Schwankungen bewusst eingesetzt worden wären. So tritt der konstruierte Dialektframe „nich“ nur in Kapitel I und V auf, während gewählte Formen wie „ich besinne mich“ und „weißt du es jetzt (...) warum man geschrien hat“ in Kapitel II auffallen. Danach wirkt die Sprache des Kindes – in den kurzen Abschnitten, in denen sie vorkommt – relativ einfach, natürlich und knapp. In Kapitel VII und VIII, wo Atmosphäre und Stil häufiger zu gestelzter Sprache führen, ist das Kind nicht als handelnde Figur dabei und hat daher auch keinen Dialogtext.

An diesen und anderen Stellen weist also der Ausgangstext weniger Schwankungen auf als der Zieltext, was wiederum auf mangelnde Registeranalyse und auf Stilunsicherheiten bei den Übersetzern schließen lässt. Möglich ist auch, dass die „persönlichen“ Stile der beiden Beteiligten etwas divergieren und einige der Schwankungen dadurch bedingt sind. Nicht nachweisbar ist hingegen die Hypothese, dass die Übersetzung – zum Beispiel nach Kapiteln – zwischen den beiden Übersetzern aufgeteilt wurde und kapitelweise stilistische Schwankungen, wie sie am Beispiel der Sprache des Kindes auffallen, darauf zurückzuführen sind. Sie lässt sich an keinem anderen Beispiel erhärten.

Betrachtet man den biografischen Kontext der Autorin, ihr Umfeld des *Nouveau Roman*, aber auch textuelle Merkmale wie den handlungsarmen Text und die ungewöhnliche Sprachverwendung, so deutet vieles darauf hin, dass *Moderato cantabile* – folgt man Reiß' Texttypologie – ein vorrangig expressiver Text ist und die Form und Art der Gestaltung eine wesentliche Rolle spielen. Und das nicht etwa, weil es sich um ein Genre mit besonders strengen Textsortenkonventionen handelt, die als „Erkennungssignale“³⁶ für die jeweilige Textsorte wesentlich sind und bei der Übersetzung – abhängig von den zielsprachlichen Konventionen – beibehalten oder angepasst werden müssten. Dies mag bei vielen Gebrauchs- und Fachtexten der Fall sein, deren kommunikatives Ziel rasch erkennbar sein soll und die sprachliche Experimente nicht zulassen.

Gerade bei literarischen Texten sind solche Typologien jedoch mit Vorsicht zu genießen, weil in kreativen Texten mit sehr unterschiedlichen, unterschiedlich expliziten und nicht immer als „literarisch“ anerkannten Mitteln operiert wird. Hier etwa ist eher das Gegenteil der Fall: Duras' Text orientiert sich nicht an traditionellen Erzählmodellen, sondern

³⁶ Für bestimmte Textsorten bestehen bestimmte (und unterschiedlich flexible) Konventionen. „Textsortenkonventionen dienen (1) als Erkennungssignale, (2) als Auslöser von Erwartungshaltungen und (3) als Steuerungssignale für das Textverstehen. In allen drei Funktionen bieten sie dem Übersetzer wichtige Entscheidungshilfen.“ (Reiß/Vermeer 1991:189)

experimentiert mit diesen Konventionen und hat gerade deshalb auch formales Gewicht. Wo im Ausgangstext die stilistische Form variiert, ist dies höchstwahrscheinlich beabsichtigt, weil verschiedene Ziele erreicht werden sollen – wo einmal eine zärtliche Darstellung des Kindes intendiert ist, ist es an anderer Stelle die ironische Beschreibung einer luxuriösen, verstockt moralisierenden Gesellschaft. Derartige Signale müssen als intendiert erkannt und berücksichtigt werden. Das heißt jedoch gerade nicht, dass Sprache und Stil isoliert betrachtet werden sollen: sie hängen eng mit Inhalt und Atmosphäre des Textes zusammen, und die frames bedingen erst die scenes, die durch den Text vermittelt werden sollen.

Im vorliegenden Fall bedeutet das: Die geringe Handlung, die dichte Atmosphäre, die detaillierten Beschreibungen und der teils fließende, teils gebrochene Rhythmus gehören untrennbar zusammen. Erst die besondere Form bedingt den Gesamteindruck. Die Tendenz der Übersetzer, formal nah am Text zu bleiben, ist daher logisch und nicht falsch; dennoch kann sie nicht als einzige und unverrückbare Strategie gelten, weil sie zu Fehlinterpretationen und Irritationen führt und häufig nicht funktioniert. Gleich zu Beginn ihrer Texttypologie weist Reiß (1971:34) selbst darauf hin, dass ein Text nie nur eine Funktion besitzt. Auch im Fall von *Moderato cantabile* ist der Text nicht ausschließlich formbetont. Wichtiger als der Texttyp ist außerdem die Funktion eines Textes sowohl in der Ausgangssprache als auch seine – möglicherweise veränderte – Funktion in der Zielsprache. Den zieltextorientierten Modellen zufolge, auf die heute meist zurückgegriffen wird, muss der Übersetzer sogar vorrangig die Zielkultur und Zielsprache und die Funktion des Textes in dieser Zielkultur im Auge haben. Das bedeutet aber auch, dass er die Funktion der Sprache berücksichtigt und das, was in der Zielsprache jeweils typisch und möglich ist. Der Text muss auch dort „funktionieren“ und darf nicht nur irritieren. Dies ist – so wesentlich und gerechtfertigt es auch sein mag, die Form des Ausgangstextes zu übertragen – im vorliegenden Fall nicht immer gelungen.

3. Ausblick: Hypothese einer Neuübersetzung von *Moderato cantabile* ins Deutsche

3.1. Kontextualisierung

Im vorangegangenen Kapitel wurde deutlich, dass die bestehende Übersetzung von *Moderato cantabile* aus heutiger Sicht Schwächen und Fehler aufweist. Diese sind zum Teil lexikalisch-semantischer Natur, d.h. einzelne Elemente wurden falsch oder einseitig interpretiert bzw. unpassend ausgedrückt. Zum anderen hat sich auch der gesellschaftliche Kontext gehändert; die Tatsache, dass hier die Moral einer Kleinstadt in den 1950er-Jahren dargestellt wird, muss zwar signalisiert werden, doch müssen andere Mittel gefunden werden, dies auszudrücken. Denn die bloße Verwendung schon lange veralteter frames im deutschen Text wirkt lächerlich und würde die Botschaft nicht erfolgreich vermitteln. Gewissermaßen auf der übersetzerischen „Metaebene“ kommt dazu, dass sich das Verständnis des Übersetzens seit Ende der 1950er-Jahre deutlich gewandelt hat und eine starke Theoretisierung erfahren hat, die den Übersetzern von *Moderato cantabile* noch nicht als Hintergrund diente.

Eine Neuübersetzung dieses Romans würde also unter gänzlich anderen Voraussetzungen stattfinden als die Erstübersetzung. Diese Voraussetzungen gilt es zu klären, bevor man sich konkreten Übersetzungsvorschlägen widmet. Dabei stellen sich folgende Fragen:

Für wen, warum und folglich wie übersetzt man heute *Moderato cantabile*?

Ist es notwendig, bzw. ist es möglich, den Text für ein heutiges Publikum zu „aktualisieren“? Wenn ja, wie?

Kann man eine Form finden, die „neutral“ genug ist, dass sie im gesamten deutschen Sprachraum akzeptiert wird, auch wenn sie ggf. nicht von einem bundesdeutschen Verlag herausgebracht wird?

Moderato cantabile wurde ursprünglich sehr knapp nach dem Erscheinen des Ausgangstextes übersetzt: Marguerite Duras' Roman erschien 1958 bei *Les Editions de Minuit*; bereits 1959 kam er bei Suhrkamp heraus. Daraus lässt sich schließen, dass der Text auch außerhalb von Frankreich eine gewisse Aktualität hatte; vermutlich aufgrund des experimentellen Stils und der wachsenden Bekanntheit der Autorin in Frankreich.

Auch wenn ein solches Werk üblicherweise keine außergewöhnlich große Breitenwirkung erzielt, hat sich die deutsche Fassung über die Jahre beständig verkauft (vgl. dazu die persönliche Nachricht im Anhang), und im Jahr 2007 kam es zu einer Neuauflage der Taschenbuchausgabe mit neuem Cover. Eine Neuübersetzung wäre freilich ein viel größerer finanzieller Aufwand: ein Übersetzer oder eine Übersetzerin kostet mehr als die eventuelle Durchsicht für eine Neuauflage. Auch wenn der Roman nicht umfangreich ist, so verlangt er doch eine intensive Auseinandersetzung mit Inhalt und Form, und die meisten großen (und kommerziell orientierten) Verlage würden wohl zögern, eine Neuübersetzung in Auftrag zu geben. Ein kleiner, spezialisierter Verlag würde sich wahrscheinlich eher dieser Aufgabe widmen, müsste dann aber zunächst die Rechte erwerben, die in diesem Fall Suhrkamp inne hat. Vorstellbar für ein solches Projekt wäre etwa der Ammann Verlag. Dieser 1981 von Egon Ammann gegründete Züricher Verlag setzt in erster Linie auf außergewöhnliche zeitgenössische Werke und konzentrierte sich zunächst auf Schweizer Autoren. Die Wiederentdeckung des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa öffnete dann den Weg zu einem weiteren Schwerpunkt: der Übersetzung von Prosa und Lyrik aus unterschiedlichen Sprachen (darunter Russisch, Rumänisch, Ungarisch, Französisch und Schwedisch) und Epochen. Ein thematischer Fokus ist dabei nicht erkennbar. Häufig gibt es edierte Fassungen, wobei der Übersetzer auch der Herausgeber ist. Auch so eigenwillige wie bekannte zeitgenössische Autoren wie Eric-Emmanuel Schmitt wurden vom Ammann-Verlag entdeckt. Man kann eine Verlagslinie erkennen, die sowohl in der deutschsprachigen Literatur wie auch in Übersetzungen auf Qualität setzt, sich kaum an Breitenwirkung und Gewinn orientiert, jedoch die Entdeckung einiger aufstrebender Autoren für sich beanspruchen kann.³⁷ Heute ist Ammann ein etablierter Verlag, der u.a. auf der Frankfurter Buchmesse auf sich aufmerksam macht und in verschiedensten deutschsprachigen Zeitungen Resonanz findet.

Ob man nun den Suhrkamp Verlag oder den Ammann Verlag mit *Moderato cantabile* betraut: Es scheint sinnvoll, einen konkreten Moment, etwa ein Jubiläum, zum Anlass für eine Neuübersetzung zu nehmen. Denkbar wäre etwa Marguerite Duras' 100. Geburtstag im Jahr 2014, anlässlich dessen eine Neuauflage ihrer Werke zu rechtfertigen wäre. Im Zuge dessen könnten auch und gerade ihre Frühwerke ediert und neu übersetzt werden und so in einen klaren Zusammenhang mit ihrem heute bekannten Gesamtwerk gestellt werden. Denn während Titel wie *L'Amant* oder *Hiroshima mon amour* in Verbindung mit

³⁷ Gemäß den Informationen auf www.ammann.ch.

dem Namen Duras bekannt sind, ist *Moderato cantabile* nur wenigen vertraut. Dabei ist dieser kurze Roman eine nicht unwesentliche Facette von Marguerite Duras' experimenteller und gesellschaftskritischer Arbeit und bildet einen interessanten Teil ihres Werks, der vor ihrer Zeit als bekannte Theaterautorin und Filmemacherin entstanden ist.

Da eine Neuauflage und -übersetzung von Duras' Gesamtwerk umfangreich und schon deshalb unrealistisch ist, könnte man einen Kompromiss finden und nur ausgewählte Werke neu herausbringen. Ein Verlag wie Suhrkamp könnte dies leicht in bereits bestehende Publikationsreihen eingliedern und diese um einige „Jubiläumsausgaben“ ergänzen. Der Ammann Verlag hingegen kümmert sich seit der ersten Herausgabe eines Pessoa-Werkes auch um Werkausgaben, wobei hier kein Anspruch auf Vollständigkeit (Gesammelte Werke) besteht und meist auch kein konkreter Anlass im Sinn eines Jubiläums gegeben ist. Die Namen der Übersetzer sind vielfältig; es scheint sich um Personen zu handeln, die extern für den Verlag arbeiten. Über einige Zeit hinweg verschiedene charakteristische Werke Marguerite Duras' herauszubringen und von ein und derselben Person übersetzen zu lassen, erscheint in diesem Rahmen durchaus möglich.

Das Zielpublikum wären dementsprechend weiterhin hauptsächlich Menschen, die sich für Literatur interessieren und sich aus Interesse regelmäßig informieren – etwa auch durch Literaturbeilagen und Rezensionen. Gerade solche Leser sind auch sensibel für Sprache, Stil und historischen Kontext und sicherlich empfänglich für eine neutralere, weniger hölzerne und behutsam modernisierte Übersetzung. Möglicherweise würden aber zusätzlich neue Zielgruppen angesprochen, wenn innerhalb relativ kurzer Zeit bekannte und weniger bekannte Titel einer (mittlerweile) berühmten Autorin neu herauskommen, dadurch in einen Kontext gestellt werden und so die Aufmerksamkeit wecken. In diesem Zusammenhang wäre eine kurze Einleitung oder ein kommentierendes Vorwort der Übersetzerin sinnvoll, das auch auf die Hintergründe des Entstehens Bezug nimmt. Ein solches Vorwort könnte Referenzen zu Duras' Leben und Werk enthalten, und es könnte auf Grundzüge des *Nouveau Roman*, auf die gesellschaftskritische Haltung der Autorin und ihre Arbeit in der französischen *Résistance* verweisen. Dies ließe eine Einordnung in einen historischen Kontext zu, und es würde deutlich, dass auch die sozialen Verhältnisse, auf die sich der Text bezieht, bereits historisch sind.

Damit müsste die Historizität nicht mehr ausschließlich über den Text vermittelt werden. Auf der inhaltlichen und deskriptiven Ebene bleibt dieser Aspekt ohnehin präsent; auf der formalen Ebene könnte und müsste man dagegen eine heute gültige, angemessenere Sprache finden. Das schließt veraltete Lexeme und grammatikalische Formen ebenso aus wie

die Verwendung von Dialekten und Varietäten. So würde es wiederum einfacher, die Publikation für den gesamten deutschen Sprachraum attraktiv zu machen; das Projekt wäre erfolgsversprechender, und ein Verlag würde ihm eher zustimmen.

3.2. Problematik und Neuübersetzung anhand ausgewählter Beispiele

Es wird also angenommen, *Moderato cantabile* würde als eines von mehreren Werken der Marguerite Duras für eine lose Reihe anlässlich ihres 100. Geburtstags neu übersetzt. Ein interessiertes, aber etwas breiteres Publikum als bisher soll erreicht werden, die Vielseitigkeit und Eigenständigkeit des Werkes von Marguerite Duras soll unterstrichen werden. Veröffentlicht würde das Ganze eventuell im Ammann Verlag; wenn nicht, könnte vielleicht der Suhrkamp Verlag überzeugt werden, da dieser die Rechte am Ausgangstext nicht erst erwerben muss.³⁸

Vor diesem Kontext gilt es, eine angemessene Strategie für die Übersetzung zu finden. Wie bereits in Kapitel 1 dargelegt wurde, ist ein theoretischer Hintergrund für eine gezielte Übersetzung von Vorteil, weil er eine Bewusstmachung der Übersetzungsstrategie zulässt und eine professionelle Rechtfertigung von Übersetzungsentscheidungen erleichtert. Wie ebenfalls erwähnt wurde, ist der gesellschaftliche Kontext ein wesentlicher Bestandteil des Werks. Es gilt also herauszufinden, welche Vorstellungen der Ausgangstext evoziert, und diese zielsprachlich zu vermitteln. Dazu kann auch hier wieder auf die *Scenes-and-frames*-Semantik zurückgegriffen werden:

Ausgehend von den erfassten *scenes* muss er [der Übersetzer] nach passenden *frames* in der ZS suchen, welche die gewünschten *scenes* beim Adressaten der Übersetzung hervorrufen. Zu diesem Zweck hat er laufend Entscheidungen zu treffen, wobei er auf seine Beherrschung der ZS angewiesen ist. Er muss sich vergewissern, dass die von den *scenes* aufgerufenen *frames* auch wirklich adäquat sind für die *scenes*, die sie aufrufen sollen. Wo beispielsweise der AS-Text in ganz besonderer Weise Expressivität aufweist, also stilistisch markiert ist, sollte er je nach Zweck der Übersetzung versuchen, durch die Mittel der ZS ähnliche Expressivität zu erreichen, oder an anderer Stelle zu kompensieren. In letzter Instanz ist also der *frame* der ZS maßgebend für seine Entscheidung. (Vannerem/Snell-Hornby 1986:191)

Diese Perspektive soll vom Übersetzer eingenommen und „in Abhängigkeit von der Funktion der Übersetzung“ (Vannerem/Snell Hornby 1986:191) realisiert werden.

Die Funktion der Neuübersetzung ist hier eine andere als im Ausgangstext und auch etwas anders als für die ursprüngliche Übersetzung: da sie eine sozusagen historische Ge-

³⁸ Es ist jedoch möglich, dass aufgrund der Zwänge des Literaturmarktes bei Suhrkamp stärker in die Übersetzung eingegriffen würde als bei einem Verlag wie Ammann.

sellschaft zeigt, distanziert sie sich mehr von ihrem Inhalt als die Erstübersetzung. Obwohl es sich um einen literarischen, formal auffälligen Ausgangstext handelt, sollten statt syntaktischer Struktur und Lexemen vielmehr der Rhythmus und die Semantik beibehalten werden. Ziel der Neuübersetzung ist ein allgemein zugänglicher, gut lesbarer Roman, der aber die Eigenarten des Ausgangstextes (d.h. insbesondere Fluss und Rhythmus der Sprache sowie die detaillierten Beschreibungen) versucht beizubehalten – dies jedoch für eine heterogene deutschsprachige Zielkultur, die den gesamten deutschen Sprachraum umfasst. Insgesamt soll eine heute gültige Sprache eingesetzt werden. Die fiktive „Dialektalisierung“ in der Sprache des Kindes müsste daher ebenso wegfallen wie das veraltete Dativ-e bei Substantiven, aber auch älthochdeutsche oder ungewöhnliche Lexeme wie „Salm“, deren Entsprechungen im Ausgangstext nicht mit veralteten Lexemen besetzt sind.

Man müsste eine knappe, korrekte Standardsprache finden, um den Text gewählt und wortgewandt, aber zeitgemäß zu übertragen; eine Sprache, die sich ironisch distanzieren kann, aber auch in ihrer Norm gedehnt werden kann, um den Duras'schen Beschreibungen möglichst nahe zu kommen. Dabei ist zu bedenken, dass die Übersetzerin eine Österreicherin wäre, die sich zwar an die allgemeine deutsche Standardsprache zu halten wüsste, ihre Herkunft und Perspektive als Ausgangstext-Rezipientin aber nie völlig ausschalten könnte (zum Übersetzer als Rezipient vgl. auch Ammann 1990:224).

Bei der Übersetzung des Erzähltextes muss bedacht werden, dass dieser im Ausgangstext teils stark rhythmisiert wird. Dies sollte übernommen werden, möglicherweise aber mit anderen Mitteln. Dabei ist es wahrscheinlich, dass sich auch der Rhythmus verändert; dies jedoch ist zweitrangig. Wesentlich ist, dass die Wirkung ähnlich ist.

Dass die Sprache experimentell eingesetzt wird, stellenweise eine ungewöhnliche Syntax aufweist oder ein Lexem auch mehrdeutig sein kann, muss berücksichtigt und, wenn möglich, übertragen werden. Zum Teil kann eine Anlehnung an die französische (teils gebrochene, teils fließende) Syntax durchaus eine Möglichkeit sein auszudrücken, dass das Werk in einem unkonventionellen Stil verfasst ist. Dennoch kann das nicht erfolgen, indem einfach französische Strukturen übernommen werden, wie in Kapitel 2 dieser Arbeit beispielhaft beschrieben. Auf jeden Fall müssen deutsche, grammatikalisch korrekte (und mehr oder weniger übliche) Strukturen gefunden werden, um sich dann jedoch so weit wie möglich am französischen Rhythmus zu orientieren.

Die direkte Rede sollte ihrerseits nicht in die Umgangssprache fallen, aber sich in Syntax und Lexik ein wenig vom Erzähltext abheben können. Es gilt eine natürliche Mündlichkeit zu finden, deren Sprache nicht hundertprozentig grammatikalisch korrekt sein muss,

sondern vielmehr vertraut klingen soll. So wäre einem Leser statt der Aussage „wenn man so viel tränke“ die Form „wenn man so viel trinken würde“ geläufiger, auch wenn sie gemäß der normativen Grammatik nicht ganz korrekt (in der mündlichen Form aber durchaus zulässig) ist.³⁹

Eine funktionale (Neu-)Übersetzung würde also gerade in grammatikalischer Hinsicht mehr vom Französischen abstrahieren und das Ganze in einen für heutige Leser schlüssigen, Alltagssprachlichen Kontext stellen. Anschließend an die Übersetzung müsste daher – zunächst ohne mit dem Ausgangstext zu vergleichen – geprüft werden, ob der Zieltext in sich stimmig ist und auch der Rhythmus eine Wirkung erzielt.

In der Folge soll beispielhaft auf einige Textstellen eingegangen werden, die verstärkt einer Neuübersetzung bedürfen. Zugunsten der Kontinuität und im Sinne der Verbesserung handelt sich vor allem um Passagen, die bereits im Abschnitt „Intertextuelle Kohärenz“ problematisiert wurden.

Das ist einerseits die schon besprochene Dialogsprache, die gerade im Fall des Kindes nicht authentisch und kohärent wirkt. Ziel der Neuübersetzung ist es in erster Linie, eine Sprachebene zu finden, die natürliche Mündlichkeit vermittelt. Damit würde auch der Charakter der Figur auf der emotional-assoziativen Ebene deutlicher definiert.

Andererseits soll auf die Beschreibung des Empfangs (Kapitel VII) eingegangen werden, ein Beispiel für besonders vielschichtigen Text, der außerdem einen dynamischen Stil verlangt: knappe Beschreibungen und kurze Repliken müssen ebenso transportiert werden wie distanzierende Ironie. Dabei ist darauf zu achten, dass zwar der Eindruck des schillernden Gesellschaftsabends erhalten bleibt, die Sprache aber nicht zu überhoben und damit „künstlich“ wirkt und die Unmittelbarkeit des Eindrucks dadurch gestört wird.

Zuallererst soll aber, gewissermaßen zur Einstimmung, der Ausschnitt aus einem Treffen zwischen Anne und Chauvin im Café übersetzt werden. Diese Konstellation ist die dramaturgische Grundlage, die sich oft wiederholt, und beinhaltet neben knappen, vielsagenden Beschreibungen auch bereits viel Dialogtext.

Dabei soll auch der frame „Café“ beibehalten werden, gerade weil er keine Wertung beinhaltet, wie etwa eine „Kneipe“, oder auf ein bestimmtes kulturelles Konzept ein-

³⁹ Vgl. *Knaurs Grammatik der deutschen Sprache* (1989:104ff.): Demnach bestehen diverse Unterschiede zwischen mündlichem und schriftlichem Gebrauch des Konjunktivs; in der gesprochenen Sprache ist die „würde“-Form sogar vorherrschend, und gerade einige veraltete bzw. seltene Konjunktiv-Formen werden auch schriftlich nach und nach von ihr ersetzt (*Knaurs Grammatik* 1989:111).

schränkt, wie etwa „Wirtshaus“. „Café“ ist hier die neutralste Variante und wird im Text durch die Beschreibungen des Settings ohnehin eingegrenzt.

Ebenso beibehalten werden französische Eigennamen der Personen und Orte, darunter der „Boulevard de la Mer“. Ohne den Authentizitätsbegriff strapazieren zu wollen, kann man hier auch argumentieren, dass mit einem Boulevard auch ein fremdsprachiger Leser etwas assoziiert. Die scene „ein langer Promenadenweg, der die Villengegend mit den Molen verbindet und am Meer entlang geht“ ist aus dem Kontext unschwer zu erkennen.

Auf der paratextuellen Ebene gilt es zu entscheiden, ob und wenn, welche Form von Anführungszeichen verwendet wird. Im Französischen ist der Gedankenstrich eine übliche Art, den Beginn einer direkten Rede zu kennzeichnen. Die vorliegende Übersetzung von 1959 hat diese Form übernommen. Dies ist zwar ein mögliches Mittel, das „Individuelle“ des Ausgangstextes auf der formalen Ebene anzudeuten, wirkt in der Zielkultur aber eher verwirrend. Denn diese Form ist im deutschsprachigen Raum nicht üblich; der deutschsprachige Leser erwartet sich daher nicht nur zu sehen, wo die direkte Rede beginnt, sondern auch wo sie endet. Die Form des Gedankenstrichs ist daher auch nicht praktisch.

Für die angenommene Neuübersetzung sei deshalb auf die im Deutschen herkömmliche Form der Anführungszeichen zurückgegriffen. Damit wird die Funktion der Anführungszeichen im Ausgangstext – die Verwendung einer durchaus üblichen Markierungsform für die direkte Rede – im Deutschen beibehalten. Außerdem scheint diese Lösung pragmatisch, wenn man bedenkt, dass auf inhaltlicher Ebene ohnehin viele (Themen-)Sprünge stattfinden und außerdem bei der direkten Rede häufig nicht erwähnt wird, dass gesprochen wird oder wer spricht. Anführungszeichen signalisieren Dialogtext, lenken aber nicht vom eigentlichen Inhalt ab und ermöglichen es dem Leser, sich auf inhaltliche und sprachliche „Eigenheiten“ zu konzentrieren.

3.2.1. Beispiel für das wichtigste Setting: Treffen im Café (Duras 1958:21–31)

Am nächsten Tag, als am anderen Ende der Stadt die Fabriken noch rauchten, als die Zeit schon vorüber war, an dem sie jeden Freitag diesen Weg gingen, sagte Anne Desbaresdes zu ihrem Kind: „Komm.“

Sie nahmen den Boulevard de la Mer. Schon schlenderten hier Spaziergänger. Einige Leute schwammen im Meer.

Das Kind war daran gewöhnt, mit seiner Mutter durch die ganze Stadt zu spazieren, und sie konnte es überall hinführen. Doch kaum lag die erste Mole hinter ihnen, erreichten sie das

zweite Becken, wo die Schlepper kamen und Mademoiselle Giraud wohnte, und das Kind erschrak:

„Warum denn da?“

„Warum nicht?“, sagte Anne Desbaresdes. „Heute gehen wir nur spazieren. Hier oder sonst wo. Komm.“

Das Kind gab nach, folgte ihr bis an ihr Ziel.

Sie ging gleich zum Tresen. Ein einziger Gast befand sich dort, er las die Zeitung.

„Ein Glas Wein“, bestellte sie.

Ihre Stimme zitterte. Die Wirtin wunderte sich, fasste sich dann.

„Und für das Kind?“

„Gar nichts.“

„Hier hat jemand geschrien, ich weiß schon wieder“, sagte das Kind.

Es wandte sich der Sonne im Türrahmen zu, stieg über die Stufe, verschwand hinaus auf den Gehsteig.

„Schönes Wetter“, sagte die Wirtin.

Sie sah die Frau zittern, wandte den Blick ab.

„Ich war durstig“, sagte Anne Desbaresdes.

„Es ist schon so heiß, daran liegt es.“

„Und ich werde sogar noch ein Glas Wein bestellen.“

Die Hände, die sich ans Glas krampften, zitterten weiter, und die Wirtin verstand, dass sie nicht so schnell eine Erklärung bekommen würde, wie sie gern hätte. Die würde von selbst kommen, wenn die Aufregung sich gelegt hatte.

Es ging schneller, als sie erwartet hatte. Anne Desbaresdes trank das zweite Glas Wein in einem Zug leer.

„Ich kam gerade vorbei“, sagte sie.

„Es ist ja auch Spazierwetter“, sagte die Wirtin.

Der Mann hatte aufgehört Zeitung zu lesen.

„Gerade gestern um diese Zeit war ich bei Mademoiselle Giraud.“

Ihre Hände zitterten nicht mehr so stark, ihr Gesicht nahm wieder Fassung an.

„Ich erinnere mich an Sie.“

„Es war ein Verbrechen“, sagte der Mann.

Anne Desbaresdes log nun.

„Aha... Darüber habe ich nachgedacht, wissen Sie.“

„Das ist verständlich.“

„Vollkommen“, sagte die Wirtin. „Heute Morgen, das war ein Andrang.“

Das Kind hüpfte auf einem Bein auf dem Gehsteig vorüber.

„Mademoiselle Giraud gibt meinem Sohn Klavierstunden.“

Auch das Zittern in ihrer Stimme war nun verschwunden, der Wein hatte zweifellos mitgewirkt. In ihren Augen erwachte nach und nach ein resigniertes Lächeln.

„Er sieht Ihnen ähnlich“, sagte die Wirtin.

„Das höre ich öfter.“ Das Lächeln vertiefte sich.

„Die Augen.“

„Ich weiß nicht“, sagte Anne Desbaresdes. „Wissen Sie, mitten im Spaziergang habe ich auf einmal gedacht, das wäre eine Gelegenheit, hier heute vorbeizukommen. Also...“

„Ja, ein Verbrechen.“

Anne Desbaresdes log erneut.

„Das war mir nicht klar, wissen Sie.“

Ein Schlepper lief aus und startete krachend und schwitzend seine Motoren. Das Kind auf dem Gehsteig sah regungslos zu, bis das Manöver beendet war, dann lief es zu seiner Mutter zurück.

„Wo fährt der hin?“

Sie wisse es nicht, sagte sie. Das Kind lief wieder weg. Sie nahm das leere Glas vor ihr, wurde sich bewusst, dass es leer war, stellte es auf den Tresen zurück und wartete. Senkte den Kopf. Da kam der Mann näher.

„Sie gestatten.“

Sie wunderte sich nicht und war selbst darüber verwirrt.

„Ich bin das nicht gewöhnt, Monsieur.“

Er bestellte Wein, kam noch einen Schritt auf sie zu.

„Sie hat so laut geschrien, da ist klar, dass man sich fragt, was passiert ist. Ich hätte es auch schwer vermeiden können, wissen Sie.“

Sie trank ihren Wein, das dritte Glas.

„Ich weiß nur, er hat ihr eine Kugel ins Herz geschossen.“

Zwei Gäste traten ein. Sie erkannten die Frau am Tresen und wunderten sich.

„Und natürlich weiß man nicht warum?“

Es war klar, dass sie den Wein nicht gewöhnt war. Normalerweise war sie um diese Tageszeit mit anderen Dingen beschäftigt.

„Ich wollte, ich könnte es Ihnen sagen, aber ich weiß nichts mit Sicherheit.“

„Vielleicht weiß es ja niemand mit Sicherheit?“

„Er hat es gewusst. Er ist verrückt geworden, seit gestern Abend ist er eingesperrt. Und sie ist tot.“

Das Kind tauchte von draußen auf und schmiegte sich an seine Mutter, in glücklicher Hingabe. Sie streichelte ihm geistesabwesend das Haar. Der Mann schaute aufmerksamer.

„Sie haben sich geliebt“, sagte er.

Sie zuckte zusammen, aber nur wenig.

„Also weißt du jetzt“, fragte das Kind, „warum sie geschrien hat?“

Sie antwortete nicht, schüttelte den Kopf zur Verneinung. Das Kind lief wieder fort zur Tür, und sie blickte ihm nach.

„Er arbeitete im Arsenal. Sie, weiß ich nicht.“

Sie drehte sich wieder zu ihm, kam näher.

„Vielleicht hatten sie Probleme? Sozusagen Liebeskummer?“

Die Gäste gingen. Die Wirtin hatte zugehört, sie kam ans Ende des Tresens.

„Und sie war verheiratet“, sagte sie, „drei Kinder, und Trinkerin, da fragt man sich schon.“

„Trotzdem, vielleicht?“, fragte Anne Desbaresdes nach einiger Zeit.

Der Mann reagierte nicht. Sie wurde unsicher. Und sofort begannen ihre Hände wieder zu zittern.

„Wie auch immer, ich weiß nicht“, sagte sie.

„Nein“, sagte die Wirtin, „Sie können mir glauben, dabei mische ich mich wirklich nicht gern in fremde Angelegenheiten ein.“

Drei neue Gäste kamen herein. Die Wirtin entfernte sich.

„Trotzdem, das glaube ich auch“, sagte der Mann mit einem Lächeln. „Sie müssen wohl, ja, Liebeskummer gehabt haben, genau wie Sie sagen. Aber vielleicht hat er sie nicht deshalb getötet, wer weiß?“

„Wer weiß, das stimmt.“

Ihre Hand suchte das Glas, automatisch. Er gab der Wirtin ein Zeichen, ihnen noch Wein zu bringen. Anne Desbaresdes wehrte sich nicht, schien vielmehr darauf zu warten.

„Wenn man bedenkt, wie er mit ihr umging“, sagte sie sanft, „als ob es ihm nichts mehr bedeuten würde, ob sie lebendig ist oder tot... glauben Sie nicht, so weit kann es nur kommen, wenn man... verzweifelt ist?“

Der Mann zögerte, sah sie geradewegs an, sagte schneidend:

„Das weiß ich nicht.“

Er hielt ihr das Glas hin, sie nahm es, trank. Und er lenkte ab in Bereiche, die ihr sicher vertrauter waren.

„Sie gehen oft in der Stadt spazieren.“

Sie nahm einen Schluck Wein, das Lächeln kehrte auf ihr Gesicht zurück und trübte es erneut, stärker jedoch als zuvor. Sie wurde betrunken.

„Ja, ich gehe jeden Tag mit meinem Sohn.“

Die Wirtin, die er beobachtete, sprach mit den anderen Gästen. Es war Samstag. Die Leute hatten viel Zeit.

„Aber in dieser Stadt, so klein sie auch ist, kann immer etwas passieren. Das wissen Sie doch.“

„Ich weiß das, aber manchmal passiert sicher etwas, was... einen mehr überrascht.“ Sie kämpfte um ihre Fassung. „Normalerweise gehe ich in den Park oder an den Strand.“

Ihre Trunkenheit wuchs, und so gelang es ihr weiter, den Mann vor ihr zu betrachten.

„Sie gehen schon lange spazieren.“

Die Augen dieses Mannes, der da mit ihr sprach und sie ebenfalls ansah.

„Ich meine, Sie gehen schon lange immer in den Park oder an den Strand“, wiederholte er.

Sie seufzte. Sie lächelte nicht mehr; ihr Gesicht war eine Grimasse und hässlich nackt.

„Ich hätte nicht so viel Wein trinken sollen.“

Eine Sirene erklang, die Samstagsschicht war zu Ende. Gleich darauf erscholl das Radio unerträglich laut.

„Schon sechs Uhr“, verkündete die Wirtin.

Die Stelle ist ein Beispiel für minutiöse Beschreibung der Atmosphäre; auch viel direkte Rede kommt vor, wobei unterschiedliche Personen sprechen. Hier ist es besonders wichtig, beim Übersetzen nicht zu fragen: „Was steht hier? Wie ist es zu übersetzen?“, sondern vielmehr zu analysieren: „Was ist hier gemeint? Wie (mit welchen Bildern) wird es gesagt? Wie kann man es in der Zielsprache ausdrücken?“

Es wurde also darauf geachtet, das Setting wiederzugeben – hier ist die Authentizität von besonderer Bedeutung, da sonst nicht die gewünschte Wirkung beim Leser eintritt. Dazu gehört auch eine angemessene Dialogsprache. Diese zu finden ist aufgrund der knappen Aussagen nicht einfach. Dennoch hat jeder Leser eine bestimmte Vorstellung etwa davon, wie die Wirtin spricht, gerade weil es typische, unverbindliche Kommentare sind, wie sie in verschiedenen Kulturen in solch einem Zusammenhang möglich wären. Dazu kommen viele kleine Gesten vor, Aktionen und Reaktionen auf die Szene und das Gespräch. Immer wieder wechselt der Fokus des Erzählers von einer Figur zur andern, dabei ist auch das Kind von Bedeutung. Das Kind hat hier ein sehr natürliches, ungezwungenes Verhal-

ten, es befindet sich in der Freizeit. Dass es – und das scheint kohärent – in der ungeliebten Klavierstunde ganz anders gelaunt ist, soll (neben anderen Elementen) im folgenden Beispiel gezeigt werden.

3.2.2. Beispiel für natürliche Mündlichkeit: Darstellung des Kindes

(Ausschnitte aus Kapitel V, Duras 1958:69–71, 75–77, 80–82, und aus Kapitel VI, Duras 1958:96–97)

„Denk daran“, sagte Anne Desbaresdes, „das bedeutet gemäßigt und singend.“

„Gemäßigt und singend“, wiederholte das Kind.

Sie stiegen Stufe um Stufe hinauf, und im Süden der Stadt reckten sich Kräne um Kräne hoch, in immer gleichen Bewegungen, die sich dann und wann überschneiden.

„Ich will nicht mehr, dass sie dich schimpfen, sonst sterbe ich.“

„Nein, will ich auch nicht. Gemäßigt und singend.“

Eine gigantische Schaufel glitt am letzten Fenster des Treppenhauses vorbei, sie hatte die Zähne eines hungrigen Raubtiers und sabberte nassen Sand.

„Musik ist wichtig, du musst das lernen, verstehst du?“

„Versteh ich.“

Die Wohnung von Mademoiselle Giraud lag im fünften Stock dieses Wohnhauses, hoch genug, dass die Fensterfront weit über dem Meer lag. Außer dem Flug der Möwen weckte daher nichts die Aufmerksamkeit der Kinder.

„Also haben Sie es gehört? Ein Verbrechen, aus Eifersucht, ja. Setzen Sie sich doch bitte, Madame Desbaresdes.“

„Was war denn?“, fragte das Kind.

„Rasch, deine Sonatine“, sagte Mademoiselle Giraud.

Das Kind setzte sich ans Klavier. Mademoiselle Giraud nahm neben ihm Platz, den Stift in der Hand. Anne Desbaresdes saß im Hintergrund, nahe am Fenster.

„Die Sonatine. Die nette kleine Sonatine von Diabelli, los geht's. Welchen Takt hat denn diese nette kleine Sonatine? Sag's mir.“

Beim Klang dieser Stimme duckte das Kind sich zusammen. Es sah aus, als würde es nachdenken, ließ sich Zeit dabei, und vielleicht spielte es etwas vor.

„Gemäßigt und singend“, sagte es dann.

Mademoiselle Giraud verschränkte die Arme, sah das Kind seufzend an.

„Er macht es absichtlich. Es kann nicht anders sein.“

Das Kind rührte sich nicht. Seine kleinen Hände lagen geschlossen auf seinen Knien, es wartete auf seine Urteilsverkündung, zufrieden nur, weil sie unvermeidlich war, weil es sein Tatbestand war, der sich da wiederholte.

„Die Tage werden länger“, sagte sanft Anne Desbaresdes, „man merkt es.“

„In der Tat“, sagte Mademoiselle Giraud.

Die Sonne stand höher als das letzte Mal um diese Zeit, sie bewies es. Dazu war der Tag so schön gewesen, dass Dunst den Himmel bedeckte, leicht nur, aber frühzeitig.

„Ich warte, dass du es sagst.“

„Vielleicht hat er nicht verstanden.“

„Er hat es bestens verstanden. Eins werden Sie nie einsehen, Madame Desbaresdes, nämlich dass er es absichtlich macht.“

Das Kind drehte den Kopf ein wenig zum Fenster. So blieb es, schräg, um das Muster an der Wand zu betrachten, wo das Sonnenlicht das Meer reflektierte. Nur seine Mutter konnte seine Augen erkennen.

„Mein kleiner Schandfleck, mein Schatz“, sagte sie sehr leise.

„Viervierteltakt“, sagte das Kind, mühelos, regungslos.

S.75-77

Das Kind warf einen heimlichen Blick auf diese Frau, die so bedauernswert war und die lachte. Dann blieb es unbeweglich sitzen, notgedrungen mit dem Rücken zum Meer. Es ging auf den Abend zu, eine leichte Brise erhob sich und streifte das Zimmer, und das Haar des Kindes bewegte sich, Gräser im Wind, während es schmollend dasaß. Die kleinen Füße unter dem Klavier schlugen Löcher in die Luft, in die Stille.

„Warum spielst du es nicht noch einmal?“, fragte seine Mutter. „Nur eine Tonleiter, einmal noch?“

Das Kind drehte sich zu ihr um, nur zu ihr.

„Ich mag keine Tonleitern.“

Mademoiselle Giraud sah sie beide abwechselnd an, hörte nicht hin, enttäuscht selbst von ihrer Entrüstung.

„Ich warte.“

Das Kind drehte sich wieder zum Klavier, aber schräg, so weit wie es ihm möglich war von der Dame weg.

„Mein Liebes“, sagte die Mutter, „einmal noch.“

Seine Augenlider flatterten bei diesen Worten, dennoch zögerte es.

„Aber keine Tonleitern mehr.“

„Gerade die Tonleitern, weißt du.“

Das Kind zögerte; dann, als sie schon aufgegeben hatten, entschloss es sich. Es spielte. Aber die einsame Verzweiflung von Mademoiselle Giraud wich noch nicht gleich.

S.80-82

Die Sonatine entstand unter den Händen des Kindes – es selbst war nicht da –, wieder und wieder brachten die Hände, unsicher und un gelenk, diese Kraft hervor. Sie stieg hoch, während das Licht des Tages schwand. Eine riesige, flammende Halbinsel aus Wolken tauchte am Horizont auf, und ihr zerbrechliches und flüchtiges Leuchten lenkte die Gedanken in andere Bahnen. In zehn Minuten würde wohl das ganze Licht des Tages plötzlich verschwunden sein. Das Kind brachte sein Stück zum dritten Mal zu Ende. Das Geräusch des Meeres mischte sich mit den Stimmen der Männer, die über den Kai kamen, und drang ins Zimmer hinauf.

„Das nächste Mal auswendig“, sagte Mademoiselle Giraud, „du musst es auswendig können, verstehst du.“

„Auswendig. Ja.“

„Ich verspreche es Ihnen“, sagte die Mutter.

„Das muss sich ändern. Er macht sich über mich lustig, es ist unerhört.“

„Ich verspreche es Ihnen.“

Mademoiselle Giraud dachte nach und hörte nicht hin.

„Man könnte versuchen“, sagte sie, „dass jemand anderer statt Ihnen das Kind zur Klavierstunde bringt, Madame Desbaresdes. Man wird ja sehen, was dabei herauskommt.“

„Nein!“, schrie das Kind.
 „Ich glaube, das würde mir sehr schwer fallen“, sagte Anne Desbaresdes.
 „Ich fürchte stark, es wird nicht anders gehen“, entgegnete Mademoiselle Giraud.
 Auf der Treppe, kaum war die Türe zu, blieb das Kind stehen.
 „Hast du gesehen, sie ist böse.“
 „Machst du es absichtlich?“
 Das Kind betrachtete die Schar von Kränen, die jetzt regungslos vor dem Himmel stand. In der Ferne gingen in den Vorstadthäusern die Lichter an.
 „Weiß ich nicht“, sagte das Kind.
 „Ach, wie ich dich lieb hab.“
 Das Kind ging plötzlich langsam.
 „Ich möchte nicht mehr Klavier spielen.“
 „Die Tonleitern“, sagte Anne Desbaresdes, „die habe ich nie gekonnt. Wie denn auch?“

Im Allgemeinen spricht das Kind eine unauffällige Umgangssprache, die meistens korrekt ist, aber manchmal Zeichen von Mündlichkeit aufweist. Ein Beispiel ist die wiederkehrende Auslassung des Negationspartikels „ne“, wie etwa in „Je sais pas“. Hier gilt es, wo möglich, auf Ebene des Registers ein Äquivalent zu finden. Passend erscheint im vorliegenden Fall die Form „Weiß ich nicht“, die ebenfalls nicht falsch ist, aber mündliche, spontane Sprache suggeriert. Die Form im Französischen ist nicht dialektal; die Übersetzer der deutschen Version von 1959 haben an dieser Stelle das künstlich dialektale „nich“ verwendet. Das ist aus zwei Gründen asymmetrisch: Versucht man eine Dialektform zu finden, wird der Text im Deutschen rasch zu sehr verortet: man legt sich unnötig fest. Das ist insbesondere von Nachteil, wenn die Übersetzung den gesamten deutschen Sprachraum ansprechen soll. Zweitens bestehen im Deutschen große Unterschiede zwischen Dialekt und Umgangssprache. Beide sind nicht grundsätzlich normativ falsch, betreffen aber verschiedene Ebenen der Sprache und lösen unterschiedliche Assoziationen aus (vgl. dazu u.a. *Knaurs Grammatik* 1989:493–514). Im vorliegenden Fall handelt es sich um Umgangssprache als Zeichen für Mündlichkeit, nicht aber um Dialekt.

Weitere Schwierigkeiten ergeben sich durch gewisse Bilder, die assoziativ aufgebaut werden. Sprachlich nur durch die Konjunktion „à mesure que“ signalisiert ist etwa die Analogie der Treppen, die in die Höhe steigen, und der Kräne, die in den Himmel ragen (scene: je höher das Kind steigt, desto besser sieht es das Panorama mit den Kränen). Dieser Abschnitt muss im Deutschen freier übersetzt werden, da er sonst auf irritierende Art künstlich klingt. Man kann daher nur versuchen, die Analogie über explizites Erwähnen der Höhe oder des Hochragens zu veranschaulichen.

Überraschend sind auch Vergleiche wie „L’herbe des cheveux de cet enfant“. Dies kann umformuliert werden zu „das Haar des Kindes bewegte sich wie Gräser im Wind“. Eben-

falls verwirrend ist die Phrase „l'isolement désespéré de Mademoiselle Giraud resta un instant égal à lui-même“, hier übersetzt mit „die einsame Verzweiflung (wich noch nicht gleich)“: „L'isolement désespéré“ wird sozusagen umgekehrt zu „die einsame Verzweiflung“. Letzteres ist ein häufig anwendbares (und angewandtes) Übersetzungsverfahren nicht nur in der Literaturübersetzung (vgl. dazu u.a. Schreiber 1997:220–222), das es ermöglicht, Komponenten einer Kollokation beizubehalten, aber in der Zielsprache natürlicher klingen zu lassen. Schreibers Klassifikation zufolge könnte es der Permutation zugeordnet werden (vgl. Schreiber 1997:220).

Eine ganz andere Rolle nimmt das Kind in dem Absatz ein, der zum Empfang in Kapitel VII überleitet. Anne ist bereits recht betrunken, und das Kind muss seine Mutter zum Gehen zwingen, als es dunkel wird (Duras 1958:96–97). Es führt die Mutter nach Hause; in seiner Sprache und letztlich auch im Verhalten ist es aber dennoch Kind. Dies könnte folgendermaßen übersetzt werden:

Es war das Kind, das von der Tür her erschien und die Hand seiner Mutter nahm.

„Komm, wir gehen.“

Der Boulevard de la Mer war bereits erleuchtet. Es war sehr viel später als sonst, mindestens eine Stunde. Noch einmal sang das Kind seine Sonatine, dann war es sie leid. Die Straßen waren fast ausgestorben; man aß bereits zu Abend. Als nach der ersten Mole der Boulevard de la Mer in seiner ganzen üblichen Länge sich vor ihnen erstreckte, blieb Anne Desbaresdes stehen.

„Ich bin zu müde“, sagte sie.

„Aber ich hab Hunger“, jammerte das Kind.

Es sah, dass die Augen der Frau vor ihm, seiner Mutter, glänzten, und beschwerte sich nicht mehr.

„Warum weinst du?“

„Das passiert manchmal, einfach so.“

„Ich mag das nicht.“

„Mein Liebes, ist schon vorbei, glaube ich.“

Das Kind vergaß bald, lief voraus und kam zurückgelaufen, spielte mit der Nacht, die ihm unvertraut war.

„In der Nacht sind die Häuser weit weg“, sagte es.

3.2.3. Beispiel für die Darstellung der Gesellschaft: Kapitel VII

Auf einer silbernen Platte, für deren Anschaffung drei Generationen gearbeitet haben, wird der Lachs gebracht, sein starrer Leib ist noch frisch. Ein schwarz gekleideter, weiß behand-

schuhter Mann trägt ihn herein, königlich, und präsentiert ihn jedem Anwesenden in der Stille des beginnenden Mahles. Es gehört sich, nicht darüber zu sprechen.

Vom nördlichen Ende des Parks her verströmen die Magnolien ihren Duft, der von Düne zu Düne weht und sich verliert. Der Wind kommt diesen Abend von Süden. Ein Mann streift umher auf dem Boulevard de la Mer. Eine Frau weiß es.

Der Lachs wandert vom einen zum andern, ein Zeremoniell, das nichts unterbricht, nur die verborgene Sorge jedes Einzelnen, dass solche Perfektion plötzlich zerstört werden könnte oder vernichtet durch das Bewusstwerden ihrer Absurdität. Draußen im Park, in der schwarzen Nacht des beginnenden Frühlings, blühen düster die Magnolien auf.

Mit der Rückkehr des Windes, der kommt und geht, an die unüberwindbare Stadt schlägt und wieder abflaut, erfasst der Duft den Mann und lässt ihn los, immer wieder.

In der Küche vollenden Frauen den nächsten Gang, Schweiß auf der Stirn, Stolz im Gesicht, sie ziehen einer leblosen Ente die Haut ab und betten sie auf ein Totentuch aus Orangen. Indessen macht rosig und weich, aber durch die kurze Zeit, die vergangen ist, schon verunstaltet, der Lachs seine Runde, er kommt frisch aus dem Wasser des Ozeans und wird bald völlig verschwunden sein; und die Sorge, das Zeremoniell des Verzehrs zu stören, zerstreut sich langsam.

Ein Mann, einer Frau gegenüber, betrachtet die Unbekannte. Ihre Brust ist wieder halb entblößt. Sie hat sich sehr eilig hergerichtet. Zwischen ihren Brüsten welkt eine Blume. In ihren geweiteten Augen, die ungerührt schauen, schimmert noch Klarheit, genug, dass es ihr gelingt, sich ebenfalls vom Lachs der anderen zu bedienen.

In der Küche wagt man es nun zu sagen, als die Ente bereit und warmgestellt ist und eine Pause folgt: dass sie es übertreibt. Sie ist heute Abend noch später gekommen als gestern, erst nach ihren Gästen.

Es sind fünfzehn, die vorhin im großen Salon im Erdgeschoß auf sie gewartet haben. Sie trat ein in diese schimmernde Welt, wandte sich zu dem großen Klavier, stützte die Arme auf, entschuldigte sich keineswegs. Man tat es statt ihr.

„Anne ist spät dran, entschuldigen Sie Anne.“

Zehn Jahre hat sie nicht für Gerede gesorgt. Ob ihre Ungehörigkeit sie vernichten wird, kann sie nicht abschätzen. Ein unbewegliches Lächeln macht ihr Gesicht annehmbar.

„Anne hat nichts gehört.“

Sie legt ihre Gabel nieder, blickt um sich, suchend, versucht den Gesprächsfaden aufzunehmen, doch es gelingt ihr nicht.

„Das stimmt“, sagt sie.

Man wiederholt. Sie fährt leicht mit der Hand durch ihr ungeordnetes blondes Haar, wie sie es vorhin getan hat, anderswo. Ihre Lippen sind blass. Sie hat heute Abend vergessen, sie zu schminken.

„Entschuldigung“, sagt sie, „im Augenblick eine kleine Sonatine von Diabelli.“

„Eine Sonatine, so früh?“

„So früh.“

Stille senkt sich wieder über das Gespräch. Sie kehrt in ihr lauerndes Lächeln zurück, wie ein Tier im Wald.

„Moderato cantabile, das wusste er nicht?“

„Das wusste er nicht.“

Die Magnolien werden an diesem Abend vollkommen aufblühen. Bis auf die eine, die sie gepflückt hat, als sie vom Hafen zurückkam. Draußen vergeht über dem einsamen Blühen unverändert die Zeit.

„Der Schatz, wie hätte er darauf kommen sollen?“

„Er ist es nicht.“

„Jetzt schläft er vermutlich?“

„Jetzt schläft er, ja.“

Langsam verdauen sie das, was einmal ein Lachs war. Er ist von den Menschen aufgenommen worden, wie es dem Zeremoniell entspricht. Nichts hat seine Feierlichkeit gestört. Der nächste Gang wartet schon, in fast lebendiger Wärme, auf seinem Totentuch aus Orangen. Jetzt geht der Mond auf über dem Meer und dem Mann auf der Erde. Mit einiger Anstrengung könnte man nun Körper und Silhouetten in der Nacht hinter den Vorhängen ausmachen. Madame Desbaresdes weiß nichts zu sagen.

„Mademoiselle Giraud, sie gibt meinem Sohn ja auch Klavierunterricht, hat mir gestern die Geschichte erzählt.“

„Ah, ja.“

Man lacht. Irgendwo am Tisch eine Frau. Der Chor des Gesprächs steigert sich langsam, die Erzählungen überbieten einander, und die Beliebigkeit einer Gesellschaft zeichnet sich ab. Man findet Anhaltspunkte, Abgründe tun sich auf, wo Anspielungen fallen. Und es ergibt sich nach und nach eine Konversation, sie ist im Allgemeinen wohlgesinnt und wohlweislich allgemein. Der Abend wird ein Erfolg. Die Frauen sind sich ihres Glanzes gewiss. Die Herren haben sie mit Schmuck überhäuft, wie es ihre Bilanzen zuließen. Einer von ihnen fragt sich heute Abend, ob es zu Recht war.

In dem ordnungsgemäß abgeschlossenen Park schlafen die Vögel in dieser Jahreszeit einen friedlichen, stärkenden Schlaf. Auch ein Kind schläft jetzt friedlich. Der Lachs macht erneut die Runde, er wird immer noch weniger. Die Frauen werden ihn bis aufs letzte vertilgen. Ihre nackten Schultern haben den Glanz und die Festigkeit einer Gesellschaft, die unerschütterlich auf die Beständigkeit ihrer Gesetze baut, und nach diesen Gesetzen wurden sie erwählt. Ihre strenge Erziehung fordert, dass sie ihre Ausschweifungen darauf beschränken, was die Konversation zulässt. Sie ist es, was man ihnen seinerzeit eingeschärft hat. Sie lecken sich die Lippen nach der Mayonnaise, sie ist grün, wie es sich gehört, darin erkennen sie sich wieder, da kommen sie auf ihre Rechnung. Die Herren betrachten ihre Frauen und erinnern sich, dass dies ihr Glück ist.

Eine von ihnen verstößt heute Abend gegen den allgemeinen guten Appetit. Sie kommt vom anderen Ende der Stadt, von hinter der Mole und dem Ölhafen, am anderen Ende des Boulevard de la Mer, diesem Bewegungsradius, den man ihr vor zehn Jahren zuerkannt hat, und ein Mann hat ihr dort Wein angeboten über alle Vernunft hinaus. Sie ist gesättigt vom Wein, ausgenommen vom Gesetz, und Essen würde sie nur erschöpfen. Auf der anderen Seite des weißen Vorhangs ist die Nacht, und in der Nacht – noch immer, denn er hat Zeit – betrachtet ein einsamer Mann bald das Meer, bald den Park. Wieder das Meer. Den Park. Seine Hände. Er isst nicht. Er könnte es auch nicht, könnte ebenso wenig seinen Körper nähren, den ein anderer Hunger quält. Der Dunst der Magnolien überfällt ihn erneut, er kommt immer wieder mit dem Wind, überrascht ihn und verfolgt ihn ebenso wie eine bestimmte Blüte. Im ersten Stock ist ein Fenster erloschen und dunkel geblieben. Man hat auf dieser Seite die Fenster schließen müssen, gegen den starken Geruch der Blumen in der Nacht.

Anne Desbaresdes trinkt, und es hört nicht auf, der Pommard hat heute Abend stets den vernichtenden Geschmack der unbekannten Lippen eines einfachen Mannes.

Dieser Mann hat den Boulevard de la Mer verlassen, hat den Park umrundet und ihn dann von den Dünen aus betrachtet, die im Norden beginnen, dann ist er zurückgekehrt, die Böschung hinabgestiegen bis hinunter zum Ufer. Und erneut hat er sich dort auf die Erde gelegt, auf seinen Platz. Er streckt sich aus, bleibt einen Augenblick regungslos zum Meer

gewandt, dreht sich um und blickt einmal mehr hinauf zu den weißen Vorhängen an den erleuchteten Fenstern. Dann erhebt er sich wieder, nimmt einen Kieselstein, zielt auf eines der Fenster, dreht sich wieder um. Wirft den Kiesel ins Meer, legt sich auf die Erde, streckt sich erneut aus und sagt laut einen Namen.

Zwei Frauen bereiten in abgestimmten Bewegungen den zweiten Gang vor. Das andere Opfer wartet.

„Anne ist, wie Sie wissen, ihrem Kind gegenüber völlig wehrlos.“

Sie lächelt noch mehr. Man wiederholt. Wieder hebt sie die Hand an die blonde Unordnung ihres Haars. Die Ringe unter ihren Augen sind tiefer geworden. Heute Abend hat sie geweint. Jetzt, zu der Zeit, ist der Mond ganz aufgegangen über der Stadt und über dem Körper des Mannes am Ufer des Meeres.

„Das ist wahr“, sagt sie.

Ihre Hand senkt sich von ihrem Haar und verfängt sich in der Magnolie, die zwischen ihren Brüsten welkt.

„Da sind wir doch alle gleich.“

„Ja“, spricht Anne Desbaresdes.

Das Blütenblatt ist glatt, fast nackt. Ihre Finger streichen darüber, ein Loch entsteht, dann ziehen sie sich zurück, ruhen auf dem Tisch, wartend, nehmen Haltung an; scheinbar. Denn man hat es bemerkt. Anne Desbaresdes versucht sich an einem entschuldigenden Lächeln, sie habe nicht anders gekonnt, aber sie ist betrunken, und ihr Gesicht nimmt den obszönen Ausdruck eines Geständnisses an. Man hat es nicht anders erwartet.

Anne Desbaresdes trinkt erneut mit halb geschlossenen Augen ein ganzes Glas aus. Sie ist dort angekommen, wo sie nicht mehr anders kann. Beim Trinken findet sie bestätigt, was bisher ein düsterer Wunsch war, das Trinken ist ein würdeloser Trost.

Andere Frauen trinken ebenfalls, sie heben ebenfalls ihre nackten Arme, sie sind hübsch und vorbildhaft, Ehefrauen. Unten am Ufer pfeift der Mann ein Lied, das er am Nachmittag in einem Café am Hafen gehört hat.

Der Mond ist aufgegangen, und mit ihm beginnt verspätet und kalt die Nacht. Es ist nicht unmöglich, dass der Mann friert.

Nun wird die Ente serviert. Die Frauen bedienen sich. Schön müssen sie sein und kräftig, sie ertragen wohl ein so deftiges Mahl. Bewunderndes Gemurmel ertönt aus ihren Kehlen angesichts der Ente à l'orange. Eine von ihnen wird schwach bei dem Anblick. Ihr Mund ist ausgetrocknet von einem anderen Hunger, den nichts stillen kann außer ein wenig der Wein. Ein Lied fällt ihr ein, das sie am Nachmittag in einem Café am Hafen gehört hat und das sie nicht singen kann. Der Körper des Mannes am Strand ist immer noch einsam. Sein Mund ist halb geöffnet, er hat einen Namen gesagt.

„Nein danke.“

An die geschlossenen Lider des Mannes dringt nichts als der Wind und, in heftigen, nicht greifbaren Wellen, der Duft der Magnolien, der den Windstößen folgt.

Anne Desbaresdes hat es abgelehnt, sich zu bedienen. Die Platte bleibt dennoch vor ihr stehen, einen Augenblick nur, doch den Augenblick des Skandals. Sie hebt die Hand, wie sie es gelernt hat, zum Zeichen der Ablehnung. Man beharrt nicht weiter. Um sie herum, am Tisch, macht Stille sich breit.

„Ich kann heute nicht essen, entschuldigen Sie mich.“

Sie hebt erneut ihre Hand zu der Blume, die zwischen ihren Brüsten welkt und deren Geruch durch den Park bis zum Meer weht.

„Ist es vielleicht die Blume“, wagt man vorzubringen, „die so stark riecht?“

„Ich bin diese Blumen gewöhnt, nein, es ist nichts.“

Die Ente macht weiter die Runde. Jemand ihr gegenüber blickt sie noch immer unverwandt an. Und sie versucht erneut ein Lächeln, doch es misslingt, wird zur Grimasse, einem verzweifelten, anzüglichen Geständnis. Anne Desbaresdes ist betrunken.

Man fragt erneut, ob sie nicht krank sei. Sie ist nicht krank.

„Kann es nicht die Blume sein“, beharrt man, „die Übelkeit auslöst?“

„Nein. Ich bin diese Blumen gewöhnt. Es kommt vor, dass ich keinen Hunger habe.“

Man lässt sie in Ruhe. Die Ente wird vernichtet. Ihr Fett geht über in andere Körper. Die geschlossenen Lider des Mannes draußen zittern von so viel verhaltener Geduld. Sein erledigter Körper friert, nichts wärmt ihn. Sein Mund hat erneut einen Namen gesprochen.

In der Küche berichtet man, dass sie die Ente à l'orange abgelehnt hat, dass sie krank sein muss, es gibt sonst keine Erklärung. Drinnen spricht man von anderen Dingen. Die leeren Silhouetten der Magnolien lieblosen die Augen eines einsamen Mannes. Anne Desbaresdes ergreift noch einmal das Glas, das man ihr neu gefüllt hat, und trinkt. Das Feuer nährt ihren verhexten Körper anders als den der andern. Ihre schweren Brüste zu beiden Seiten der schweren Blüte teilen den ungekannten Hunger und Schmerzen. Der Wein fließt in ihren Mund, der voll ist von einem Namen, den sie nicht ausspricht. Dieses stumme Geschehen brennt ihr im Leib.

Der Mann am Ufer hat sich erhoben, hat sich dem Gitter genähert, noch immer sind die Fenster erleuchtet, er umfasst das Gitter mit seinen Händen, zieht daran. Warum ist es noch nicht geschehen?

Die Ente à l'orange macht noch einmal die Runde. Mit der gleichen Geste wie zuvor fleht Anne Desbaresdes, sie auszulassen. Man lässt sie aus. Sie wendet sich wieder dem stummen Glühen in ihrem Leib zu, diesem brennenden Schmerz, ihrer Höhle.

Der Mann hat das Parkgitter losgelassen. Er betrachtet seine leeren, angestrengten Hände. Er hat ihr ganz allein ein Schicksal zugeschoben.

Der Wind vom Meer zieht noch immer über die Stadt, kühler jetzt. Viele Menschen schlafen schon. Die Fenster im ersten Stock sind immer noch dunkel und den Magnolien verschlossen, sie wachen über den Schlaf des Kindes. Rote Motorboote treiben durch seine Nacht, die nichts trübt.

Einige nehmen noch einmal von der Ente à l'orange. Die Unterhaltung wird leichter, wird lauter und hält die Nacht weiter fern.

Im strahlenden Leuchten der Lüster schweigt Anne Desbaresdes und lächelt noch immer.

Der Mann hat sich entschlossen zu gehen, ans andere Ende der Stadt, weg von dem Park. Je weiter er sich entfernt, desto schwächer wird der Duft der Magnolien, umso stärker der Geruch vom Meer.

Anne Desbaresdes nimmt schließlich ein wenig Mokka-Eis, damit man sie in Ruhe lässt.

Der Mann kehrt ohne es zu wollen um. Er findet zurück zu den Magnolien, dem Gitter und den fernen Fenstern, die immer und immer noch erhellt sind. Auf den Lippen hat er erneut das Lied, das er am Nachmittag gehört hat, und auf der Zunge den Namen, den er jetzt lauter sagt. Er geht am Gitter vorbei.

Sie erinnert sich noch an das Lied. Die Magnolie zwischen ihren Brüsten ist nun ganz welk, sie hat ihren Sommer in einer Stunde durchlebt. Der Mann wird bald umkehren und am Park vorbeigehen. Jetzt ist er vorüber. Anne Desbaresdes' Hand bearbeitet weiter die Blüte.

„Anne hat nichts gehört.“

Sie versucht noch stärker zu lächeln, es gelingt nicht. Man wiederholt. Sie hebt ein letztes Mal die Hand in ihr ungeordnetes blondes Haar. Die Ringe unter ihren Augen sind noch tiefer geworden. Heute Abend hat sie geweint. Man wiederholt nur für sie und man wartet.

„Ja, es stimmt“, sagt sie, „wir werden ans Meer fahren. Wo es heiß ist. In ein einsames Haus am Meer.“

„Ein Schatz“, sagt jemand.

„Ja.“

Während die Gäste in loser Folge sich in dem großen Salon verteilen, der an den Speiseraum angrenzt, stiehlt Anne Desbaresdes sich fort, hinauf in den ersten Stock. Sie betrachtet den Boulevard durch das Fenster des großen Ganges, der ihr Leben bedeutet. Der Mann hat ihn bereits verlassen. Sie geht in das Zimmer ihres Sohnes, legt sich auf die Erde, am Fuß seines Bettes, ohne Rücksicht auf die Magnolie, die zwischen ihren Brüsten zerdrückt, bis nichts übrig bleibt. Und inmitten der heiligen Atemzüge ihres Kindes wird sie dahin all die fremde Nahrung erbrechen, zu der sie heute Abend gezwungen wurde.

Ein Schatten erscheint im Rahmen der Tür, die zum Gang hin geöffnet war, verdunkelt sich vor dem Halbdunkel des Zimmers. Anne Desbaresdes fährt sich leicht durch das blonde Haar, das nun gänzlich in Unordnung ist. Diesmal spricht sie eine Entschuldigung aus.

Sie erhält keine Antwort.

Dieses Kapitel hebt sich, wie erwähnt, auch im Ausgangstext in vielerlei Hinsicht von den übrigen ab, insbesondere auf der syntaktischen Ebene. Klar ist dabei die Wahl der Tempusform; der Sprung ins Präsens muss gerade wegen seiner Signalwirkung übernommen werden. Ungewöhnlich wäre es dagegen, das Futur am Kapitelende ebenfalls ins Deutsche zu übernehmen. Der Text hat hier einen abschließenden Tenor, der aber auch auf der inhaltlichen und auf der formalen Ebene durch die parallelen einfachen Aussagesätze deutlich wird. Eine Übernahme der Zeitform ist in diesem Fall nicht notwendig.

Vorsicht ist auch bei vielen Formulierungen geboten. Dies betrifft einerseits bewusst mehrdeutig eingesetzte Lexemverbände, deren assoziative Wirkung erhalten bleiben soll. Auffälligstes Beispiel ist das oben diskutierte Feld *éclater/éclatement/éclat* und das Spiel mit dem Lexem „reins“, das in der Redewendung „*briser les reins à quelqu'un*“ und der Verbindung „*l'éclatement de ses reins*“ gipfelt. Im Deutschen gelingt es nicht, die Doppeldeutigkeit des Lexems „reins“ beizubehalten. Die auffällige Wiederholung wird hier jedoch möglich, wenn man das sprachliche Bild verändert. Dabei kann auch versucht werden, über das semantische Feld um „Feuer“ und „verbrennen“ die Kontinuität mit den unterschiedlichen Bedeutungen von „*éclat*“, „*éclater*“ und „*éclatement*“ herzustellen. So kam im obigen Beispiel die Übersetzung „Dieses stumme Geschehen brennt ihr im Leib“ zustande, deren Wirkung zwar schwächer ist als die des Ausgangstextes, weil die Bedrohung weniger deutlich wird, die aber den Lexemverband „brennen“ wie auch die Assoziation mit der Körperlichkeit weiterführt.

Die Umsicht bei der Wahl der Formulierungen ist auch in Bezug auf das Sprachregister notwendig. Zwar steht fest, dass die distanzierende Ironie gerade über die Sprache, insbe-

sondere über die Phraseologie zum Tragen kommt. Eine direkte Übernahme der französischen Form – insbesondere der hier häufigen Nominalformen – wirkt im Deutschen allerdings oft überhoben und unangebracht sachlich. Dies entspricht bestimmt nicht der intendierten Aussage und verfälscht die im Französischen transportierte, oft schlichte Ironie. Gerade hier muss eine Vorgehensweise zum Tragen kommen, die weiter oben schon angedeutet wurde. Man wird die Idee oft anders ausdrücken müssen, aus einem vielsagenden Wort oder einer Phrase einen ganzen Satz oder aus einem Wort eine andere Wortart machen müssen (vgl. u.a. Schreiber 1997:220). So wird etwa oben aus „la rigueur de leur éducation exige que“ im Deutschen „ihre rigorose Erziehung erfordert...“, weil die französische Formulierung im Deutschen zu konstruiert klingen würde.

Die losen Dialogfolgen bieten kaum Kontext, der Anhaltspunkte für die Übersetzung liefern würde. Es handelt sich vielmehr um einzelne, in den Raum geworfene Sätze, die signalisieren, wie wenig Anne dem Gespräch folgt. Auffällig hingegen sind die vielen Wiederholungen, die erst beim genauen Lesen deutlich werden. Sie gilt es beizubehalten, denn sie haben zwei Funktionen: die Wiederholungen im Dialog signalisieren, wie Anne automatisiert und ähnlich einem „Echo“ antwortet, indem sie sich augenscheinlich an den Sätzen orientiert, die an sie gerichtet werden. Die Wiederholungen im Erzähltext hingegen beziehen sich meist auf Dinge und Sachverhalte – etwa das Lied, das der Mann „am Nachmittag in einem Café am Hafen“ gehört hat. Sie stellen assoziative Verbindungen her, sind kontextstiftend und darum nicht minder wichtig. Sie sind ein Beispiel für jene Fälle, in denen eine formale Orientierung am Ausgangstext sehr wohl notwendig ist.

Besonders wichtig ist in diesem Kapitel der Umgang mit Unklarheiten. Generell wird versucht, den Sinn aus dem Kontext abzuleiten, d.h. die scenes hinter den frames zu erkennen. Gerade in diesem Kapitel wird aber recht fragmentarisch erzählt, und das Setting wechselt ständig. Hier muss als Kontext der gesamte bereits gelesene Text, das Wissen um die Figuren und die gesellschaftlichen Zusammenhänge aktiviert und eingesetzt werden.

3.3. Ergebnisse für die Neuübersetzung

Der obige Versuch einer Neuübersetzung sollte sich erstens an der Inhaltsebene, zweitens an ihrem individuellen Skopos einer aktualisierenden Übersetzung für den deutschen Sprachraum orientieren. Damit rückte die Form geringfügig in den Hintergrund, vor allem im Vergleich zu der vorliegenden Erstübersetzung. Orientierung an der Form fand

dort statt, wo es möglich und wesentlich erscheint, d.h. wo die Form Emotion und Atmosphäre bestimmt und den Rhythmus vorgibt.

Diese Strategie beruft sich in hohem Maß auf die Scenes-and-frames-Semantik und die Skopostheorie, wonach Wirkung bzw. Sinn übersetzt werden sollen statt frame oder Form – auch wenn es sich hier um einen überwiegend formbetonten Text handelt.

Das bedeutet im vorliegenden Fall: Geachtet werden muss auf inhaltliche Korrektheit, auf korrekte Syntax und einen im Deutschen stimmigen Sprachfluss; wo Appositionen, Aufzählungen und die Abwechslung kurzer und langer Sätze den Rhythmus bestimmen, wird versucht, dies beizubehalten. Wo dies nicht möglich ist, kann nach Vannerem/Snell-Hornby (1986:191) versucht werden, diese Expressivität „an anderer Stelle zu kompensieren“. Das gelingt nicht immer; in manchen Texten mangelt es an Möglichkeiten, und dazu soll die Form nicht die intratextuelle Kohärenz beeinträchtigen.

Eine Stelle, an der eine Kompensation des knappen, wertenden Stils möglich war, ist die Darstellung der Konversation in Kapitel VII:

Des repères sont trouvés, des failles s'ouvrent où s'essayent des familiarités.

Man findet Anhaltspunkte, Abgründe tun sich auf, wo Anspielungen fallen.

Hier wurde statt eines Passivs die unpersönliche „man“-Form weitergeführt, wie sie im Kapitel über weite Strecken vorherrscht. Die Alliteration, die sich in der Aufzählung bildet, kommt außerdem dem Rhythmus zugute und hebt die Dreiheit stärker hervor. Solche Mittel sind selten möglich, und an vielen anderen Stellen können nur „Kompromisse des Ausdrucks“ gefunden werden.

So wurde etwa versucht, in Beispiel 1 dort, wo die mündliche Sprache fast lyrisch wird, dies in Bezug auf den Sprachrhythmus zu übernehmen, ohne aber die Mündlichkeit aufzugeben:

„Wenn man bedenkt, wie er mit ihr umging“, sagte sie sanft, „als ob es ihm nichts mehr bedeuten würde, ob sie lebendig ist oder tot... glauben Sie nicht, so weit kann es nur kommen, wenn man verzweifelt ist?““

In allen Ausschnitten wurden hingegen gewisse morphologische oder lexikalische Elemente nicht übernommen, entweder weil sie in dieser Verwendung im Deutschen nicht angemessen erschienen oder aber weil sie das Verständnis erschwert hätten. So wurde das im Französischen häufige Demonstrativpronomen dort, wo es nicht eindeutig distanzierende Wirkung hat, durch einen bestimmten Artikel ersetzt, der Artikel auch durch das Possessivpronomen („ihre Hand“ statt „die Hand“). Der Skopos war dabei ein verständ-

lich lesbarer Text, der aber in seinem Rhythmus eine ähnliche Wirkung erzielen könnte wie der Ausgangstext.

Vereinzelt ist die Scenes-and-frames-Theorie auch dort hilfreich, wo ein Zusammenhang aus dem Text heraus nicht klar wird und es Verständnisschwierigkeiten gibt: versetzt man sich in die Situation, klärt sich manches auf. Im vorliegenden Fall gab es vor allem in Kapitel VII einzelne Erwähnungen, die auch im Kontext nicht klar waren, ohne dass es sich um intendierte Zweideutigkeiten gehandelt hätte; ein markantes Beispiel ist der Satz in Kapitel VII: „La rigueur de leur éducation exige que leurs excès soient tempérés par le souci majeur de leur entretien.“ – Die Erstübersetzung bietet für *entretien* „Unterhalt“, etwa eine Geldsumme, die jemand zum Leben bezieht. Hier scheint jedoch die Unterhaltung im Sinne der Konversation gemeint zu sein, eine Bedeutung, in der das französische Wort ebenso vorkommt (vgl. PONS 1999:456). Betrachtet man die davor und danach stehenden Aussagen genauer, scheint letztere Bedeutung wesentlich plausibler.

Im Übersetzungsprozess leistete also die Scenes-and-frames-Semantik gute Dienste gerade für das erste Verständnis. Ihm folgte eine erste Übersetzung. Anschließend wurde der Zieltext revidiert, ohne dabei mit dem Ausgangstext zu vergleichen, bevor beide noch einmal in Bezug auf den Lesefluss und -rhythmus einander gegenübergestellt wurden. Durch das eigenständige Überarbeiten des Zieltextes – das im Übrigen der eigenständigen Betrachtung des Zieltextes im Modell von Margret Ammann entspricht – fallen oft noch ungenau oder holprig formulierte Stellen auf, bzw. auch Stellen, in denen ein Kontext fehlt oder die in der Zielsprache nicht funktionieren, weil der Ausgangstext bei der Übersetzung noch zu stark präsent war. Dies kann innerhalb der Zielsprache angepasst und abgewogen werden, auch ohne den Ausgangstext einzubeziehen. Wie weit der Zieltext insgesamt vom Ausgangstext abweichen darf, ist hingegen diskutabel und hängt wiederum vom jeweiligen Text ab.

Grundsätzlich sei hier behauptet, dass, wer sich an den scenes und frames orientiert, den Kontext bereits stark im Auge hat und nach einer eingehenden Übersetzungsanalyse, wie sie oben vorgenommen wurde, mit dem Text schon so vertraut ist, dass die Wahrscheinlichkeit abzuweichen geringer ist.

„Abweichungen“ sind außerdem dort möglich und erforderlich, wo sich die Funktion des Zieltextes nicht mit dem des Ausgangstextes deckt. Im vorliegenden Beispiel geht es um die Neuübersetzung eines über 50 Jahre alten Textes, die u.a. versucht, auf altertümliche Lexeme zu verzichten. So ist es gut möglich, dass im Ausgangstext Lexeme vorkommen, die heute nicht mehr so gebraucht werden wie in dem Kontext, in dem das Werk entstand,

und die dadurch heute eine andere Assoziation auslösen. Eine leicht aktualisierende Übersetzung kann davon durchaus abweichen und aktuellere, heute gebräuchliche Wörter verwenden, solange nicht in die Wirkung eingegriffen wird.

Mit dieser Balance zwischen Formerhaltung und „selbstständiger“ Übersetzung sollte versucht werden, einen Zieltext zu schaffen, der bei einer heutigen Leserschaft Interesse weckt, auf der sprachlichen Ebene funktioniert und auch den Stil der Autorin Marguerite Duras möglichst über die Sprachgrenze hinaus vermitteln kann.

4. Analyse der filmischen Umsetzung

Die vorliegende Arbeit soll versuchen, mit Hilfe einer Analyse des Films *Moderato cantabile* (deutsch *Stunden voller Zärtlichkeit*) die Ausdrucksmittel Sprache und bewegte Bilder gegenüberzustellen und die Wirkung der jeweiligen Werke zu vergleichen. Als Arbeitsmaterial dient die synchronisierte deutsche Fassung der Verfilmung, u.a. da die Originalfassung zum Zeitpunkt des Verfassens der Arbeit nicht verfügbar war.

Ausgehend von der These, dass der Text selbst bereits mit Beschreibungen und Bildern arbeitet und stellenweise ähnlich einer Kamera auf Details und Bewegungen fokussiert, und ausgehend von der Tatsache, dass sich auch die Textanalyse stark auf formale Mittel konzentriert, soll auch die Filmanalyse vor allem eine formale sein. Eine Untersuchung der sprachlichen Ebene des Films wäre ein zusätzlicher Aspekt und würde stark in den Fachbereich der Synchronisation reichen. Übersetzung von Film unterliegt zum Teil völlig anderen Kriterien als die Romanübersetzung; darauf einzugehen würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Methodisch soll die Filmanalyse auf gängigen Analysekrterien der Filmwissenschaft bzw. der Film- und Fernsehanalyse basieren, im Aufbau soll sie grob dem Ammann'schen Modell der Übersetzungskritik folgen, um die verschiedenen hier untersuchten Werke vergleichbar zu machen. Das bedeutet, dass in einem ersten Abschnitt Entstehungsumfeld und Funktion des Films beschrieben werden; in einem zweiten Schritt erfolgt die eigentliche inhaltliche und formale Filmanalyse. Am Schluss soll ein Vergleich der filmischen und der sprachlichen Mittel, insbesondere der unterschiedlichen Weisen der Visualisierung von scenes, stehen und eine Schlussfolgerung in Bezug auf die Funktion beider Werke gezogen werden.

4.1. Entstehung und Funktion

Moderato cantabile wurde bereits 1960 – zwei Jahre nach Erscheinen des französischen Textes – von Peter Brook verfilmt. Die Schwarz-Weiß-Produktion entstand in Italien und Frankreich, Hauptdarsteller sind die zur Entstehungszeit jungen, aufsteigenden Schauspieler Jeanne Moreau und Jean-Paul Belmondo. Die Drehbuchvorlage stammt von Mar-

guerite Duras selbst in Zusammenarbeit mit Gérard Jarlot; die Untermalung auf der Ton-ebene erfolgt durch die Musik Antonio Diabellis, die auch als literarisches Leitmotiv dient.⁴⁰

Der britische Regisseur Peter Brook gilt heute als einer der wichtigsten Vertreter des zeitgenössischen europäischen Theaters und stach bereits als Schüler und Student besonders mit Shakespeare-Produktionen hervor. Brook wirkt sowohl in Großbritannien als auch in Frankreich und erlangt Berühmtheit in Theater und Film. Von ihm stammen die Verfilmungen von literarischen Stoffen wie *Herr der Fliegen* und *König Lear*, sowie weitere Shakespeare-Verfilmungen für die BBC. (vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook sowie <http://www.au126.com/peterbrook/index.html>). Einflüsse auf sein Theaterschaffen kommen vor allem von Bertolt Brecht und dem polnischen Theatertheoretiker Jan Kott. Dazu kommen verfremdende Kinotechniken der französischen *Nouvelle Vague* (vgl. <http://www.screenonline.org.uk/people/id/471253>) – allesamt Zugänge, die von kritischer Haltung und Erneuerungswillen geprägt sind.

Auch die *Nouvelle Vague* entsteht Ende der 50er-Jahre aufgrund besonderer Rahmenbedingungen in der Zeit des europäischen Wiederaufbaus und Wirtschaftswunders. In Frankreich besteht seit kurzem die V. Republik, Kulturschaffende werden unterstützt, die Filmförderung beginnt „ästhetische und kulturelle Aspekte des Kinos“ (Fischer 2007:22) hervorzuheben. Im Vordergrund stehen nun einige junge Regisseure der Nachkriegsgeneration, die früh einen theoretischen Zugang zum Phänomen Film finden und das konventionelle französische Kino verändern wollen (vgl. Bordwell/Thompson 2008:461f.). Der Erneuerungswillen der *Nouvelle Vague* betrifft sowohl Art als auch Inhalt der Darstellung: „Die Dinge und die Menschen“ sollen so gezeigt werden, wie sie sind (Grob 2006:11). Mit der *Nouvelle Vague* findet der Film aus den Studios hinaus auf die Straße und in alltägliche Situationen. Es ist der technische Fortschritt, der letztlich neue Ausdrucksmittel erst ermöglicht: so ist „durch leichtere Kameras und empfindlicheres Filmmaterial das unkomplizierte Drehen in Wohnungen und Straßen möglich geworden“ (Grob 2006:12). Die jungen Regisseure spielen mit der technischen Form, Theoretiker wie André Bazin fordern statt der Zerstückelung der (Film-)Realität durch die Montage ein „Kino der Plansequenz und der Schärfentiefe“ (Grob 2006:13), das die Struktur des Bildes betont, durch Detailreichtum und Mehrdeutigkeit der Bilder aber auch das aktive Mitdenken des Zuschauers fordert. Stringente Gesetze der Plotkonstruktion werden aufgehoben; der Ablauf des Erzählten erfolgt oft nur durch lose Zusammenhänge. Häufig

⁴⁰ Zu den Filmdaten vgl. <http://www.evene.fr/cinema/films/moderato-cantabile-12447.php>.

spielt die *Nouvelle Vague* auch mit intertextuellen Verweisen oder betont den Herstellungsprozess von Film an sich, indem etwa absichtlich das Set ins Bild geholt wird. (vgl. Bordwell/Thompson 2008:462) Auf der formalen Ebene arbeitet man mit ungewöhnlichen Blickwinkeln und langen Einstellungen, Schärfentiefe und Kamerafahrten ersetzen Schnitte. Auch die formalen Mittel sind Teil des Spiels mit Zuschauererwartungen und Erzähltraditionen. Dennoch lässt sich die Filmbewegung *Nouvelle Vague*⁴¹ nicht genau eingrenzen: ihr Beginn wird manchmal mit einer Erwähnung des Filmkritikers Pierre Billard im Jahr 1958⁴², manchmal erst mit der expliziten Selbstbezeichnung der Bewegung 1962 in der Filmzeitschrift *Cahiers du Cinéma* festgelegt. Ebenso schreiben Filmhistoriker das Ende der *Nouvelle Vague* unterschiedlich fest und orientieren sich dabei teils an formalen Kriterien bestimmter Filme, teils an der Haltung der Autoren⁴³. Bordwell und Thompson (2008:463) erkennen ab Mitte der 60er-Jahre einen stärker werdenden Einfluss der konventionellen Filmindustrie auf die einst alternative Bewegung; die Filmemacher des Autorenkinos widmen sich nun dem kommerziellen Kino.

Auch die Hauptdarsteller, Jeanne Moreau und Jean-Paul Belmondo, sind heute klassische, vielfach ausgezeichnete Schauspieler und waren damals Protagonisten der *Nouvelle Vague*. Jeanne Moreau war bereits Ende der 50er-Jahre für Regisseure wie Louis Malle tätig, erlangte jedoch erst durch Truffauts bekannten Film *Jules et Jim* (1962) Berühmtheit als Frau zwischen zwei Männern (vgl. Grob 2006:117). Sie ist neben *Moderato cantabile* in einer weiteren Verfilmung eines Stoffes von Duras, *Nathalie Granger*, zu sehen; die meisten Quellen bringen sie jedoch in erster Linie mit den Filmen der *Nouvelle Vague* in Verbindung, mit denen sie auch bekannt wurde. Titel wie *Moderato cantabile* werden dort nicht erwähnt. Auch Jean-Paul Belmondo, der wie Moreau am Theater begann, ist bis heute ein bedeutender französischer Schauspieler und erlangte internationale Bekanntheit vor allem über den Film. Er spielt seine erste Filmrolle in Godards *A bout de souffle*, einem Aushängeschild der *Nouvelle Vague*, der 1959 gedreht wurde (vgl. <http://www.evene.fr/cinema/films/moderato-cantabile-12447.php>) und bereits Belmondos ungestümes Image prägt (vgl. Grob 2006:171). Ein Jahr später wird *Moderato cantabile* gedreht.

⁴¹ Der Begriff wurde zunächst allgemein zur Bezeichnung der neuen jugendlichen Alltagskultur verwendet und bestand dann parallel zu der gleichnamigen Filmbewegung, vgl. Frisch (2007:23).

⁴² Simon Frisch distanziert sich von dieser Betrachtung, die auf einer einzigen Stelle in Billards Artikel beruht, in der er „den Begriff ‚Nouvelle Vague‘ für die jungen Filmemacher verwendete“ (Frisch 2007:26).

⁴³ Darunter Godards politische Radikalisierung um 1968, vgl. Grob 2006:26.

Noch im gleichen Jahr entsteht in Berlin die deutsche Synchronfassung durch die Berliner Synchron-GmbH (Dialogbuch: Fritz A. Koeniger, vgl. <http://www.synchrondatenbank.de/movie.php?id=10828>). Sie trägt den wesentlich expliziteren und banaleren Titel *Stunden voller Zärtlichkeit*. Dies entspricht zunächst nicht dem Buchtitel, und obwohl der Film als eigenständiges Werk gesehen werden sollte, geht dadurch die – im Französischen vorhandene – Möglichkeit verloren, durch den Titel an den Roman und an die Autorin anzuknüpfen. Dazu kommt, dass der deutschsprachige Rezipient einen solchen Titel eher mit Trivalliteratur und leichter Unterhaltung assoziieren wird als mit dem experimentellen und elliptischen Stil der Marguerite Duras. Titel und Form der Realisierung sind somit nicht kohärent. Dies spielt insofern eine Rolle, als man davon ausgehen kann, dass der durchschnittliche Rezipient seine Filmauswahl vor allem über den Titel trifft und erst in zweiter Linie über den Regisseur.

Literatur- bzw. filmhistorisch ist jedoch eine grobe Parallele zwischen Roman und Verfilmung erkennbar. So wird, wie in Kapitel 2 erwähnt, Marguerite Duras aufgrund ihrer Form- und Strukturexperimente nicht selten mit dem französischen *Nouveau Roman* in Verbindung gebracht, ohne sich jedoch selbst explizit zu positionieren. Ebenso besteht ein Bezug des Films *Moderato cantabile* zur Bewegung der *Nouvelle Vague*, insbesondere weil zwei mit Filmen der *Nouvelle Vague* bekannt gewordene Schauspieler darin die Hauptrollen übernommen haben. Regisseur Peter Brook ist zwar einigen Quellen zufolge von Darstellungsformen der *Nouvelle Vague* beeinflusst worden, gehört jedoch keinesfalls dem engeren Kreis der Autorenfilmer an – ähnlich wie sich Marguerite Duras nur im Umkreis des eigentlichen *Nouveau Roman* bewegt. Parallel zum *Nouveau Roman* ist auch die *Nouvelle Vague* ein Phänomen der kulturellen Aufbruchsstimmung im Frankreich der späten 50er- und frühen 60er-Jahre. Allerdings sind die Filme eines Jean-Luc Godard oder eines François Truffaut auch außerhalb des frankophonen Raums einem breiteren Publikum bekannt als viele Werke des *Nouveau Roman*.

Insgesamt wird aufgrund des historischen Umfelds davon ausgegangen, dass der Film *Moderato cantabile* bzw. *Stunden voller Zärtlichkeit* – ähnlich wie die Romanvorlage – das Werk eines Regisseurs ist, der moderne und zum Teil experimentelle Mittel nutzt und aktive Rezipienten fordert. Der im Deutschen unpassend (und vermutlich aus kommerziellen Gründen) gewählte Titel könnte ein mögliches Publikum allerdings irreführen oder bestehende Erwartungen an den Film enttäuschen.

4.2. Filmanalyse

4.2.1. Theoretische Vorbemerkungen

Wie jedes „Kommunikationsangebot“ (Korte 2004:22) bietet ein Film im Allgemeinen eine Menge unterschiedlicher Informationen, die auf verschiedenen Ebenen vermittelt werden und über das Bild hinausgehen. In ihrer Gesamtheit und im Entstehungskontext des Films betrachtet, sorgen sie für eine bestimmte Wirkung und ermöglichen meist eine – mehr oder weniger eindeutige – Zuordnung zu einem Genre, einer Stilrichtung oder auch zum Werk eines bestimmten Regisseurs. Bordwell und Thompson (2008:304) unterscheiden dabei *form* und *style* eines Films, wobei sie Form auf technisch-formale Elemente und Abläufe beziehen, Stil hingegen wirkungsorientiert und bedeutungsgenerierend gemeint ist (vgl. Bordwell/Thompson 2008:304). Damit ist der Stil ebenfalls kontextabhängig, doch tendenziell subjektiver und schwerer zu erfassen.

Korte (2004:19) weist in seinem Werk zur Systematischen Filmanalyse auch darauf hin, dass seit dem Einzug der Rezeptionsästhetik in die Literatur- und Kulturwissenschaften in den 60er-Jahren die historisch-kulturelle Kontextanalyse als wesentlicher Bestandteil einer umfassenden Filmanalyse gilt. Er schlägt vor, zunächst „rezeptionsleitende Signale“ eines Films herauszufiltern (Korte 2004:23) und dann unter „weitgehende[r] Einbeziehung externer Informationen“ (Korte 2004:24) grundlegende funktionelle Eigenschaften des Films zu klären: darunter Inhalt und Handlung des Films, die Bedingungen und Beweggründe der Realisierung, das Verhältnis zwischen filmischer Darstellung und der realen Bedeutung eines Problems sowie die zeitgenössische und ggf. die gegenwärtige Rezeption des Werkes (Korte 2004:23). Diese Kriterien überschneiden sich zum Teil mit der Funktionsanalyse im Modell von Margret Ammann. Da in dieser Arbeit die Analyseschritte so weit wie möglich parallel gehalten werden sollen, erscheint der Einbezug des Kontextes (vgl. auch Kapitel 4.1.) und der Wirkung des Films umso bedeutender.

Thomas Kuchenbuch (2005:12) setzt sogar voraus, dass bei der Rezeption eines Films bereits Vorannahmen über das betreffende Kommunikations- und Gesellschaftssystem bestehen, die dann dialektisch in die Analyse einfließen. Notwendig ist vorab auch das Verständnis des verwendeten Zeichensystems (Kuchenbuch 2005:12), d.h. der formalen Mittel, mit denen ein Film arbeitet. Grundsätzlich plädieren beide Autoren – ebenso wie Bordwell und Thompson – für eine gewisse Trennung zwischen erster Rezeption und

protokollierter formaler Analyse. Kuchenbuch definiert Film als Medium, das mit „optisch-kinetischen Phänomenen und ihrer Ausdrucksvalenz“ (Kuchenbuch 2005:33) arbeitet, und schlägt die Untersuchung semiotischer Kriterien wie Dekoration, Ausdruck der Darsteller, akustischen Materials und Gestaltungsmittel der Kamera vor. Als eigenen Punkt fasst er die Bearbeitung des Materials (d.h. die Montage) auf und weist darauf hin, dass Abfolge, Rhythmus und Kontrast der Reize von wesentlicher Bedeutung sind (Kuchenbuch 2005:39f.). Die Gesamtheit der verwendeten Mittel und ihr assoziativer Effekt ergeben zusammen erst eine Bedeutung, wobei kulturell-soziale Codes auf inhaltlicher Ebene und stilistische oder genrebedingte Codes auf der formalen Ebene mit bedacht werden sollten (Kuchenbuch 2005:35).

Dabei ist – wie auch Korte (2005:26) feststellt – absolute Objektivität nicht möglich⁴⁴: die Analyse beruht letztlich auf der „Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses“, und „entsprechende Bedeutungszuweisungen sind bis zu einem gewissen Grade immer neu zu überprüfen“ (Korte 2005:26). Dennoch können formale Elemente wie Einstellungsgrößen und -verbindungen, Kamerabewegungen und Kameraperspektive bzw. ihre Einbettung in den historischen und stilistischen Kontext für eine gewisse Objektivität sorgen.

In diesem Sinne soll im Anschluss der Film *Moderato cantabile*/Stunden voller Zärtlichkeit zunächst unabhängig von der Romanvorlage auf inhaltliche Abläufe, formale Darstellungsmittel und deren mögliche Wirkung untersucht werden. Erst in der Folge sollen Stilmittel und Wirkung von Buch und Film verglichen und Bemerkungen zu Kohärenz und Divergenz gemacht werden.

4.2.2. Der Film

4.2.2.1. Handlungsbeschreibung

Die Handlung beginnt mit der ersten Klavierstunde. Als erstes wird das Kind eingeführt, das ungeschickt Tonleitern spielt. Es wird vom Klopfen eines Bleistifts unterbrochen: Mademoiselle Giraud beugt sich über das Kind, stellt die Frage nach der Bedeutung von *Moderato cantabile*. Dann wird der Raum gezeigt: Die weiß durchwirkten Vorhänge, die Blumentapete, der Schmuck der Dame, später ihr Kostüm und ihr faltiges, verhärmtes

⁴⁴ Auch hier ergibt sich eine Parallele zu Ammann: wie der Übersetzer ist auch der Betrachter insbesondere eines synchronisierten Films ein Rezipient, der sich nicht völlig von seinem Kultur- und Wissenskontext lösen kann und dessen Interpretation immer nur einen Teil der Informationen, die er beim Lesen bzw. Betrachten erhält, einbeziehen kann.

Gesicht geben Auskunft über ihre Persönlichkeit und ihr Alter. Ihre Sprechweise ist streng und nachdrücklich. Sie will das Kind Disziplin lehren, aber der Junge weigert sich vehement, auf sie zu hören. Mademoiselle Giraud weist Anne Desbaresdes, die regungslos auf einem Stuhl in der Ecke sitzt, darauf hin, dass er lernen muss zu folgen.

Als von außerhalb des Bildes ein langgezogener Schrei ertönt, begeben sich alle zum Fenster. Man sieht die Straße von oben: eine weite Fläche, auf der Menschen in Mänteln zusammeneilen. Dann teilt ein dunkler Wagen mit Blaulicht die Menge. In der Folge wird die Szene vor dem Café gezeigt. Ein Schild verkündet: *Café de la Gironde*. Menschen drängen sich an der Tür, der mutmaßliche Mörder wird von der Polizei abgeführt. Er bewegt sich langsam und gefasst. Anne hält ihr Kind von der Szene zurück, sie brechen auf. Das Haus, in dem sie offenbar wohnen, ist eine große Villa. Drinnen öffnet ein Bediensteter eine Schiebetür: im hell erleuchteten Raum sitzen an einem langen Tisch Anne und ihr Mann einander an den Kopfsenden gegenüber, die räumliche Entfernung suggeriert Distanz. Anne erzählt bruchstückhaft von den Ereignissen im Café und von der Klavierstunde ihres Sohnes, Pierre. Ihr Tonfall ist rechtfertigend. Aus dem Hintergrund erklingt langsam eine Tonleiter.

In der nächsten Szene spazieren Anne und das Kind durch das Hafengeschehen und gehen am *Café de la Gironde* vorbei, wo Anne innehält und eintritt. Es ist nur wenig los. Anne sieht sich um und bestellt Wein, sie beginnt Small Talk mit der Wirtin. Ein Mann nähert sich, sein Blick ruht auf Anne, er bestellt mehr Wein. Sie sprechen über den Mord, dann über Anne, und der Mann stellt sich als Chauvin vor. Anne wirkt zunehmend langsamer, nachdenklicher. Nach Feierabend füllt sich das Café. Anne und Chauvin stehen alleine in Türnähe. Er will sie aufhalten, als sie aufbricht, und sie löst sich nur ungern. Wieder wird Annes Heimkommen und ihr Weg am Gitter entlang, durch den Garten und eine enorme Steintreppe hinauf gezeigt.

Das nächste Mal geht Anne mit ihrem Sohn am Café vorüber und nimmt die Fähre. Chauvin, der verloren vom Hafen in das Café geschlendert ist, folgt ihnen. Auf dem Schiff unterhält sich Anne liebevoll mit ihrem Kind. Erst am Ziel ihres Ausflugs, in einem Park, in einem leerstehenden kleinen Haus, begegnen sie einander. Im Dialog wird deutlich, dass Anne keinen Vorwand gefunden hat, um in das Café gehen zu können, obwohl sie gewollt hätte. Sie kommt auf den Mord zurück, und Chauvin erzählt die Geschichte des betroffenen Paares, während Anne mit Fragen nachhakt. Parallelen zu dem, was von Annes eigenem Leben bekannt ist, klingen durch. Als sie auf das Wetter zu sprechen kommen, beschwert Anne sich über das raue und windige Klima in der Gegend und

meint, sie würde von hier fortgehen, wenn sie es könnte. Chauvin wechselt das Thema und erinnert sich an das Betriebsfest vor einem Jahr, bei dem er Anne zum ersten Mal sah; ihm zufolge hielt sie eine Magnolienblüte in der Hand und wirkte abwesend. Als das Kind sich zu ihnen gesellt, bricht das Gespräch ab, und Anne verabschiedet sich abrupt. Auf der Rückfahrt unterhält sie sich wiederum liebevoll mit ihrem Kind.

In mehreren Bildern von der Stadt, dem Hafen und Annes Haus werden Dunkelheit und Nacht angedeutet. Am Wasser sitzt allein ein Mann; man vermutet Chauvin.

In der folgenden Szene rekonstruieren Polizisten im Café den Mord, einige Schaulustige und die Wirtin stehen dabei. Unter den Schaulustigen erkennt man wiederum Chauvin.

Eine nächste Einstellung zeigt Chauvin im Café in einem knappen Gespräch mit der Wirtin. Er erklärt ihr, er fahre am Abend nicht nach Bordeaux. Anne verlässt indessen zögernd das Haus und sieht sich nach allen Seiten um, bevor sie aus dem Tor tritt.

Eng stehende Bäume werden gezeigt. Anne und Chauvin gehen dicht nebeneinander den Weg entlang. Es ist dunkel. Sie bleiben stehen, und Anne lehnt sich an einen Baumstamm, ihr Ausdruck ist erschöpft und ein wenig lasziv. Chauvin beginnt sie zu streicheln, hält ihr Gesicht fest. Sie scheint sich zuerst zu wehren, lässt sich dann liebkosen. Aus dem Dialog wird klar, dass Chauvin sich alles, was er über den Mord erzählt hat, nur ausgedacht hat. Dann sitzen sie in der Dunkelheit auf einer Bank, und Anne verlangt noch mehr Erfundenes über den Mord zu hören, doch Chauvin überlässt ihr die entscheidenden Stellen in der Erzählung. Zum Schluss verlangt er abrupt, dass sie geht.

Als die Kamera wieder aufblendet, fragt Mademoiselle Girauds herablassende Stimme nach dem Takt der Sonatine. Das Metronom schlägt. Anne sitzt stumm im Hintergrund. In der Diskussion reagiert sie schnippisch auf die Bemerkungen der Klavierlehrerin. Das Kind ist ihr gegenüber aufmüppig, reagiert aber auf die liebevolle Bitte seiner Mutter und spielt, was die Lehrerin angeordnet hat. Danach verlassen Anne und ihr Sohn das Haus; als sie am Café vorbeigehen, sitzt dort die Wirtin und strickt; Chauvin spielt Billard.

Anne und ihr Kind gehen im Wald spazieren und spielen zusammen. Diesmal scheint die Sonne. In der Unterhaltung wird die Zuneigung Annes zu ihrem Kind deutlich.

Zu Hause ist ein Dienstmädchen dabei, den Tisch zu decken. Anne sieht nach dem Rechten, verlässt dann aber noch einmal das Haus. Sie kommt an dem Café an, tritt ein und stellt sich an den Tresen, wo sie zögernd Wein trinkt. Um sie herrscht die Betriebsamkeit des Feierabends. Erst nach einer Weile entdeckt sie Chauvin, der auf der Galerie sitzt. Sie gesteht ihm, dass sie glaubt, ihn zu lieben, dass sie ihn noch sehen wollte, obwohl sie am

Abend Gäste hat. Sie verlangt nach Nähe und meint, sich nichts aus den Blicken der Leute zu machen. Als sie ihn bittet, sie später noch zu treffen, reagiert Chauvin abwehrend. Die Szene des Empfangs beginnt. Um den Tisch sitzen vornehm gekleidete Menschen, man vernimmt Gesprächsfetzen. Meist ist Anne zu sehen, die in einem hellen Kleid fast bewegungslos am Tisch sitzt und immer wieder das Glas an die Lippen führt. Mehrmals schließt sie die Augen. Anwesende beginnen Gespräche und stellen Fragen, die Anne wiederholt nicht hört. Sie braucht lange, bis sie antwortet. Das Bild wechselt zwischen Anne am Tisch und Aufnahmen des Gartens und der Landschaft draußen hin und her. Der Diener erscheint mit einer weiteren silbernen Platte, und Anne wehrt harsch ab: sie scheint sich nicht mehr unter Kontrolle zu haben. Erst nach einem Moment des Schweigens setzt das Summen der Gespräche wieder ein. Die Kamera gleitet an einer Balustrade entlang und über den Garten hinweg und wird dabei immer schneller, schwindelerregend schnell. Das Bild wechselt zurück: Anne hat die Augen geschlossen. Ohne Zusammenhang spricht sie vom Sommer an einem warmen Ort am Meer. Dann schlendern die Gäste in den Salon, es wird Billard gespielt. Anne steigt die Stufen hinauf, bricht in ihrem Zimmer neben dem Bett zusammen. Da öffnet sich die Tür, und jemand – vermutlich Annes Mann – fragt, wie er sie entschuldigen soll. Als Anne resigniert antwortet, sie sei verrückt geworden, fällt die Tür wieder zu.

Anne steht schwankend auf, zieht ihren Mantel an und schleicht sich noch einmal aus dem Haus. Das Bild wechselt zu Chauvin, der rauchend auf dem Bett liegt. Er sieht aus dem Fenster und sieht Anne auf das Café zugehen. Chauvin beschließt, in dem leeren dunklen Café auf Anne zu warten. Während sie noch zögert, einzutreten, fährt ihr Mann im Wagen los. Das Auto fährt durch düstere, enge Gassen und durch den Wald, offenbar ist er auf der Suche nach Anne. Indessen erklärt ihr Chauvin im stillen Café, dass er am nächsten Tag abreisen wird. Er gibt zu, dass es ihretwegen ist – an dieser Stelle duzt er sie ein einziges Mal – und erklärt, dass sie sich nun einmal nicht lieben dürfen. Anne laufen Tränen über die Wangen, sie verlangt noch einmal nach Nähe. In trockenen Worten ermutigt Chauvin sie, Abstand zu gewinnen. Anne reagiert zögerlich. Sehr langsam bewegen sie sich aufeinander zu, ihre Haltung lässt einen Kuss erwarten, der aber nicht eintritt. Chauvin sagt: „Ich wollte, Sie wären tot.“, worauf Anne aufstöhnt. Dann geht er. Sie schreit auf, ein Heulen, das an den Schrei der getöteten Frau erinnert. Dann fährt ein Auto vor. Sie steht mühsam auf und geht langsam hinaus. In der abschließenden Einstellung steigt sie auf der Beifahrerseite ins Auto, das sofort losfährt. Im Standbild bleibt das verlassene Café.

4.2.2.2. Formale Analyse

Betrachtet man den Film im Allgemeinen, so fällt auf den ersten Blick die Sparsamkeit der Mittel auf. Szenenübergänge erfolgen meist klassisch durch einen einfachen Schnitt oder durch Ab- und Aufblende. Gearbeitet wird mit einer ruhigen, meist stehenden Kamera, relativ wenig Bewegung im Bild, nahen Einstellungsgrößen (sie bewegen sich meist zwischen Halbtotale und Großaufnahme) und wenig Toneinsatz. Hintergrundgeräusche werden nur dort verwendet, wo sie narrative Funktion haben und das, was auf der Bildebene geschieht, verdeutlichen. Die Musik ertönt oft nur wenige Takte lang und – bis auf wenige Ausnahmen – nicht überschneidend mit Sprache. Dabei kehren immer gleiche Ausschnitte eines Klavierstückes wieder.

Der Film beginnt mit einer Großaufnahme einer Klaviertastatur, auf der zwei Kinderhände etwas ungenau Tonleitern spielen. Mademoiselle Girauds Stimme ist zu hören, bevor die Person ins Bild kommt. Erst, als die Klavierlehrerin Anne Desbaresdes anspricht, erfolgt ein Schnitt, und Anne wird gezeigt und somit eingeführt. Als das Kind im Spiel innehält, um die Partitur zu lesen, ertönt von draußen der Schrei, der durch die entstandene Stille noch mehr Effekt hat. Als das Kind sich wieder der Sonatine zuwendet, die es zuvor getragen gespielt hat, wird sein Spiel schneller und härter – ein subtiles Zeichen für seine Unkonzentriertheit.

Der Blick aus dem Fenster als Reaktion auf den Schrei bildet den ersten *Point of view-Shot* (POV-Shot, vgl. Bordwell/Thompson 2008:480): die Kamera zeigt zuerst die Figuren von hinten am Fenster, dann die Aussicht hinunter auf die Straße. Aus der Vogelperspektive sind die unten vorbeieilenden Menschen mit Fahrrädern zu sehen, einige Autos fahren vorüber.

Ein anderer POV-Shot tritt in der nächsten Sequenz auf, wo Anne von hinten in die Menge drängt, um zu sehen, was in dem Café passiert. Dabei nähert sich die Kamera Einstellung für Einstellung den Menschen, zuerst ist Anne, dann die Menschenmenge in Nahaufnahme von hinten zu sehen, und die Kamera (die hier dem Blick Annes entspricht) gelangt durch die Menschenmenge nach vorne. Auffällig ist hier auch der Ton: wird die Situation innerhalb des Cafés gezeigt, herrscht abgesehen von wenigen Dialogsätzen Stille. Wird nach draußen auf die Straße geschnitten, sind dagegen Hintergrundgeräusche und das Gemurmel der Menschen zu hören, so als wollte man die Unruhe draußen im Gegensatz zu der ungewöhnlichen Stille drinnen betonen.

Ein weiterer auffälliger POV-Shot erfolgt bei Annes erstem Besuch im Café: die Kamera zeigt zuerst Anne am Tresen, dann den Ofen und den Fußboden des Cafés. Der Bildausschnitt erinnert an die Tote, die zuvor an dieser Stelle gelegen ist, und wird später noch einmal gezeigt werden, wenn die Polizei den Verbrechenshergang rekonstruiert. Die Einstellung suggeriert, dass Anne sich hier an den Mord erinnert fühlt.

Nicht alle subjektiven Einstellungen sind klar als solche zu erkennen; vereinzelt sind sie sehr kurz und suggestiv. Ein Beispiel bilden in der zweiten Klavierstunde die beiden kurzen Shots auf die Katze, die zuerst quer durch das Zimmer läuft und dann durch die Tür streicht. Es ist zu vermuten, dass diese Bilder den Blick des abgelenkten Kindes repräsentieren. Auch die Schwenks über die erleuchteten Fenster am Hafen, welche die Szene über Annes Spaziergang mit Chauvin im Wald durchziehen, dürften den Blickwinkel der auf der Bank sitzenden Anne verdeutlichen.

Eine Sonderform des POV-Shots sind die subjektiven Sequenzen, bei denen die Kamera die Perspektive einer Figur einnimmt, diese über mehr als eine Einstellung beibehält und dabei auch selbst in Bewegung ist. Auffälligstes Beispiel ist die Szene gegen Ende des Films, als Annes Mann sich auf die Suche nach ihr macht. Die Kamera zeigt, wie er das Haus verlässt und ins Auto steigt, dann folgt ein Schnitt. Die nächste Sequenz ist durch die Windschutzscheibe des Autos gefilmt, und man erkennt, wie das Auto mit relativ hoher Geschwindigkeit durch die leeren, engen Gassen und später durch den Wald fährt. Als das Auto in knappen Abständen in enger Kurve wendet und sich zwischen den Baumreihen hindurchzwängt, entsteht der Eindruck, dass Annes Mann jeden Winkel nach ihr absucht. Der Realismus wird dadurch verstärkt, dass die Autoscheinwerfer offenbar als einzige Lichtquelle dienen; die Kamera „fährt im Auto mit“.

Der Kontrast zwischen Hell und Dunkel wird auch suggestiv eingesetzt. Auffällig ist dies bereits in einer Anfangssequenz in der Gestaltung des Innenraums: die Kamera blendet auf und zeigt die Räumlichkeiten in Annes Haus. Die Größe des Raumes, der hinter der Schiebetür zum Vorschein kommt, wird durch die Schärfentiefe betont; das gesamte Bild ist scharf und gut ausgeleuchtet. Die erste Einstellung dieser Sequenz, in der Anne und ihr Mann im Profil am Tisch sitzend gezeigt werden, wird als letzte Einstellung derselben Sequenz wiederholt. Ein weiteres Mal wird die Schärfentiefe gegen Ende des Empfangs eingesetzt, als sich die Gäste im Salon versammeln und Billard gespielt wird: die Kamera filmt dabei durch die Tür in den Raum und erfasst im Hintergrund eine Flucht von weiteren Räumen. Damit wird der Eindruck erweckt, dass nicht nur das Geschehen im Vorder-

grund, sondern die gesamte Szene wichtig ist. Daneben wird wiederum die Weitläufigkeit der Räume betont.

Häufig werden Helligkeit, Licht und Schatten als Bedeutungsträger eingesetzt. Sie vermitteln Stimmung und Größe des Raumes, aber auch die Tageszeit und die Wetterlage. Aufleuchtende Lichter hinter Fenstern verraten, dass es spät geworden ist, Kerzen vermitteln die feierliche Vornehmheit des Empfangs. Die Szenen bei Tag im Freien werden zunehmend heller und freundlicher; als Anne mit ihrem Sohn im Wald spazieren geht, sind die Baumstämme beleuchtet, die Sonne scheint, es muss wärmer geworden sein. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass das Kind nicht wie vorher eine Mütze trägt.

Auch auf der Tonebene werden Mittel eingesetzt, die Zusammenhänge verdeutlichen oder die Stimmung einer Szene unterstreichen. Wenn die Wirtin im Café das Radio einschaltet, so kündigt dies den Feierabend an. In der Szene vor dem Empfang, als Anne spät in das Café kommt, ist der Raum voller Menschen, das Radio spielt Unterhaltungs- oder Tanzmusik. Im Gegensatz dazu herrscht bei Gesprächen zwischen Anne und Chauvin – sowohl im Café, als auch im Freien – Stille um sie herum.

Ähnlich wie das Radio ist auch das Klavierspiel des Kindes in den Klavierstunden Teil der jeweiligen Szene. Auch hier ist ein gewisser Realismus zu erkennen, im Bildausschnitt ist sichtbar, dass das Kind selbst das spielt, was auf der Tonebene zu hören ist.

Klaviermusik wird auch – ebenfalls sehr sparsam – zur Untermalung und Hervorhebung der Stimmung verwendet. Sie erklingt erstmals nach der Szene am Tisch in Annes Haus und begleitet die eröffnende Weitwinkel-Aufnahme der Hafenlandschaft. Danach ist sie an einigen Szenenübergängen zu hören, meist aber suggeriert sie emotionale Momente: sie beginnt, als Anne und das Kind auf dem Weg zur Fähre am Café vorbeigehen und Chauvin ihnen folgt, und verklingt erst, als der Dialog zwischen Anne und dem Kind auf dem Schiff beginnt. Gegen Ende des Gesprächs zwischen Anne und Chauvin in dem verlassenen Haus im Park setzt wieder Musik ein, einzelne hohe Töne nur, eine langsame Tonleiter in Moll. Auf der Rückfahrt mit der Fähre erklingt wiederum das Leitmotiv untermalend zu Landschaftsaufnahmen und hält sich, während kurze Einstellungen vom dunklen Hafen, erleuchteten Fenstern und Annes Haus aufeinanderfolgen. Die Musik bricht erst ab, als mittels Überblendung eine Nahaufnahme von Annes Fenster zu sehen ist, wo gerade das Licht gelöscht wird.

Später setzt die Musik ein, während Anne und Chauvin im Wald spazieren gehen und in ihrem Gespräch eine Pause eintritt; sie wird leiser, als die beiden weitersprechen, und hält an, während die Kamera an erleuchteten Häusern und an einer Balustrade entlangfährt.

Sie verklingt mit dem nächsten Schnitt, der Chauvin und Anne auf der Bank zeigt. Ein weiteres Mal beginnt sie am Ende derselben Szene, als Chauvin mit dem Rücken zur Kamera auf der Bank zurückbleibt, während Anne weggeht. Mit dem Szenenwechsel bricht die Musik ab. Ähnlich verhält es sich gegen Ende von Annes Spaziergang mit dem Kind im Wald.

Eine stärkere emotionale Wirkung hat die Musik in der Szene des Empfangs. Wie oben erwähnt, wechseln Sequenzen der Tischgesellschaft mit Aufnahmen der Landschaft draußen. Die Musik erklingt zunächst gekoppelt an die bewegte Kamera, die am Zaun entlangfährt und den Park zu umrunden scheint, und bricht mit dem Schnitt ab. Sie erklingt wieder, wenn die Landschaft draußen gezeigt wird, bleibt dann beim Sequenzwechsel bestehen und überlappt sich mit dem Tischgespräch drinnen: diese Technik suggeriert ein Verschwimmen von Draußen und Drinnen in Annes Wahrnehmung. Während der schwindelerregenden Kamerafahrt entlang der Balustrade schwillt auch die Musik an und wird schneller, verklingt aber langsam wieder, als Anne ins Bild kommt und jemand sagt: „Anne hat nicht gehört.“ Dies ist die letzte Stelle, an der Musik eingesetzt wird; die darauf folgende Abschiedsszene im Café verläuft ohne Untermalung.

Auf der Bildebene fällt auf, dass fast während des gesamten Films mit wenig Bewegung gearbeitet wird: Auch die Figuren im Bild sind wenig in Bewegung. Besonders während der Gespräche wird kaum mit Bewegung im Raum gearbeitet. Wesentlich scheinen vielmehr der Bildausschnitt sowie Mimik, Gestik und Proxemik der Figuren.

Am Beginn einzelner Szenen ist der Bildausschnitt meist weit; Weitwinkelaufnahmen oder Totalen sorgen für einen situativen Kontext. So ruht vor Annes und Chauvins erster Begegnung im Café die Kamera längere Zeit auf der Hafenpromenade, bevor Anne und das Kind und schließlich von der anderen Seite des Hafengebiets eine Gruppe von Männern ins Bild kommen. Dann erst folgt die Totale auf das Café. Ähnlich geschieht es bei Dialogen während der Spaziergänge: wenn sich etwa Anne und Chauvin im Wald treffen, fährt die Kamera in der Totalen vor oder hinter ihnen her, sodass auch die Umgebung und die Lichtverhältnisse sichtbar werden, in denen sie sich bewegen.

An einigen Stellen haben relativ weite Einstellungen einen zusätzlichen Effekt. So folgt kurz nach der ersten Begegnung Annes und Chauvins im Café eine Sequenz, in der das Kind von der Schule nach Hause kommt und Anne es zu einem Spaziergang auffordert. Eine weite Totale zeigt das Kind, wie es durch den Garten zum Haus geht; dabei wirkt der Junge sehr klein, der Garten dagegen sehr groß. Die Kamera folgt dann dem Kind,

wobei die große, massive Villa fast zur Gänze ins Bild kommt. Die Kamera muss daher nicht mehr schwenken oder zoomen, um zu zeigen, wie Anne oben am Fenster erscheint. Sie bleibt in diesem Bild sehr klein, während auf der Tonebene ihr Ruf zu hören ist.

Wenn Anne sich im Café befindet, werden meist Halbtotale und halbnahе Einstellungen verwendet, sodass auch ihr Umfeld sichtbar ist. Als es hingegen zum ersten Gespräch kommt, sieht man Anne und Chauvin in Nahaufnahme. Meist sind während der Gespräche die Beteiligten in Nah- oder Großaufnahme zu sehen, sodass intensive oder auch ausbleibende emotionale Regungen erkennbar sind. Besonders bei Dialogen zwischen Anne und Chauvin – etwa während des Ausflugs in dem verlassenen Haus – sieht man häufig beide im Profil. Wird zwischen Gesprächspartnern hin- und hergeschnitten, so ist nicht immer die Person im Bild, die spricht. Auch dies ermöglicht die Kenntnisnahme von Reaktionen auf Gesagtes im Gesicht der Figuren. Vereinzelt gibt es Aufnahmen über den Rücken einer Person, jedoch nicht im Dialog als klassisches Schuss-Gegenschuss-Verfahren (vgl. Bordwell/Thompson 2008:480), sondern meist um die Position einer Figur anzugeben: so bleibt nach ihrer ersten Begegnung Chauvin im Café zurück. Anne tritt durch die Tür hinaus, die Kamera filmt über Chauvins Rücken und durch die Glastür, wie Anne sich entfernt.

Detailaufnahmen werden sparsam und gezielt eingesetzt, um zusätzliche Informationen zu vermitteln. Hauptsächliche Einsatzmomente sind Annes und Chauvins Gespräch auf der Bank, als Annes Stöckelschuh eine auf dem Boden zurückgelassene Zeitung aufbreitet und vom Schmutz befreit, um die Schlagzeile über den Mord zu lesen, und anschließend der Empfang, der durch eine Detailaufnahme der Platte mit Fisch auf dem Arm des Dieners eingeleitet wird. Eine ähnliche Einstellung folgt kurz darauf noch einmal, der Fisch ist halb verspeist, und ein drittes Mal, als der Diener den nächsten Gang bringt.

Die Kameraposition ist meist unauffällig und unbewegt auf gleicher Höhe mit dem Geschehen. Die Verwendung eines hohen oder tiefen Kamerawinkels ist selten und findet hauptsächlich in POV-Shots Verwendung, etwa wenn in der ersten Klavierstunde die beiden Damen und das Kind aus dem Fenster sehen oder wenn im Café Chauvin auf der Galerie sitzt und Anne unten bei der Tür hereinkommen sieht. In diesen Fällen nimmt die Kamera die Position der Figuren ein und filmt in Vogelperspektive aus dem Fenster oder aus einem hohen Winkel auf das Geschehen um den Tresen.

Zu erwähnen bleibt die Position der Kamera im Verhältnis zu den Figuren und der Umgebung. Mehrmals wird etwa durch eine Scheibe oder durch das Gitter des Gartens gefilmt, in anderen Fällen „blickt“ die Kamera durch eine geöffnete Tür in ein Zimmer. Auf

der sachlichen Ebene können diese Einstellungen klären, wo sich die Figuren befinden, ob sie kommen oder gehen bzw. wer zurückbleibt, wie etwa Chauvin nach ihrem ersten Gespräch im Café zurückbleibt und Anne durch die Glastür nachsieht. Auf der assoziativen Ebene suggerieren diese Blickwinkel jedoch mehr, etwa die Beziehung der Figuren zueinander oder das emotionale Befinden einer Person. Ein eindrückliches Beispiel ist die kurze Sequenz, in der Anne vor dem Empfang noch einmal das Haus verlässt, um Chauvin zu treffen. Am Tor hält sie inne, bevor sie hindurchgeht, sich umsieht und loseilt. Dabei filmt die Kamera sie frontal von halbnah durch das Gitter des Parks, und einen Augenblick lang sieht es so aus, als säße Anne in einem Gefängnis – und als ein solches empfindet sie ja, wie aus der Handlung zu erfahren ist, ihre gesellschaftliche Situation.

Besonders suggestiv arbeitet die Kamera in der Empfangsszene. Die Szene beginnt mit einer Detailaufnahme der Platte mit Fisch. Gleich darauf setzt auf der Tonebene der Dialog ein. Man sieht Annes Mann in Nahaufnahme: sein Blick ruht auf etwas, er wirkt beunruhigt. Die Kamera wechselt in die Totale und zeigt die Gäste um die Tafel: ihre Haltung, ihre Kleidung und der Dekor vermitteln Eleganz und Gefasstheit. Anne kommt ins Zentrum des Bildes. Gäste außerhalb des Bildes stellen Fragen, und man erkennt, dass sie nicht reagiert. Noch einmal schneidet die Kamera zwischen Anne und ihrem Mann hin und her; über die Schultern der Gegenübersitzenden gefilmt, wirkt er weit entfernt. Es folgt eine weitere Aufnahme der Lachsplatte, und die Kamera folgt dem Bediensteten, während er serviert. Während eines Großteils der Szene ist jedoch Anne im Bild. Die Kamera bleibt dabei unbewegt, und auch im Bild herrscht wenig Bewegung, wodurch unterstrichen wird, wie geistesabwesend und langsam Anne sich verhält.

Dann setzt Musik ein, und die Kamera fährt das Parkgitter entlang, scheint den Park zu umrunden. Gleich darauf wird zurückgeschnitten zu dem Empfang, das Gespräch ist im Gange, die Kamera filmt die Tafel aus der Totalen, eine Frau spricht, ist jedoch nicht im Bild, nur die Gesichter der übrigen Gäste wenden sich ihr – und gleichzeitig der Kamera – zu. Anne antwortet wiederum verspätet und schließt dabei die Augen. Dies bildet den Übergang: Musik setzt wieder ein, zu sehen sind Baumwipfel aus der Froschperspektive, die Kamera schwenkt, und es entsteht der Eindruck, als würden die Bäume sich drehen. Dann wechselt die Szene zurück zum Empfang. Anne ist nah im Zentrum des Bildes, das Gespräch setzt ein. Erst danach verklingt die Musik. Anne hat die Augen geschlossen. Die Kamera zeigt eine Nahaufnahme einer Silberplatte mit Geflügel: der zweite Gang wird serviert. Wieder Anne, die sich durchs Haar fährt, danach eine Totale: die gesamte Tafel ist zu sehen, das Bild wirkt symmetrisch, das Kopfende des Tisches ist der Flucht-

punkt des Bildes. Es wird serviert. Anne, rechts im Bild, lehnt ab. Man spricht sie auf die Magnolie an, die bisher im Bild kaum aufgefallen ist. Anne wehrt ab. Sie verharrt regungslos. Musik setzt ein, und die Kamera fährt die Steinbalustrade entlang und über die Landschaft hinweg, immer schneller und schneller. Jemand spricht: „Anne hat nicht zugehört“, und die Musik verklingt. Anne kommt ins Bild und beginnt zu sprechen, von Pausen durchsetzt. Ihre Gestik zeigt Müdigkeit an. Es folgt ein weiterer Schnitt, die Gäste schlendern in den Salon.

Die Empfangsszene ist eine der wenigen Stellen, an denen mit Kameraschwenks und -fahrten gearbeitet wird. Durch ihre sparsame Verwendung und ihre besondere Stellung im Zusammenhang mit Annes Abwesenheit entfalten sie eine besondere Wirkung. Die Fahrten über Garten und Landschaft hinweg könnten außerdem als Sonderform der subjektiven Kamera definiert werden; sie zeigen nicht unmittelbar den Blickwinkel einer Figur, geben aber Aufschluss darüber, was Anne vor ihrem inneren Auge sieht. Zusätzlich vermitteln sie auf der sinnlichen Ebene den Eindruck von Schwindel und gedanklichem Abgleiten.

4.2.3. Resümee: Wirkung und Kohärenz der filmischen Umsetzung

In dem Film wird eine relativ lineare Geschichte erzählt, deren Zusammenhänge meist über den Dialog verdeutlicht werden. Weitere Informationen liefern die Bilder: so geben beleuchtete Häuser Auskunft über die vorgerückte Stunde, Räume beschreiben Personen und ihre gesellschaftliche Stellung, und auch das Gesamtsetting wird lokalisiert: die Hafengegend und das Meer werden sichtbar, das *Café de la Gironde* situiert das Geschehen geografisch, später ist im Dialog auch von Bordeaux die Rede. Der Dialog liefert zusätzliche Informationen über die Beschaffenheit des Ortes, wenn etwa Anne sich über das raue Klima und den ständigen Wind beschwert. Neben den Elementen im Bild dient so auch die Sprache als wesentlicher Informationsträger. Dabei beschränkt sich die sprachliche Ebene rein auf Dialoge, Aufschriften im Bild sind selten und nicht wesentlich für die Handlung. Informationen über die Befindlichkeit und Gedanken der Figuren werden durch einzelne POV-Shots gegeben.

Die Charaktere werden zum Großteil sehr deutlich. Anne wird als emotional dargestellt; ihr Gesicht ist manchmal verhärrt, sie wirkt unzufrieden. Dann scheint sie, bewegt von dem Vorfall im Café, zunächst aufzuleben und rebellieren zu wollen, bis sie am Ende erschöpft und enttäuscht zurückbleibt. Einzelne Verhaltensweisen wiederholen sich, je-

doch auf ambivalente Art: so erwähnt sie Chauvin gegenüber ihre Müdigkeit, stützt sich dann ab und seufzt mit geschlossenen Augen: ein Verhalten, das in mehreren Situationen sowohl Müdigkeit als auch Verlangen ausdrücken kann. Ähnlich mehrdeutig ist ihr Schrei zum Schluss, als Chauvin sie alleine im Café zurücklässt. Der Schrei erinnert einerseits an den Todesschrei der Frau zu Beginn der Geschichte und knüpft damit ebenso an den Mord an wie Chauvins Satz „Ich wollte, Sie wären tot“, was die Parallelen zwischen ihrer Geschichte und der des Paares verdeutlicht. Andererseits verleiht der Schrei einer Verzweiflung Ausdruck, die davor nur in Annes Gesicht zu lesen war. Anne bleibt alleine zurück. Sie hat zu einem Ausbruch aus den geordneten Verhältnissen angesetzt, wird aber am Ende von ihrem Mann, der diese geordneten Verhältnisse repräsentiert, zurückgeholt. Chauvin dagegen, ein junger Arbeiter, scheint die Arbeit aufgegeben zu haben. Er streunt durch die Stadt oder verbringt seine Zeit im Café. Häufig ist er allein im Bild und macht dabei einen nachdenklichen und verlorenen Eindruck. Er ist derjenige, der sich zunächst Anne nähert, zieht sich später jedoch zurück. Am Ende wirkt er rationaler, aber auch resignierter als Anne. Er löst die entstandenen Verstrickungen, indem er die Stadt verlässt. Annes Sohn ist ähnlich rebellisch wie Anne selbst, ihrer Zuneigung gegenüber gibt er jedoch nach. Anne geht zärtlich mit ihm um und bemüht sich, auf ihn einzugehen, auch in Momenten, in denen sie mit den Gedanken woanders ist. In seinen Spielen und seinem Gestus wirkt er kindlich, beim Klavierspiel weich, nur Mademoiselle Giraud gegenüber gibt er sich bockig. Die gestrenge Klavierlehrerin selbst wird vor allem über den Dekor und über den Dialog durch ihre Einstellung zur Disziplin beschrieben. Großaufnahmen zeigen später ihr müdes, faltiges Gesicht und deuten an, dass sie nicht mehr jung ist. Annes Mann schließlich tritt nur wenig auf. Er bleibt – wohl beabsichtigt – eine unzugängliche Figur, ist aber um Anne bemüht, als diese beim Empfang aus ihrer Rolle fällt. Erst als sie abblockt, zieht er sich zurück. Seine Suche nach ihr gilt jedoch wahrscheinlich in erster Linie der Aufrechterhaltung des scheinbaren Erfolgs- und Familienidylls. Im Verlauf des Films wird das Bild immer wieder von Klaviermusik begleitet, einer Art Leitmotiv, das dem Ganzen eine melancholische Grundstimmung verleiht. Insgesamt ist der Film sehr ruhig: in vielen Einstellungen gibt es wenig Bewegung, und viele Momente kommen auch gänzlich ohne Geräusche und Sprache aus. Immer wieder herrscht völlige Stille. Musik wird vor allem zur Szenenüberleitung, nicht aber während handlungsgeladener Augenblicke oder wesentlicher Dialoge verwendet und setzt oft nach wenigen Augenblicken wieder aus. Sie unterstreicht im Wesentlichen kontemplative und emotionale Momente und – besonders gegen Ende des Films – das gedankliche Abgleiten Annes.

Insgesamt arbeitet der Film größtenteils mit Realismus. Effekte entstehen in erster Linie durch die Bildkomposition und die Assoziationen, welche die Bildabfolge auslöst. Auf technischer Ebene werden die zur Zeit der Entstehung üblichen und verfügbaren Mittel pointiert eingesetzt. Es lässt sich vermuten, dass *Moderato cantabile*, verglichen mit anderen filmischen Experimenten seiner Zeit, nicht innovativ, jedoch formal gekonnt hergestellt ist; mit langen Einstellungen aus ungewöhnlichen Blickwinkeln und dem bewussten Einsatz der Schärfentiefe bedient er sich zum Teil typischer technischer Mittel der *Nouvelle Vague*. Auch das Thema der Handlung ist nicht innovativ, gerade das Anprangern überholter sozialer Strukturen ist jedoch in der damaligen Gesellschaft ein gegenwärtiges Thema, entspricht den Werten der Jugendbewegung und ebenso der filmischen *Nouvelle Vague*. Die Moral dieses Films ist dennoch defensiv: Chauvin verlässt die Stadt, und Anne lässt sich von ihrem Mann finden. Hier bricht letztlich niemand aus den althergebrachten Strukturen aus.

4.3. „Intermediale Kohärenz“: Darstellung in Film und Roman

Betrachtet man zunächst den Handlungsverlauf im Roman und im Film, so zeigt sich, dass sie einander in Grundthema und Ablauf entsprechen, dass jedoch der Film einige inhaltliche Elemente verändert oder hinzufügt und außerdem linear und weniger elliptisch erzählt. Zusammenhänge werden stärker verdeutlicht, Szenen und Figuren können häufig nicht wie im Text skizziert oder auf Details beschränkt werden. Dadurch ergeben sich einige kurze zusätzliche Szenen, die die Situation oder gesellschaftliche Einbettung einer Figur erklären – so etwa das Gespräch zwischen Anne und ihrem Mann – oder von einer Szene zu einer anderen überleiten und diese im Kontext situieren, wie es etwa durch die Aufnahmen der erleuchteten Häuser geschieht. In einigen Fällen wurden auch Ort und Zeit einer Begegnung verändert oder konkretisiert, um einen chronologischen Ablauf der Handlung zu ermöglichen: Annes letzter Cafébesuch etwa ist im Roman zeitlich nicht genau festgelegt, es ist nur vage davon die Rede, dass zwei Tage vergangen sind (vgl. Duras 1958:114 und 1959:112); im Film findet die Szene unmittelbar nach dem abendlichen Empfang im bereits geschlossenen Café statt.

Die insgesamt stärkere Kontextualisierung der Verfilmung hat nicht nur Auswirkungen auf die Szenenfolge, sondern auch auf die Konstellation der Charaktere: Das bedeutet einerseits, dass zwar die Protagonisten dem Roman entsprechen, Randfiguren, über die

die Leserschaft im Roman nur wenig erfährt, jedoch konkretisiert werden müssen. Dies betrifft insbesondere die Figur von Annes Mann. Er tritt im Roman nicht als handelnde Figur auf, sondern wird nur über Verweise beschrieben, indem man zunächst erfährt, dass Anne verheiratet ist (auffällig depersonalisiert in der Formulierung „on vous a épousé“, vgl. Duras 1958:42 bzw. „(...) hat man Sie geheiratet, Duras 1959:42), und später über Chauvins Erinnerung deutlich wird, dass Annes Mann der „Direktor von Import-Export und der ‚Küsten-Gießerei‘“ (Duras 1959:31) ist. Implizit ist außerdem erkennbar, dass die Familie wohlhabend und angesehen ist und durch Annes Verhalten einen Ruf zu verlieren hat. Die Figur von Annes Mann entsteht im Roman somit über Annes Person und über die Assoziation der wenigen vorhandenen Fakten. Im Film hingegen, dessen Ausdrucksmittel nicht die Beschreibung von Details, sondern das Zeigen von Personenkonstellationen und Handlungen ist, muss auch diese Figur expliziert werden und tritt, wenn auch nur in einigen Momenten, als handelnde Person auf. Damit wächst die Spannung zwischen Annes Ausbruchsversuch und dem Wunsch ihres Mannes, die Haltung zu wahren, und die Gesellschaftskritik ist eindeutig erkennbar.

Auf der formalen Ebene lässt sich zunächst feststellen, dass das im Roman beständig genutzte Mittel der Wiederholung weniger manifest wird. Während im Roman nur leichte Variationen in Wetter, Tageszeit und Stimmung zu erkennen sind, werden im Film auch Settings variiert. Die wesentlichste Wiederholung entfällt somit, weil man sich – offenbar im Sinne der Rezipierbarkeit – für wechselnde Schauplätze entschieden hat und nicht, wie im Roman, das Café als Hauptschauplatz für die Begegnungen zwischen Anne und Chauvin dient. Nur die beiden Klavierstunden werden ähnlich dem Text beibehalten. Auffällig ist, dass einige Schauplätze wiederkehren, indem ihre signifikanten Details in stets ähnlichen Perspektiven ins Bild rücken: so sind immer, wenn Anne nach Hause kommt oder weggeht, der Park und das Parkgitter im Bild, das Stück Fußboden beim Ofen, auf dem die Leiche lag, wird zum aufwühlenden Detail im Café, und die Szenen im Haus stellen die großen Räume heraus, indem mit besonderer Schärfentiefe gefilmt wird. Der Film bedient sich somit auf der Inhalts- und Schauplatzebene der Variation, nutzt jedoch das Mittel der Wiederholung auf der Mikroebene für formale Details, die assoziative Wirkung haben. So werden auch Bildkompositionen mehrfach benutzt und symmetrisch wiederholt, etwa die Totale auf Anne und ihren Mann an dem langen Esszimmertisch, die eine Szene sowohl eröffnet als auch beschließt. Auch der Einsatz von Helligkeit und Beleuchtung wird – ähnlich den ausführlichen Wetterbeschreibungen und Zeitangaben im Roman

– wiederholt genutzt. Ästhetisch auffällig ist dabei der Einsatz der Innenbeleuchtung. Ein Beispiel ist der Lichtkegel, der in Annes Zimmer fällt, als sie nach dem Empfang nach oben flüchtet und jemand nach ihr sieht. Er wiederholt sich auf ähnliche Weise am Ende des Films, als Anne im dunklen Café zurückbleibt und das Scheinwerferlicht des Autos durch die Scheibe auf sie fällt. Derartige Mittel stellen über formale Ähnlichkeit eine assoziative Verbindung zwischen Szenen her, die auch inhaltlich zusammenhängen: in diesem Fall wird deutlich, dass sich Annes Mann wiederholt um sie bemüht und Anne zurückholen will. Diese Details haben Wiedererkennungswert für die Zuschauer, dienen der Orientierung und geben Zusatzinformationen auf der emotiven Ebene.

Die Linearität der filmischen Erzählweise dient ebenfalls der Verständlichkeit und Abwechslung. Dies bedeutet, dass die Inkohärenz, die im Roman zum Teil explizit als Ausdrucksmittel der Verwirrung genutzt wird, deutlich reduziert wird. Besonders der Dialog, der im Roman stark die Verunsicherung der Figuren vermittelt, wird im Film zur Erklärung von Zusammenhängen genutzt, die vereinzelt Erinnerungen und Begründungen, die im Roman über die Dialoge transportiert werden, werden hier stark ausgebaut. Auch der Anteil des Dialogs im Gesamtwerk ist deutlich größer, die Aussagen sind meist vollständige Sätze und entsprechen stärker der Standardsprache, auch wenn der Dialog in der deutschen Synchronisation stellenweise hölzern und nicht wie mündliche Sprache klingt. Auch die deutliche Rhythmisierung entfällt im Film. Insgesamt bleibt die Sprache jedoch knapp, ausufernde Erzählungen oder lange, komplizierte Satzkonstruktionen treten nicht auf. Dabei ist anzunehmen, dass die Holprigkeit des Dialogs auf die Synchronübersetzung und auf die formalen Zwänge der Synchronisation zurückzuführen ist, dass aber der Ausbau der Dialoge und der verstärkte Transport von Zusammenhängen über die Sprache eine bewusste Entscheidung der Drehbuchautorin Marguerite Duras und ihres Mitautors Gérard Jarlot war.

Die Parallelität von Handlungen wird im Text wie im Film klassisch durch abwechselndes Beschreiben dargestellt, wobei die meisten dieser Parallelszenen sehr kurz sind. Während jedoch im Roman die Szenenübergänge auffällig sind, erfolgen diese im Film meist traditionell über Montage, indem zwischen zwei Personen oder Schauplätzen hin- und hergeschnitten wird. Dies ist mehrmals der Fall, wenn Anne und Chauvin sich nach einer Begegnung trennen und Chauvin im Café oder am Strand zurückbleibt, während Anne in ihre Villa zurückkehrt. In den Einstellungen, die Chauvins zielloses Umherwandern im Freien zeigen, wird auch seine Einsamkeit deutlich. Somit wird auch hier zusätzlich emotive Information vermittelt.

Im Gebrauch der deskriptiven Mittel waren Parallelen zwischen Film und Roman zu erwarten, da im Roman stark mit visueller Darstellung gearbeitet wird und Beschreibungen wiederholt den Eindruck einer Kamera erzeugen, die dem Geschehen folgt.

Tatsächlich sind Stellen zu beobachten, an denen die Beschreibungsweise des Romans der Darstellungsweise des Films entspricht. Dies betrifft jedoch weniger Kameraposition und -bewegungen als die Darstellung der Wege von Figuren, Übernahmen der personalen Perspektive und in einigen Fällen die Fokussierung auf Details.

Das Verfolgen von Wegen und Bewegungen der Figuren, wie es im Roman häufig auftritt, wird im Film weniger deutlich. Die Kamera ist während des gesamten Films relativ unbeweglich, was trotz der teils nahen Einstellungsgrößen den Eindruck von Distanz und Neutralität erzeugt. Verfolgende Kamerafahrten kommen nicht vor; werden die Wege von Figuren gezeigt, so meist aus einiger Distanz und – etwa in der ersten Cafészene, wo zunächst der Hafen als Schauplatz eingeführt wird – aus leicht erhöhtem Winkel. Dabei entsprechen die weiten Einstellungsgrößen einem Establishing Shot, der das Geschehen einer Szene oder eines ganzen Films lokalisiert (vgl. u.a. Bordwell/Thompson 2008:478). Auch das Fokussieren auf Einzelheiten wie signifikante Gesten, Lichtsituationen oder Geräusche, das im Roman hohen expressiven Wert hat, scheint im Film zwar angewandt, hat aber weniger Detailcharakter als im Roman. Die Darstellung des Films ist ganzheitlicher; Detailaufnahmen im eigentlichen Sinn sind selten. Im Roman dient die Hervorhebung einzelner, beispielhafter Details auch der Verdeutlichung von Stimmungen der Figuren. Dies erfolgt im Film nicht durch den visuellen Herausgriff dieser Details, sondern weniger abstrahiert durch das Gesamtverhalten, die Mimik und Gestik der Figuren im Bild. Ein weiterer filmischer Kunstgriff ist es, während eine Figur spricht, den Dialogpartner zu fokussieren, um die Reaktion des Dialogpartners auf das Gesagte zeigen zu können. Davon macht auch Peter Brook *Moderato cantabile* Gebrauch. Indem er das Schuss-Gegenschuss-Verfahren über die Schulter des Sprechers hinweg vermeidet und den Dialogpartner ganz ins Bild nimmt, werden relativ nahe Einstellungen und damit detailreiche Darstellungen möglich.

Kurzfristige Perspektivenwechsel durch POV-Shots sind gegeben. Ihre Funktion besteht – ähnlich wie im Roman – in der Erklärung der Situation durch die Figuresicht. Die Wirkung solcher kurzer Einstellungen ist durch den plötzlichen Wechsel mit dem linearen, unbeteiligten Erzählen recht intensiv. Die Zuschauer erfahren in abgeschwächter Form, was eine Figur wahrnimmt. So ist etwa sofort verständlich, dass der Mord im Café und

die Unruhe auf der Straße unmittelbar bei Mademoiselle Girauds Haus stattfinden, weil die Zuseher mit dem Blick der Kamera aus dem Fenster eines höheren Stockwerks nach unten schauen. Damit hilft der POV-Shot Zusammenhänge zu klären, macht aber auch die Gefühlslage von Protagonisten deutlich und vermittelt so wiederum emotive Information. Dies entspricht im Grunde der Wirkung der Perspektivenwechsel im Roman.

Ein anderes Mittel der assoziativen Ebene sind die Symbole, auf die in Kapitel 2 bereits eingegangen wurde. Im Film fällt dabei auf der Tonebene das musikalische Leitmotiv auf, ein Klavierstück von Diabelli, das sich, soweit überhaupt Musik eingesetzt wird, beinahe gänzlich ohne Variationen immer wiederholt. Auffällig ist, dass Klaviermusik zum Teil auf der narrativen Ebene vorkommt – im Bild sichtbar in der Klavierstunde oder außerhalb des Bildes, wenn das Kind zu Hause im Hintergrund Tonleitern spielt –, zum anderen aber auch nicht-narrativ als Szenenbegleitung und -überleitung verwendet wird. Auf der Tonebene verschwimmen somit Figurenhandlung und musikalische Untermalung, gleichzeitig wird die Wirkung der Melodie in Kombination mit der Bildebene intensiviert. Symbole, die im Roman durch ihre Wiederholung besonders hervortreten, wie die Magnolie oder die Fabriksirene, werden in der Verfilmung weniger deutlich. Die Magnolie, die im Buch mehrmals explizit auftritt (so spricht Chauvin schon früh von seiner Erinnerung an das Betriebsfest, bei dem Anne eine Magnolie an der Brust trug), treten im Film zurück; ihre Bedeutung als Symbol wird dadurch nicht deutlich. Chauvins Erwähnung ist zurückhaltender und nicht explizit körperlich konnotiert (im Film hatte Anne die Blume in seiner Erinnerung in der Hand), die Magnolie ist kaum je im Bild zu sehen und rückt dem Betrachter erst wieder kurzfristig ins Bewusstsein, als sie beim Empfang als möglicher Grund von Annes Unwohlsein erwähnt wird.

Die Gegenüberstellung der glitzernden Scheinwelt zu Annes gesellschaftlichem Scheitern wird im Verlauf des gesamten Films ausreichend deutlich – zum Teil auch über die Verweise im Dialog – und findet formalen Ausdruck vor allem in der Szene des Empfangs. Die vornehme Gesellschaft, die im Roman vor allem über die erhöhte Sprachebene der Erzählinstanz vermittelt wird, kommt im Film visuell durch die hervorgehobene distinguierte Haltung der Gäste zur Geltung. Im Roman wird u.a. auf einzelne Wortfelder und verwandte Klänge gesetzt (vgl. etwa das Spiel mit der Bedeutung von „éclat“ und „éclatement“, siehe Kapitel 2), und die Leserschaft wird zum aktiven Assoziieren angeregt. Im Film dient der gesamte Dekor zur Verdeutlichung der Noblesse; die erzählerische Distanz wird formal über die statische Kamera und die Schärfentiefe vermittelt, vor allem aber über den ungewöhnlichen Bildausschnitt: während der Konversation ist fast immer Anne

zu sehen, entweder in Nahaufnahme oder bei weiteren Aufnahmen im Zentrum des Bildes. Die jeweiligen Sprecher und eigentlichen Sender des Gesagten befinden sich hingegen stets am Rande des Bildrahmens und sind entweder überhaupt nicht oder nur ausschnittsweise – etwa in Form einer gestikulierenden Hand – zu sehen. Durch diesen ungewöhnlichen Kamerastandpunkt entsteht der Eindruck des „Aus-dem-Rahmen-Fallens“, die Szene wird formal hervorgehoben und hat verunsichernde Wirkung. Ähnlich geschieht es mit den Wechseln zwischen Innen- und Außenraum. Annes Befinden und ihr gedankliches Abgleiten werden damit verdeutlicht, jedoch nicht rein aus ihrer personalen Wahrnehmung heraus, sondern aus der Distanz des Kameraauges.

Ebenso implizit aussagekräftig ist das Nähe-Distanz-Verhalten der Figuren, dessen Beschreibung im Roman wesentlichen Raum einnimmt, bzw. die Distanz zwischen Figuren und Erzähler, wie ebenfalls in Kapitel 2 diskutiert. Diese Nähe-Distanz-Bezüge lassen sich sowohl über die sprachliche Beschreibung als auch über Kamerabilder gut herausarbeiten und werden im Film auch dementsprechend deutlich. Dies erfolgt einerseits über den Bildausschnitt und die Einstellungsgröße, andererseits innerhalb des Bildausschnitts über die Proxemik der Figuren bzw. die Distanz der Figuren zur Kamera. Dabei kommt der Proxemik die Hauptbedeutung zu, was mit der expliziten Beschreibung der Annäherungen im Roman vergleichbar ist. In der Beziehung zwischen Anne und Chauvin wird – analog zum Roman – deutlich, dass zunächst Chauvin aktiv die Nähe sucht. Gegen Ende des Films ist es schließlich Anne, die sich in Gestik und Proxemik Chauvin annähert, während Chauvin immer wieder zurückweicht und dies sprachlich durch seine Entscheidung, fortzugehen, unterstreicht. Im Verlauf ihrer Begegnungen halten beide sowohl im Stehen oder Sitzen während des Gesprächs als auch während des Spazierengehens relativ wenig Abstand zwischen ihren Körpern. Dem Betrachter wird dies angesichts des konservativen gesellschaftlichen Kontextes auffallen. Die physische Nähe zwischen Anne und Chauvin steht außerdem in krasssem Gegensatz zu der auffälligen räumlichen Distanz, die zwischen Anne und ihrem Mann besteht. Diese Distanz im Film löst im Rezipienten Ähnliches aus wie die Tatsache, dass im Roman Annes Mann eine sehr verschwommene Figur bleibt, die nie explizit genannt wird oder handelt. Insgesamt zeichnen somit auch Gestik und Proxemik im Film ein klares Bild von den Beziehungen der Figuren zueinander.

Davon unabhängig zu betrachten ist die Distanz des Erzählers bzw. des Betrachters zum Geschehen. Eine gewisse Distanz ist für den Betrachter bereits dadurch gegeben, dass Blickwinkel und Bildausschnitt von der Kamera vorgegeben sind und dass diese Vorgabe

sowie das Schwarzweiß-Bild dem Geschehen die Unmittelbarkeit nimmt. Dennoch ist die Kamera kein kommentierender Erzähler im engeren Sinn: sie ist außenstehend und zeigt bloß das Geschehen; zwar kann sie wählen, welche Position sie dazu einnimmt, ihre Kommentarfunktion ist jedoch geringer ausgeprägt als die explizit wertenden Aussagen des Erzählers im Roman.

Insgesamt kann gesagt werden, dass die Erzählweisen weniger kongruent sind, als die Visualität des Romans es von einer Verfilmung erwarten lässt. Der Film arbeitet mit teils verwandten, teils anderen Mitteln als der literarische Text, um die gleiche Grundhandlung zu vermitteln. Er kann die starke Visualität des Romans für sich verwenden, bedient sich ihrer aber nur zum Teil und greift in anderen Situationen – offensichtlich bewusst – auf andere, konkret filmspezifische Mittel zurück. Außerdem profitiert der Film stark von der zusätzlichen Ausdrucksmöglichkeit der Tonebene, einem semantisch wirkungsvollen Mittel, über das die Sprache bei aller Klang- und Rhythmuswirkung nicht verfügt. Denn während Klang und Rhythmus eine paratextuelle Begleiterscheinung sind, die in Bezug zum eigentlichen Inhalt stehen, ist die Musik ein eigenständiges Ausdrucksmittel, das seine Wirkung gerade über seine Abstraktheit entfaltet. Jedoch kann auch Musik mit Formen arbeiten, indem sie Phrasen und Leitmotive bildet und Wiederholungen zur Rhythmisierung benützt. Im vorliegenden Fall sorgt besonders die leitmotivische Verwendung einer Melodie für jenen Effekt, die im Roman die sprachliche Wiederholung ausübt.

Insgesamt erscheint der Film expliziter und linearer gebaut als der Roman, und auch die inhaltliche „Moral“, dass eine Liebe zwischen Anne und Chauvin nicht möglich ist, wird stärker betont. Dies ist zum Teil notwendig, einerseits um vollständige Bilder und ausspielbare Szenen zu erhalten, andererseits um handlungsrelevante Informationen zu vermitteln, für die im Roman knappe sprachliche Erklärungen und Andeutungen ausreichend sind. Der unbeteiligte Erzähler – die Kamera – ist klar definiert, Szenenübergänge sind durch klassische Ab- und Aufblende und vereinzelt durch Überblendungen eindeutig erkennbar. Der wiederholte Einsatz formaler Mittel enthält klar verständliche Verweise. In Wahl und Wirkung der Mittel und seiner verhältnismäßig klassischen Erzählweise erscheint der Film also weniger experimentell als der Roman, der bewusst teils gleitende, teils abrupte Szenenübergänge schafft, Figurenperspektiven übernimmt und lexikalische Mehrdeutigkeiten nützt. Insgesamt ist daher auch die Wirkung von Roman und Verfilmung nicht völlig gleich: der Roman etwa fordert stärker die aktive Mitarbeit der Rezipienten, Inhalt und Handlung treten hinter dem formalen Experiment zurück, während der

Film in erster Linie eine klar lokalisierte Geschichte erzählt. Möglicherweise sind somit auch die Intentionen von Roman und Film nicht gleichzusetzen: Im Falle des Romans ist davon auszugehen, dass neben der gesellschaftlichen Kritik vor allem das Experiment mit Aufbau und Sprache, wahrscheinlich auch das Ausloten der Figur Annes von Bedeutung war. Indessen scheinen im Film die Geschichte und die Interaktion der Personen im Vordergrund zu stehen, sexuelle Bezüge werden geglättet, und selbst die soziale Botschaft wird zurückgenommen und auf die Beziehung zwischen Anne und Chauvin verengt. Insbesondere der deutschsprachige Titel trivialisiert den Film zusätzlich und lässt eine leicht rezipierbare, unterhaltende Umsetzung erwarten. Die Autorin Marguerite Duras tritt, obwohl sie auch Autorin der Drehbuchvorlage ist, hinter Titel und Regisseur zurück und ist für mögliche Rezipienten wohl kaum noch ein Auswahlkriterium.

Daraus ergibt sich, analog zu Margret Ammanns Modell-Leser, ein Modell-Publikum für den Film, das sich von der Leserschaft des Romans bedingt unterscheidet: als zeitgenössisches Publikum unmittelbar nach Entstehung des Films ist eine gebildete, aber unterhaltungswillige Mittelschicht anzunehmen, der der – international bekannte – Regisseur Peter Brook ein Begriff sein mag, die französische Autorin Marguerite Duras jedoch nicht, insbesondere nicht für Rezipienten außerhalb Frankreichs. Kino ist in dieser Zeit ein populäres Unterhaltungsmedium und Schmelztiegel verschiedener Genres und Intentionen; Frankreich ist ein Land, in dem Film geschätzt und gerade junge Filmemacher gefördert werden (vgl. u.a. Frisch 2007:22ff.). Daher ist von einem differenzierteren Interesse in einem Teil der Gesellschaft auszugehen. Außerhalb Frankreichs dürfte die Rezeption un-differenzierter und durch weniger Vorwissen geprägt gewesen sein; dazu kommen mögliche Verzerrungen durch den Synchronisationsprozess, die ein Durchschnittspublikum üblicherweise nicht berücksichtigt, die jedoch die Rezeption mitprägen können.

Heutige Filmrezipienten in- und außerhalb des französischen Sprachraums kennen Peter Brook als legendären Regisseur, und möglicherweise ist ihnen auch Marguerite Duras als französische Autorin des 20. Jahrhunderts ein Begriff, falls sie sich ihrer als der Autorin von Roman und Drehbuch überhaupt bewusst sind. Grundsätzlich ist der Film weder im französischen noch im deutschen Sprachraum leicht erhältlich; daher ist es unwahrscheinlich, mit dem Film konfrontiert zu werden, ohne bewusst danach gesucht zu haben. Allerdings wird der Film – ähnlich dem Roman – aufgrund seines Inhalts vielen Zusehern etwas antiquiert erscheinen, auch wenn sie das Entstehungsdatum kennen; umso mehr, als die Gesellschaftskritik und vor allem der experimentelle Aspekt im Film sehr viel weniger deutlich werden als im Roman.

Tendenziell ist daher damit zu rechnen, dass der Film, verglichen mit dem Roman, Zuseher eher vor den Kopf stößt und somit weder als Unterhaltungsmedium noch in gesellschaftskritischer Funktion der Intention gemäß rezipiert wird. Im Falle des Romans – sowohl des französischen Ausgangstextes als auch der deutschen Übersetzung – ist, insbesondere mit etwas Vorwissen, viel eher mit intentionsgemäßer Rezeption zu rechnen.

5. Schlussbemerkung

Wird eine Übersetzung kritisiert, so ist entscheidend, um welche Art von Text es sich handelt. So müssen bei literarischen Texten, die mit bestimmter Intention eine alternative Welt behandeln, andere Maßstäbe angesetzt werden als bei stark konventionalisierten pragmatischen Texten. Denn der literarische Text unterscheidet sich von vielen Gebrauchstextsorten durch das Spiel mit den sprachlichen Normen und durch die somit entstehenden „notorisch unterschiedlichen Verstehens- und Deutungsmöglichkeiten“, wie es bei Reiß (1989:75) heißt.

Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit war eine Übersetzungskritik von Marguerite Duras' Roman *Moderato cantabile* nach dem Modell Margret Ammanns, einem Modell, das besonders geeignet für literarische Texte erscheint und ausreichend Spielraum zur Analyse auch unkonventioneller und experimenteller Formen lässt. Analysiert wurden mit Ausgangs- und Zieltext sowie der Verfilmung unterschiedliche Erscheinungsformen desselben Stoffes mit ihren verschiedenen formalen Ausdrucksmitteln – allgemein sprachlichen, einzelsprachlichen und filmischen Elementen. Dabei wurde darauf geachtet, dass die Untersuchung der einzelnen Werke ähnlichen Kriterien und einer ähnlichen Struktur folgt, um die verschiedenen, jeweils eigenständig zu sehenden Produkte möglichst objektiv vergleichen zu können.

Dabei wurde festgestellt, dass alle Umsetzungen hinsichtlich einiger Kriterien voneinander abweichen. Die Unterschiede zwischen Zieltext und Ausgangstext sind meist auf zwischensprachliche Fehler und Veränderungen zurückzuführen; das verändert zum Teil die Wirkung und möglicherweise das Bild der Autorin und des Werks in der Zielkultur, nicht so sehr aber die Funktion des Textes. Funktionsverändernd wirkt vor allem die Tatsache, dass Marguerite Duras im französischen Sprachraum unmittelbarer mit experimentellen Literaturtraditionen in Verbindung gebracht wird und zu vermuten ist, dass die Leserwartung die experimentell-formale Ebene stärker einbezieht als das deutschsprachige Publikum, das in Unkenntnis des historischen Hintergrundes verstärkt auf den Inhalt des Einzelwerkes fokussieren wird. Ähnlich außerhalb des Ursprungscontextes steht die Verfilmung; wie in Kapitel 4 diskutiert, bedient sie sich zum Teil anderer Mittel und greift zugunsten der Nachvollziehbarkeit auch in die inhaltliche Darstellung ein⁴⁵. Zusätzlich

⁴⁵ Dabei ist anzunehmen, dass die geringfügigen strukturellen Veränderungen von den Drehbuchautoren selbst vorgenommen wurden.

verzerrt wird der Eindruck durch die (meist nicht als solche wahrgenommene) Synchronisation und insbesondere durch den deutschen Titel, der leicht und positiv klingt, von potenziellen Zusehern höchstwahrscheinlich mit dem falschen Genre assoziiert wird und heute sicher anders gewählt würde.

Wie eingangs festgestellt, ist in jeder Rezeptionssituation die Perspektive der Rezipienten geprägt durch die jeweiligen historischen und gesellschaftlichen Umstände. Diese beeinflussen einerseits Zeitgeist und Auffassung literarischer Motive, andererseits aber auch die methodische Herangehensweise an eine Übersetzung. Im vorliegenden Fall wurde formal nah am Ausgangstext übersetzt, wodurch sprachliche Bilder, Formulierungen und sogar die Syntax häufig beibehalten wurden, der inhaltliche Hintergrund oder eine mögliche Mehrdeutigkeit jedoch oft vernachlässigt und verzerrt wurden. Dieses Ergebnis spricht für eine Neuübersetzung: *Moderato cantabile* ist ein experimenteller Roman und damit von zeitlosem Interesse, sein inhaltlicher Hintergrund ist mittlerweile historisch, seine Form aber könnte aktualisiert werden, um Fehler richtigzustellen und weiterhin Interesse zu wecken. Dabei erscheint es sinnvoll, die theoretische Reflexion, die seit den späten 50er-Jahren hinzugekommen ist, zu berücksichtigen und bewährte Analysemodelle in die methodischen Überlegungen einzubeziehen. Sie ermöglichen eine neutralisierende Distanz zum Text und geben in Zweifelsfällen Entscheidungshilfe. Eine Neuübersetzung unter solchen Kriterien wurde in Kapitel 3 beispielhaft versucht.

Damit sollte die Arbeit einerseits einen Überblick über das Spektrum an Bearbeitungen eines Stoffes geben. Andererseits sollten die vielgestaltigen Schwierigkeiten sichtbar werden, die sich bei der Übersetzung insbesondere eines literarischen Werkes ergeben. Darunter fallen sprachliche Schwierigkeiten – Verständnisprobleme, Mehrdeutigkeiten, formal-syntaktische Problemstellungen – ebenso wie kulturelle Besonderheiten oder individuelle Stilmittel eines Autors. Diese Schwierigkeiten und Besonderheiten müssen bewusst gemacht werden; Fehlern kann vorgebeugt werden, indem man sich um ein genaues Verständnis bemüht: dies schließt nach heutigem translatorischem Verständnis sehr gute Sprachkenntnisse, Sachwissen und Recherche ebenso ein wie die Konzentration auf die beschriebenen scenes hinter den verwendeten frames. Das bedeutet nicht, dass die sprachliche Form gerade bei literarischen Texten nicht wesentlich wäre. Doch je unkonventioneller ihre Verwendung, desto weniger eindeutig ist auch ihre Semantik. In Verbindung mit dem Kontext der scene können Interpretationsfehler aufgrund von Mehrdeutigkeit leichter vermieden werden. Den Rahmen für die übersetzerische Entscheidung bilden

dann das jeweilige Sprachenpaar und die zielsprachlichen formalen Möglichkeiten zur Nachbildung der ausgangssprachlichen scene mit ähnlicher Wirkung. Sprachliche Analyse ist somit sinnvoll, weil der Gebrauch sprachlicher Formen eine bestimmte Intention annehmen lässt und häufig bestimmte Assoziationen auslöst, die erkannt werden müssen – dazu gehören grammatikalische Elemente ebenso wie Syntax und Lexik.

Im vorliegenden Fall war die detaillierte Rezeption eines bestehenden Werks sehr bereichernd: sie hat das Verständnis für das literarische Schreiben verstärkt, die Schwierigkeiten syntaktischer Experimente und die Vieldeutigkeit sprachlicher Formen aufgezeigt. Oft ist es wesentlich, Klang und Wirkung eines Textes zu „erspüren“; gleichzeitig hat es sich jedoch als notwendig erwiesen, die Logik hinter dem Text zu erblicken und analytisch an die Bearbeitung heranzugehen. Ein vorab fixierter Rahmen von Analysekriterien und Vorgehensweisen wie die Scenes-and-frames-Semantik waren dabei hilfreich.

So kann die wissenschaftliche Betrachtung unterstützend wirken, indem sie Übersetzungsprobleme bewusst macht und Schwierigkeiten aufzudecken sowie in der Folge vielleicht Fehler zu vermeiden hilft. Die Analyse einer bestehenden Übersetzung kann so vielleicht den Blick schärfen und die Herangehensweise an eigene, zu tätigende Übersetzungen optimieren. Es ist klar, dass Analysefähigkeit und die daraus wachsende Argumentationssicherheit für und gegen Übersetzungsentscheidungen in der Praxis sehr wesentlich sind und die eigene Arbeit sowie die Verhandlungen mit Verlagen und Autoren entscheidend erleichtern können. Ein derartiger Austausch zwischen theoretischer Betrachtung und praktischer Anwendung ist das Ziel jeder Wissenschaft und wurde hier an einem konkreten Beispiel versucht.

6. Bibliografie

Quellentexte

Duras, Marguerite (1958): *Moderato cantabile*. Suivi de « Moderato cantabile » et la presse française. Paris: Les Editions de Minuit.

Duras, Marguerite (1959): *Moderato cantabile*. Übersetzt von Leonharda Gescher und Walter M. Guggenheimer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Stunden voller Zärtlichkeit. Spielfilm. Regie: Brook, Peter. F/I 1960. Deutsch, 93 Minuten.

Fachliteratur

Ammann, Margret (1990): „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Umsetzung.“ In: *TEXTconTEXT* 5, 209–250.

Beaugrande, Robert-Alain/Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer.

Bordwell, David/Thompson, Kristin (⁸2008): *Film Art. An Introduction*. Boston u.a.: McGraw-Hill.

Coseriu, Eugenio (1971): „Thesen zum Thema ‘Sprache und Dichtung.’“ In : Stempel, Wolf-Dieter (Hg.) (1971): *Beiträge zur Textlinguistik*. München: Fink, 183–188.

Duras, Marguerite/Porte, Michelle (1982): *Die Orte der Marguerite Duras*. Aus dem Französischen von Justus F. Wittkop. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Duras, Marguerite (1993): *Ecrire*. Paris: Gallimard.

Eco, Umberto (1987): *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München, Wien: Hanser.

Fillmore, Charles (1977): „Scenes-and-frames semantics.“ In: Zampolli, Antonio (Hg.): *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland, 55–81.

Fluck, Hans-Rüdiger (⁵1996): *Fachsprachen. Einführung und Bibliografie*. Tübingen: Francke.

Frisch, Simon (2007): *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren.

Grob, Norbert (Hg.) (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender.

Holz-Mänttari, Justa (1984): *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae.

Hönig, Hans G. (1986): „Übersetzen zwischen Reflex und Reflexion – ein Modell der übersetzungsrelevanten Textanalyse.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 230–251.

Hönig, Hans G. (²1999): „Textverstehen und Recherchieren.“ In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kussmaul, Paul und Schmitt, Peter A. (Hgg.) (²1999): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 160–164.

House, Juliane (1997): *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen: Narr.

Kaindl, Klaus (²1999): „Übersetzungskritik.“ In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, Hans G., Kussmaul, Paul und Schmitt, Peter A. (Hgg.) (²1999): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 373–378.

Kaiser-Cooke, Michèle (Hrsg.) (2008): *Das Entenprinzip. Translation aus neuen Perspektiven*. Frankfurt am Main: Lang.

Korte, Helmut (2004): *Einführung in die systematische Filmanalyse: ein Arbeitsbuch*. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler, Helmut Korte, Hans-Peter Rodenburg und Jens Thiele. Berlin: Schmidt.

Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik*. Wien u.a.: Böhlau.

Lecherbonnier, Bernard (1989): *XXe siècle*. Hauptband. Mitterrand, Henri (ed.): *Littérature: textes et documents*. Paris: Nathan.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Hueber.

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. (²1991): *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*. Tübingen: Niemeyer.

Reiß, Katharina (1989): „Übersetzungstheorie und Praxis der Übersetzungskritik.“ Königs, Frank G. (Hrsg.) (1989): *Übersetzungswissenschaft und Fremdsprachenunterricht. Neue Beiträge zu einem alten Thema*. München: Gotteswinter, 71–93.

Resch, Renate (2003): *Texte im Kulturtransfer. Aspekte translatorischer Kompetenz*. Wien: unver. Dissertation.

Rom, Claudia (1998): *Marguerite Duras und der Film – unter besonderer Berücksichtigung der Kalkutta-Trilogie und des Films „Le Camion“*. Wien: Diplomarbeit.

Schreiber, Michael (1997): „Übersetzungsverfahren: Klassifikation und didaktische Anwendung.“ In: Fleischmann, Eberhard et al. (Hg.): *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Narr, 119–225.

Snell-Hornby, Mary (1986): „Übersetzen, Sprache, Kultur.“ In: Snell-Hornby, Mary: *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 9–29.

Snell-Hornby, Mary (1996): *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary (1986): „Die Szene hinter dem Text: ‚scenes-and-frames semantics‘ in der Übersetzung.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 184–205.

Van den Broeck, Raymond (1985): „Second Thoughts on Translation Criticism. A Model of its Analytic Function.“ In: Hermans, Theo (Hg.) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London/Sydney : Croom Helm, 54–62.

Vermeer, Hans J. (1986): „Übersetzen als kultureller Transfer.“ In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft. Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 30–53.

Nachschlagewerke

Confais, Jean-Paul (¹³2004): *Grammaire explicative. Schwerpunkte der französischen Grammatik für Leistungskurs und Studium*. Ismaning: Hueber.

Duden deutsches Universalwörterbuch. 6., überarbeitete und erweiterte Auflage 2007. Razum, Kathrin (Hg.). Mannheim u.a.: Dudenverlag.

Grevisse, Maurice (1994): *Le bon usage. Grammaire française*. 13^e édition. Paris: Duculot.

Knaurs Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch (1989). München: Droemer Knaur.

Langenscheidt Handwörterbuch Französisch (2006). Berlin/München: Langenscheidt.

Le Petit Robert. Nouvelle édition 2002. Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (eds.). Paris: Dictionnaires Le Robert.

Lexis Larousse de la langue française (2002). Dubois, Jean (Hg.). Paris: Larousse.

Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe. (⁴⁰2006). Wien: ÖBV.

PONS Globalwörterbuch Französisch-Deutsch/Deutsch-Französisch (1999). Vollständige Neuentwicklung. Stuttgart: Klett.

Reum, Albrecht (1958): *Kleines französisch-deutsches Stilwörterbuch*. Hanau: Dausien.

Internetquellen:*

<http://www.allthelyrics.com/forum/french-lyrics-translation/37033-please-translate-serge-gainsbourg-je-t-aime-moi-non-plus.html> (Zugriff am 27.4.2009)
<http://www.amazon.de> (Zugriff am 5.11.2008)
<http://www.amazon.fr> (Zugriff am 5.11.2008 und am 16.4.2009)
<http://www.ammann.ch> (Zugriff am 13.1.2009)
<http://www.au126.com/peterbrook/index.html> (Zugriff am 19.3.2009)
<http://www.evene.fr/cinema/films/moderato-cantabile-12447.php> (Zugriff am 19.3.2009)
<http://www.google.fr> (Zugriff am 12.1.2009)
<http://www.imdb.com/title/tt0054091/fullcredits#writers> (Zugriff am 19.3.2009)
<http://www.leseditionsdeminuit.eu> (Zugriff am 27.10.2008)
<http://www.screenonline.org.uk/people/id/471253> (Zugriff am 20.3.2009)
<http://www.suhrkamp.de> (Zugriff am 15.8.2008 und am 30.11.2008)
<http://www.synchrondatenbank.de/movie.php?id=10828> (Zugriff am 19.3.2009)
<http://de.wikipedia.org/wiki/Wortfamilie> (Zugriff am 22.12.2008)
http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Brook (Zugriff am 19.3.2009)
<http://www.youtube.com/watch?v=sHiMDB19Dyc> (Zugriff am 27.4.2009)

* E-Mail-Korrespondenz siehe Anhang

7. Anhang

Von Thomas Kluge <KLUGE@suhrkamp.de>
An su.mueller.2008@gmail.com
Datum 22. Dezember 2008 12:55
Betreff Re: [Fwd: Auflage des Suhrkamp Taschenbuchs "Moderato cantabile" von M. Duras]
Gesendet von suhrkamp.de

Sehr geehrte Frau Müller,

es handelt sich um die 7.Auflage aus dem Jahr 2007,
erstmalig erschien der Titel im TB 1985.
Seit einigen Jahren erhalten die TB-Umschläge ein neues outfit,
in diesem Zusammenhang werden auch wichtige Nachauflagen
wie der genannte Titel aufgehübscht.
Der Titel verkauft sich stabil über die Jahre hinweg.
Eine besondere Entwicklung ist zur Zeit nicht auszumachen.
Mit freundlichen Grüßen
Thomas Kluge
Verkaufsleitung

Suhrkamp Verlag GmbH & Co. KG * Lindenstraße 29-35 * 60325 Frankfurt am Main

Frankfurt am Main, HRA 12401
Persönlich haftender Gesellschafter: Suhrkamp Verlagsleistungs-GmbH, Frankfurt am
Main, HRB 17418,
Geschäftsführer: Ulla Unseld-Berkéwicz, Dr. Jonathan Landgrebe, Dr. Thomas Sparr

----- Original-Nachricht ----- Betreff: Auflage des Suhrkamp Taschenbuchs "Moderato cantabile" von M. Duras
Datum: Sat, 20 Dec 2008 11:54:32 +0100
Von: Susanne Müller <su.mueller.2008@gmail.com>
An: presse@suhrkamp.de, werbung@suhrkamp.de

Sehr geehrte Verlagsvertretung,

im Rahmen meiner Recherchen für eine Diplomarbeit über "Moderato cantabile" von M. Duras (suhrkamp taschenbuch 1178) bin ich auf Ihrer Homepage u.a. auf das Cover des Taschenbuchs gestoßen. Mir fiel auf, dass sich das Cover gegenüber der schwarz-weiß eingebundenen Ausgabe, die ich vor ca. 2 Jahren gekauft habe, verändert hat. Darum nun meine Frage für die Funktionsanalyse des Buches: handelt es sich um eine Neuauflage, bzw. wenn ja, die wievielte? Wie gut hat sich das Buch kurz nach Veröffentlichung bzw. in letzter Zeit verkauft? Falls Ihnen Zahlen darüber vorliegen, bin ich sehr dankbar, wenn Sie mir diese zukommen lassen. Ich könnte sie für meine Analyse gut gebrauchen. Ich danke im Voraus und wünsche eine geruhige Weihnachtszeit.

Mit freundlichen Grüßen
Susanne Müller

Von FEIST <FEIST@suhrkamp.de>
An su.mueller.2008@gmail.com
Datum 6. Januar 2009 11:30
Betreff Marguerite Duras
Gesendet von suhrkamp.de

Sehr geehrte Frau Müller,

bitte entschuldigen Sie, daß Ihre Anfrage durch die Ferienzeit erst heute beantwortet wird.
Die lieferbare Auflage st 1178 ist eine einfache Nachauflage: die 7. Auflage. Wir bitten
um Verständnis, daß wir über Auflagenhöhen und Verkaufszahlen keine Auskünfte ertei-
len können.

Mit freundlichen Grüßen

Carola Feist

Suhrkamp Verlag GmbH & Co. KG * Lindenstraße 29-35 * 60325 Frankfurt am Main

Frankfurt am Main, HRA 12401

Persönlich haftender Gesellschafter: Suhrkamp Verlagsleitungs-GmbH, Frankfurt am
Main, HRB 17418,

Geschäftsführer: Ulla Unseld-Berkéwicz, Dr. Jonathan Landgrebe, Dr. Thomas Sparr

Von: Direction <direction@leseditionsdeminuit.fr>
An: Susanne Müller <su.mueller.2008@gmail.com>
Datum: 16. Januar 2009 12:54
Betreff : Re: "Moderato cantabile", de Marguerite Duras

Mademoiselle,

En réponse à votre courriel, sachez que Moderato Cantabile a eu une très large diffusion. Depuis sa parution en 1958, nous avons vendu plus d'un million d'exemplaires (toutes éditions confondues).

Ce roman a également fait l'objet de plus de quarante cessions à l'étranger.

Cordialement.

Irène Lindon
Les Editions de Minuit S.A.
7, rue Bernard-Palissy
75006 Paris / France
tel. 00.33.1.44.39.39.22
fax 00.33.1.44.39.39.23
www.leseditionsdeminuit.fr

Von : Susanne Müller <su.mueller.2008@gmail.com>
An : contact@leseditionsdeminuit.fr

Datum : 15. Januar 2009 08:43
Betreff : "Moderato cantabile", de Marguerite Duras
Gesendet von : gmail.com

Mesdames et Messieurs,

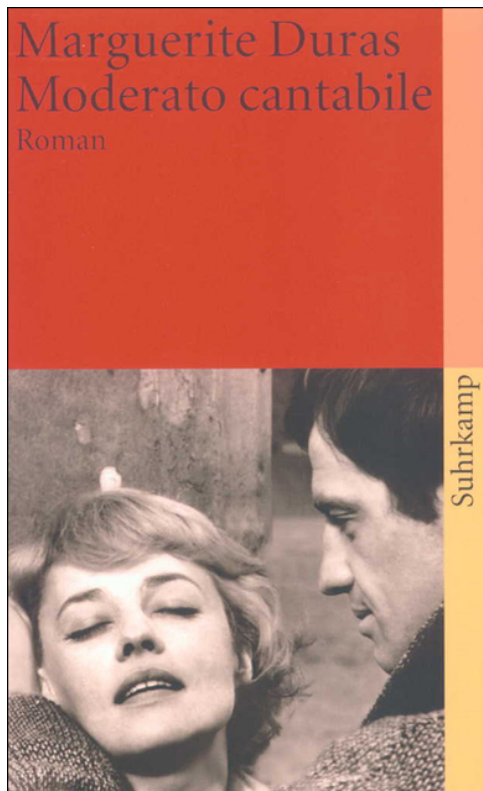
pour un travail de licence à l'Université de Vienne, je fais des recherches sur le roman "Moderato cantabile", de Marguerite Duras.
Dans ce contexte, j'aimerais savoir combien d'éditions il y a eu jusqu'à maintenant et si le livre, comparé aux autres oeuvres de M. Duras, a eu une large diffusion.

Je vous remercie en avance.

Avec l'expression de ma considération distinguée,

Susanne Müller

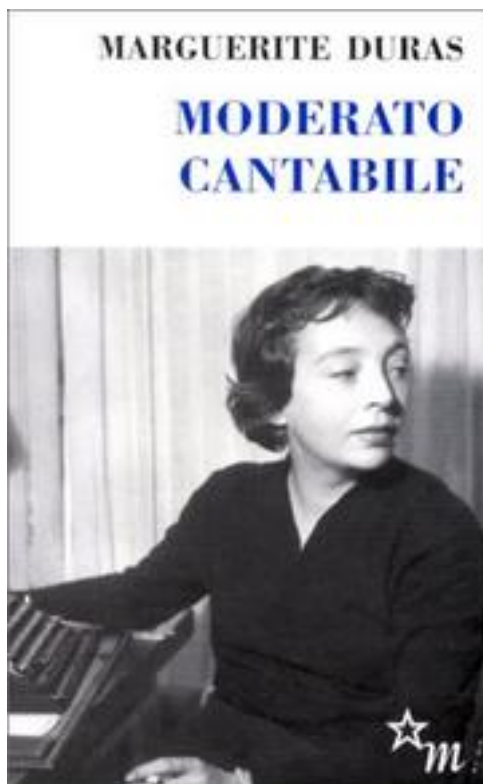
Covers



Cover der deutschen Ausgabe (neu)
Quelle: <http://www.suhrkamp.de>



Cover der deutschen Ausgabe (alt)
Quelle: eigener Scan



Cover der französischen Taschenbuchausgabe
Quelle: <http://www.leseditionsdeminuit.fr>

Zusammenfassung

Jeder Text – und jede Übersetzung eines Textes – steht in einem ganz bestimmten Zusammenhang, der die Rezeption dieses Textes prägt. Die Praxis stellt gerade literarische Übersetzer und Übersetzerinnen vor bestimmte allgemeine und textspezifische Schwierigkeiten. Ziel der Übersetzungswissenschaft und insbesondere der Übersetzungskritik ist es, diese Bedingungen zu erkennen, zu beschreiben und die jeweiligen Übersetzungsentscheidungen zu argumentieren.

Die vorliegende Arbeit behandelt einen literarischen Text: Marguerite Duras' Roman *Moderato cantabile* (erschienen 1958 im französischen Verlag *Les éditions de minuit*) und die deutsche Übersetzung gleichen Titels (Suhrkamp, 1959). Um die Übersetzungskritik nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann durchführen zu können, wird zunächst versucht, literarische Texte an sich zu definieren. In einem Überblick über verschiedene Methoden der Übersetzungskritik wird anschließend dargelegt, dass sich Margret Ammanns Modell am besten für literarische Texte eignet und darum für die Arbeit ausgewählt wurde. Die Übersetzungskritik nach diesem Modell bildet das Herzstück der Arbeit, gefolgt von Vorschlägen zu einer Neuübersetzung und einer Analyse der Romanverfilmung von Peter Brook.

Analysiert werden mit Ausgangs- und Zieltext sowie der Verfilmung unterschiedliche Erscheinungsformen desselben Stoffes mit ihren verschiedenen formalen Ausdrucksmitteln – allgemein sprachlichen, einzelsprachlichen und filmischen Elementen. Dabei ist festzustellen, dass alle Umsetzungen hinsichtlich einiger Kriterien voneinander abweichen. Die Unterschiede zwischen Zieltext und Ausgangstext sind meist durch zwischen-sprachliche Fehler und Veränderungen bedingt; diese könnten die Wirkung des Textes in der Zielkultur beeinflussen. Dazu kommt, dass der Erscheinungskontext des Romans sowie die Autorin in der Ausgangskultur einen anderen Stellenwert einnehmen als in der Zielkultur. Ähnlich außerhalb des Ursprungscontextes steht die Verfilmung: sie bedient sich zum Teil anderer formaler Mittel, greift vereinfachend in die inhaltliche Darstellung ein und könnte in der deutschen Synchronfassung zusätzlich verzerrt rezipiert werden.

Diese Verfälschungen und Verzerrungen sprechen auch für eine Neuübersetzung: Inhalt und gesellschaftlicher Hintergrund von *Moderato cantabile* sind mittlerweile veraltet, die experimentelle Form ist aber von zeitlosem Interesse und könnte aktualisiert werden. Die übersetzungswissenschaftliche Reflexion schafft dabei eine neutralisierende Distanz und ist in Zweifelsfällen eine Entscheidungshilfe.

Abstract

Every text, and every translation of a text, has its very specific context influencing its reception. The context situation of a target text differs from that of a source text which leads to particular problems in translation practice. Translation studies aim at describing and defining those circumstances in order to explain individual translation decisions.

The present master thesis deals with an analysis of Marguerite Duras's novel *Moderato cantabile*, applying Margret Ammann's functional translation criticism. Ammann's model is considered to be the most appropriate one for literary texts, as it is target text-oriented and clearly structured on the one hand, but adaptable to individual text characteristics on the other.

Moderato cantabile was published by *Les editions de minuit* in 1958. The German translation with the same title was published one year later by Suhrkamp. The analysis and comparison of target and source text with regard to content, form and the impact on the public is the main part of this master thesis. The thesis also gives a short overview of the film adaptation by Peter Brook providing a descriptive analysis. This combination allows a comparison of different manifestations of one literary subject with their very particular means of expression.

All in all the analysis shows that all those forms of appearance differ in certain criteria. The differences between target and source texts are mostly due to linguistic misunderstandings and changes of meaning. As a result this changes parts of their impact on the target culture. Furthermore, the person of the author and her literary background carry less weight in the target culture. The film adaptation again has its very own context, employing different formal means of expression, simplifying the setting of the story and undergoing linguistic manipulations in the dubbed version.

The tampering and distortion found in the analysis support the idea of a re-translation, as the literary value of the novel does not consist in the description of the zeitgeist of the 1950s, but in the experimental style of Marguerite Duras. In the case of a re-translation theoretical reflexion, reception analysis and the search for objective criteria help to reach the necessary scientific neutrality and to make objective decisions in case of translational doubts.

Lebenslauf

Name: Susanne Müller
Wohnhaft in A-1170 Wien, Bergsteiggasse 32/22

Geboren: 30. August 1984 in Klagenfurt

Familienstand: ledig

Berufserfahrung:

ab Dezember 2008	Freie Lektorin; Schwerpunkt: Sozialwissenschaften, Medizin, Gesundheit und Pflege im Verlag <i>facultas.wuv</i>
September-November 2008	Praktikum im Verlag <i>facultas.wuv</i> (Wien)
September 2003	Ferialpraktikum bei <i>Kelag</i> Klagenfurt, Büro für Unternehmenskommunikation.
August 2001 und 2002	Ferialpraktikum in der Bibliothek AK Klagenfurt.

Ausbildung:

Studium an der Universität Wien:

2006-vorauss. 2009	MA Übersetzen (Schwerpunkt Medien- und Literaturübersetzen); Masterarbeit: funktionale Übersetzungskritik
2008	Auslandssemester an der Universität Autònoma Barcelona
2003-2006	Bakkalaureat Übersetzen/Interkulturelle Kommunikation (Deutsch, Französisch, Spanisch)
2002-2007	Theater-, Film- und Medienwissenschaft Abschluss mit Auszeichnung im Dezember 2007 Diplomarbeit: Handlungstheorie im Kindertheater
seit 2005	Moderation und Organisation von Symposien sowie Tutorien am Institut für Theaterwissenschaft

Schulbildung: 1990-2002 Volksschule und GRG Ingeborg Bachmann, Klagenfurt
2002 mit Matura abgeschlossen (sehr guter Erfolg)

Sonstiges:

Literarische Tätigkeit:

2009	Nachwuchsstipendium Literaturübersetzen der Übersetzergemeinschaft
seit 2004	Leitung der Literaturwerkstatt Wien für 8- bis 14-Jährige Organisation von Literaturwettbewerben und Lesungen
2002	Preis „Unter 20“ beim Kärntner Literaturpreis
seit 1999	Teilnahme bei der Jugend-Literatur-Werkstatt Graz, Mitarbeit und Jurytätigkeit bei diversen Wettbewerben