



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kritik der deutschen Übersetzung des Romans  
*Die Reiherkönigin. Ein Rap* von Dorota Masłowska“

Verfasserin

Miriam Kovacs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im September 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 324 375 360

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzungswissenschaft

Betreuer:

Ao. univ. Prof. Mag. Dr. Klaus Kaindl





Abb.1



**De A äN E Ka E, ich DANKE**

**der Existenz des Guten, der Liebe und Geduld  
den Irrwegen des Lebens, der Sühne und der Schuld  
meiner Ma, meinem Pa, Brudi, Cousinchen und den Tanten  
meinem Herzensdieb, dem bärtigen Italocharmanten  
O – Ewa – O für viel zu Vieles  
Klassenvater Kreuzi für die Prägung meines Stiles  
Professor K. für's Schmunzeln und die Kritik der Kritik:  
Beantwortung von Fragen, Vorschläge und Weisung  
der immerwährenden Gastfreundschaft des ZesfüTrawi -  
Sprechstunden, Kopierer, Lesesaal und Heizung  
Diplom – Crew – Homie MC Ana Banana  
Yo – Anna Z., denn sie hat's drauf wie keine Andre  
Mate-Tee, Nikotin, Ascorbinsäure  
Fußnoten, Zitaten, Den kern und Bedachten  
Entitäten, Kategorien und jenen die nur lachten**

**De e än ka e, ich denke  
nun bin ich am Ende, hab keinen vergessen  
auf meiner Liste, meine Dankeskiste  
ist geleert, geheerte und verehrte HerrschaftInnen –  
einen frohen Gruß zum Schluß!**



## Inhalt

0. EINLEITUNG .....	11
1. KAPITEL - THEORETISCHE GRUNDLAGEN .....	13
1.1. Die Skopostheorie – Katharina Reiss/Hans J. Vermeer .....	14
1.1.1. Der basistheoretische Teil .....	15
1.1.2. Die Skopostheorie innerhalb der Übersetzungskritik .....	20
1.2. Tanslatorisches Handeln – Justa Holz Mänttari .....	20
1.2.1. Handeln im Gefüge .....	22
1.2.2. Handeln als Experte .....	24
1.2.3. Textdesign und Designtext .....	25
1.2.4. Übersetzungskritik im Rahmen des translatorischen Handelns .....	26
1.3. Der Modell – Leser – Umberto Eco .....	28
1.3.1. Das Modell-Leser-Konzept innerhalb der Übersetzungskritik .....	31
1.4. Scenes - and - Frames Semantics – Charles J. Fillmore .....	33
1.4.1. Das Scenes – and – Frames – Konzept innerhalb der Übersetzungskritik .....	36
1.5. Modell einer Übersetzungskritik – Margret Ammann .....	38
1.6. Zusammenfassung .....	42
2. KAPITEL – JUGENDSPRACHE UND RAP .....	44
2.1. Jugendsprache .....	45
2.1.1. Kulturelle und soziologische Aspekte: Jugendkultur .....	46
2.1.1.1. Peer-Groups, Jugendkulturen und die virtuelle Großgruppe Jugend .....	46
2.1.2. Linguistische Aspekte: Jugendsprachen .....	50
2.1.2.1. Sprachliche Varietäten .....	51
2.1.3. Jugendsprache: Sprachgebrauch Jugendlicher im multidimensionalen Varietätenraum .....	55
2.1.4. Übersetzen im Bereich des Sprachgebrauchs Jugendlicher .....	58
2.2. Rap .....	60
2.2.1. HipHop und Rap: Entstehung und Entwicklung .....	62
2.2.2. HipHop bzw. Rap als globale Jugendkultur bzw. globale jugendkulturelle Praxis .....	67
2.2.3. Sprachliche Wurzeln, Gattungen und Thematiken des Rap .....	74
2.2.4. Das urbane Moment im Rap .....	77
2.2.5. HipHop und Rap in Deutschland .....	78
2.2.6. HipHop und Rap in Polen .....	80
2.2.7. Rap als literarische Gattung .....	83

2.2.8. Message - Rap und Übersetzung .....	84
2.2.9. Zusammenfassung .....	86
3. KAPITEL - BUCH UND AUTORIN .....	88
3.1. Dorota Masłowska und ihr literarisches Schaffen.....	88
3.1.1. Die Reiherönigin. Ein Rap .....	91
3.1.2. Der Übersetzer: Olaf Kühl .....	93
3.1.3. Der Illustrator: Maciej Sieńczyk .....	96
4. KRITIK DER ÜBERSETZUNG MIT DEM ÜBERSETZUNGSKRITISCHEN .....	99
RAHMENMODELL NACH MARGRET AMMANN .....	99
4.1. Feststellung der Translatfunktion und der Funktion des Ausgangstextes.....	100
4.4. Die Figur des Stanisław Retro und seine Mitfiguren .....	119
4.4.1. Schlüsselszene 3: Die erste Beschreibung Stanisław Retros .....	119
4.4.2. Schlüsselszene 4: Die Begegnung von Stanisław Retro und Patricia Pitz.....	131
4.4.3. Schlüsselszene 5: Retros Begegnung mit Katarzyna Lepp .....	147
4.4.4. Schlüsselszene 6: Stanisław Retros erste Sylwesterszene.....	158
4.4.5. Schlüsselszene 7: Rückblick – Stanisław Retro und sein Manager Szymon .....	164
Rybaczko.....	164
4.4.6. Schlüsselszene 8: Eine folgenschwere Lüge, erste Begegnung des Lesers mit Anna Przesik .....	173
4.4.7. Schlüsselszene 9: Retros Freundin Anna Przesik und ein Blick in ihre Beziehung .....	178
4.4.8. Schlüsselszene 10: Öffentliche Bloßstellung .....	186
4.4.9. Schlüsselszene 11: Wiederbegegnung mit Katarzyna Lepp .....	198
4.4.10. Schlüsselszene 12: Die geflopte Sylwesterparty bei Stanisław Retro.....	202
4.4.11. Schlüsselszene 13: Der Polizeibericht – Sylwester-Rückblende vorbei .....	211
4.4.12. Schlüsselszene 14: Manager Szymon rückt in den Vordergrund.....	225
4.4.13. Schlüsselszene 15: Wendepunkt – Wiedersehen mit Patricia Pitz.....	234
4.4.14. Schlüsselszene 16: Letzte Begegnung mit Stanisław Retro.....	243
4.4.15. Schlüsselszene 17: Der Zusammenhang: Rybaczko –Masłowska – Pitz - Retro ..	249
4.4.16. Überprüfung einer kohärenten Rezeption der Hauptcharaktere zwischen.....	258
Translat und Ausgangstext .....	258
4.5. Die Figur der MC Doris .....	261
4.5.1. Kritische Teileinheit – Warschau, Konsumzwang, gesellschaftliche .....	262
Missstände in Polen.....	262
4.5.5. Überprüfung einer kohärenten Rezeption der Figur MC Dorota und ihrer.....	265
Botschaften zwischen Translat und Ausgangstext .....	265
4.6. Namensgebung und ihre Auswirkungen .....	266
4.7. Titelübersetzung .....	269

4.8. Graphische Gestaltung .....	269
4.9. Vergleich des Anhangs.....	276
5. SCHLUSSWORT.....	277
6. QUELLENVERZEICHNIS .....	280
6.1. Primärliteratur .....	280
6.2. Sekundärliteratur .....	280
6.3. Bildernachweis .....	284



## 0. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit zielt auf eine wissenschaftlich fundierte Beurteilung der Übersetzungsleistung von Olaf Kühl anhand seiner Übersetzung des Buches *Die Reiherkönigin. Ein Rap.* aus dem Polnischen ins Deutsche ab. Autorin des Buches (Originaltitel *Paw Królowej*) ist die polnische Schriftstellerin Dorota Masłowska. Um im Zuge meiner übersetzungskritischen Tätigkeit willkürliche und subjektive Beurteilungsäußerungen zu vermeiden, wird von mir ein übersetzungskritisches Rahmenmodell als Werkzeug herangezogen. Dabei handelt es sich um das übersetzungskritische Rahmenmodell von Margret Ammann, dessen Konstitution und Funktionsweise im 1. KAPITEL dargelegt wird. Hier werden vorerst jene linguistischen bzw. translationswissenschaftlichen Theorien und Konzepte aufgezeigt, welcher sich Ammann für die Erstellung ihres funktionsorientierten Modells bedient. Diese sind die Skopostheorie von Reiss/ Vermeer, die Theorie vom translatorischen Handeln von Holz – Mänttari, das Konzept der Scenes- and- Frames Semantics von Fillmore und das Konzept des Modell – Lesers von Eco. Es wird erläutert, inwiefern Ammann genannte Theorien und Konzepte für ihr übersetzungskritisches Rahmenmodell nutzt, letztendlich wird auf das Modell selbst eingegangen und auf seine praktischen Anwendungsmöglichkeiten verwiesen.

Das Objekt bzw. die Objekte meiner Analyse – also der übersetzte Roman und der Roman in Originalsprache – ist bzw. sind in vieler Hinsicht interessant. Ein wichtiger Aspekt ist, dass das Buch als Rap – Roman bezeichnet werden kann. Das bedeutet, dass in ihm zwei vollkommen unterschiedliche Textgattungen ( u.a. in formaler und literaturgeschichtlicher Hinsicht) vereint werden – Traditionell vs Neuartig, eingeklemmt zwischen zwei Buchdeckel, gezwungen zu einer textuellen Koexistenz. Man fragt sich, ob das überhaupt möglich ist bzw. war es vielleicht in der Originalfassung möglich – aber in der Übersetzung ...? Um das beurteilen zu können, muss auch die Textgattung Rap, die in enger Beziehung zum Sprachgebrauch bzw. zu kulturellen Praktiken Jugendlicher steht, gemeinsam mit diesen ( Sprachgebrauch und Praktiken) untersucht werden. Diese Untersuchungen finden sich im 2. KAPITEL, wobei hier zuerst eine mögliche, varietätenlinguistische Erfassung des Phänomens Jugendsprache dargelegt wird, und danach Rap als sprachkünstlerisches Produkt von jugendsprachlichem Gebrauch untersucht wird, um letztendlich seine sprachlichen bzw. literarischen Merkmale herauszuarbeiten, welche für die Beurteilung eines (übersetzten) Raptextes bekannt sein müssen. *Die Reiherkönigin* ist meines Wissens nach das erste - oder

zumindest das erste veröffentlichte - Werk seiner Art. Diese Neuartigkeit des Romans stellt zweifellos eine zusätzliche Herausforderungskomponente beim Versuch einer sachgerechten Kritik seiner Übersetzung dar.

Informationen über die Person der Autorin und ihr Schaffen werden im 3.KAPITEL der Arbeit beleuchtet. Ich muss im Zuge meines übersetzungskritischen Vorgehens auch auf diese Informationen zurückgreifen, da das Werk teilweise autobiographisch ist. Wissen über das Leben und die Erfahrungen der Autorin, welche sie in ihrem Roman verarbeitet sind bis zu einem gewissen Grad für die Übersetzungsbeurteilung demnach Voraussetzung. Im selben Kapitel findet darüber hinaus auch die Beschäftigung mit dem Übersetzer Olaf Kühl und dem Illustrator des Buches, Maciej Sieńczyk, statt. Olaf Kühl, der bisher alle Werke Masłowskas ins Deutsche übersetzt hat, hat sich u.a. schriftlich zu seiner übersetzerischen Tätigkeit im Bezug auf Masłowskas Werk(e) geäußert – diese sind für eine Beurteilung seiner Leistung natürlich von Interesse. Zuletzt wird auf die illustratorische Tätigkeit von Maciej Sieńczyk eingegangen. Er hat bisher alle Werke Masłowskas illustriert, so gehören für den polnischen Leser Sieńczyks Illustrationen bereits untrennbar zu Masłowskas Werken - sie werden als Gesamtkunstwerke rezipiert. In der deutschen Erstausgabe *Der Reiherkönigin* wurden Sieńczyks Illustrationen nun erstmals übernommen, allerdings in modifizierter Form – auch dies werde ich in der Gesamtbeurteilung des übersetzten Romans berücksichtigen.

Das 4. KAPITEL widmet sich dann letztendlich der Beurteilung der Übersetzung des Romans. Es werden hier, mit Hauptaugenmerk auf die Figur des Protagonisten und auf die Erzählerfigur, insgesamt siebzehn Schlüsselszenen (diese betreffen die Romanhandlung um den Protagonisten, seine Begegnungen mit Nebencharakteren und die gesellschaftskritischen Aussagen, welche durch die Handlung und das überzeichnet dargestellte Verhalten der Figuren transportiert werden) und zwei prägnanten textaussagebezogene Teileinheiten der Erzählerfigur herausgearbeitet, anhand welcher - nach Ammanns Modell - die Romanrezeptionen des deutschen und polnischen Lesers analysiert und zuletzt gegenübergestellt werden. Diese Gegenüberstellung führt dann zu einer Gesamtbeurteilung der Übersetzung, die sich am Ende desselben Kapitels findet.

## 1. KAPITEL - THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Margret Ammann hat im Jahr 1990 ein übersetzungskritisches Rahmenmodell mit funktionalem Ansatz entworfen, für welches sie Theorien und Konzepte aus dem Bereich der Translationswissenschaft und der Linguistik zusammenfügt. Zunächst geht sie von der Skopostheorie (Reiss/Vermeer, 1984) und der Theorie des translatorischen Handelns (Holz-Mänttari, 1984) aus und ergänzt diese mit dem Konzept der Scenes- and- Frames Semantics (Fillmore, 1977) und Ecos Konzept von einem Modell-Leser“ (1990). Daraus erstellt sie ein eigenständiges übersetzungskritisches Modell, das nach fünf genau dargelegten Kritik-Schritten funktioniert. Für Ammann muss sich „eine Theorie des Übersetzens an ihrer Theorie der Übersetzungskritik und allgemein an ihrer Theorie der Bewertung von Übersetzungs- und Dolmetschleistungen messen lassen.“ (Ammann, 1990:211). Das bedeutet, dass eine Übersetzungstheorie nicht nur in eine Richtung, also in die „Übersetzungsrichtung“ (als Anleitung zu „richtigem“<sup>1</sup> Übersetzen bzw. Dolmetschen) funktionieren soll - sie muss auch für die retrospektive Richtung (die „Kritikrichtung“, als Anleitung für ein „richtiges“ Bewertungsvorgehen) einsetzbar sein. Wie für die meisten Übersetzungskritiker, geht es auch Ammann darum, durch wissenschaftliche Kritik bessere Übersetzungsleistungen und ein höheres Niveau bei der Ausbildung von Übersetzern bzw. Dolmetschern zu erhalten bzw. zu gewährleisten.

In diesem Kapitel der Arbeit werden zuerst nun die „Bausteine“ – also Theorien und Konzepte, derer sich Ammann beim Bau ihres Modells bedient – in ihrem, für das Verständnis des übersetzungskritischen Modells notwendigen Ausmaße, aufgezeigt. Ich werde nach dem Eingehen auf diese Theorien und Konzepte jeweils auch erläutern, inwiefern Ammann diese für ihren übersetzungskritischen Rahmen nutzt. (Punkte 1.1. bis 1.4.1.) Letztendlich wird das übersetzungskritische Modell selbst vorgestellt und seine möglichen praktischen Anwendungen behandelt werden. (Punkt 1.5.)

---

<sup>1</sup> Dass es die eine „richtige“ Übersetzung bzw. Verdolmetschung und daher auch kein „richtiges“ übersetzungskritisches Vorgehen ohne klar dargelegte Bezugspunkte geben kann, wird aus den Darlegungen in diesem Kapitel ersichtlich – vorerst sei „richtig“ deshalb in Anführungszeichen gesetzt.

## 1.1. Die Skopostheorie – Katharina Reiss/Hans J. Vermeer

Die Translationswissenschaftler Katharina Reiss und Hans J. Vermeer veröffentlichten im Jahre 1984 das Werk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, mit dem Ziel, eine allgemein gültige und möglichst umfassende Übersetzungstheorie zu schaffen.

In ihrem Werk bezeichnen Reiss und Vermeer die Skopostheorie als Basistheorie und bauen diese nach bestimmten Gesichtspunkten auf, ehe sie eine endgültige Formel definieren. Die Hinführung zu dieser Basistheorie nimmt den gesamten ersten Teil des Werkes ein. Im zweiten Teil werden spezielle Theorien in Abhängigkeit von der Skopostheorie abgehandelt. Ich werde mich hier auf den ersten Teil des Werkes von Reiss/Vermeer konzentrieren, da dieser auch für Ammanns übersetzungskritisches Modell als Bezugsteil galt.

Innerhalb der Skopostheorie sehen Reiss und Vermeer die Tätigkeit bzw. den Prozess des Übersetzens – der Begriff Translation vereint dann bei Reiss/Vermeer sowohl die schriftliche als auch mündliche Übersetzung<sup>2</sup> – als zielorientierten, nicht nur rein sprachlichen Handlungsprozess. (Das Produkt des Translationsprozesses wird als Translat bezeichnet). Die Skopostheorie ist eine allgemeine Übersetzungstheorie mit funktionalem Ansatz und orientiert sich in erster Linie an der Wirkung des Zieltextes auf seinen Empfänger – diese soll entweder möglichst dieselbe sein, wie die Wirkung des Ausgangstextes auf dessen Empfänger oder aber der Auftraggeber bestimmt die zu erzielende Wirkung des Translats. Für Reiss und Vermeer hat das Ziel (synonymisch verwenden Reiss/Vermeer die Termini „Zweck“, „Funktion“ oder „Skopos“<sup>3</sup>) eines Translats oberste Priorität: „Translationsentscheidungen hängen also von einer dominierenden Grundregel ab; ob und was transferiert wird, entscheidet sich an ihr ebenso wie das Wie, die Translationsstrategie. Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiss/Vermeer, 1984:95f). Der Begriff des Skopos kann sich nun auf den Translationsprozess (Translationsskopos – dieser bezeichnet das intendierte Ziel des Translators) oder auf das Translat selbst (Translatkopos – dieser meint die Funktion, die das Translat in der Zielkultur erfüllen soll) beziehen. Nur im besten Fall sind diese beiden Funktionen (Skopoi) deckungsgleich. Nach Vermeer sollte ein professioneller Translator jedoch seine Intention (also den intendierten Skopos) an die Funktion des Zieltextes so stark wie möglich angleichen.

---

<sup>2</sup> Eine Unterscheidung zwischen Übersetzen und Dolmetschen treffen Reiss/Vermeer formal und hinsichtlich der nachträglichen (Nicht-)Kontrollierbarkeit bzw. Korrigierbarkeit eines Textes (vgl. Reiss/Vermeer, 1984: 8-17). Sie beziehen sich auf Otto Kade (1968:35): „Wir verstehen daher unter *Übersetzen* die Translation eines fixierten und demzufolge permanent dargebotenen bzw. beliebig oft wiederholbaren Textes der Ausgangssprache in einen jederzeit kontrollierbaren und wiederholt korrigierbaren Text der Zielsprache.“

Unter Dolmetschen verstehen wir die Translation eines einmalig (in der Regel mündlich) dargebotenen Textes der Ausgangssprache in einen nur bedingt kontrollierbaren und infolge Zeitmangels kaum korrigierbaren Text der Zielsprache.“

<sup>3</sup> „Griechisch skopós = Zweck, Ziel“ (Reiss/Vermeer, 1984:96)

Reiss und Vermeer verweisen in ihrem Werk auch konsequent auf die ständige Wechselwirkung von Sprache und Kultur und stellen somit an den Übersetzer die Anforderung, sowohl Sprach- als auch Kulturexperte der Sprachen, mit welchen er operiert, zu sein: „Kulturen/Sprachen folgen nicht nur einander, sie sind natürlich auch gleichzeitig nebeneinander [...] so sind Translationen [...] erst möglich, wenn man die Kultur – bzw. Sprachparadigmen [...] schon kennt.“ und „Ein Translator muss also die Ausgangs – und Zielkultur kennen, er muss ‚bikulturell‘ sein.“ (1984: 4, 26).

### **1.1.1. Der basistheoretische Teil**

Da es sich hierbei um eine Translationstheorie handelt, steht vorerst die Frage: „Was ist Translation?“ im Vordergrund, und danach (nachdem Translation von Reiss und Vermeer als ein spezifischer und komplexer Handlungsprozess betrachtet wird) die Frage: „Wie handelt, also übersetzt man richtig?“ bzw. „Gibt es ‚richtig‘ überhaupt?“ und „Wann handelt, also übersetzt man ‚richtig‘?“.

Ausgangspunkt ist für Reiss und Vermeer der Text bzw. seine Produktion, denn zu einem Translationsprozess kann es natürlich erst dann kommen, wenn ein produzierter Text vorhanden ist. Bereits ein (Erst)Text wird nach Reiss/Vermeer immer in Hinblick auf die Erreichung eines bestimmten Zieles bzw. für einen Empfänger produziert. Das Produzieren dieses Textes an sich ist schon eine Handlung, mit welcher der Textproduzent mit dem Textempfänger in Kommunikation treten möchte. Diese Kommunikation ist wiederum immer in eine spezielle Situation (die Kommunikationssituation) eingebunden (vgl. Reiss/Vermeer 1984:18). Den Prozess der Translation eines Textes vorerst noch außer Acht lassend, verweisen Reiss und Vermeer auf die Tatsache, dass sowohl Textproduzent als auch Textrezipient Individuen sind und dies hat sowohl auf die Produktion des Textes als auch auf seine Rezeption erhebliche Auswirkungen: der Produzent kann sich ebenso wenig aus seiner kulturellen, historischen und sozialen Einbettung lösen, wie es der Rezipient tun kann. So „bestimmt [beispielsweise] die kulturelle Ebene mit, ob etwas gesagt/ geschrieben wird, worüber gesprochen/ geschrieben wird, wie etwas formuliert wird.“ (1984:19), denn eine Sprache ist immer Teil einer Kultur.

Werden diese Überlegungen nun auf den Prozess der Translation ausgeweitet, müssen möglicherweise auftretende Translationsprobleme berücksichtigt werden, die aufgrund

mehrerer Faktoren entstehen, die Reiss/Vermeer als „Brechungen“ bezeichnen.<sup>4</sup> Diese sind unter anderem mit „kulturspezifischen Konventionen (Traditionen)“ – hier ist die Zugehörigkeit eines Menschen zu einer Kulturgemeinschaft gemeint, die gleichzeitig auch eine Sprach- und Kommunikationsgesellschaft darstellt, der „individuellen Einstellung (Disposition)“, „Varianten der Realität („mögliche Welten“) – mögliche kulturspezifische und auch individuelle Vorstellungswelten, und der „Fixierung der Tradition“ – und zwar innerhalb der Sprache, verbunden. (vgl. 1984: 24f). Genau aus diesem Grund muss der Translator sowohl mit der Ausgangs- als auch mit der Zielkultur bestens vertraut sein. Wenn nun aber von Kultur die Rede ist, muss auch dieser Begriff genau definiert werden. Göhring liefert folgende, von Reiss/Vermeer aufgegriffene Definition: „[Kultur ist all das] was man wissen, beherrschen und empfinden können muss, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten.“ (Göhring, 1978:10). Dabei darf weiter nicht außer Acht gelassen werden, dass Kultur, und Sprache als Teil der Kultur, kein statisches Phänomen ist, sondern zeitgeschichtlich und räumlich eingebettet und wandelbar ist. Reiss und Vermeer distanzieren sich also von einer rein sprachlichen Betrachtung des Übersetzungsvorganges: die bloße Umkodierung eines Ausgangstextes in Hinblick auf seinen durch den Translator rezipierten Sinn bzw. seine Bedeutung oder Wirkung in einen zielsprachlichen Text lässt kulturspezifische Faktoren außer Acht. Reiss und Vermeer gehen deshalb dazu über, Translation als „Informationsangebot in einer Zielsprache und deren Kultur über ein Informationsangebot aus einer Ausgangssprache und deren Kultur“ zu betrachten. (1984: 76). Der Translator, der gleichzeitig Ausgangstextrezipient und Zieltextproduzent ist, soll demnach nicht bloß sprachlich umkodieren, sondern informieren. Translation bedeutet für Reiss/Vermeer also nicht mehr einfach Transkodierung von Wörtern oder Sätzen aus einer Sprache in die andere, sondern eine komplexe Handlung (vgl. „Translatorisches Handeln“, Punkt 1.2.). Bei dieser Handlung wird unter neuen Bedingungen – die Zielfunktion, Zielkultur und Zielsprache betreffend - in einer neuen Situation (Zielsituation) über einen Text (und zwar den Ausgangstext) berichtet bzw. informiert, indem der Ausgangstext auch formal so gut wie möglich nachgeahmt (imitiert) wird.

Nun taucht aber automatisch die Frage auf, welche Informationen bei einem gegebenen Text als relevant zu bezeichnen wären. Würde der Übersetzer willkürlich und persönlich bzw. nur nach seinen eigenen Vorstellungen eine Relevanzhierarchie aufstellen, würde das in vielen Fällen problematisch enden. Deshalb ist hier eine Richtlinie notwendig, entlang welcher der Translator Informationsformen- und -strategien führen kann. Diese Richtlinie oder

---

<sup>4</sup> Diese Brechungen beziehen sich auf die persönliche, in einem gebrochenen Spiegel reflektierte Weltansicht eines jeden Menschen. (vgl. Reiss/Vermeer 1984:24)

dieser Fluchtpunkt ist nach Reiss und Vermeer die Translatfunktion – der Skopos (vgl. Reiss/Vermeer 1984: 94f). Unter anderem wird die Translatfunktion bestimmt durch die vom Übersetzer anvisierte Rezipientengruppe seines Translats. Das bedeutet, dass der Translator vor Translationsbeginn wissen muss, für wen er einen gegebenen Text übersetzt – gleichzeitig muss er sich auch ein klares Bild von den Erwartungen der Zielrezipienten bezüglich der von ihm vermittelten Informationen (und der Art dieser Vermittlung) machen (können). Der Übersetzer, als so zu sagen Berichterstatter, muss sich bei seiner Tätigkeit gekonnt und auf verschiedenen Ebenen an sein Zielpublikum anpassen. Somit übernimmt der Translator aber eine tragende Rolle innerhalb des Translationsprozesses. Ihm obliegen nun sämtliche Entscheidungen innerhalb des Translationsprozesses – und auch eine anfängliche Entscheidung darüber, ob es überhaupt zu einem Translationsprozess kommen wird, was mit der Situationseinschätzung des Translators im Hinblick auf die Translatchancen abhängt. (vgl. ebd. 1984: 87). Diese Situationseinschätzung betrifft die Zielkultur bzw. die Zielsprache, denn in jeder Kultur bestehen (meist zeitlich begrenzt) geltende Normen<sup>5</sup>. Sie erstrecken sich auch über den sprachlichen – und somit den textlichen – Kulturbereich. Der Translator ist als bikultureller und sprachlicher Experte mit den sprachlichen und textlichen Normen mindestens zweier Sprachen und Kulturen vertraut. Wenn aber Normen kulturspezifisch sind, bedeutet dies, dass sie in einer gegebenen Ausgangskultur (bzw. Ausgangssprache) und Zielkultur (bzw. Zielsprache) voneinander abweichen können. Solche interkulturellen Abweichungen muss der Translator bei seiner translatorischen Tätigkeit berücksichtigen: er wird möglicherweise Abwandlungen vornehmen müssen und auch dürfen, jedoch ohne die Funktion der Translation bzw. des Translats zu verändern. (vgl. Reiss/ Vermeer 1984: 98). Translation wurde nun als eine zielgerichtete Handlung betrachtet. Eine Handlung verläuft positiv, wenn das Handlungsziel erreicht wird. Positiv würde im speziellen Fall einer Translationshandlung bedeuten, dass das Übersetzungsziel erreicht wurde. Die Art, auf welche der Translator sein Ziel erreicht, wird vom Skopos bestimmt: „Es ist wichtiger, dass ein gegebener Translat(ions)zweck erreicht wird, als dass eine Translation in bestimmter Weise durchgeführt wird.“ ( ebd. 1984: 100). Ob eine Übersetzung also funktionieren wird, hängt nach Reiss/Vermeer in erster Linie davon ab, ob der Übersetzer sich bei ihrer Fertigung an den jeweiligen Skopos hält. Beispielsweise soll ein Translator einen medizinisch-wissenschaftlichen Text für ein Wellness-Magazin übersetzen. Sofort wird klar, dass es sich beim Zieltext um einen populärwissenschaftlichen Artikel handeln sollte – der Skopos zwingt den Translator so zu sagen dazu, den Text in Hinblick auf z.B.: Fachsprache zu modifizieren. Durch das skoposabhängige Übersetzen schwindet hier gleichzeitig die

---

<sup>5</sup> Normen gelten konventionell, nach ausdrücklicher oder stillschweigender Vereinbarung; sie sind änderbar und kulturspezifisch. (vgl. Reiss/Vermeer, 1984:97)

Funktionskonstanz zwischen Ausgangstext und Translat, und allgemein zwischen jedem beliebigen Ausgangstext und Translat. Denn wenn die Übersetzungsstrategie durch den Zweck der Übersetzung bestimmt wird, kann ein Text unendlich viele Male in immer neuer Gestalt ( und zusätzlich natürlich in jeder beliebigen Sprache) „wieder geboren“ werden. Die Entscheidung für eine bestimmte Translationsstrategie ist bei Reiss/Vermeer also zuerst immer vom Translationszweck abhängig. Der Skopos wiederum ist kultur,- adressaten,- und situationsabhängig ( und wird in manchen Fällen vom Auftraggeber explizit angegeben) . Es liegt in der Kompetenz des Übersetzers, bei seiner Tätigkeit z.B. auch auf die Erwartungen der Zielkultur einzugehen (das setzt natürlich Wissen über die Zielkultur voraus). Durch die Funktionsvariabilität wird darüber hinaus auch die Existenz des einen Ausgangstextes aufgehoben.

Der Translator ist nun nicht derjenige, dem es obliegt, einen positiven oder negativen Abschluss seines Handelns zu beurteilen (obwohl natürlich die Ablieferung eines Auftrages implizieren mag, dass der Übersetzer sein Handlungsergebnis als positiv betrachtet). Ob eine Translationshandlung bzw. ein Translat geglückt ist, kann erst aus der Reaktion der Rezipienten ersichtlich werden (dies wird bei Reiss und Vermeer als „Rückkopplung“ bezeichnet – vgl. 1984: 109). Was bedeutet in diesem Fall nun „geglückt“? Einfach gesagt bedeutet es, dass der Rezipient das Translat verstanden hat. Reiss und Vermeer sprechen an dieser Stelle von „intratextueller Kohärenz“ ( 1984: 109). Die intratextuelle Kohärenz bezieht sich einerseits auf einen Text selbst (also in sich oder an sich) und auf den Text innerhalb der spezifischen Situation, innerhalb welcher der Rezipient gegebenen Text rezipiert und interpretiert. (vgl. ebd. 1984:109f). Es ist durchaus auch möglich, dass im Zuge einer Textrezeption einzelne Textpassagen für den Rezipienten keine intratextuelle Kohärenz ergeben, nach Rezeption des Gesamttextes schlussendlich eine solche Kohärenz aber doch besteht. Genauso ist es auf der anderen Seite möglich, dass ein Ausgangstext intendierte intratextuelle Inkohärenz aufweist – ob der Translator diese Inkohärenz übernimmt, hängt ebenfalls vom Translationszweck ab. Reiss und Vermeer haben folgende „Kohärenzregel“ aufgestellt: „Geglückt ist eine Interaktion, wenn sie vom Rezipienten als hinreichend kohärent mit seiner Situation interpretiert wird und kein Protest, in welcher Form auch immer, zu Übermittlung, Sprache und deren Sinn (,Gemeintem’) folgt.“ ( ebd. 1984: 112).

Eine zentrale Aussage von Reiss und Vermeer ist jene, dass es nicht die eine richtige Übersetzung gibt (und geben kann). (vgl. 1984:113). Der Translator muss natürlich nach einer bestmöglichen Übersetzungslösung suchen – unter Rücksichtnahme aller bisher besprochenen Faktoren, und immer im Hinblick auf den Zweck einer gegebenen Übersetzung als oberstes Primat. Weiter ist es nach Reiss und Vermeer auch notwendig, dem Translat einen Selbständigkeitsstatus einzuräumen, vor allem bei seiner Beurteilung (und weiterführend für

die Übersetzungskritik). Auf diese Weise soll zuerst untersucht werden, ob ein Translat als eigenständiger Text bestehen kann. Erst danach soll er mit Blickpunkt auf seinen Charakter als Translat eines Ausgangstextes beurteilt werden. (vgl. 1984: 114). Die Ergebnisse der Beurteilungen dieser zweier Blickpunkte müssen nach Reiss und Vermeer von einander getrennt werden. Daraus folgt nun aber, dass nicht mehr die Untersuchung und Beurteilung der „Treue“ oder „Fidelität“ des Translats in Bezug zu seinem Ausgangstext an erster Stelle steht, sondern ganz im Gegenteil: für die Bewertung eines Translats steht für Reiss und Vermeer die Untersuchung seiner „Ausgangstextfidelität“ an letzter Stelle und wird darüber hinaus als „intertextuelle Kohärenz“ (also Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext) bezeichnet. Und auch hier ist die Kohärenz wiederum skoposabhängig. Damit jedoch intertextuelle Kohärenz möglich ist, muss der Ausgangstext davor in sich kohärent gewesen sein, muss der Verstehensprozess des Translators im Bezug auf den Text kohärent gewesen sein, und muss der Translator kompetent genug gewesen sein, einen kohärenten Zieltext zu produzieren. Eine Veränderung des Skopos würde darüber hinaus nicht zu intertextueller Inkohärenz führen, da er immer der bestimmende Faktor ist und die Skopoi von Ausgangstext und Zieltext sich durchaus unterscheiden können und dürfen. (vgl. Reiss/ Vermeer 1984: 114).

Zusammenfassend und vereinfacht ausgedrückt ist der Translationsprozess also skoposabhängig und der Skopos rezipientenabhängig, der Translator seinerseits ein interkultureller Kommunikator ( ein Experte innerhalb der Zielkultur – dies bedeutet Wissen über z.B. Denk- und Verhaltensmuster, Wertvorstellungen usw. der Zielkultur), der die Fähigkeit besitzt, Kulturbarrieren zu überwinden. Zwar ist der Translator nach wie vor auch Sprachexperte (zur Überwindung von Kulturbarrieren gehört natürlich auch die Überwindung von Sprachbarrieren - es ist wie gesagt nicht möglich, Sprache von Kultur los zu lösen) und muss (mindestens) zwei Sprachen beherrschen. Zusätzlich sind aber so genannte bikulturelle Kulturkompetenzen erforderlich: der Translator muss beispielsweise einschätzen können, wie die Mitglieder der beiden Kulturen sich selbst im Verhältnis zur jeweils anderen Kultur sehen und welches Wissen sie über die jeweils andere Kultur haben. Der Vollständigkeit halber sei hier die allgemeine Translationstheorie von Reiss und Vermeer noch einmal in ihren Hauptpunkten ( in hierarchischer und voneinander nicht trennbaren Ordnung) angeführt:

„ 1)Ein Translat ist skoposbedingt. 2)Ein Translat ist ein Informationsangebot in einer Zielkultur- und sprache über ein Informationsangebot in einer Ausgangskultur- und sprache. 3) Ein Translat bildet ein Informationsangebot nicht umkehrbar eindeutig ab. 4) Ein Translat muss in sich kohärent sein. 4) Ein Translat muss mit dem Ausgangstext kohärent sein.“  
(1984:119)

### **1.1.2. Die Skopostheorie innerhalb der Übersetzungskritik**

Nachdem Reiss und Vermeer nahe legen, dass die Funktion (der Skopos) innerhalb eines Translationsprozesses als Bezugspunkt höchster Priorität gilt, bezieht sich nun auch Ammann beim Entwurf ihres übersetzungskritischen Rahmenmodells auf diese Aussage: ein Übersetzungskritiker kann eine Übersetzung nur beurteilen, wenn er die Funktion eines zu beurteilenden Translats kennt und diese bei seinem übersetzungskritischen Vorgehen auch berücksichtigt. (vgl. 1990: 214 ff). Wie Reiss und Vermeer lässt Ammann sowohl Translat und Ausgangstext als eigenständige Texte existieren und betont die Notwendigkeit, vor einer Beurteilung einer übersetzerischen Leistung, beide Texte ( das Translat dabei an erster Stelle) separat zu analysieren und zuerst auf ihre intratextuelle Kohärenz zu überprüfen – erst danach sei die Feststellung von intertextueller zwischen Translat und Ausgangstext möglich. (vgl. Ammann 1990: 214). Dabei ist, wie gesagt, der jeweilige Skopos ( sowohl des Ausgangstextes als auch des Translats) zu berücksichtigen – er stellt eine Kritikkonstante dar, die eine objektive Kritik eben dadurch ermöglicht, dass er nicht im Ausgangstext selbst zu finden, sondern ein von außen kommender, und allein dadurch objektiver Bezugspunkt ist. Auf dieser Weise werden vage und subjektive Beurteilungsaussagen über „Nähe“ oder „Ferne“ ( und die jeweilige subjektive Wertung von „Nähe“ und „Ferne“) des Translats zum Ausgangstext von vorn herein ausgeschlossen, weil Ausgangstextnähe- bzw. ferne nur noch in Bezug zu einem übergeordneten Skopos existieren können, und ihre Existenz bzw. Nichtexistenz in einem gegebenen Translat dadurch objektiv bewerte werden kann. (vgl. Ammann 1990: 214)

### **1.2. Translatorisches Handeln – Justa Holz Mänttari**

Ähnlich wie Vermeer bzw. Reiss/Vermeer zielt auch die finnische Translationswissenschaftlerin Justa Holz – Mänttari auf eine allgemeine und umfassende Translationstheorie ab. Die Notwendigkeit einer solchen zeigt sie 1984 in ihrem Werk *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode* anhand einer von Werner Koller ( Koller, 1983:109ff) zusammengestellten Übersicht über die damals innerhalb der Übersetzungswissenschaft gängigen ( und parallel existierenden) Definitionen von

„Übersetzen“<sup>6</sup> auf – für Mänttari macht die Tatsache, dass innerhalb der damaligen Translationswissenschaft eine solche Unübersichtlichkeit (gleichsetzbar mit Unwissenschaftlichkeit) die Auffassung des Wissenschaftsgegenstandes selbst betreffend herrscht, die Entwicklung einer übersichtlichen und allgemeinen Translationstheorie zur Notwendigkeit. (vgl. 1984: 13ff). Mänttari bezieht sich auf Vermeer und auf Reiss/ Vermeer, welche einen ähnlichen Standpunkt vertreten und 1984 ( vor Holz – Mänttari) ebenfalls einen ersten Versuch unternehmen, eine allgemeine Translationstheorie darzulegen (vgl. Punkt 1.1. bzw. 1.1.1.). Mänttari teilt deren wissenschaftliche Ansichten in vieler Hinsicht: wie Reiss/ Vermeer sieht sie Translation als Handlungsprozess, der in einer bestimmten ( u.a. kulturellen) Situation abläuft und nicht nur aus sprachlicher Sicht betrachtet werden kann, und sie sieht auch die jeweilige Funktion einer Translation bzw. eines Translats als Bezugspunkt, dessen Existenz einen wissenschaftlichen Umgang mit dem Thema Translation erlaubt. Allerdings spezifiziert sie Reiss'/Vermeers Aussagen bzw. fügt komplett neue hinzu, die sich dann in einer eigenen, als sehr komplex zu bezeichnenden, Translationstheorie – nämlich der Theorie vom „Translatorischen Handeln“<sup>7</sup> - manifestieren. Diese Theorie soll im Folgenden in ihren Grundzügen erläutert werden.

Holz-Mänttari entwickelt ihre Theorie auf handlungs- system- und kommunikationstheoretischen Grundlagen (vgl. 1984: 25). Handlungstheoretisch, weil der Prozess des Übersetzens für Holz – Mänttari ein „Produktionsprozess [ ...] mit der Funktion, Botschaftsträger einer näher bestimmten Art zu produzieren“ ( 1984: 17 ), also ein aktiver Prozess – eine Handlung - ist. (Mit „Botschaftsträger“ sind Texte jeglicher Art gemeint). Systemtheoretisch, weil innerhalb und während dieser Handlung nicht nur ein einziger Handelnder (der Translator) autonom und für sich tätig ist, sondern sein Handeln wiederum in ein Handlungsgefüge eingebaut ist – verschiedene Systeme wirken also wechselseitig bzw. auch aufeinander ein, denn das translatorische Handeln ist ins „Gesamtgefüge sozialer menschlicher Organisation [eingebunden]: ohne das gesellschaftliche Kooperationsmuster mit den Elementen ‚Bedarfsträger‘ und ‚Translations – Experte‘ gäbe es kein Handlungskonzept und umgekehrt.“ ( Holz – Mänttari, 1984: 23). Der professionelle (aus beruflicher Motivation handelnde) Übersetzer handelt also, sehr einfach ausgedrückt, weil jemand Bedarf an seiner professionellen Handlung hat. Kommunikationstheoretisch, weil translatorisches Handeln in

<sup>6</sup> In Kollers Liste finden sich als quasi-Synonyme für „übersetzen“ beispielsweise „umkodieren“ ( Jäger, 1975: 36 und Koller, 1983: 112ff), „zuordnen“ ( Jäger 1975 : 36), „verarbeiten“ und „reverbalisieren“ (Wilss, 1977: 72).

<sup>7</sup> Holz-Mänttaris Theorie leistete in den 1980er Jahren einen wichtigen Beitrag zur Neuorientierung innerhalb der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaften. Vermeer selbst bezeichnete später – obwohl er die von Holz-Mänttari teilweise aufgegriffenen Ansätze zuerst entwickelt hatte – seine „Skopostheorie“ als Teiltheorie des „Translatorischen Handelns“ (vgl. Vermeer, 1989:73)

Zusammenhang mit menschlicher Kommunikation steht, insofern, als dass zuerst hinterfragt werden muss, wann und wozu zwischenmenschliche Kommunikation entsteht. Damit werden gleichsam Kommunikationsbedingungen hinterfragt bzw. festgestellt, die wiederum zum Wissen über die Beschaffenheit jeweiliger Kommunikationsmittel - nämlich Botschaften bzw. Botschaftsträger – führen. ( vgl. ebd. 1984: 23) Dieses Wissen benötigt der Translator im Rahmen seiner translatorischen Handlungen, denn er produziert einen „funktionsgerechten Botschaftsträger für transkulturellen Botschaftstransfer.“ ( Holz – Mänttäre, 1984: 23). Er muss also wissen, wie dieser Botschaftsträger aussehen soll, bevor er ihn produziert. Es wird ersichtlich, dass bereits die drei oben genannten theoretischen Stränge in Wechselbeziehungen zueinander stehen.

Ganz bedeutend und darüber hinaus neuartig war Holz-Mänttäris Sicht auf den Translator als handelndes Experten-Individuum innerhalb einer arbeitsteiligen Gesellschaft (vgl. 1984: 23). So wird in Holz Mänttäris Theorie der Translator als Handelnder in einem modellhaften Abbild einer realen Arbeitssituation dargestellt, der in Beziehung zu vielen anderen arbeitsteiligen Handelnden steht. So eine Sichtweise unterstreicht die praktische Ausrichtung, die eine Theorie braucht, um dann tatsächlich in methodologischer oder didaktischer Hinsicht Anwendung in der Realität finden zu können. Noch ein Mal zu betonen ist auch die bei Holz – Mänttäre unterstrichene Teilrolle ( innerhalb des Handlungsgefüges) des Translators als Experten, der sich aufgrund seiner professionellen Einstellung Gedanken um die Folgen seiner Handlungen machen und die Verantwortung für sein Produkt (das Translat) übernehmen können muss – Holz – Mänttäre bezeichnet dies als „translatorische Haftbarkeit“ (1984: 82).

### **1.2.1. Handeln im Gefüge**

Holz – Mänttäre sieht also, wie bereits kurz angeführt, die heutige Gesellschaft als arbeitsteiliges System. Innerhalb dieses Systems sind verschiedene Menschen auf verschiedene Tätigkeitsbereiche spezialisiert: jeder kann etwas Anderes und stellt sein Können oder Wissen für Gegenleistungen zur Verfügung. Das tut auch der Übersetzer: er hat sich auf ausgangssprachliche Textrezeption (von Texten, die als solche nicht für ihn persönlich bestimmt sind) und zielsprachliche Textproduktion spezialisiert. Seine Tätigkeit (die Herstellung eines Produkts für den Fremdbedarf) ist aber – wie auch die Tätigkeit aller anderen in einem gesellschaftlichen System lebenden und auf Professionsebene handelnden Individuen – in ein komplexes Handlungsgefüge eingebunden. Innerhalb dieses Gefüges sind mehrere Handelnde (Aktanten) aktiv. Sie führen Handlungen aus und kooperieren bewusst

oder unbewusst (oder gezwungenermaßen) miteinander. Holz – Mänttari zeigt auf, dass die in einem translatorischen Handlungsgefüge aktiven Aktanten verschiedene Rollen haben können, genau genommen nennt Holz – Mänttari „sechs Rollen mit Schlüsselposition“ ( 1984: 109). Diese sind der „Translations – Initiator/ Bedarfsträger“, der „Besteller“, der „Ausgangstext – Texter“, den „Translator“, der „(Ziel -) Text – Applikator“ und der „(Ziel-) Text – Rezipient“ – und macht darauf aufmerksam, dass diese einzelnen Rollen nicht immer an nur eine einzige Person gebunden sein müssen ( 1984: 109). Es wird ersichtlich, dass die Position des Translators diese Rollenaufzählung spaltet: die ersten drei genannten Rollen stehen vor der eigentlichen übersetzerischen Handlung des Translators (setzen diese in Gang bzw. sind Voraussetzung für eine mögliche Aktivierung der Translatorrolle), die beiden letzten Rollen sind nur in Abhängigkeit vom Aktivwerden des Translators tatsächlich ausführbar. Mit der Ausführung seiner Rolle als Textbedarfsträger gibt der Translations – Initiator so zu sagen den Startschuss für eine gegebene translatorische Handlung – ist also der eigentliche Auftraggeber. (Er besitzt nicht die Kompetenz, die kommunikative Handlung einer transkulturellen Botschaftsübermittlung durchzuführen und benötigt deshalb die Kompetenz eines Translators). Der Besteller ist jener Aktant, der beim Translator einen „funktionsgerechten Text für eine bestimmte Verwendungssituation“ bestellt. ( Holz – Mänttari, 1984: 110). Diese beiden genannten Rollen kann auch ein und dieselbe Person innehaben, beispielsweise möchte ein Österreicher in Brasilien heiraten, muss dafür seine in deutscher Sprache verfasste Geburtsurkunde ins Portugiesische übersetzen lassen, wendet sich deshalb persönlich an einen Übersetzer – ist somit gleichzeitig Bedarfsträger und Besteller. Mit dem Ausgangstext – Texter wird jener Aktant bezeichnet, welcher den Ausgangstext verfasst hat. Der von ihm gefertigte Text kann sich in seiner Funktion vom anzufertigenden Zieltext (durch den Translator) unterscheiden. Der Translator wiederum muss einen Zieltext produzieren – und ist für seine translatorische Handlung verantwortlich. Der Zieltext – Applikator übernimmt eine Rolle, die oft wenig berücksichtigt wird: er verwendet das Translat, weil er persönlichen Nutzen aus dieser Verwendung zieht - auch wenn das Translat nicht vorrangig für ihn bestimmt war. Der Zieltext – Rezipient (oder die Zieltext – Rezipienten als Rezipientengruppe) ist schlussendlich jener Aktant, für welchen ein gegebener Text vorrangig bestimmt ist. (vgl. Holz – Mänttari, 1984: 110f). Nach Holz – Mänttari ist auch der Umstand zu berücksichtigen, dass all diese Aktanten einen anderen sprachlichen, kulturellen, sozialen usw. Hintergrund aufweisen. Dadurch ergeben sich Distanzen. In den Handlungsbereich des Übersetzers fällt also nicht nur die sprachliche und kulturelle Transferierung einer Botschaft aus der Ausgangskultur in die Zielkultur, sondern auch die Überwindung solcher Distanzen, und zwar „durch seine professionellen Kompetenzen“ – also beispielsweise sprachliche und kulturelle Kompetenzen,

Recherchekompetenzen, usw. (vgl. Holz – Mänttari, 1996: 66). Das bedeutet aber, dass dem Translator bewusst sein muss, dass er Handelnder in einem Gefüge ist, und auch, wer seine Mitaktanten sind. Denn um genannte Distanzen überwinden zu können, muss er erst wissen, dass es diese Distanzen gibt bzw. zwischen wem diese Distanzen bestehen.

### **1.2.2. Handeln als Experte**

Bereits Reiss/Vermeer verwerfen die damals gängige Auffassung von einem Übersetzer als reinem „Sprachmittler“<sup>8</sup> und halten dieser entgegen, dass ein Übersetzer „nicht nur Sprach sondern auch Kulturmittler“ und darüber hinaus „nicht nur Mittler, sondern auch eigenständig kreativ tätig“ sei (1984:7). Und ähnlich denkt auch Holz – Mänttari, wenn sie sagt, dass ein Translator „Experte für die Produktion von transkulturellen Botschaftsträgern, die in kommunikativen Handlungen von Bedarfsträgern [...] eingesetzt werden können“ (1986: 354) bzw. „sein Handeln [...] translatorisches Handeln, nicht kommunikatives“ sei (1984: 66). Daraus wird ersichtlich, dass der Translator über seine reine Mittlerrolle (die Rolle eines quasi „Durchlaufpostens“) hinauswächst (er wird zum gleichberechtigten Kooperationspartner), er also nicht mehr bloß Teil einer Kommunikationshandlung ist, sondern für eine solche in hohem Maße mitverantwortlich ist.

„Mitverantwortlich“ bedeutet in diesem Zusammenhang, dass er für sein Handlungsprodukt (also sein Translat) und für den Erfolg oder Misserfolg seines Handelns haftet.

Holz-Mänttari bezeichnet ein Translat als „geistiges Eigentum“ des Übersetzers, das nicht ohne seine Zustimmung abgeändert werden sollte – denn wenn der Übersetzer haftet, und von Anderen Translatänderungen (ohne sein Wissen) durchgeführt werden, die nicht in seinem Sinne sind aber möglicherweise negative Folgen (z.B. Rezeptionsschwierigkeiten bei den Zieltextrezipienten) haben, fallen diese Folgen auf den Übersetzer zurück, obwohl er keine tatsächliche Schuld für sie trägt - und dies ist natürlich ein Umstand, den es zu vermeiden gilt (vgl.1984: 115). Auf der anderen Seite unterstreicht Holz – Mänttari aber auch die Verantwortung des Translations – Initiators bzw. des Bestellers im Rahmen des translatorischen Handelns. Dem Übersetzer müsste demnach zu Beginn mitgeteilt werden, welche Funktion bzw. welchen Zweck der Zieltext erfüllen soll und wer seine Zielrezipienten sind (1986: 351f). (Hier bezieht sich Holz – Mänttari auf die Skopostheorie). Diese Forderung

---

<sup>8</sup> Dieser Begriff wurde von der „Leipziger Schule“ eingeführt.

des Translators nach den Informationen darüber, was im Hinblick auf Zweck bzw. Rezipienten von ihm erwartet wird, nennt Holz – Mänttari „Produktspezifikation“ (vgl. 1984: 114ff). Nun kann aber der Translator nicht einfach davon ausgehen, dass der Bedarfsträger bzw. Besteller ihm zuverlässige Informationen über die gewünschte Beschaffenheit des Zielprodukts erteilt, da weder der eine noch der andere Experten für eine bedarfsgerechte Zieltextproduktion sind (genau aus diesem Grund wenden sie sich eben an den Translator). Das bedeutet, dass der Translator sogar innerhalb der Mitverantwortung seiner Auftraggeber selbst noch ein weiteres Mal verantwortlich handeln muss. Denn möglicherweise sind die Informationen zur Produktspezifikation zu ungenau oder gar falsch.

Ein weiteres Hindernis für die Zieltextproduktion kann fehlendes Sachwissen des Übersetzers in Bezug auf den Inhalt der zu übertragenden Botschaft sein. Diese Übersetzungshürden fasst Holz-Mänttari unter dem Begriff „Expertendistanz“ zusammen und meint damit das, was den Translator „vom Bedarfsträger und von der Verwendungssituation des von ihm zu produzierenden Botschaftsträgers trennt“ (1986: 363). Es muss Ziel eines Translators sein, solch eine Distanz zu überwinden. Dies gelingt ihm, nach Holz – Mänttari, durch eine „Expertenhandlung“: beispielsweise ein Gespräch mit dem Bedarfsträger, das dem Translator Klarheit über den Translatzweck bzw. seine Rezipientengruppe verschafft oder gezielte Recherche (vgl. 1984: 114). Ein Translator muss also, bevor er mit der Arbeit an einer gegebenen Übersetzung (mit der Textproduktion) beginnt, zuerst klären, ob ihm all die zuvor angeführten Informationen – Holz – Mänttari nennt diese „Bedarfskaren“ – gegeben sind. Er muss also vorab eine „Bedarfsfaktorenanalyse“ vornehmen (vgl. 1984: 97).

Im Weiteren ist dann für den schlussendlichen Erfolg einer translatorischen (und innerhalb dieser kommunikativen) Handlung entscheidend, dass alle an ihr beteiligten Aktanten (in notwendigem Ausmaße) untereinander kommunizieren und miteinander kooperieren.

(vgl. Holz –Mänttääri, 1984: 118f).

### **1.2.3. Textdesign und Designtext**

Holz-Mänttari geht also davon aus, dass der Translator ein Experte ist, demnach professionell handelt, und führt dann zwei innerhalb der Übersetzungswissenschaft neue Bezeichnungen ein (die aber scheinbar nicht in den übersetzungswissenschaftlichen Begriffsgebrauchskanon eingegangen sind). Die Bezeichnung „Textdesign“ steht für die professionelle Handlung der Textproduktion- oder herstellung. Das dabei hergestellte Produkt wird dann als „Designtext“ bezeichnet (vgl. 1993: 303). Es handelt sich also um Texte, die speziell auf einen bestimmten

Rezipienten (oder eine bestimmte Rezipientengruppe) zugeschnitten werden. Wie der Übersetzer als „Textdesigner“ seine Texte zuschneidet, hängt vom Bestellauftrag und von der Produktspezifikation ab. Nun ist aber nach Holz – Mänttari weiter zu bedenken, dass in einem Text auch nonverbale Zeichen vorhanden sein können und darüber hinaus ein Text über die unterschiedlichsten Medien – Plakat, Zeitung, Radio, Video – gesendet werden kann ( diese bezeichnet Holz – Mänttari als „ Botschaftsträger im Verbund“ bzw. später auch als „Botschaftsträger im Medienmix“, vgl. 1993: 303). Das Sendemedium hat mit der Funktion eines zukünftigen Designtextes (bzw. Funktionsveränderung zwischen Ausgangstext und Designtext) zu tun – je nach Medium kann sich diese verändern. Dem Textdesigner muss also bewusst sein, dass er in gegebenem Fall sowohl nonverbale Textzeichen, als auch das Textsendemedium bei seiner Produktherstellung zu berücksichtigen hat. ( vgl. Holz – Mänttari, 1984: 303). Dafür muss er sich in verschiedene mögliche Designtext - Verwendungssituationen ( z.B. hinsichtlich des Sendemediums) „hineindenken“, denn nur, wenn er sich vorstellen kann, in welcher Sendesituation ein Text auf welche Weise funktionieren muss kann er aufgrund seines „Formulierungspotentials kreativ einen Designtext schaffen, obwohl er in einen vertraglichen Rahmen mit diversen Bedingungen eingebunden ist, als Übersetzer z. B. einen Ausgangstext vorliegen hat“ (Holz – Mänttari, 1993: 305).

In Kurzform verlangt das Textdesign nach Holz - Mänttari, „dass wir den Bedarf und das Produkt spezifizieren, unsere Handlungen projektieren, einen Text produzieren und den Gesamtprozess kontrollieren, gleichzeitig recherchieren und die Funde für den vorliegenden Fall modifizieren. Unsere Entscheidungen müssen wir argumentieren uns unsere Arbeitsweise ständig adaptieren.“ (1993:308f)

#### **1.2.4. Übersetzungskritik im Rahmen des translatorischen Handelns**

Wenn Holz – Mänttari nun die Faktoren, die das Handeln des Übersetzens steuern, systematisch erfasst und sie dadurch überprüfbar gemacht hat, impliziert das, dass auch das Übersetzungsprodukt (das Resultat des Handelns ) anhand derselben Faktoren überprüfbar ist. Somit ist eine Beurteilungsbasis für Übersetzungsleistungen gegeben. (Das Handeln wird dabei, wie gesagt, an seiner jeweiligen Funktion gemessen).

Ammann bezieht sich auf Holz – Mänttaris Theorie des translatorischen Handelns und schlägt vor, den Terminus „Übersetzungskritik“ durch die Beschreibungen „Allgemeine Kritik des translatorischen Handelns (als Prozess)“ und „allgemeine Translatkritik (als

Produktkritik“ zu ersetzen<sup>9</sup> (Ammann, 1993: 434). Sie richtet ihren Blick auf den Empfänger eines Translats: der Rezipient und seine Bedürfnisse hinsichtlich des Translats stehen für Ammann im Vordergrund - „Der Translator ist aufgefordert, mit Hilfe von Ausgangsmaterial [...] ein Translat herzustellen, das den Empfänger zur eigenen Weiterverwendung angeboten werden kann.“ (Ammann, 1990: 217). Dass dabei ein erheblicher Unterschied zwischen mündlich bzw. schriftlich übermittelten Texten bzw. Translaten besteht, ist eindeutig: der Hauptunterschied zwischen dem Empfang eines schriftlichen und eines mündlichen Textes bzw. Translats besteht nach Ammann darin, dass bei einem schriftlichen Text Fehler, die der Produzent begangen hat, nicht mehr korrigiert werden können, sobald der Empfänger einmal beim Lesen des Textes ist. (Bei einem mündlich überlieferten Text, also beispielsweise beim Dolmetschen, lassen sich Verständnisschwierigkeiten eines z.B. Kommunikationspartners u.a. an einer entsprechenden Reaktion, z.B.: Mimik, beobachten und können u.U. sofort korrigiert werden). Bei Übersetzungsfehlern, also Merkmalen eines Translats – als – Text, die dem Leser Schwierigkeiten bei seiner Textrezeption bereiten, verhält es sich anders: entweder der Leser ist dazu bereit, auftretende Fehler zu kompensieren<sup>10</sup> ( das wäre die einzige Möglichkeit für eine nachträgliche Korrektur) oder aber er fühlt sich durch einen Text voller Fehler gelangweilt oder gar provoziert und legt ihn für immer beiseite. ( vgl. Ammann 1990: 218). (Natürlich muss es Ziel eines jeden professionell handelnden Translators sein, seine Fähigkeiten und sein Wissen innerhalb seiner übersetzerischen Tätigkeit voll auszuschöpfen und Übersetzungsfehler zu vermeiden). Allerdings ist der Ausdruck „Fehler“ bzw. „Übersetzungsfehler“ in diesem Zusammenhang und nach zuvor Dargelegtem bereits nicht geeignet, da nicht mehr „Fehler“ kritisiert werden sollen, sondern „nur Texte, die dem zugrunde liegenden Skopos nicht gerecht werden oder Texte, deren Funktion in einem gegebenen System kritisiert werden kann.“(Ammann,1993:440f). Auf die übersetzungskritische Tätigkeit bezogen bedeutet das nun weiter, dass diese auch mit Blick auf den Zielrezipienten durchgeführt werden muss. Nur wenn man berücksichtigt, welche Rezeptionsschwierigkeiten (und diese weshalb) für den Translatrezipienten auftreten könnten oder müssen, kann eine Übersetzung, nach Ammann, beurteilt werden. (vgl. 1990: 219). Nun gibt es aber für jedes Translat sehr viele mögliche Rezipienten - die jeweils mögliche Aktualisierung eines Zieltexes hängt wiederum in hohem Maße von der kulturellen und

---

<sup>9</sup> Bei der Prozesskritik müssen die Kommunikationssituation, der Translationsskopos, der Auftraggeber und der Zielrezipient berücksichtigt werden (vgl. Ammann 1993: 435f).

<sup>10</sup> Kompensation würde in diesem Fall bedeuten, dass der Rezipient einen Fehler (sei dieser nun auf syntaktischer, semiotischer oder einer anderen Ebene) bemerkt und „in seinem Kopf“ das korrekte Pendant zum Gemeinten, aber falsch Produzierten, findet. Allerdings kann man sich als Textproduzent nicht darauf verlassen, dass jeder Leser fähig oder auch dazu bereit ist, alle Textproduktionsfehler auf diese Weise zu kompensieren. Möglicherweise sind manche Fehler so schwerwiegend, dass der Leser beim Besten Willen nicht darauf kommt, was an einer bestimmten fehlerhaften Stelle nun gemeint ist.

historisch – sozialen Situation des jeweiligen Empfängers ab. Deshalb muss man beim übersetzungskritischen Vorgehen ein Zientextleserprofil erstellen: der Übersetzungskritiker versetzt sich also in einen imaginierten Zielleser hinein, berücksichtigt seine kulturelle, soziale, historische und situationelle Einbettung - und rezipiert so zu sagen mit dessen Sinnen. Danach kann er beurteilen, ob dieser Leser Schwierigkeiten bei der Textrezeption hatte oder nicht – kann also das Translat beurteilen. Beim Vorgehen der Erstellung so eines Zientextprofils bedient sich Ammann des Konzepts eines Modell – Lesers von Umberto Eco, das unter nun folgenden Punkten erläutert werden soll.

### **1.3. Der Modell – Leser – Umberto Eco**

Der aus Italien stammende Semiotiker, Essayist und Schriftsteller Umberto Eco befasst sich in seinem Werk *Lector in Fabula* mit den Beziehungen zwischen Text, Textautor und Textrezipient bzw. Textinterpretation. Eco beschränkt sich bei der Darlegung seiner Überlegungen auf schriftliche und insbesondere auf erzählerische Texte (vgl. 1990:61). Er geht vorerst vom Text (von jedem beliebigen, schriftlich fixierten und erzählerischen Text) aus und schreibt: „Ein Text – wie er an seiner sprachlichen Oberfläche (oder Manifestationsebene) erscheint – stellt eine Verkettung von Kunstgriffen in der Ausdrucksweise dar, die vom Empfänger aktualisiert werden müssen“ und „Insofern ein Text aktualisierbar ist, ist er unvollständig[...]“ (Eco, 1990:61). Vorerst nur auf das erste hier angeführte Zitat eingehend, wird ersichtlich, dass das Moment der Aktualisierung bei Eco entscheidend ist, denn der Text existiert für Eco eigentlich ausschließlich nur während seiner Aktualisierung. Diese Aktualisierung meint, sehr vereinfacht ausgedrückt, das, was mit dem Text während eines Rezeptionsprozesses geschieht: welche Gedanken, Assoziationen, Gefühle usw. bei einem gegebenen Textrezipienten während der Rezeption eines gegebenen Textes entstehen (können). Daraus geht natürlich hervor, dass diese Aktualisierung von Mal zu Mal (also von Leser zu Leser, und vielleicht sogar bei ein und demselben Leser, abhängig von seiner Gemütsverfassung, neu gewonnenen Einsichten bzw. Erfahrungen usw.) anders ist. Der Textempfänger ist es, der einen Text aktualisiert, und zwar auf seine ganz persönliche Art und Weise, dadurch, kann man nun folgern, wird ein Text erst durch seine Rezeption zum Text und die Rezeptionsmöglichkeiten (oder auch Interpretationsmöglichkeiten) eines Textes sind wiederum so gut wie unendlich, aber immer aufs Neue eingeschränkt – und zwar durch die immer neu gegebene Situation, in der sich ein jeweiliger Rezipient befindet (diese Situation wird beispielsweise auch von der literarischen Tradition einer Kultur, innerhalb

welcher sich der Rezipient befindet oder auch von seiner persönlichen literarischen Erfahrung mitbestimmt). Das zeigt aber nun weiter – und hier entsteht der Bezug zu Ecos zweitem, zuvor angeführtem Zitat – dass ein Text durch seine dynamische Natur nie als vollständig gelten kann, d.h. es ist nie all das schriftlich in ihm fixiert, was all seine verschiedenen Leser in ihm aktualisieren (können). Die Tatsache, dass der Rezipient – nach Eco – aber aktualisiert, zeigt nun, dass der Rezipient aktiv wird, im Bezug auf den Text aktiv handelt – und zwar bewusst oder unbewusst. In dieser aktiven (Interpretations-)Handlung wird vom Leser beispielsweise grammatikalische Kompetenz ( der Rezipient muss natürlich, um sinnvoll rezipieren zu können, grammatikalische Regeln bzw. Strukturen des Textes beachten bzw. durchschauen können) oder lexikalische Kompetenz ( fehlende lexikalische Kompetenz, würde einem Leser eine sinnvolle Rezeption ebenso erschweren) gefordert. Ein Text als an sich Träger (oder „ökonomischer Mechanismus“) verlangt also, nach Eco, die aktive Mitarbeit des Lesers (vgl. 1990:63). Eco macht noch darauf aufmerksam, dass der schriftlich fixierte Text natürlich ein viel komplexeres Gebilde ist (und deshalb viel komplexere und vielfältigere Interpretations- bzw. Aktualisierungsmöglichkeiten bietet), als ein mündlich überbrachter Text, und zwar im Bezug auf das „Nicht – Gesagte“ (1991:62). Denn wo bei einer mündlichen Kommunikationshandlung zwischen zwei Gesprächspartnern ( der Vergleich ist deshalb möglich, weil ersichtlich wird, dass Eco den Text und seinen Rezipienten eigentlich auch als Kommunikationspartner betrachtet, wenn auch der Leser die aktivere Rolle innerhalb so einer speziellen Kommunikationssituation übernimmt) nicht explizit Ausgesprochenes zum Beispiel besonderer Gestik, Mimik, Betonungen oder auch sofortigem Feedback entnommen werden kann, muss der Leser das Nicht-Gesagte beispielsweise aus eigenen Schlussfolgerungen, durch Aktivierung seines Vor- bzw. Weltwissens, aufbauen. (vgl. 1991:64f ). Und nun sagt Eco weiter, mit Blickpunkt auf den Textproduzenten: „Der Text ist also mit Leerstellen durchsetzt, mit Zwischenräumen, die aufgefüllt werden müssen; und wer den Text sendet, geht davon aus, dass jene ausgefüllt werden.“<sup>11</sup>(1990:63) Das bedeutet, vereinfacht ausgedrückt, dass jemand, der einen Text schreibt, diesen Text mit einem von ihm vorausgesetzten Wissen darüber, wie sein angenommener Leserkreis den Text aufnehmen

---

<sup>11</sup> Weshalb es diese Leerstellen in jedem Text gibt bzw der Autor jene freilässt, begründet Eco damit, dass ein Text, insbesondere in seiner ästhetischen Funktion, von dem „vom Empfänger aufgebrauchten Mehrwert an Sinn lebt“ und „nach seiner immer anderen Auslegung durch den Leser strebt“. (1990:64). Es wäre theoretisch wahrscheinlich zwar möglich, einen Text zu produzieren, der alle möglichen bzw. erdenklichen Leerstellen auffüllt, das würde aber den Erwartungen eines Lesers widersprechen, so ein Text wäre darüber hinaus höchstwahrscheinlich nicht mehr lesbar. Wenn „jeder Text mit Leerstellen durchsetzt“ ist, dann bedeutet das weiter, dass die Menge der Interpretationsmöglichkeiten sehr vielfältig ist. Es entstehen also bei Empfängern unzählige Bilder oder Vorstellungen während der Textrezeption. Obwohl sich Eco nicht auf Fillmore bezieht, ist diese Aussage Ecos vergleichbar mit Fillmores Scenes-and- Frames Semantics (vgl. **Punkt 1. 4.**) – auch hier ist die Menge von Scenes, die aufgrund von Frames entstehen, sehr vielfältig und insofern sind Frames im Bezug darauf, was sie so zu sagen aussagen, immer unvollständig (oder eben „zu vollständig“).

bzw. auf ihn reagieren wird, produziert. Natürlich kann – realistisch gesehen – kein Textproduzent in seinem Geiste eine Charakterisierung all seiner möglichen Leser treffen, um dann die Textgestaltung an ihre (Rezeptions)Bedürfnisse anpassen. Die Kompetenz des Senders (sprachliche Kompetenz, Weltwissen usw.) wird sich darüber hinaus auch niemals mit der Kompetenz all seiner Empfänger decken. Deshalb muss es sich bei so einem vorausgesetzten Leser um eine Art „typischen Leser“, oder vielleicht um einen vom Autor „gewünschten“ Leser, handeln. Für Eco bedeutet „einen Text hervorbringen [...] eine Strategie zu verfolgen, in der die vorhergesehenen Züge eines Anderen miteinbezogen werden.“ (1990: 65f). Es geht hier um Annahmen des Autors über mögliches Wissen oder Nichtwissen des Lesers, über seine möglichen Lesegewohnheiten, Vorlieben, usw. Der Produzent ist somit Strategie, genauso, wie es auch der Leser ist. Eco vergleicht dies mit einer Kriegsstrategie, innerhalb welcher zwei feindliche Strategen mögliche strategischen Züge des jeweils anderen im Vorhinein durchdenken und abwägen - der Unterschied zwischen Autor-Leser und Kriegsstrategie -Kriegsstrategie besteht natürlich darin, dass die Strategie des Autors dem Leser nicht schaden möchte, sondern im Gegenteil (vgl. Eco, 1990:67). Ist der Autor beispielweise ein schlechter Strategie, wird er die Kompetenz seines Lesers nicht ausreichend oder schlichtweg falsch bewerten – möglicherweise aufgrund von mangelnder historischer, kultureller und situationeller Analyse des angenommenen Lesers. Der Autor muss also wissen, wie er den Leser durch seinen Text leiten kann, ohne dass für diesen Rezeptionsschwierigkeiten (zumindest nach Rezeption eines Gesamttextes) entstehen. Diese Annahmen postulieren bereits Modellhaftigkeit: der Leser rezipiert nach einem bestimmten Schema (Muster, Strategie oder Modell), auf welches der Autor während der Textproduktion eingeht. Für Eco ist dann jener Leser der Modell-Leser, der imstande ist, die meisten der vom Autor freigelassenen Leerstellen auszufüllen, und zwar nach Willen des Autors:

„ Er [der Autor] muss dabei voraussetzen, dass die Gesamtheit von Kompetenzen, auf die er sich bezieht, dieselbe ist, auf die sich auch der Leser beziehen wird. Allerdings wird er einen Modell – Leser voraussetzen, der in der Lage ist, an der Aktivierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat, und sich in seiner Interpretation so fortzubewegen, wie jener seine Züge bei der Hervorbringung des Werkes gesetzt hat.“ (1990:67)

Der Autor kann nun durch verschiedene Faktoren den Kreis seiner Leserschaft begrenzen bzw. den postulierten Modell – Leser seines Textes genauer spezifizieren. Diese Faktoren sind zum Beispiel eine bestimmte Sprach- bzw. Wortschatzauswahl im Text und damit verbunden ein bestimmtes stilistisches Niveau. Er kann die Auswahl einer bestimmten Enzyklopädie – eines bestimmten Wissens – treffen, oder auch ganz deutliche sprachliche Signale bezüglich des Ansprechens seines Zielpublikums senden (wenn er sich beispielsweise

mit „Liebe Österreicher“, oder, um ein spezielleres und reales Beispiel zu treffen, mit „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ an seine intendierten Leser wenden, wie es Karl Marx und Friedrich Engels in ihrem „Manifest der Kommunistischen Partei“, erschienen 1848 in London, taten),(vgl. Eco, 1990:67f). Letztendlich weist Eco noch darauf hin, dass die Existenz eines Modell-Lesers, oder möglicher Modell – Leser, auch dynamischer Natur ist. Das bedeutet, dass auch der Text erst dazu beitragen kann, dass ein bestimmter Modell – Leser „geboren wird“, dass dieser nicht von vorn herein existieren muss:

„Wenn also jeweils ein eigener Modell – Leser vorgesehen ist, so bedeutet dies nicht allein ‚die Hoffnung‘, dass er existieren möge, sondern es heißt auch, dass der Text Bewegungen vollzieht, innerhalb derer sich jener konstituieren kann. Ein Text beruht nicht allein auf Kompetenz, er trägt auch dazu bei, sie zu erzeugen.“ (Eco, 1990: 68).

Diese Aussage bezieht sich beispielsweise auf den Fall, dass der Leser vielleicht bei Rezeptionsanfang eines Textes nicht alle nötigen Kompetenzen (wie bereits erwähnt beispielsweise sprachlicher oder enzyklopädischer Natur) aufweisen kann, sich aber während der Rezeption des Textes dazu entschließt, diese Kompetenzen „nachzuholen“, sich beispielsweise Wissen, das er für eine problemlose Rezeption benötigt, aber vorerst noch nicht hatte, anzueignen, und somit auch zu einem tatsächlichen Modell – Leser zu werden. Ecos Hauptaussage bezüglich eines Modell – Lesers (und somit eines Modell – Autors) ist aber, wie bereits jene zuvor erwähnte, dass der Modell – Leser sich im besten Fall nach der Strategie des Autors richtet, also die Leerstellen so auffüllt, wie es der Autor von ihm erwartet.

### **1.3.1. Das Modell-Leser-Konzept innerhalb der Übersetzungskritik**

Wenn man davon ausgeht, dass translatorisches Handeln auch den Prozess der Textproduktion durch den Translator (vgl. Justa Holz-Mänttari) beinhaltet, lassen sich Ecos oben erläuterte Darlegungen durchaus auch auf die Translation und weiterführend auf Translationskritik übertragen. Insofern wäre dann der Translator – und zwar mit seinem Bezugspunkt „Skopos“ (vgl. Reiss/ Vermeer) – ein Modell-Autor, der einen Text (und dies eigentlich in einem viel expliziteren Maße als bei Eco) für einen Modell-Leser produziert und der Kritiker derjenige, welcher beurteilt, ob der Translator (Modell – Autor) so produziert hat, dass der Empfänger des Translats zu einem kohärenten Rezeptionsabschluss kommt. Allerdings ergibt sich hier ein wesentlicher Unterschied, und zwar durch den Bezug zum Skopos bei der Translatproduktion, den Ammann verdeutlicht. Denn während bei Eco der Leser und seine „richtige“ Lesestrategie (Eco ist hier wertend) von der Intention des Autors

abhängig ist, ist es für Ammann (die u.a. von Reiss/Vermeer ausgeht) einerseits der Skopos, von dem die Strategie des Lesers abhängen wird, zum Anderen liegt für Ammann das Modellhafte an einem Leser eben genau in der von ihm persönlich gewählten Lesestrategie. Für Ammann gibt es keine „richtige“ Lesestrategie (vgl. 1990:223), während diese für Eco sehr wohl existiert.

Ammann modifiziert Ecos Aussage und findet das Modellhafte an einem Leser eher in der von ihm angewandeten Lesestrategie: „Der Modell – Leser ist somit für mich jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt. Seine Lesestrategie zielt auf eine Gesamtscene (als Gesamtverständnis) eines Textes, die sich zum einen aus dem von ihm vorgenommenen kulturspezifischen Aufbau von Einzelszenen ergibt, darüber hinaus jedoch durch Vorwissen und Erwartungen des Lesers entscheidend beeinflusst werden kann.“ (1990: 225). Das bedeutet, dass Ammanns Modell-Leser bei der Textrezeption nun konsequent jenen (textlichen) Merkmalen nachgeht, die für ihn den Text zu dem machen, was er lesen möchte. Denselben Text können verschiedene Modell-Leser mit ganz unterschiedlichen Intentionen lesen: der eine liest Anne Franks Tagebuch aus einer voyeuristischen Motivation heraus, mehr oder minder intime Details aus dem Leben einer heranwachsenden jungen Frau zu erfahren, der andere liest dasselbe Tagebuch aus geschichtlichem Interesse – er möchte so zu sagen aus erster Hand erfahren, wie es einer jüdischen Familie im zweiten Weltkrieg ergangen ist – dieses Beispiel bezieht sich vor allem auf Lesererwartungen bzw. Leservorlieben. Beide Leser werden verschiedene Lesestrategien verfolgen, um an ihr persönliches Leseziel zu gelangen. Diese Strategien können auch als Muster oder Modell bezeichnen – sie existieren im Kopf des jeweiligen Lesers – und jeder Leser hat verschiedene Muster und kann auch verschiedene Muster entwerfen. Es kommt aber auch oft vor, dass ein Leser gar nicht weiß, nach welchem Modell er beim Lesen vorgeht. Ammann widerspricht Eco in einem weiteren Punkt, und zwar auf Translation bezogen, wenn dieser an einer anderen Stelle ein Translat als „ein Beispiel einer öffentlich dargebotenen interpretativen Mitarbeit“ und den Translator als „einen empirischen Leser, der sich wie ein Modell – Leser verhält“, bezeichnet (1990: 186). Dem hält Ammann gegenüber, dass der Translator mehr als nur ein Modell – Leser ist, der Einblick in seine Rezeptionsstrategie gewährt, denn er muss aufgrund der Tatsache, dass er einen gegebenen Text demnächst übersetzen wird und durch sein Wissen eben darüber, schon bei seiner Rezeption in eine bestimmte Richtung beeinflusst werden: er liest den gegebenen Text nicht für sich persönlich, füllt Leerstellen nicht nur für sich selbst aus, sondern trifft schon während der Erstrezeption skizzenhafte Vorentscheidungen darüber, welche Leerstellen er seinem Modell- oder Zielleser darbieten (können) wird und wie er die bei Eco erwähnte Mitarbeit am Text, also die aktive Interpretationstätigkeit, fördern können wird. (vgl. Ammann, 1990:224).

Wenn Ammann also für die Erstellung ihres übersetzungstheoretischen Rahmenmodells Ecos Konzept vom Modell – Leser aufgreift (welches sie aus oben angeführten Gründen nicht in Gänze übernehmen kann, sondern abändern muss), dann sind hierbei drei Punkte ausschlaggebend: erstens gibt es nicht „die richtige“ Lesestrategie – folglich auch nicht „den einen Modell – Leser“, zweitens steht bei Translition (und ihrer Beurteilung) mit oberstem Bezugspunkt „Skopos“, die Lesestrategie eines Modell – Lesers immer auch in Beziehung zu eben diesem Bezugspunkt ( ein Modell – Leser ist demnach gleichsetzbar mit dem „Zielpublikum“ eines Textes, das abhängig vom Skopos variiert), drittens muss nach Ammann schlussendlich der Übersetzungskritiker imstande sein, unterschiedliche Leserwartungen bzw. Lesestrategien von zwei Modell-Lesern<sup>12</sup> - nämlich jene des Modell – Lesers des Ausgangstextes und jene des Modell – Lesers des Translats - zu unterscheiden und auch gegeneinander in Beziehung zu setzen. (vgl. 1990: 228).

#### **1.4. Scenes - and - Frames Semantics – Charles J. Fillmore**

Da Charles J. Fillmore beim Konzept seiner Scenes- and-Frames Semantics (1977) vorerst von der Prototypensemantik ausgeht, möchte ich diese hier kurz erläutern. Die Prototypensemantik, abgeleitet von der Prototypentheorie, nahm ihre Anfänge in den beginnenden 1970er Jahren. (Bedeutende Vertreter dieser Anfangsphase waren unter anderem Eleanor Rosch, Paul Kay, Brent Berlin oder William Labov). Wenn man, wie dies innerhalb der Prototypentheorie getan wird, davon ausgeht, dass alles Seiende bestimmten Kategorien zugehörig ist, und dies in einer quantitativen Abstufung, dann ist ein Prototyp ein zentrales normatives Kategorie – Element. Einfacher ausgedrückt, hat jeder Mensch eine bestimmte Vorstellung davon, was einen typischen Vertreter einer Kategorie ausmacht, in seinem Kopf. Dass er diesen Vertreter als typisch ansieht, hängt mit der Häufigkeit seines persönlichen Antreffens dieses Vertreters ab – ist also quantitativ bedingt. Was das für die Prototypensemantik bedeutet, macht ein Beispiel von Rosch (1973) ersichtlich: Sie befragte Versuchspersonen in England zu der Kategorie „Vogel“; dort wurde diese Kategorie am häufigsten mit „Rotkehlchen“ assoziiert, weil dies eine sehr häufig vorkommende Vogelart in England ist. Hätte Rosch jedoch beispielsweise in China lebende Versuchspersonen befragt, wäre als „typischer“ Vogel, oder als häufigste erste Assoziation mit „Vogel“ wohl eine andere Vogelart (vielleicht Kormoran oder Kranich) aufgetaucht. Das zeigt, dass der Quantitätsbezug des Prototypischen kultur- und erfahrungsbedingt sein muss. Eine Kategorie

---

<sup>12</sup> Dazu ausführlicher unter Punkt 1. 4.

(oder ein Wort) hat also nicht nur eine Bedeutung, sondern viele verschiedene Bedeutungen, die je nach Kultur und Erfahrung mehr oder weniger im Vordergrund stehen können. In seinen Darlegungen geht Fillmore vorerst von Erkenntnissen Paul Kays und Brent Berlins – „Basic Color Terms“<sup>13</sup>, und William Labovs „Tassenexperiment“<sup>14</sup> aus (vgl.1977: 55f). Er stimmt zwar der Aussage zu, dass (prototypische) Wortbedeutungen kultur- und erfahrungsbedingt sind, führt aber im Zuge seiner Arbeit weitere Abhängigkeitsfaktoren – nämlich die Kommunikationssituation und den Kontext an und führt dann die Bezeichnungen „Scene“ ( das Bild in der eigenen Vorstellung eines Menschen) und „Frame“ ( der sprachliche Rahmen, der Scenes entstehen lässt) ein. Fillmore greift also zunächst die Erfahrungsbedingtheit von Wortbedeutung auf und sagt: „ It seems to me that our knowledge of any linguistic form is available to us, in the first instance, in connection with some personally meaningful setting or situation.“(1977: 62). Bedeutung bzw. Wortbedeutung existiert bzw. entsteht für den Menschen also durch Erfahrung (und diese Erfahrung wird innerhalb einer Kultur gemacht), aber diese Erfahrung passiert immer in bestimmten Situationskontexten. Bedeutungen werden also von jedem Menschen persönlich, eben anhand erlebter Situationen, verinnerlicht. Fillmore knüpft danach an diese Aussage an und sieht den Spracherlernungsprozess eines jeden Menschen als einen Prozess des Erlernens von Wortbezeichnungen anhand selbst erfahrener Bedeutungen. Innerhalb dieses Prozesses, so meint Fillmore, existiert für einen Menschen nach einer gegebenen Erfahrung zuerst eine sprachliche Bezeichnung, welche die Erfahrung (und ihre Bedeutung) als Gesamteinheit umfasst. Danach werden einzelne Bedeutungskomponenten innerhalb dieser Erfahrung nach Möglichkeit voneinander isoliert und auch jeweils mit sprachlichen Bezeichnungen versehen und letztendlich erlernt der Mensch danach, dass und wie er Bezeichnungen, deren Bedeutungen er aufgrund seiner Erfahrungen, also bestimmter erlebter Situationen, verinnerlicht hat, in anderen Situationskontexten einsetzen kann. (vgl.1977: 62f). Diese Erfahrungen (die sich dann in Bedeutung manifestieren) bezeichnet Fillmore als „Scenes“, ihre sprachlichen Bezeichnungen als „Frames“: „I want to say that people, in learning a language, come to associate certain scenes with certain linguistic frames.“ (1977: 63). Die Frames werden also so zu sagen mit Scenes gefüllt. Dabei können diese Scenes sehr einfach oder sehr komplex sein und können sich beispielsweise auf (typische bzw. standardisierte) zwischenmenschliche Handlungen oder Weltansicht, Weltwissen und Wertvorstellungen eines Menschen beziehen. Durch das (immerwährende) Fortschreiten des

---

<sup>13</sup> Brent und Berlin untersuchten 1969 die in verschiedenen Sprachen in unterschiedlichem Ausmaße vorhandenen sprachlichen Farbbezeichnungen von Farbabstufungen. Zum Beispiel kamen sie dabei zu dem Ergebnis, dass die Farbbezeichnung „Rot“ eindeutiger ist als die Bezeichnung „Pink“ – „Pink“ definiert sich dadurch, dass man weiß, was „Rot“ bedeutet, und dass „Pink“ sich von „Rot“ unterscheidet.

<sup>14</sup> Labov befragte 1973 Versuchspersonen dazu, was für sie merkmalsemantisch eine „Tasse“ darstelle.

Spracherlernungsprozesses<sup>15</sup> bzw. mit der wachsenden Menge an Erfahrung, wächst das Scene- und –Frame – Repertoire eines jeden Menschen (subjektiv). Nun sind Scenes und Frames, also sprachliche Rahmen und deren jeweilige Bilder, die sie in der Vorstellung eines Menschen auslösen, immer miteinander verknüpft. Nicht nur Frames können mit Scenes gefüllt werden, auch Scenes können mit einem Frame umschrieben werden. Das bedeutet, dass sich Scenes und Frames gegenseitig bedingen, in einer Wechselbeziehung stehen, oder mit Fillmores Worten: „I would like to say that scenes and frames in the minds of people who have learned to associate between them, activate each other [...]“ (1977:63). Das bedeutet, jemand hört ein Wort und aktiviert in seinem Gedächtnis jene Scene oder Scenes, die er als zusammengehörig mit diesem Wort (Frame) gelernt hat, und ebenso kann ein Mensch, wenn er eine bestimmte Situation erlebt oder deren inhaltliche Beschreibung erhält, die dazugehörigen Frames aktivieren, also Worte oder Begriffe für sie finden, die in seinem Gedächtnis existieren. Ein Wort kann natürlich auch eine Kette von Vorstellungen bzw. Scenes im Kopf eines Menschen auslösen. Auf der anderen Seite gibt es Scenes, für die jeweils mehrere sprachliche Rahmenmöglichkeiten – also Synonyme – vorhanden sind (vgl. Fillmore, 1977:78). Das sprachliche Phänomen der Metapher beschreibt Fillmore folgendermaßen: „[...] metaphor consists in using in connection with one scene, a word – or perhaps a whole frame – that is known by both speaker and hearer to be fundamentally associated with a different frame.“ (1977:70). Bei der Metapher passiert also eine Verschiebung innerhalb der traditionellen Scene – Frame – Beziehung in Hinblick auf den Kontext. Damit eine Metapher funktioniert, muss der Empfänger die „Originalscene“ des oder der Frames kennen, um die neue Scene aus dem Frame bzw. den Frames, der/die in einen neuen Kontext eingebettet ist/sind, zu verstehen. Ein dienliches Beispiel hierzu wäre der Einzelframe „Adonis“, dessen „Originalscene“ den Namen einer männlichen, vor allem durch ihre äußerliche Schönheit definierten, Gestalt aus der griechischen Mythologie beinhaltet. Die sinnbildhafte Scene der Schönheit muss man also kennen, um „Adonis“ in einem Kontext mit irgendeiner beliebigen männlichen Person („Er ist ein echter Adonis“) richtig – nämlich als Information über ihre nicht zu übersehende, äußerliche Attraktivität - zu verstehen. Nach Fillmore werden Scenes auf zwei Ebenen aufgebaut, nämlich auf der kognitiven (also verständnismäßigen) und auf der emotionalen (also der gefühlsbetonten) Ebene (vgl. 1977: 66, 74). Die Dominanz einer dieser Ebenen hängt vor allem von der Kommunikationssituation und dem Kommunikationskontext (Erfahrungsbedingtheit und Kulturbedingtheit sollen hier immer vorausgesetzt werden), aber auch von der persönlichen Konstitution von

---

<sup>15</sup> Den Spracherlernungsprozess kann man eigentlich niemals als abgeschlossen bezeichnen, weil Sprache so zu sagen immer ein Spiegelbild von Entitätsphänomenen ist – Leben und Welt befinden sich in einem unendlichen Entwicklungsprozess, Sprache verläuft linear zu diesem.

Kommunikationspartnern (beispielsweise Alter, Geschlecht, sozialer Status u.ä.) ab (vgl. Fillmore, 1977: 74). Beispielsweise wird bei einem Verhandlungsgespräch zwischen zwei Geschäftspartnern die kognitive Ebene im Vordergrund stehen, während bei einem Gespräch zwischen Familienmitgliedern bei einer Bestattungsfeier die emotionale Ebene im Vordergrund stehen wird (Kommunikationssituation – und Kontext).

Wenn Fillmore im Weiteren von Textrezeption spricht, so sieht er diese – im besten Fall - als aufbauende und konsequente Entstehung von Scenes in der Vorstellung eines Lesers. Zwischen Textrezeptionsbeginn- und schluss muss der Leser einzelne Scenes, die aufgrund einzelner Frames entstehen, kohärent zusammenfügen, um zu einem Textgesamtverständnis zu kommen. Nach Fillmore schafft der Leser bei der Textrezeption in seiner Vorstellung eine Art eigene „Lesewelt“. (vgl. 1977: 61, 65)

Fillmore berücksichtigt die, innerhalb der Prototypensemantik aufgestellte These, dass einige Wörter eindeutige Bedeutungen haben und andere weniger (einige Frames also eindeutige und vielleicht weniger Scenes evozieren, andere mehrere und vielfältigere Scenes), und macht darauf aufmerksam, dass beispielsweise zwei Frames in zwei verschiedenen Sprachen zwar dieselbe Grundbedeutung haben können, in Abhängigkeit von all den bisher genannten Bedingungen jedoch jeweils verschiedene ( und mehr oder weniger) Scenes enthalten können (vgl. 1977: 64f). Dies ist natürlich ein Punkt, der für das Übersetzen von großer Relevanz ist. Denn abgesehen davon, dass es bereits innerhalb einer Sprache nicht nur eine einzige Möglichkeit gibt, etwas zu verstehen, kommt beim Vergleich zweier Sprachen (und beim Produktionsprozess eines Translats) dieselbe Verstehens- bzw. Interpretationsproblematik noch ein weiteres Mal hinzu. Wenn es also mehrere gelten zu lassende Interpretationen von Scenes und Frames und Nachrichten und Texten gibt, muss es auch mehrere gelten zu lassende Übersetzungsmöglichkeiten geben.

#### **1.4.1. Das Scenes – and – Frames – Konzept innerhalb der Übersetzungskritik**

Das Konzept der Scenes-and-Frames Semantics lässt sich auf Translation ausweiten, indem folgender Prozess deutlich wird: ein ausgangskultureller Text ( der einen Gesamtframe bildet) ruft beim Translator (der immer auch Textrezipient ist) eine bestimmte Vorstellung – also eine Gesamtscene – hervor. Der Translator produziert nun aufgrund dieser bei ihm entstandenen Scene einen neuen zielkulturellen Text - er produziert also einen neuen Frame. Dieser Frame ruft wiederum eine neue Vorstellung (Scene) bei einem Zielrezipienten hervor (vgl. Vermeer/ Witte, 1990). Setzt man diesen translatorischen Scenes- und- Frames – Prozess

in Bezug mit dem translatorischen Handeln, kommt für den Übersetzer eine weitere Scene hinzu, die auf der Professionslitätsebene essentiell ist: jene Scene, die der Translator bewusst, in Abhängigkeit von der Funktion des Translats, seinem ZIELLESER vermitteln möchte. Der Translator muss also unterscheiden zwischen den Scenes, die ein Ausgangstext für ihn persönlich evoziert, und jenen, die ein Translat beim Zielrezipienten evozieren soll – er vermittelt nicht einfach und unmittelbar jene Scene weiter, die der ausgangstextuelle Gesamtframe (Text) bei ihm ausgelöst hat – dies wäre zu subjektiv gefärbt. An dieser Stelle müssen Funktionsbezogenheit und Kulturkompetenz zur übersetzerischen Tätigkeit dazugeschaltet werden.

Ammann geht es nun beim übersetzungskritischen Vorgehen insbesondere um die Auswirkung von Einzelscenes auf das Textganze (vgl. 1990: 226). Der Gesamttext baut sich natürlich aus Einzelscenes auf, und da Einzelscenes für jeden nur möglichen Leser eines Textes (Ausgangstextes und/ oder Translats) sehr unterschiedlich ausfallen würden, muss Ammann bei so einer übersetzungskritischen Untersuchung einen ganz bestimmten Leser spezifizieren und voraussetzen. Im Zuge seiner Rezeption baut auch dieser Leser zunächst einzelne Scenes auf und fügt diese nach Abschluss der Lektüre zu einer Gesamtscene zusammen. Bei der Übersetzungskritik wären nach Ammann letztendlich Einzelscenes und sich die daraus ergebenden Gesamtscenes zweier Leser (Leser des Ausgangstextes und Leser des Translats) miteinander zu vergleichen und in Abhängigkeit vom Skopos als kohärent oder eben nicht kohärent zu beurteilen. (vgl. 1990: 226).

Wichtig ist dabei auch Ammann Anmerkung, dass Scenes und Frames nicht nur auf der unmittelbar textuellen, sondern auch auf metatextueller Ebene aufgebaut werden.(vgl. 1990: 226). Mit „textuellen“ meint Amman inhaltsbetonte Scenes und Frames, dagegen steht „metatextuell“ für formbetonte Scenes und Frames. Hinzu kommt, dass auch diese zwei Scene- und- Frame – Arten nicht klar voneinander zu trennen sind (ein und derselbe Frame kann sowohl inhaltliche als auch formale Scenes evozieren) und jeweils auf kognitive und emotionale Weise aufgebaut werden (vgl. Fillmore). Inhalt wird also vorrangig auf der textuellen Ebene durch eben solche Scenes aufgebaut, wenn der Leser (auf einer weiteren erkenntnismäßigen und gefühlsmäßigen Ebene) zum Beispiel Scenes der Handlung (z.B. einer Romanhandlung) aufbaut – wer sind die Protagonisten? Was ist der Handlungsort bzw. die Handlungszeit? Was passiert gerade? Die Formebene bietet vor allem Scenes über den Text selbst. Hier baut der Leser Scenes auf, welche die Textbeschaffenheit (Sprachstil, Sprachregister, formale Besonderheiten wie z.B. Reime usw.) betreffen. Auch findet die Sceneproduktion auf kognitiver und emotiver Ebene im Wechselspiel statt.

Ammann meint nun, dass „insbesondere Personenbeschreibungen den Leser bei seiner interpretatorischen Arbeit leiten“ ( 1990: 28). Damit ist gemeint, dass der Leser sich an den

(Haupt)Figuren eines z.B. Romans orientiert, denn diese Figuren sind die eigentlichen Inhalts- bzw. Handlungsträger. Der Leser baut seine Einzelszenen, die dann zu einer Gesamtscene führen, anhand dieser Figuren (und die beschriebenen Geschehnisse rund um diese Figuren) auf. Wenn Ammann bei einer Analyse (die vor der Beurteilung eines Translats notwendig ist) also insbesondere auf Figuren eingeht, geht sie folgendermaßen vor: sie analysiert den Frame und die Scene der „äußeren Beschreibung“ (welche Informationen also jene Frames evozieren, die man der äußerlichen Figurenbeschreibung zuordnen kann, z. B.: ist eine beschriebene Person jung oder alt? Wie ist die Person gekleidet? u.ä.) und folgert daraus, wie der Leser die jeweilige Person bewertet. Auf der anderen Seite analysiert Ammann „die Bewertung der Person oder der Beschreibung durch den Erzähler (in der Interpretation des Lesers)“ (1990: 229). Hier kann für den Leser z.B. der Eindruck entstehen, dass der Autor einige Protagonisten mehr schätzt als andere, sie positiver bewertet, sich mit ihnen identifiziert oder sich ihnen näher fühlt (aufgrund z.B. zärtlicher oder wohlwollender Beschreibungen) als anderen Figuren. Eine explizit herauslesbare Position des Autors gegenüber seinen Figuren oder seine wertende Stimme gegenüber diesen wirkt sich höchstwahrscheinlich auch auf die Rezeption des Lesers aus. (Er kann beispielsweise die Position des Autors teilen oder in einem anderen Fall die Sympathie des Autors für eine bestimmte Romanfigur nicht verstehen). Schlussendlich werden diese einzelnen Szenen und Frames der Personen nach ihrer Funktion für den gesamten Handlungsablauf analysiert – welche Folgen haben sie für die Rezeption eines z.B. gesamten Romans? (vgl. Ammann 1990: 229). Für den letzten Schritt der Übersetzungskritik (vgl. Punkt 1.5.) gilt es dann, für eine letztendliche Beurteilung der Translationsleistung (immer unter Berücksichtigung des jeweiligen Skopos) die Gesamtrezeption (Gesamtscene), die sich für die beiden Leser (Ausgangstextleser und Translatleser) vor allem aufgrund der Orientierung an den Figuren ergeben hat, zu vergleichen. Dies ist, aber wie gesagt, der letzte Schritt bei Ammanns übersetzungskritischem Modell. Davor werden Translat (und zwar vor dem Ausgangstext) und Ausgangstext gesondert, auf die gleiche, eben beschriebene Weise untersucht. (Genauer dazu unter Punkt 1.5.).

### **1.5. Modell einer Übersetzungskritik – Margret Ammann**

Bei ihrem übersetzungskritischem Modell stellt Ammann die Analyse des Translats der Analyse des Ausgangstexts voran (vgl. 1990: 212 und 1993: 439). Das Translat soll zuerst als eigenständiger Text rezipiert und auf seine eigene Funktionstüchtigkeit überprüft werden. Mit

Bezugnahme auf Reiss'/ Vermeers und Holz-Mänttäräs Darlegungen ist bei Ammann nun für eine Übersetzungskritik nicht mehr der Ausgangstext Bezugspunkt (nach traditioneller Sichtweise war es ja der Ausgangstext gewesen, die „Textmutter“, die dem ZIELTEXT seine Daseinsberechtigung verlieh und somit als Maßstab für eine gegebene Übersetzungskritik galt), sondern der Zweck des Translats und damit verbunden seine zielkulturelle bzw. zielsituationelle Einbettung: „der Stellenwert eines Textes (Text als Ganzes oder Textteil) [kann] in je unterschiedlichem kulturellen Gefüge verschieden [ sein].“ ( Ammann/ Vermeer, 1991: 251f). Dies muss auch der Übersetzungskritiker berücksichtigen. Ammann geht es beim übersetzungskritischen Vorgehen nicht um die Untersuchung der unmittelbaren Vergleichbarkeit von Texten (und schon gar nicht auf rein sprachbezogener Ebene), sondern um die Untersuchung ihrer jeweiligen Wirkung auf ihre jeweiligen Zielrezipienten in Gestalt der Modell – Leser. (vgl. 1990: 219). Die jeweilige Wirkung wird anhand der Anwendung des Scenes- and – Frames – Konzepts ersichtlich. Vergleichs- und Beurteilungsgegenstand ist bei Ammann also letztendlich die Textwirkung auf die jeweiligen Modell – Leser, mit Bezugnahme auf einen jeweils vor Beurteilung fest zu stellenden Skopos. Im Folgenden sollen nun die fünf einzelnen Schritte, wie sie Ammann in ihrem Rahmenmodell für eine wissenschaftlich fundierte Übersetzungskritik festlegt, angeführt und danach jeweils einzeln (in Hinblick auf ihre praktische Anwendung innerhalb einer übersetzungskritischen Tätigkeit) erläutert werden:

„1) Feststellung der Translatfunktion. 2) Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz. 3) Feststellung der Funktion des Ausgangstexts. 4)Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes. 5) Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.“ ( Ammann, 1990: 212 und 1993: 439)

Ad 1) Der erste Schritt des übersetzungskritischen Modells wendet sich der Untersuchung der Funktion des Translats zu. Der Ausgangstext wird vorerst völlig außer Acht gelassen. Hier muss der Übersetzungskritiker vorerst herausfinden, welche Funktion das Translat innerhalb der Zielkultur erfüllen soll, jegliche Wertungsversuche müssen beiseite gelassen werden. Zu bedenken ist auch (Ammann nimmt Bezug zu Reiss/ Vermeer), dass Translat und Ausgangstext unterschiedliche Skopoi haben können, und darüber hinaus in unterschiedlichem kulturellen Kontext stehen. (vgl. 1990: 212). Auf ein praktisches Vorgehen angewandt stehen hier – bei der Übersetzungskritik eines beispielsweise Romans –Fragen nach dem Verlag, in welchem der Roman veröffentlicht wurde: wen spricht dieser Verlag an? Ist es ein etablierter Verlag? Welche Art von Literatur wird hier veröffentlicht? Von Relevanz ist hier auch die Position des Ausgangstextautors innerhalb der ZIELTEXTKULTUR: ist er

in der Zieldtextkultur bekannt? Wenn ja - mit welchem „literarischen Stigma“ ist er dort versehen? Welche Erwartungen an den Roman weckt sein Name beim Zieldtextleser? All diese Fragen muss der Übersetzungskritiker selbst beantworten können. Weiters ist es bei diesem ersten Kritikschrift oft hilfreich bzw. interessant, Äußerungen des Übersetzers zur gegebenen Übersetzung zu berücksichtigen (sofern sich der Übersetzer zu seiner Arbeit geäußert hat und sofern der Kritiker an diese Äußerungen, in welcher Form auch immer festgehalten, herankommt). Aber auch die Person des Übersetzers selbst – vielleicht ist es ja ein äußerst renommierter Übersetzer – kann für den ersten Kritikschrift herangezogen werden. Gleichzeitig wird in diesem ersten Kritikschrift bereits das Profil des Modell – Lesers des Translats erstellt – in Zusammenhang mit der Translatfunktion. Letztendlich können an dieser Stelle (bei der Übersetzungskritik eines z.B. Buches) auch Layout bzw. Illustrationen (also graphische Gestaltung) mitberücksichtigt werden: auch diese Faktoren können Aufschluss über die Translatfunktion geben. Nachdem der Kritiker also die Funktion des Zieldtextes innerhalb der Zielkultur erfasst hat und ein Modell – Leser – Profil entworfen hat, geht er zum zweiten, im Folgenden erläuterten, Kritikschrift über.

Ad 2) Im zweiten Kritikschrift wird die Kohärenz („Stimmigkeit“) des Inhalts und des Sinns, die Kohärenz der Form und letztendlich die Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats untersucht (vgl. Ammann, 1990: 212). Den Begriff „intratextuelle Kohärenz“ übernimmt Ammann von Reiss/ Vermeer. ( vgl. 1984: 109).

Für die Untersuchung der Relation zwischen Inhalt und Form schlägt Ammann vor, das Konzept der Scenes-and-Frames Semantics heran zu ziehen. ( vgl. 1990: 210).

Wie bereits erwähnt können Personenbeschreibungen für eine Kritik sehr dienlich sein. Es kann innerhalb der kritischen Tätigkeit hier danach gefragt werden, wie der Leser bestimmte Personen, durch die ihnen hinzugefügten Attribute, wahrnimmt. Möglicherweise ergeben sich durch die Wahl der Attribute des Translatproduzenten bereits Widersprüche, wenn z.B. ein- und dieselbe Person mit zwei vom Rezipienten als gegensätzlich empfundenen Eigenschaften beschrieben wird oder gleichzeitig gegensätzliche Informationen über eine Romanfigur existieren (beispielsweise wird eine Figur an einer Stelle als „großzügig“, an einer anderen als „berechnend“ beschrieben oder einmal ist von einer Figur als „unverheiratetem Mann“, und gleich darauf aber von „seiner Ehefrau“ die Rede). Natürlich können solche intratextuellen Inkohärenzen aus dem Ausgangstext übernommen worden (bzw. vom Ausgangstextautor sogar beabsichtigt) sein. Dies wird aber aus diesem Kritikschrift noch nicht ersichtlich, sondern kann erst im fünften und letzten Kritikschrift überprüft werden.

Inkohärenzen können für den Leser auf inhaltlicher wie formaler Ebene entstehen und durch formbetonte und inhaltsbetonte Frames (durch ihre jeweilige Scenevozierung in der

Vorstellung des Lesers) hervorgerufen werden. Fragen, die der Übersetzungskritiker in diesem Schritt also stellen und für sich selbst beantworten muss, wären folgende: Welche Scene (Scenes) löst eine gegebene Personenbeschreibung aus? Wird etwas über die Person ( z.B. über ihre Vergangenheit, ihre Tätigkeit, Vorlieben, usw. erzählt)? Und wenn ja, was? Resultiert für den Leser etwas daraus? Wie sieht der Erzähler die Person? Hat er überhaupt eine merkliche Einstellung zu seiner Romanfigur? Wenn ja, woran lässt sich diese erkennen? Was sind die formalen Merkmale des Textes ( z.B. Sprachstil)?

Schlussendlich ergibt sich aus dieser Analyse eine textuelle Gesamtscene (den Inhalt des Translats betreffend) und eine metatextuelle Gesamtscene (die Form des Translats betreffend). Diese Gesamtscenes werden nach dem Aufbau von ebensolchen Einzelszenes aus diesen zusammengesetzt, und ergeben letztendlich eine endgültige Gesamtscene, welche die metatextuelle und die textuelle Gesamtscene umschließt. Diese endgültige Gesamtscene kann dann zur letztendlichen intratextuellen Beurteilung des gesamten Zieltextes herangezogen werden - Überprüfung der Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats mit anschließendem Fazit.

Ad 3) Der dritte Kritikschrift funktioniert nach demselben Schema wie der erste, der erhebliche Unterschied besteht hier darin, dass es Ausgangstext ist, der auf seine Funktion hin untersucht wird. Gleichzeitig wird auch an dieser Stelle das Profil des ausgangskulturellen Modell – Lesers erstellt wird. Einige Punkte, die im ersten Schritt relevant sind (z.B. die Frage nach dem Verlag), können auch hier untersucht werden. Informationen über den Übersetzer, wird es hier aber keine geben. An deren Stelle kann die Beschäftigung mit dem Buchautor – im Rahmen der Funktionsanalyse – treten. Der Kritiker muss sich bei der Analyse der Ausgangstextfunktion auf die Ausgangskultur beziehen. Mitunter muss er dabei mehr recherchieren, als beim ersten Kritikschrift (wenn er beispielsweise nicht Mitglied der Ausgangskultur ist).

Ad 4) Dieser Kritikschrift ist dem zweiten Kritikschrift - in Hinblick auf die Vorgangsweise - gleich. Der einzige und erhebliche Unterschied liegt im Analyseobjekt: es ist der Ausgangstext. Seine intratextuelle Analyse muss in Bezug zur Ausgangskultur stehen.

Ad 5) Dort, wo viele Übersetzungskritiken beginnen oder ansetzen, kommt Ammanns Modell zu seinem Ende: beim letztendlichen Vergleich zwischen Translat und Ausgangstext. Und wieder ist zu betonen, dass es (nach der davor gesonderten Betrachtung der beiden Texte auf

ihre jeweilige Wirkung hin) kein eigentlicher Vergleich zwischen Translat und Ausgangstext ist bzw. mehr sein kann. Kurz gesagt wird hier die Relation zwischen Einzelszenes (hinsichtlich ihrer Auswirkung auf eine Gesamtscene) und der Gesamtscene (also Wirkung von Textganzem) in Gegenüberstellung von Translat und Ausgangstext untersucht. Es wird überprüft – wieder mit Skoposbezug und im Hinblick auf die jeweilige Kultur – ob beim Vergleich zwischen Translat (Translatgesamtscene) und Ausgangstext (Gesamtscene des Ausgangstextes) intertextuelle Kohärenz besteht. Dabei sei darauf hingewiesen, dass beim Vergleich von Einzelszenes aufgetretene intertextuelle Inkohärenzen keine negative Kritik zur Folge haben müssen, wenn diese Inkohärenzen nach Abschluss der Gesamtscenebildung beseitigt werden, d.h. die letztendliche Textwirkung auf die beiden Modell – Leser als kohärent bezeichnet werden kann. Fragen, die hier gestellt werden können, wären beispielsweise: unterscheiden sich die untersuchten Scenes (Einzelszenes oder auch Gesamtscene) voneinander? Sollen sie sich voneinander unterscheiden (z.B. durch intendierte Skoposveränderung des Translats oder Berücksichtigung des kulturellen Moments)? Kommt es gar durch intertextuelle Inkoheränz zu einer ungewollten Skoposabweichung des Translats? Werden alle als relevant anzusehenden Informationen in gleichem Maße vermittelt? Evozieren beide Texte die gleiche Gesamtscene auf der Formebene (kann beispielsweise die literarische Qualität beider Texte als zwischen einander kohärent bezeichnet werden)? Nach der Beantwortung solcher Fragen, kann der Kritiker nun sein abschließendes Urteil fällen und eine gegebene Translationsleistung beurteilen. Denn nun ist diese Beurteilung, durch die Verwendung eines übersetzungswissenschaftlich fundierten Rahmenmodells für eine Übersetzungskritik, nicht mehr subjektiv oder gar willkürlich. Anzumerken wäre hier noch, dass es bestimmt produktiver ist, wenn man als Kritiker alternative Übersetzungsvorschläge für eine kritisierte Stelle einbringt.

## **1.6. Zusammenfassung**

Anhand der Darlegung<sup>16</sup> der Theorien ( „Skopostheorie“ und „Translatorisches Handeln“) bzw. Konzepte ( „Modell – Leser“ und „Scenes- and- Frames Semantics“) in diesem ersten Kapitel, lässt sich erkennen, dass diese im Bezug zu- und aufeinander nicht in Widerspruch stehen. Das ist eine Voraussetzung, die es erst erlaubt, sie alle in einem Modell zu vereinen. Auch wenn die theoretischen Ansätze teils aus verschiedenen Forschungsbereichen stammen (Reiss/Vermeer und Holz-Mänttari arbeiten im Bereich der Translationswissenschaft,

---

<sup>16</sup> Dargelegt wie gesagt in ihren Grundzügen bzw. in jenen Schwerpunkten, in welchen sie für ein Verständnis des übersetzungskritischen Rahmenmodells von Ammann relevant bzw. notwendig sind.

Fillmore ist Sprachwissenschaftler, und Eco ist über seine sprachwissenschaftliche Tätigkeit hinaus noch in so vielen anderen Bereichen tätig, dass ich diese erst gar nicht aufzähle), ist ihnen allen eine Hauptaussage gemein: diese betrifft den Umstand, dass Textrezeption und Textinterpretation dynamische und variable Prozesse sind, die von vielen verschiedenen und wiederum variablen Faktoren beeinflusst werden können (und de facto auch werden) – und diese Faktoren sind nicht in einem Text selbst zu finden. Es gibt daher nicht die „eine richtige“ Interpretation, was für die Übersetzungswissenschaft wiederum bedeutet, dass es auch nicht den „einen richtigen“ Übersetzungsweg bzw. nicht das „eine richtige“ Übersetzungsprodukt geben kann. Was aber weiter für die Übersetzungskritik bedeutet, dass es nicht das „eine richtige“ übersetzungskritische Vorgehen geben kann. Somit ist diese Aussage bereits in Ammanns Auswahl an Theorien und Konzepten für ihr Modell gegeben – es bietet eine von vielen, aber nicht die einzige Möglichkeit, eine Übersetzungskritik vorzunehmen. Dem Kritiker steht also frei, ob er sich für Ammanns funktional angesetztes übersetzungskritisches Modell entscheidet, oder für ein Modell mit texttypologischem, pragmalinguistischen oder polystystemischen Ansatz. Diese Entscheidung kann der Kritiker natürlich auch nicht willkürlich treffen – er muss seine Entscheidung vom Text, den er beurteilen möchte, abhängig machen.

Ich sehe Ammanns Modell für mein übersetzungskritisches Vorgehen deshalb als geeignet an, weil bei Ammann sowohl die inhaltliche Rezeptionsebene, als auch die formale Rezeptionsebene eines Textes berücksichtigt wird (und das zusätzlich mit variabler Vorrangsmöglichkeit einer der beiden Ebenen). Der Gegenstand meiner Analyse ist ein Roman (ein erzählender, also auf Inhaltsebene vorrangiger Text), der in der Textgattung „Rap“ (ein auf Formebene vorrangiger Text) verfasst wurde. Durch die hier neuartige Verschmelzung einer traditionellen literarischen Gattung mit Hauptgewicht auf Inhalt mit einer neueren, erst seit kurzem als solche zu bezeichnenden Gattung mit Hauptgewicht auf Form, müssen bei der Kritik der Übersetzung dieses Romans beide Ebenen gleichermaßen berücksichtigt werden. Das übersetzungskritische Rahmenmodell nach Margret Ammann ermöglicht mir diese im hier gegebenen Fall notwendige gleichzeitige, gleich gewichtete und wechselwirkende Textebenenberücksichtigung.

## 2. KAPITEL – JUGENDSPRACHE UND RAP

Das Analyseobjekt dieser Arbeit erfordert die Beschäftigung mit dem Thema Jugendsprache und dem Thema Rap. Der Roman, dessen Übersetzung hier beurteilt werden soll, ist in der Textgattung Rap verfasst, deshalb muss ich, in der Rolle des Übersetzungskritikers, vor Beurteilungsbeginn der gegebenen Übersetzung mit dieser Textgattung vertraut sein (beispielsweise ihre speziellen formalen und sprachstilistischen Besonderheiten, aber auch mögliches typischerweise behandeltes Themenmaterial innerhalb dieser Gattung kennen). Die Beschäftigung mit dem Thema Rap findet von Punkt **2.2.** bis Punkt **2.2.8.** statt. Rap ist eines der vier Hauptelemente der HipHop - Kultur. Er stellt den sprachlichen Repräsentationsteil (meist in Verbindung mit Musik) dieser mittlerweile als global zu bezeichnenden Jugendkultur dar. Diese Jugendkultur geht in ihren Ursprüngen auf die verschiedenen kulturellen Praktiken von anfangs vorwiegend afroamerikanischen Jugendlichen aus dem New Yorker Stadtteil South Bronx zurück. Sprache ist immer ein kulturell bezogenes System innerhalb eines (mehrerer) weiteren (weiterer) kulturellen Systems (Systeme). (Diese Formulierung sei hier in ihrer Vagheit vorerst noch gestattet). Im gegebenen Fall ist das kulturelle (Teil)System, auf das primär Bezug zu nehmen ist, die HipHop – Kultur – eine Jugendkultur. Innerhalb dieser speziellen Jugendkultur wird eine ihr entsprechende, spezielle Sprache verwendet, und dies nicht nur mit der Funktion der internen Kommunikation der Kulturmitglieder ( im Sinne von zum Beispiel „Geheimsprache“, für die Abgrenzung zu anderen Kultursystemen) , sondern auch mit der aktiven, nach außen getragenen, künstlerisch gestalteten Sprachrohrfunktion dieser Kultur. Es ist demnach auch eine Auseinandersetzung mit den Begriffen Jugendsprache und Jugendkultur notwendig. Letztendlich sind bei der Gegenüberstellung zweier kulturell unterschiedlich eingebetteter Texte (Ausgangstext und Translat), auch die Auswirkungen der jeweiligen nationalen Kultur, innerhalb welcher die Teilkultur bzw. Jugendkultur existiert, auf diese (und damit auch auf ihre sprachkulturellen Praktiken) zu beachten. Dies wird unter Punkt **2.2.5.** und Punkt **2.2.6.** berücksichtigt. Schließlich behandeln die Punkte **2.1.3.** bzw. **2.2.8.** dieses Kapitels übersetzerische Vorgangs- und somit Beurteilungsmöglichkeiten innerhalb jugendsprachlichen Gebrauchs bzw. von Texten der literarischen Gattung Rap.

## 2.1. Jugendsprache

Was lässt sich unter dem so oft verwendeten Begriff Jugendsprache verstehen? Ist dies eine Sprache oder eine Art Fachsprache, in welcher alle Jugendlichen weltweit untereinander kommunizieren, und die demnach auch erlernbar ist? Das würde der Begriff „Jugendsprache“ unter anderem suggerieren. Zumindest weist er aber auf das Dasein einer Gesamtjugendsprache hin, deren Existenz innerhalb der soziolinguistischen Jugendsprachforschung entschieden und konsequent bestritten und widerlegt wird, denn es gibt „so viele Jugendsprachen wie Jugendgruppen“ (Androutsopoulos, 1998:5). Das bedeutet aber, dass man, um das Phänomen der Jugendsprache deskriptiv erfassen zu können, nach eben diesen Jugendgruppen fragen, und sogar noch einen Schritt weiter gehen muss:

Was wird heute zu Tage unter dem Begriff „Jugend“ verstanden? Dieter Baacke schreibt, es seien die „Jugendkulturen“<sup>17</sup>, von denen der neuzeitliche Begriff von Jugend seinen Ausgang genommen hat.“ (2007: 227). Weiter weist Baacke aber darauf hin, dass sich „so genannte Jugendliche erst in neuerer Zeit bewusst als ‚Jugend‘ oder ‚jugendlich‘ definieren und verstehen“ und es seien „die Erwachsenen“ (Erzieher, Pädagogen, Jugendforscher, Politiker ect.) [...], die sich über Jugend und Jugendlichkeit Gedanken machen“ (2007: 227f) - das bedeutet, dass es also ältere Generationen sind, die den Jugend-Diskurs bestimmen und somit, nach Baacke, die Begriffsgeschichte von „Jugend“ auch eine Projektionsgeschichte<sup>18</sup> sei. Wenn der heutige Jugendbegriff – und das war hier die Hauptaussage - also vor allem durch Jugendkulturen geprägt ist, dann ist Jugend nicht primär biologisch, sondern sozial definiert. Nicht nur institutionell festgelegte Jugendaltersbeschränkungen (z.B.: Zitate aus dem Alltag wie: „An Jugendliche unter 16 wird kein Alkohol ausgeschenkt“, „Jugendliche bis zum achtzehnten Lebensjahr“ oder „Ermäßigung bis zum 26. Lebensjahr“) prägen die Bedeutung des heutigen Jugendbegriffs, sondern er wird über die kulturelle Aktivität von Individuen oder Gruppen definiert. Es wird nun zunächst notwendig sein, einen Überblick über das spezifische kulturelle Verhalten von Jugendlichen zu geben, um danach auch deren – jeweils von ihren kulturellen Praktiken abhängigen – spezifischen Sprachgebrauch erfassen zu können. Im Bezug auf Jugendsprache soll im Weiteren dann nicht danach gefragt werden, was Jugendsprache nun sei, sondern, was in Texten ( mit „Texten“ sind hier sprachliche

---

<sup>17</sup> Die bei Baacke erwähnten „Jugendkulturen“ sind mit den „Jugendgruppen“ bei Androutsopoulos gleich zu setzen

<sup>18</sup> Das Projektionsgeschichtliche wird besonders deutlich, wenn man den historischen Wandel des heutigen Jugendbegriffs zurückverfolgt: bei Hornstein (1984: 147ff) findet sich die Beschreibung des im 18. Jahrhundert vollzogenen Wandels vom „jungen Herrn“ zum „hoffnungsvollen Jüngling“, analog dazu sieht Roth (1983: 13) einen Wandel des „Jünglings“ zum „Jugendlichen“ im 19. Jahrhundert. Mit den jeweiligen Begriffen wurde immer ein bestimmtes Bild – eine Projektion dessen, was Jugend sein soll -verbunden, das sich historisch gewandelt hat.

Äußerungen Jugendlicher - schriftlich, wie auch mündlich - gemeint) Jugendlicher steht, und weshalb ( diese letzte Frage führt eben zu den im Folgenden behandelten Jugendkulturen bzw. Jugendgruppen). Innerhalb der Jugendsprachforschung werden im Allgemeinen drei Gruppenbegriffe voneinander unterschieden: die „virtuelle Großgruppe Jugend“ (Nowotnick, 1989:25), jugendliche Subkulturen oder Jugendkulturen und Peer – Groups ( vgl. Androutsopoulos, 1998: 4).

## **2.1.1. Kulturelle und soziologische Aspekte: Jugendkultur**

### **2.1.1.1. Peer-Groups, Jugendkulturen und die virtuelle Großgruppe Jugend**

Der Begriff „Peer Group“ wurde vom amerikanischen Soziologen Charles Cooley ( 1864 - 1929) geprägt. Innerhalb der Jugend(sprach)forschung wird unter diesem Begriff eine Gruppe von Jugendlichen verstanden, die „an den jeweiligen Orten bzw. Institutionen [entsteht], die Jugendliche zusammenführen: Nachbarschaft, Schulen, Ausbildungsstätten.“ ( Baacke, 2005: 13). Für deren Mitglieder hat eine Peer-Group vor allem die Funktion der Orientierung und Identitätsfindung in der Übergangsphase vom Kind zum Erwachsenen – innerhalb der Gruppe besteht Solidarität, vor allem durch eine aktive Gegenposition gegenüber der Erwachsenenwelt, im Konkreten zum Beispiel die Peer-Group Schulklasse gegenüber dem Klassenlehrer ( vgl. Veith, 2005: 63). Wie jede definierte Gruppe von Individuen, haben auch die jeweiligen Peer- Groups ihre Symbole, welche die einzelnen Mitglieder in ihrer Zugehörigkeit zur jeweiligen Gruppe markieren – diese Symbole können zum Einen über das äußere Erscheinungsbild der Gruppenmitglieder erkennbar sein ( also „Stil“, der sich über z.B. bestimmte Kleidung oder Haartracht bzw. besondere Verhaltensformen oder auch Anschauungen - einer Gruppe von gleich Gesinnten - definiert); sie drücken sich aber auch in spezifischer Sprachverwendung<sup>19</sup> innerhalb der Gruppe aus (vgl. Veith, 2005: 64). Nun muss man aber bedenken, dass es sehr viele mögliche und verschiedene Institutionen gibt, die Jugendliche zusammenführen können, und dass somit ein und derselbe Jugendliche auch mehreren Peer- Groups gleichzeitig angehören kann bzw. von einer Peer – Group in die nächste wechseln kann. Gleichzeitig kann es aber auch Jugendliche geben, die gar keiner Peer – Group angehören. Inwiefern unterscheidet sich nun „Peer – Group“ von „Jugendkultur“? Im Folgenden wird ersichtlich, dass Peer – Groups ein spezifischer Teil von Jugendkulturen sind, sich also nicht von ihnen unterscheiden, sondern in sie eingehen. Was aber ist unter

---

<sup>19</sup> Bei Hess-Lüttich (1983: 26) wird diese spezifische Sprachverwendung mit dem Begriff „Antisprache“, bei Bausinger (1984: 124) mit „Kontrasprache“ beschrieben. Genauer zu den linguistischen Aspekten unter Punkt 1.2.1.

Jugendkultur(en) zu verstehen? Baacke beispielsweise liefert nicht vorab eine Definition dessen, was Jugendkultur (en) sei(en), sondern beschreibt verschiedene „Jugendszenentypen“ ( vor allem am Beispiel Deutschlands) und weist auf ihre historischen Vorläufer bzw. Zusammenhänge hin. Die drei Szenentypen sind nach Baacke: Peer-Groups der Teenager (vgl. 2007: 9-18), Protestbewegungen ( vgl. 2007: 18- 28) und Action – Szenen ( vgl. 2007: 28-39). Sie alle sind durch jeweils ähnliches, szeneninternes Verhalten ihrer Mitglieder charakterisiert - innerhalb dieser Szenentypen finden sich dann die verschiedenen Jugendszenen. Wie diese Jugendszenen aussehen (können), lässt sich an einer sehr detaillierten Aufzählung von Ferchhoff ablesen, der 21 verschiedene Jugendszenen in den 1990er Jahren unterscheidet - beispielsweise finden sich hier „Yuppies“ – karriereorientiert und mit Statussymbolen protzend, „Punker“ – rebellisch und provozierend in Haltung und Aussehen, „Müslis – Szenen“, „Grün – Alternativis“, „New Age Hippies“ – „harmlos“, pazifistisch orientiert und umweltbewusst, „Hools“ – „grölende, stets mit polizeilichem Begelitschutz auftretende und randalerprobt Fußball-Fans“, „HipHopper“, „Rapper“, „Skater“ – Repräsentanten der HipHop – Kultur oder „ die große Mehrheit der Stinos“ – „ stinknormale sportive und leger gekleidete, modisch orientierte Jugendliche“ ( Ferchhoff,1994: 2ff). Bei Baacke werden die einzelnen Jugendszenen nicht so konkret benannt, eher wird hier das jeweilige szenentypische Verhalten beschrieben. Diese zwei Zugänge führen letztendlich aber zur selben Aussage: eine Vielzahl an Jugendlichen definiert sich über ihr spezifisches, kulturelles Verhalten, für das die Jugendlichen die Regeln selbst aufstellen und Jugendkultur als solche definiert sich primär durch ihre Vielfalt – also durch unzählige (szenespezifische kulturelle Praktiken. Man könnte also auch sagen, dass Jugendkultur ein System ist, das aus vielen weiteren, dynamischen jugendkulturellen Subsystemen besteht. Wesentlich ist dabei, dass diese jugendkulturellen Systeme oder Szenen ( Androutopoulos bezeichnet diese Szenen auch als „Netzwerke der Jugendkultur“, 1998: 2) nicht statisch und in sich abgeschlossen sind, sondern sich kontinuierlich verändern und äußerst durchlässig sind. Das bedeutet, dass ein und derselbe Jugendliche ( vgl. Peer-Groups) zum Beispiel nacheinander mehrere Szenen durchlaufen kann, oder auch gleichzeitig mehreren Szenen angehören kann. (vgl. Baacke, 2007: 40). Es herrscht heutzutage also anscheinend Bewegungsfreiheit innerhalb des Systems Jugendkultur, nach Ferchhoffs Beispielliste greifend, kann also ein „Punk“ im Extremfall zum „Yuppie“ werden, oder ein „Stino“ (in vielleicht weniger extremen Fall) zum „Grün – Alternativli“. Bewegungsfreiheit herrscht wohl - wenn man berücksichtigt, dass „jugendlich“ eben nicht primär biologisch bzw. institutionell festgelegt ist - auch im Bezug auf Ein – bzw. Ausstieg in eine bzw. aus einer Jugendszene. Das würde im Extremfall zum Beispiel bedeuten, dass auch ein Vierzigjähriger sich innerhalb der z.B. Punkszene bewegen kann. Meist wächst man aber, wie die Erfahrung zeigt, aus solchen jugendkulturellen Szenen

so zu sagen heraus ( mit Bells, 1961: 83, Worten: "Man sollte begreifen, dass die jugendliche Subkultur einer Entwicklungsphase entspricht, durch die der Jugendliche hindurchgeht und der er wieder erwächst") - das ist auf die Hauptfunktion von Jugendkulturen zurückzuführen: es ist ( ähnlich wie bei den Peer-Groups als Teil-Jugendkultur) die Funktion des Hilfsmittels bei der Identitätsbildung- bzw. findung für Menschen in der jugendlichen Lebensphase. Man erprobt sich so zu sagen in einer eigenen, jugendlichen Welt innerhalb der Erwachsenenwelt. Diese jugendliche Welt bietet gleichzeitig den notwendigen Raum für Selbstgestaltung und stilistische Attitüden. Und so definieren sich einige Jugendliche bzw. Jugendkulturen mehr, andere wiederum weniger, auch über kreatives Verhalten bzw. künstlerische Betätigung ( das Schaffen z.B. neuer Musikstile) oder machen Produkte künstlerischer Betätigung zu ihren Stilträgern ( z.B. jugendliches Fan – Verhalten, das Hören gleicher Musik innerhalb einer Jugendszene). Musik kann zum Beispiel genauso ein wesentlicher Szene - Stilträger sein ( „musiklastige“ Szenen wie die „HipHop“- , „Metaler“- oder „Techno“ – Szene) , wie auch Formen der Bildenden Kunst ( z.B. die Kunstform der „Graffiti“ in der „HipHop“-Kultur) oder der künstlerische Umgang mit Sprache ( z.B. das Rappen). In anderen Szenen dominiert Mode, – Sport, - oder politisches Bewusstsein. In vielen Fällen sind innerhalb einer Jugendkultur viele dieser Stilträger gleichzeitig in verschiedenem Ausmaße vorhanden (z.B.: innerhalb der HipHop – Kultur : Sprachkunst in Verbindung mit Musik: Rap, Graffiti als Element der bildenden Kunst, typischer Kleidungsstil - Mode, Skateboarden – Sport). Als weitere Funktion einer Jugendkultur ist jene der „Sozialisationsinstanz“ (Baacke, 2007: 274) zu nennen. Damit ist gemeint, dass bestimmte z.B. Institutionen, aus jugendlicher Sicht, Defizite ausweisen können, zur persönlichen Unzufriedenheit der Jugendlichen führen. Der Einstieg in eine Jugendszene kann dann als Flucht in eine „bessere Welt“ gesehen werden, die auch mit der Hoffnung verbunden sein kann, etwas in der „schlechteren Welt“ zu verändern. Auf die Peer – Groups bezogen kann die defizitäre Institution beispielsweise die Schule sein. Bei einigen Jugendkulturen kommt ihre Entstehung als Reaktion auf bzw. Protest gegen als defizitär empfundene (gesellschaftlich, politisch, institutionell usw. bedingte) Zustände noch klarer zum Vorschein, wie z.B. bei der HipHop-Kultur, deren Entstehung auf die sozialen Missstände in der South Bronx zurückzuführen ist.

Nun darf aber ein Aspekt auf gar keinen Fall außer Acht gelassen werden: denn auch wenn Jugendliche sich in vielen Fällen ( einige mehr, andere weniger) über ein spezifisches kulturelles Verhalten definieren bzw. sozialisieren, sind sie auch immer gleichzeitig Mitglieder eines größeren Kultursystems – wenn man so will, der Welt der Erwachsenen. Das impliziert auch, dass sie sich innerhalb ihrer eigenen Welt anders verhalten, als im größeren Kultursystem der Erwachsenen. Ihr jugendkulturspezifisches Verhalten ist also nicht immer

gleich stark ausgeprägt (das z.B. kann von Tag zu Tag, aber auch von Stunde zu Stunde variieren). Auch hier zeigt sich die Dynamik und Durchlässigkeit im Bezug auf den Begriff „Jugendlicher“ bzw. „Jugendkultur“.

Wenn nun eingangs unter diesem Punkt auch von der „virtuellen Großgruppe der Jugend“ (gesprochen wurde, dann werden innerhalb dieser Großgruppe die Menge aller möglichen ( aber nicht zahlenmäßig erfassten/ erfassbaren - deshalb eben „virtuell“) Jugendlichen gesehen - und zwar jene, die als Angehörige von Jugendkulturen bezeichnet werden können, und auch jene ( und in Ferchhoffs Augen sind diese, wie oben erwähnt, in der Überzahl ), die keiner bestimmten Szene oder Jugendkultur angehören ( also nach Ferchhoff die „Stinos“, die „stinknormalen“ Jugendlichen). Diese Anmerkung ist wichtig, weil ansonsten der Eindruck entstehen könnte, dass jeder Jugendliche zwingend spezifischen kulturellen Praktiken nachgeht – und das ist nicht der Fall ( vgl. Androutopoulos, 1998: 4). Vorgehend impliziert dieser Umstand auch, dass Jugendsprache nicht mit der Sprache der Jugend gleich zu setzen und demnach der Begriff Jugendsprache im wissenschaftlichen Kontext aufgrund seiner Vagheit eher zu vermeiden ist. In dieser Arbeit sei der Fokus aber auf den ( mit ihrer jeweiligen Kultur in Zusammenhang stehende) Sprachgebrauch „jugendkultureller Jugendlicher“ gerichtet – denn letztendlich geht es in dieser Arbeit vorerst auch darum, Rap – betrachtet als das Produkt künstlerischen Umgangs mit und innerhalb von jugendsprachlichem Gebrauch – fassbar zu machen.

Es wurde nun gezeigt, aus wie vielen verschiedenen Einzelkultursystemen sich ein möglicher Sammelbegriff Jugendkultur<sup>20</sup> zusammensetzen kann. Eine akzeptierte Tatsache ist auf der anderen Seite, dass Kultur (jede Kultur) und Sprache nicht voneinander zu trennen sind. Das bedeutet, dass all die unter diesem Punkt aufgezählten Vielschichtigkeiten, Vielseitigkeiten, dynamischen Prozesse und Überschneidungen innerhalb von Jugendkultur sich unmittelbar im Sprachgebrauch ihrer Mitglieder niederschlagen. Eine einheitliche Jugendsprache kann also, wie gesagt, nicht existieren<sup>21</sup>. Wie lässt sich dann aber der Sprachgebrauch Jugendlicher aus linguistischer Sicht möglichst übersichtlich erfassen? Eine mögliche Erfassungsweise soll in den zwei weiteren Punkten dargelegt werden.

---

<sup>20</sup> Baacke liefert dann doch eine mögliche Definition von „Jugendkultur“, die ich hier der Vollständigkeit halber noch anführen möchte: „Jugendkulturen sind diejenigen Teile einer nationalen oder übernationalen jugendlichen Population, die für das jugendliche Selbstverständnis einer bestimmten Epoche oder eines ungefähren Zeitraums Leitbilder setzen und auch von den Erwachsenen und ‚Erziehungsberechtigten‘ als diejenigen wahrgenommen werden, die aufgrund ihrer scharf konturierten Eigenarten mit oft herausforderndem Charakter für ältere Generation in besonderer Weise Irritationen darstellen.“ ( 2007: 227).

<sup>21</sup> Ewa Neuland schlägt als alternative Umschreibungen beispielsweise „Vielfalt jugendsprachlicher Register“ bzw. „Sprachgebrauch Jugendlicher“ oder auch „Jugendsprachen“ vor. ( 2008: 31)

### 2.1.2. Linguistische Aspekte: Jugendsprachen

Der teilweise sehr spezifische Sprachgebrauch Jugendlicher ist ein Phänomen, das als eigener Forschungsgegenstand der Sprachwissenschaft noch relativ jung ist. Erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts begann sich die Sprachwissenschaft näher mit dem Sprachgebrauch Jugendlicher auseinander zu setzen. (vgl. u.a. Androutsopoulos, 1998:1). Seitdem sind, auch im deutschsprachigen Raum mittlerweile zahlreiche Publikationen zu diesem Thema erschienen. Für eine deskriptive Erfassung des Sprachgebrauchs Jugendlicher erweist sich die Varietätenlinguistik als geeignet ( z.B. Bausinger, 1984; Sornig, 1990). Beneke (1985: 252) fasst „Jugendsprache“ als „eine altersspezifische Varietät der informellen Kommunikation“ auf, deren Besonderheiten „vor allem auf der lexikalisch – semantischen Ebene ausgeprägt“ sind. Auf der anderen Seite gibt es innerhalb der Jugendsprachforschung einen zweiten, gegensätzlich erscheinenden Ansatz, den folgende Aussage verdeutlicht:

„ [ das Spezifische an der Kommunikation Jugendlicher ist] nicht an seiner spezifischen Lexik und Ausdrucksweise festzumachen; jugendliche Sprechweisen sind in erster Linie umgangssprachliche Stile, die allerdings hinsichtlich ihrer Ausgestaltung einige Charakteristika aufweisen. Diese zeigen sich in einzelnen Sprachstilen und Stilbasteleien, die aber eher ‚High – Lights‘ in einer überwiegend umgangssprachlich geführten Kommunikation sind.“ (Schlobinski/ Kohl/ Ludewigt, 1993: 211).

Der hier zuerst erwähnte Ansatz ist also systemorientiert und zielt auf eine strukturlinguistische Beschreibung von Varietäten (bezogen auf Jugendsprache) ab. Der zweite Ansatz orientiert sich am Sprecher selbst, geht also „vom Jugendlichen“ selbst aus, und hat eine „gesprächsanalytisch – ethnografische Beschreibung“ ( Selting/ Hinnenkamp, 1989: 12) zum Ziel. Kann hier aber von einer Dichotomie im klassischen Sinne die Rede sein? Neuland weist darauf hin, dass diese zwei Ansätze sich eher ergänzen, als dass sie in Gegensatz zueinander stehen ( 1984: 16).

Aus Arbeiten mit systemorientierten Ansatz seien hier nur einige Beispiele und Schlussfolgerungen empirischer Untersuchungen jugendsprachlichen Gebrauchs gegeben: Veith zeigt als typisch anzusehende Sprachmerkmale der „Jugendsprache“ anhand der Gruppe „Schüler“ auf und schreibt:

„Der Jargon der Schüler besteht aus einem Sonderwortschatz, der institutionell und auf die Gruppe hin [ ...] orientiert ist, aber auch aus besonderen stilistischen Präsentationsformen, vor allem ‚Sprüchen‘ – das sind Wendungen bzw. Redensarten (Phraseologismen), die auch von Jugendlichen, die nicht mehr zur Schule gehen, gebraucht werden.“ (Veith, 2005: 64).

David schreibt: „Die Jugendsprache lebt zu einem großen Teil von sprachlichen Bildern. Der Religionslehrer wird als ‚blecherner Heiland‘ abgetan [...] ein fester Freund als ‚Scheich‘[...]“ (1987:34). Androutsopoulos hat in seinem sehr umfassenden Werk *Deutsche Jugendsprache* unter anderem die Verwendung von Anglizismen verschiedener Jugendszenen untersucht und die Untersuchungsergebnisse in der unten dargestellten Grafik ersichtlich gemacht:

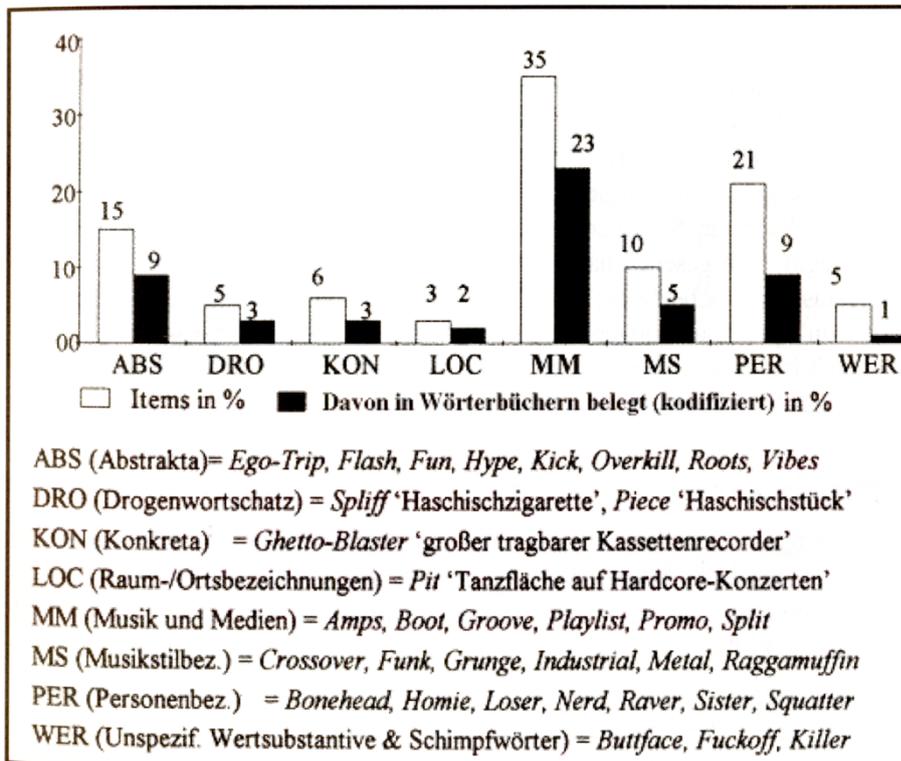


Abb. 2: „Anglizismen in den Jugendszenen: Substantive in acht Sachgruppen“  
(Androutsopoulos, 1998: 551).

Es wird bereits deutlich, dass es schwierig ist, das Phänomen Jugendsprache zu erfassen. In dieser Arbeit soll jener Erfassungsansatz behandelt werden, der sich auf die Varietätenlinguistik stützt. Dazu soll vorerst im folgenden Punkt eine Erklärung dessen erfolgen, was unter sprachlichen Varietäten (bzw. sprachlicher Variation oder Varianz) zu verstehen ist.

### 2.1.2.1. Sprachliche Varietäten

In verschiedenen einschlägigen Publikationen finden sich unterschiedliche Definitionen von „Varietät“ bzw. „Variation“ oder „Varianz“ im Bezug auf Sprache, wobei in der Soziolinguistik Konsens darüber herrscht, dass die „Gesamtsprache“ (Steger, 1988) nicht als

ein homogenes Gebilde anzusehen ist, sondern als Summe von Varietäten ( vgl. Androutsopoulos, 1998: 10). Was aber ist mit Varietät gemeint? Bei Veith ( 2005: 24) findet sich folgende Definition: „Eine sprachliche Varietät ist ein durch außersprachliche Parameter näher definiertes Sprachsystem, das eingebunden ist in einen Komplex von Sprachsystemen“ ( 2005: 24). Bei Berruto (1987: 264) liest man eine etwas andere Definition - eine Varietät sei dadurch charakterisiert „dass gewisse Realisierungsformen des Sprachsystems in vorhersehbarer Weise mit gewissen sozialen und funktionalen Merkmalen der Sprachgebrauchssituation kookkurrieren.“ Zur Veranschaulichung dessen, was gemeint sein könnte, sei nun das „soziolinguistische Varietätenmodell“ aus dem Werk *Germanische Soziolinguistik* von Löffler (2005) dargestellt:

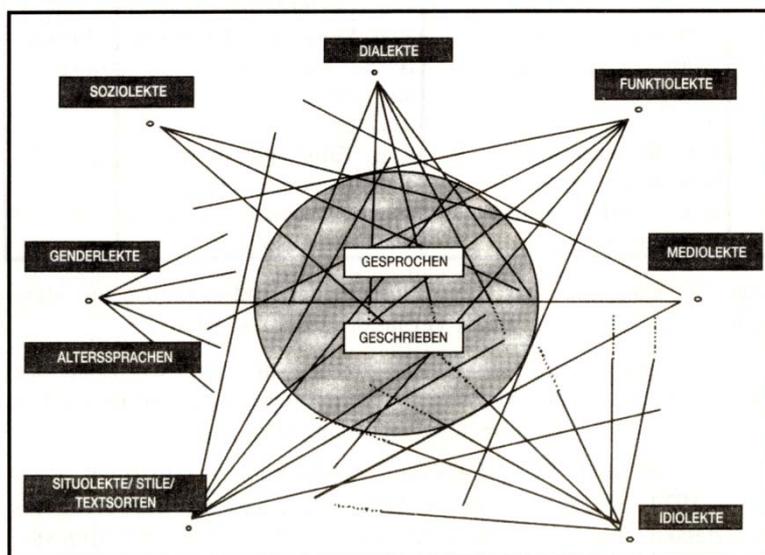


Abb. 3: „Ein soziologisches Varietätenmodell“ ( Löffler, 2005: 79)

Löffler nennt sein Modell „eine Art ‚Sprachwirklichkeitsmodell‘“ und beschreibt dieses folgendermaßen:

„ Kreis und Striche sollen zeigen, dass die Sprachwirklichkeit ein übergangsloses Kontinuum darstellt und dass alle Klassifizierungsversuche eine Frage des Standpunktes sind und immer nur unzureichend sein können. Die Übergänge sind fließend, und die Unterscheidungskategorien überschneiden sich.[...] Die Varietäten – in Anspielung an das Suffix –lekt bei ‚Dialekt‘ – auch ‚Lekte‘ genannt, kann man [ ...] als gebündelte Textexemplare ansehen, deren sprachliche Merkmale in der Hauptsache von Redekonstellationstypen oder sozio-pragmatischen Bedingungen wie Individuum, Gruppe, Gesellschaft, Situation, Funktion geprägt sind.“ ( 2005: 79).

Nach dieser letzten Definition werden nun einige Parallelen zu einer aus der Translationswissenschaft stammenden Vorgangsweise für eine Textanalyse ( in Hinblick auf einen zu übersetzenden Text) nach Christiane Nord<sup>22</sup> ersichtlich, die ich hier kurz (in Bezugnahme auf Löfflers Modell) aufzeigen möchte: „**WER** ( Soziolekte/ Idiolekte) übermittelt **WOZU** ( Funktiolekte) **WEM** ( in Löfflers Modell das „übergangslose Kontinuum“ in Beziehung zum jeweiligen Standpunkt ) über **WELCHES MEDIUM** (Mediolekte) **WO** (Dialekte/ Situolekte) **WANN** ( für die zeitliche Komponente findet sich bei Löffler keine eindeutige Entsprechung – im weitesten Sinne könnten hier Situolekte und gleichzeitig Genderlekte bzw. Alterssprachen stehen) **WARUM** ( ebenfalls Situolekte, im weitesten Sinne Funktiolekte) einen Text?“. Für „Stile/ Textsorten“ bei Löffler fehlt bei Nord ( innerhalb dieser Fragereihung) ein „**WIE**“. Man sieht also, dass sich Nords „W – Fragen“ nicht eins zu eins mit Löfflers Modell decken, jedoch in Anlehnung an Nords Fragenkomplex und diesen leicht modifizierend, könnte man, wie ich meine, auf folgende Weise nach sprachlichen Varietäten fragen: „Wer spricht/ schreibt wozu über welches Medium wo und in welcher Situation ?“ All diese Momente können einen spezifischen Sprachgebrauch (also das Zurückgreifen auf eine bestimmte Sprachvariante) bestimmen. Wenn z.B. Situation ein bestimmendes Moment ist ( also bestimmte Varietäten für bestimmte Situationen angemessen sind), impliziert das, dass jedes Individuum im Laufe seines Lebens lernt ( oder lernen muss), mehrere ( situationsspezifische) Varietäten zu beherrschen ( ein sehr einfaches Beispiel ist hier, für das Deutsche, die Verwendung der Höflichkeitsform gegenüber Personen, die man noch nicht bzw. nicht gut kennt, oder die als Respektspersonen gelten ).

In der Soziolinguistik wird also zwischen vier varianzbedingenden Hauptparametern innerhalb eines „Varietätenraumes“ unterschieden – die vier Varietätenklassen sind: die diatopische ( dialektalen, räumlichen, arealen oder geographischen – sie entsprechen der unterschiedlichen geographischen Verteilung), die diastratische (soziolektale – diese Varietäten werden von den verschiedenen sozialen Gruppen benutzt, betreffen also die soziale Schichtung), die diaphasische ( situative, stilbezogene oder idiolektale – sie werden in unterschiedlichen Situationen bzw. Domänen eingesetzt) und die diachronische ( zeitliche oder historische – sie beziehen sich auf unterschiedliche Zeitabschnitte im Laufe der Sprachentwicklung) ( vgl. Androutsopoulos, 1998: 10, Veith, 2005: 25, Siguan, 2006: 360, Neuland, 2008: 136). Darüber hinaus ist aber auch die Mündlichkeit oder Schriftlichkeit eines

---

<sup>22</sup> Ich beziehe mich hier nur auf die bei Christiane Nord angeführten „Textexternen Faktoren“. (vgl. Nord, 1993). Ich verwende Nords Konzept für eine Übersetzungstypologie hier nur als praktisches Hilfsmittel für eine in meinen Augen vereinfachende Darstellungsmöglichkeit von Sprachvarietäten ( indem nach diesen Varietäten gefragt wird), ansonsten sind in dieser Arbeit Nords Ansätze und Konzepte nicht relevant – daher auch nicht im Kapitel zu den theoretischen Grundlagen angeführt. ( Allerdings stehen Nords Ansätze auch nicht in Gegensatz zu den in dieser Arbeit angeführten theoretischen Ansätzen – auch Nords Ansätze sind funktional).

Textes an sich schon eine Varietät, wenn man bedenkt, dass für schriftlich übermittelte Texte andere sprachliche Normen gelten als für solche, die mündlich übermittelt werden. Mit all diesen zusammenspielenden, aufeinander einwirkenden Momenten innerhalb eines Varietätenraumes wird eine erste Parallele zwischen der hier dargelegte Auffassung von Varietäten und der davor dargelegten Auffassung von Jugendkultur ersichtlich: bei beiden handelt es sich um komplexe Systeme, die aus weiteren Subsystemen bestehen, die wiederum aufeinander einwirken. Eine weitere Parallele zum System Jugendkultur ergibt sich durch „die Komplexität und Relativität jedes Einteilungsversuches“ (vgl. Löffler, oben) innerhalb eines jeden Varietätenraumes, also die Betonung dessen, dass sprachliche Varietäten nicht klar voneinander abzugrenzen sind – ebenso wenig sind, wie zuvor dargelegt wurde, die einzelnen Szenen ( also jugendkulturellen Systeme innerhalb des Großsystems Jugendkultur) klar voneinander abgrenzbar, denn zwischen den einzelnen Szenen besteht mutuelle Permeabilität gegenüber anderen Szenen. Beide hier dargelegten Auffassungen sind also dynamisch - systemorientiert. Dadurch ist zwar gezeigt, dass sich die Varietätenlinguistik für die Erfassung des Phänomens „Jugendsprache“ , also zur Darstellung spezifisch jugendsprachlicher Varietäten, im Ansatz durchaus eignet - und in einem Beispiel für die modellhafte Erfassung des Sprachgebrauchs Jugendlicher geht die Urheberin des Modells, Ewa Neuland, zunächst auch von den vier Hauptparametern der Varietätenlinguistik aus, ergänzt diese aber um weitere Aspekte, welche nun, wie auch das erwähnte Modell, unter folgendem Punkt gezeigt und erläutert werden sollen.

### 2.1.3. Jugendsprache: Sprachgebrauch Jugendlicher im multidimensionalen Varietätenraum

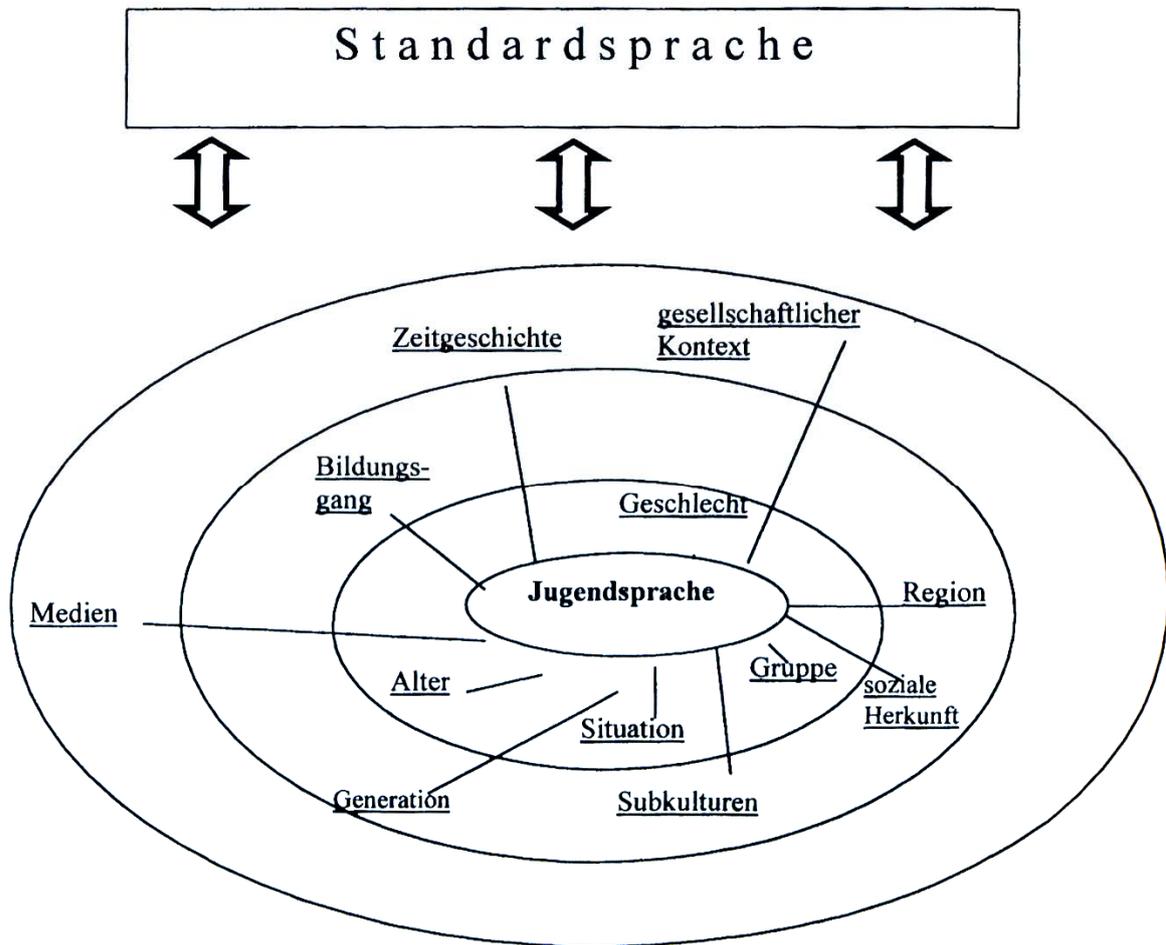


Abb. 4: „Variationsspektrum Jugendsprache“ (vgl. Neuland 2008: 138)

Das oben abgebildete Modell, das Ewa Neuland im Jahre 2000 entworfen hat, bezeichnet sie als „Variationsspektrum Jugendsprache“. ( 2008: 138). Zwar geht Neuland, wie gesagt, von den vier varietätslinguistischen Hauptparametern aus. Allerdings ist, nach Neuland, das Phänomen Jugendsprache mit den klassischen vier Varietätsparametern nicht mehr fassbar. Eine der Begründungen Neulands dafür ist zum Beispiel folgende: das klassische Varietätenmodell berücksichtige nicht die Frage nach der Menge bzw. den Typen von sprachlichen Merkmalen, anhand deren zahlenmäßigem Vorkommen eine Varietät als eigenständig deklariert werden kann – dies sei aber , wenn man einzelne Varietäten

voneinander unterscheiden können möchte, so wie dies Neuland fordert, notwendig – diese Forderung Neulands wiederum basiert auf ihrem Anliegen, in einem Modell konkrete ( in der Wirklichkeit vorhandene) Sprachverwendungsweisen Jugendlicher so weit wie möglich ersichtlich machen zu können. Dabei sollte aber das dynamische Moment nicht verloren gehen und die Komplexität bzw. Vielschichtigkeit erfasst werden können. (vgl. Neuland, 2008: 137). Die Schwierigkeit hängt eben mit der Vielschichtigkeit von „Jugendkultur“ und demnach auch „Jugendsprache“ zusammen – als ein Beispiel sei der zuvor erwähnte Aspekt über die wechselnd stark ausgeprägten jugendspezifischen Verhaltensformen, welche sich jeweils auch im Sprachgebrauch manifestieren. Die vier varietätenlinguistischen Parameter reichen also scheinbar nicht aus, um den Sprachgebrauch Jugendlicher ausreichend zu erfassen. Neuland geht deshalb dazu über, einen „multimedialen Varietätenraum“ – als jugendsprachwirklichkeitsnahes Abbild zu konstruieren, den sie „unterhalb der Standardsprache“ lokalisiert. ( Neuland, 2008: 138). Hier soll nun die Vielfalt von Sprachgebrauchsweisen Jugendlicher folgendermaßen veranschaulicht werden: die so genannte Standardsprache, aus welcher die Jugendlichen schöpfen, hat schon allein als sprachlicher Grundpool natürlich maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung und Konstitution ihres „eigenen“ Sprachgebrauchs. Die Pfeile, die vom Balken mit der Inschrift „Standardsprache“ ausgehen, sind aber in beide Richtungen gehend markiert: das bedeutet, dass auch der Sprachgebrauch Jugendlicher sich auf die Standardsprache auswirkt ( als jugendspezifisch angesehene Ausdrücke können also auch Eingang in die Standardsprache finden). Als eigentliches Zentrum der Grafik kann das zu erfassende Phänomen – die Jugendsprache ( welche Neuland in diesem Zusammenhang scheinbar – mit aufgezeigten Wechselwirkungen zwischen ihr und der Standardsprache bzw. aufgezeigten Faktoren, die innerhalb der Eigenwelt eines Jugendlichen Auswirkungen auf sie haben – als Überbegriff für den Sprachgebrauch Jugendlicher akzeptiert) angesehen werden. Im innersten Kreis, der an das Zentrum Jugendsprache grenzt, befinden sich jene Kategorien, die nach Neuland für den jugendsprachlichen Gebrauch am meisten ausschlaggebend sind: Alter, Situation, Gruppe und Geschlecht. Die Faktoren Bildungsgang, Region, soziale Herkunft und die mögliche Zugehörigkeit zu Subkulturen ( oder Jugendszenen) und zu einer bestimmten Generation wirken sich Neulands Modell zufolge in etwas geringerem Maße auf den Sprachgebrauch aus, als die zuvor erwähnten Faktoren. Als letztgenannte Einflüsse auf die Jugendsprache (das bedeutet nicht, dass der Einfluss dieser Faktoren schwach ist, sondern dies nur im Gegensatz zu den zuvor Genannten) zieht Neuland den Einfluss der Medien, von Zeitgeschichte und des gesellschaftlicher Kontextes heran. Dieses Modell hat Neuland auf empirisch begründeten sprachsystematischen Untersuchungen innerhalb des Sprachgebrauchs von Jugendlichen in Deutschland entworfen (2008: 131 – 134). Es zeigt also die als typisch ansehbaren, in ihrer

Gültigkeit aber zeitlich nicht unbegrenzten, für vor allem Deutschland gültigen, und nach ihrer Häufigkeit (hier gleichgesetzt mit Ausschlagskraft) angeordneten Faktoren, die zur Ausformung von Jugendsprache führen und gleichsam ihren spezifischen Gebrauch charakterisieren. Dass die Ausschlagskraft für einen konkreten, individuellen Fall anders verteilt sein kann, wird hier durch die Bauart des Modells berücksichtigt. Insofern ist das Modell auch modifizierbar und auf spezielle, individuelle Fälle anwendbar; beispielsweise könnten in so einem konkreten Fall Faktorenverschiebungen von einer äußeren Kreisschicht in eine innere stattfinden. Einzig statisches Element - durch seine „übergeordnete“ Positionierung und scheinbar auch durch die rechteckige Rahmenform (wobei durch die mit den Pfeilen angedeutete Wechselwirkung auch nicht mehr ganz statisch) - ist der Faktor „Standardsprache“. Dies entspricht aber (aus jugendsprachlicher Sicht) auch einem Abbild der Wirklichkeit, da beispielsweise ein Kind beim Spracherlernungsprozess eher zuerst und stärker mit Standardsprache in Berührung kommt, als mit Sondersprachformen; die Standardsprache ist also der erste Bezugspunkt – erst aufgrund ihrer Existenz können Jugendliche überhaupt Sprachmodifizierungen jeglicher Art vornehmen.

Die Standardsprache kann (weiter auf das Modell bezogen) in ihrem Charakter auch eindeutig als stabiler (die Wahl des Adjektivs soll nicht auf einen Wertungsversuch meinerseits hindeuten) bezeichnet werden, als der ständigen Dynamisierungs, - Anpassungs,- und Erneuerungsprozessen unterworfenen bzw. entgegenstrebenden Sprachgebrauch Jugendlicher. Neuland behält in ihrem Modell also zwar einige klassische Parameter der Varietätenlinguistik bei (beispielsweise „Situation“ als diaphasisches, „soziale Herkunft“ als diastratisches, „Region“ als diatopisches und „Zeitgeschichte“ als diachronisches Moment), fügt aber neue Parameter hinzu, die als Mischformen aus zumindest zwei der klassischen Varietätenlinguistik geltenden Parametern angesehen werden können. Durch diese transparametrischen Eigenschaften zuletzt genannter, neuer Parameter kann eine größere Dynamik des Modells gewährleistet werden, die für eine Erfassung des Phänomens „Jugendsprache“ notwendig ist. Darüber hinaus wird auch die Beziehung zur Standardsprache, innerhalb welcher die „Jugendsprache“ eigentlich ein Subsystem – aber keines, das ohne Einfluss auf jene bleibt - dargestellt, berücksichtigt. Nun ist Neulands Modell und die Beschreibung des Phänomens der Jugendsprache als „Variationsspektrum“ nicht die einzige mögliche Erfassung. Mir scheint Neulands Zugang aber – im Hinblick auf die in dieser Arbeit vorzunehmende Übersetzungskritik – sehr geeignet. Der Vollständigkeit halber möchte ich hier zumindest einige andere Beschreibungsversuche- oder Möglichkeiten von Jugendsprache anführen: Die „vielen Sprachen der Jugendlichen“ ( Schwitalla, 1989), das „gemischte Sprechen“ ( Hinnenkamp, 2000), „Quersprachigkeit“ ( List/List, 2001), „Multisprech“ ( Obst, 2005), „Kaleidoskop“ der Jugendsprache ( Volmert, 2007) oder

„languaging“ ( Jorgensen, 2007). Die Fülle der Beschreibungen ist gleichsam ein Spiegelbild für die Vielstimmigkeit und Vielgestaltigkeit des Sprachgebrauchs Jugendlicher. Möglicherweise wird es noch eine Weile brauchen, bis dieses Phänomen linguistisch vollständig erfasst werden wird – ich selbst bezweifle aber (aus verschiedenen Gründen, auf die ich hier nicht eingehen werde, weil sie nicht Gegenstand dieser Arbeit sind), dass dies überhaupt möglich ist. Vorerst sei, wie gesagt, Neulands Ansatz als geeignet angesehen.

Welche Bedeutung haben die nun im 2. KAPITEL bisher dargelegten soziokulturellen bzw. soziolinguistischen Aspekte und Konzepte für das Übersetzen, insbesondere innerhalb des jugendsprachlichen Gebrauchs - und somit für Übersetzungsbeurteilungen in diesem spezifischen Sprachbereich? Diese Frage soll noch im folgenden, letzten Punkt dieses Kapitels behandelt werden.

#### **2.1.4. Übersetzen im Bereich des Sprachgebrauchs Jugendlicher**

Notwendig wird die übersetzungswissenschaftliche<sup>23</sup> Beschäftigung mit dem Phänomen Jugendsprache dann, wenn jugendlicher Sprachgebrauch sich innerhalb der (zu übersetzenden) Literatur, vor allem durch die schriftstellerische Tätigkeit von Jungautoren, findet<sup>24</sup> – dann steht der Übersetzer nämlich vor einem Problem, wenn er diese „Sprache innerhalb der Sprache“ so zu sagen nicht spricht. Anhand des Neulandschen Modells werde ich versuchen, so einfach wie nur möglich, aufzuzeigen, wie man dieses auf die Tätigkeit des Übersetzens anwenden kann. Dabei erscheint mir vorerst der Aufsatz von Marisa Siguan mit dem Titel *Literarisches Übersetzen und Sprachvariation im Deutschen: Über Variatio, Schönheit und Treue* ( Siguan, 2006) als hilfreich, da er sich mit dem Übersetzen von Varietäten auseinandersetzt – und auch Neuland geht von der Varietätenlinguistik aus. Siguan nimmt also aus übersetzerischer Sicht Bezug auf die Varietätenlinguistik, und gibt erst einmal zu bedenken, dass die Textsorte eines zu übersetzenden Textes die „Vermittlung von Sprachvarianz“ (oder: das jeweilige Ausmaß deren Vermittlung) wesentlich mitbestimmt ( Siguan, 2006: 360). Als Beispiel ( in diesem Fall auf eine jeweils stärker oder schwächer vorhandene mündliche oder schriftliche Sprachvarietät innerhalb eines Textes bezogen) nennt sie das Übersetzen innerhalb der Textsorte „Filmdrehbuch“: hier müsse darauf geachtet

---

<sup>23</sup> Wohl tauchen erste sprachübergreifende „Jugendsprachwörterbücher“ auf ( z.B. das *Wörterbuch der Jugendsprache, Deutsch – Englisch – Französisch – Spanisch*, erschienen 2009), im Internet häufen sich darüber hinaus auf verschiedenen Plattformen zusammengetragene, manchmal mehrsprachige, Glossare zu jugendsprachlichen Ausdrücken. Allerdings sind solche Veröffentlichungen im Rahmen dieser Arbeit nicht von Interesse.

<sup>24</sup> Dass das der Fall ist, kann nicht geleugnet werden, hier nur einige Beispiele: *Am kürzeren Ende der Sonnenalle* (Thomas Brussig, 1999), *Schneeweiß und Russenrot* ( Dorota Masłowska, 2002), *Ich ganz cool* (Kirsten Boie, 1992)

werden, dass es sich dabei um Texte handelt, welche „eigentlich geschrieben sind, um gesprochen zu werden“ ( Siguan, 2006: 360) - insofern sei besonders auf diatopische (dialektale) und diastratische ( soziolektale) Varietäten zu achten, und darüber hinaus auf andere Spezifika der mündlichen Sprache, wie zum Beispiel eine größere Flexibilität in der Wortstellung ( vgl. Siguan, 2006: 360f). Für einen literarischen Text – und darauf weist auch Siguan hin – sind die Rahmenbedingungen auf die Varietäten bezogen natürlich viel komplexer. Denn abgesehen davon, dass sich literarische Texte als Schriftwerke einerseits an der Normen entsprechenden Schriftsprache ( Standardsprache bzw. Hochsprache) orientieren, kommt aber „autoren – und zeitspezifische Varianz“ hinzu ( Siguan, 2006: 360). Diese bezieht sich auf den spezifischen Schreibstil des Autors selbst – und hier kann dieser wiederum z.B. mündliche Varianz (z.B. Verwendung von Umgangssprache) einfließen lassen, und auf den Entstehungszeitpunkt eines Werkes (der Sprachgebrauch verändert sich mit der Zeit, dieser Sprachwandel ist – je nach Skopos – zu berücksichtigen). Beim literarischen Übersetzen muss also scheinbar auf alle vier Varietätenparameter geachtet, und danach – im Anschluss an eine genaue Ausgangstextanalyse und Zieltexttypologie – vom Übersetzer entschieden werden, welche einzelnen Varianzen für einen zu übersetzenden Text mehr oder weniger zu berücksichtigen sind, bzw. müssen im Anschluss daran die jeweiligen Entsprechungen gefunden werden. Siguan bezeichnet die übersetzungsbezogene Auswahl von stärker bzw. schwächer im Vordergrund zu stehenden sprachlichen Varietäten als Erstellen einer „Invarianzhierarchie“ bzw. einer „Hierarchie von Invarianzforderungen“. ( Siguan, 2006: 365). Die Verantwortung liegt also beim Übersetzer als Experten, das Wissen um einen übergeordneten Skopos erleichtert das Erstellen einer solchen Invarianzhierarchie natürlich um Einiges und führt auch zu einem erwarteten bzw. nachvollziehbaren Ergebnis. Als Beispiel für die Schwierigkeit der Berücksichtigung innerhalb der diatopischen (dialektalen) Varianz führt Siguan eine Übersetzung von Döblins *Alexanderplatz* ins Spanische an: das Original, operiert auf sprachlicher Ebene unter anderem mit dem Berliner Dialekt. Diesen kann der Übersetzer jedoch nicht ohne Weiteres in einem bestimmten spanischen ( z.B. Madrider) Dialekt wiedergeben, da für den Zielleser durch das in dem Fall (sprachlich) spezifische Spanische Moment ein falscher Eindruck entstehen würde. In diesem Fall gäbe es andere Möglichkeiten, der Schwierigkeit entgegenzukommen; beispielsweise durch eine neutralisierende Wiedergabe von dialektalen Ausdrücken der Ausgangssprache mit umgangssprachlichen, aber nicht de facto ortsbezogenen Ausdrücken in der Zielsprache. Dadurch wäre zwar der die sprachliche Wirkung des Ausgangstextes im Gegensatz zur Wirkung des Zieltextes neutralisiert bzw. abgeschwächt, aber zumindest entstünde kein

falscher Eindruck<sup>25</sup>.( vgl. Siguan, 2006: 366). Was im Deutschen bei den dialektalen Varietäten zusätzlich zu berücksichtigen ist, ist die Überstaatlichkeit der deutschen Sprache: dialektale Varietäten sind auf Österreich, Deutschland und die Schweiz aufgeteilt und unterscheiden sich in hohem Maße voneinander. Im Vergleich dazu ist die dialektale Sprachvarianzsituation in Polen etwas weniger komplex.

In groben Zügen wurde eben dargelegt, wie man mit varietätsbezogenen Problemstellungen beim Übersetzen umgehen kann – in Anlehnung an die Varietätenlinguistik. Nun zum Übersetzen des jugendsprachlichen Gebrauchs. Dieser stellt nämlich - in Anlehnung an Neuland und ihr oben dargestelltes Modell – so zu sagen einen eigenen Varietätenraum innerhalb eines weiteren Varietätenraums (Standardsprache) dar. Auch hier muss der Übersetzer auf das Spektrum der Faktoren eingehen, die auf den jugendsprachlichen Gebrauch einwirken, ihn beeinflussen und bedingen ( vgl. die Faktoren in Neulands Modell). Der Übersetzer muss abschätzen können, welche von den Faktoren innerhalb des Spektrums in gegebenen Text im Vordergrund stehen: und zwar sowohl im Ausgangstext, als auch im Zieltext. Der Skopos ist dabei – wie immer – übergeordneter Bezugspunkt. Auch hier muss eine Invarianzhierarchie aufgestellt werden, dabei können verschiedene Faktoren von ihrer in Neulands dargestellten Position abweichen. Im Falle dieser Arbeit wird besonders der in Neulands Modell angeführte Faktor „Subkultur“ im Vordergrund stehen, weil es sich beim Text, dessen Übersetzung beurteilt werden soll, um einen Raptext als Roman handelt.

## **2.2. Rap**

Die Bezeichnung „Rap“ steht für eines der vier kulturellen Elemente der HipHop – Kultur<sup>26</sup>, welche sich als mehrdimensionale jugendkulturelle Praxis versteht und „deren Bestandteile mit mehreren semiotischen Codes operieren: Bild, Sound, Typografie, Körperbewegung, Sprache“ ( Androutsopoulos, 2003: 15). Die vier Elemente sind (darüber herrscht sowohl innerhalb der Kultur selbst, als auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen HipHop innerhalb der „Cultural Studies“<sup>27</sup> Einigkeit): Breakdance<sup>28</sup>, Dj-ing<sup>29</sup>,

---

<sup>25</sup> Im übersetzungskritischen Teil der Arbeit wird sich zeigen, dass der Übersetzer bei Masłowskas Text genau vor demselben Problem gestanden ist

<sup>26</sup> Diese wird unter den folgenden Punkten noch genauer beleuchtet.

<sup>27</sup> Innerhalb der „Cultural Studies“ ( auch: Kulturwissenschaften), welche als Komplex aus mehreren Geistes- und Sozialwissenschaften seit den 1960er Jahren bestehen, wird heute die Bedeutung von Kultur als Alltagspraxis mit fächerübergreifenden Forschungsansätzen ( Soziologie, Medien-,Film.- und Theaterwissenschaften, Literaturwissenschaft, Kulturanthropologie und neuerdings auch Sprach- und Musikwissenschaft) untersucht.

Rap, Graffiti<sup>30</sup>. Bereits die deutsche Rapperin „Cora E“ rappte 1994 in ihrem Rapsong mit dem Titel „Nur ein Teil der Kultur“:

„HipHop ist kein Musikstil sondern Sprechgesang<sup>31</sup> nur ein Teil der Kultur, b – boying<sup>32</sup> nur ein Teil der Kultur Graffiti nur ein Teil der Kultur“ (Cora E: „Nur ein Teil der Kultur“, Maxi CD, Buback 1994).

Auf die einzelnen Kulturteile wird – mit Ausnahme des Elements „Rap“ (im Deutschen auch unter der Bezeichnung „Sprachgesang“ zu finden) - unter den folgenden Punkten nur kurz eingegangen, da sie für diese Arbeit kaum von Belang sind.

*Die Reiherkönigin. Ein Rap*, jenes literarische Werk, dessen Übersetzung aus dem Polnischen ins Deutsche ich im Zuge dieser Arbeit beurteilen möchte, ist ein Buch mit einer ganz speziellen „Metafunktion“, die nicht auf die ausgangs- bzw. zielkulturelle Textfunktion beschränkt ist. Diese Metafunktion äußert sich im geglückten Versuch der Autorin Dorota Masłowska, Rap erstmals als eigenständige Textgattung – nämlich in Form eines gerapten Romans - in den literarischen Kanon einzuführen<sup>33</sup>. Beim Schreiben ihres Werkes kann dies natürlich nicht ihr primäres Anliegen gewesen sein – während der Entstehungszeit *Der Reiherkönigin* konnte sie den zukünftigen Erfolg- bzw. Misserfolg des Werkes noch nicht einschätzen ( für die erwähnte literarische Kanonisierung ist aber ein gewisses Ausmaß an Erfolg bzw. Anerkennung notwendig). Der Gegenstand der Übersetzungskritik – das Buch als Rap-Roman - erweitert die übersetzungskritische Tätigkeit nun um einen wichtigen Aspekt: der Kritiker muss vor der Beurteilung den Rap als Textgattung definieren können, um danach überprüfen zu können, ob der Text (Ausgangstext bzw. Translat) dem Prädikat „Rap“ tatsächlich gerecht wird. Für diese Definition sind in erster Linie die verschiedenen Charakteristika des Rap heranzuziehen - dazu gehören beispielsweise formale aber auch thematische Charakteristika dieser Textgattung. Als erschwerendes Moment kommt

---

<sup>28</sup> Tanz(stil) der HipHop-Kultur; zwei Stilrichtungen:1)“Electric Boogie“: maschinelle, roboterartige Körperbewegungen 2) „Uprock“: spektakuläre u. akrobatische Form d. tänzerischen Scheinwettkampf, Wurzeln im Capoeira (südamerikanischer Kampftanz); (vgl. Verlan, 2000: 345)

<sup>29</sup> Die DJs der HipHop – Kultur sind im Gegensatz zu den früheren Plattenauflegern aktive Musiker (vgl. Punkt 2.2.1.), ihre Tätigkeit wird mit „DJ-ing“ bezeichnet. (vgl. Verlan, 2000: 246)

<sup>30</sup> Diese Bezeichnung kommt urspr. aus dem Italienischen ( „il graffito“ = das Gekratze – bezeichnete urspr. alle Formen –schriftl. od. bildl. - von Nachrichten auf Wänden; im HipHop: mit der Spraydose ausgeführte Schriftzüge und Bilder auf Wänden od. Zügen; plakativ, kontrastreich, farbenreich; ( vgl. Verlan, 2000: 347)

<sup>31</sup> Der Ausdruck „Sprechgesang“ beinhaltet hier sowohl die sprachliche Praxis „Rap“ als auch die damit verbundene musikalische Praxis des „Dj-ing“.

<sup>32</sup> „B-Boys“ sind Breakdancer – „B-Boying“ steht demnach für Brakedance. (Verlan, 2003: 27)

<sup>33</sup> Ich kann nicht mit Sicherheit sagen, dass Masłowska weltweit die allererste Schriftstellerin ist, die einen gerapten Roman geschrieben hat. Allerdings ist sie die Erste, deren Werk herausgegeben und mit einem anerkannten Literaturpreis ausgezeichnet wurde – und damit geht auch die Anerkennung des Rap als eigenständige Textgattung im klassischen literarischen Sinn einher. Davon abgesehen ist nun aber als Folge dessen nicht zu erwarten, dass in Zukunft viele Romane in Rap-Sprache entstehen werden.

einerseits hinzu, dass Rap selten als losgelöst<sup>34</sup> von seiner rhythmischen oder musikalischen Begleitung betrachtet wird, und zweitens, dass Rap Teil einer mittlerweile globalen Kultur – nämlich der HipHop-Kultur - ist. Eben dazu war die vorangegangene Beschäftigung mit dem Thema Jugendkultur bzw. Jugendsprache notwendig, denn Rap ist, wenn man so will, ein künstlerisches Produkt jugendsprachlichen Gebrauchs, und in diesem Fall jugendsprachlichen Gebrauchs innerhalb einer bestimmten Szene, nämlich der HipHop-Szene. Um sich einer Definition dieser Textgattung nun so gut wie möglich annähern zu können, ist es notwendig, einen Blick auf dieses spezielle jugendkulturelle Netzwerk zu werfen, seine Entstehungs- und Ausbreitungsgeschichte zu beleuchten und u.U. auch seine Bedeutung für das heutige (jugend)kulturelle Leben zu erfassen. Es wird hier, da ich im Zuge der Übersetzungskritik mit den Sprachen und Kulturen des Polnischen und Deutschen operiere, auch notwendig sein, die Geschichte und Bedeutung der HipHop-Kultur in Polen und im deutschsprachigen Raum<sup>35</sup> zu untersuchen bzw. gegenüber zu stellen. Vorerst aber kurz zur Entstehungs – und Entwicklungsgeschichte der HipHop – Kultur.

### **2.2.1. HipHop und Rap: Entstehung und Entwicklung**

Als primäre und deklarierte Bezugsquelle gilt innerhalb der HipHop – Forschung auch heute noch das Werk *Rap Attack* des britischen Musikjournalisten, Schriftstellers und Musikers David Toop. Toop gilt als der Erste, der Anfang der 1980er Jahre versuchte, das Phänomen HipHop deskriptiv zu erfassen und gab damit den ersten Impuls für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem jugendkulturellen Phänomen. Zu diesem Werk sollen hier noch einige Worte gesagt werden, weil es eigentlich eine Verschmelzung von drei Werken ist: die Erstausgabe des Buches erschien 1984, mit dem Untertitel *African Jive to New York HipHop*, 1992 wurde eine erweiterte ( diese von Toop vorgenommene Erweiterung war aufgrund der globalen Ausbreitung des Phänomens Hip Hop notwendig) Ausgabe des Erstlings unter dem Titel *Rap Attack 2: African Rap To Global Hip Hop* . Die neueste Version des Werkes – *Rap Attack 3* (2000) – vereint die Informationen und Erkenntnisse der ersten

---

<sup>34</sup> Insofern kann man bei „Der Reiherkönigin“ natürlich auch nicht mehr von Sprechgesang sprechen. Hier steht Rap als eigenständige Spracharchitektur, ohne das traditionell dazugehörige musikalische Moment, im Vordergrund.

<sup>35</sup> Konkret wird es sich beim deutschsprachigen Raum meist um Deutschland selbst handeln, da in Deutschland im Rahmen der Cultural Studies bereits eine explizite und rege HipHop-Forschung betrieben wird, und es hierzu – im Gegensatz zu Österreich oder der Schweiz – bereits mehrere wissenschaftliche Publikationen gibt. Darüber hinaus wurde das Buch in Deutschland übersetzt und herausgegeben.

beiden genannten Bände und enthält dazu noch neueres Informationsmaterial. Für eine Darstellung der Entstehung und Entwicklung der HipHop Kultur unter diesem Punkt werde ich vor allem (aber nicht nur) auf Toops zuletzt genanntes Werk zurückgreifen.

Die Geschichte der HipHop – Kultur nahm ihren Anfang in den Vereinigten Staaten der 1970er Jahre, genauer gesagt im New Yorker Stadtteil South Bronx, dessen Einwohner vor allem Afroamerikaner waren (vgl. Toop 2000, Rose 1994). Nach Rose muss die Entstehung des HipHop auch im Zusammenhang mit Deindustrialisierung und Stadtplanung sowie deren Auswirkungen auf die „Black Community“ gesehen werden: im Zuge von städtebaulichen Modernisierungsmaßnahmen wurde in den 1960er Jahren der „Cross – Bronx – Expressway“ gebaut (1963 eröffnet) – eine mehrspurige Autobahn, die mitten durch das Stadtviertel verlief ( vgl. Rose 1997: 144). Die Konsequenzen waren, wie Sascha Verlan beschreibt, folgende:

„Wer es sich leisten konnte, kehrte der Bronx den Rücken. Es waren nicht die Bewohner der Bronx, die ihr Viertel herunterkommen ließen, sondern die verfehlte Modernisierungspolitik der New Yorker Stadtverwaltung, die das Viertel zerstörte und die Probleme damit erst schuf, die sie später beklagte.“ ( 2000: 47)

Jene, die in der Bronx blieben, gehörten also zu den finanziell weniger Bemittelten und darüber hinaus überwiegend ethnischen Minderheiten an, und waren gezwungen, in einem durch eine Autobahn entzweiten Stadtteil zu leben. Der Stadtteil schien für die Stadtverwaltung damals, bis auf die Tatsache, dass durch ihn eine Autobahn verlief, nicht von großem Interesse - die Bronx verkam<sup>36</sup> zusehends, war gewissermaßen von anderen Stadteilen abgeschnitten und entwickelte dadurch eine Art eigenes „Stadtteil – Ökosystem“.

Dazu kam aber auch noch die rassistische Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten und die immer stärkere Thematisierung dieser Unterdrückung, unter anderem durch Führer von Bürgerrechtsbewegungen<sup>37</sup> ( welche sich für eine Gleichstellung der schwarzen Bevölkerung und gegen ihre rassistische Unterdrückung innerhalb der Gesellschaft einsetzten) wie Martin Luther King oder Malcolm X. Diese Bewegungen trugen auch zu einem neuen Selbstbewusstsein der schwarzen Bevölkerung bei. Es sind also, aus soziologischer Sicht, mehrere Faktoren, die zur Entstehung des HipHop beigetragen haben, Rose drückt es so aus:

---

<sup>36</sup> Aus dieser Zeit stammt auch das für viele typische Bild von der Bronx: ein heruntergekommener, düsterer und gefährlicher Stadtteil - ein Bild, das zu einem der Identifikationssymbole der HipHop - Kultur geworden und geblieben ist, vgl. dazu Punkt 2.2.4.

<sup>37</sup> Es sei hier auch noch die Bürgerrechtsbewegung „Black Panther Party“ erwähnt.

„[Die] Gestalt des HipHop wird in erster Linie von der dynamischen und konfliktreichen Beziehung zwischen den allgemein gesellschaftlichen und politischen Kräften und den kulturellen Forderungen und Ansprüchen der Schwarzen bestimmt [ und so setzte sich HipHop] mit den veränderten wirtschaftlichen und technischen Bedingungen unter den neuen Mustern rassistischer, klassen – und geschlechtsspezifischer Unterdrückung im Amerika der Großstädte auseinander [...]“ ( Rose, 1997: 144).

Nun soll ein genauerer Blick auf diese „kulturellen Forderungen der Schwarzen“ geworden werden, denn eigentlich sind sie der unmittelbare Auslöser für die Entstehung der HipHop – Kultur. All die zuvor erwähnten gesellschaftlichen Um- und Missstände stellten zwar die Rahmenbedingungen der Kulturentstehung dar, die ersten HipHop – Anhänger der South Bronx waren aber im Durchschnitt zwischen 16 und 17 Jahre alt - man kann also davon ausgehen, dass es ihnen vor allem darum ging, sich – trotz der schwierigen Lebensbedingungen in ihrem Stadtteil – in erster Linie selbst zu verwirklichen, und mit jugendlichem Elan das Beste aus einer schwierigen Situation zu machen und ihre Jugend, so gut es eben ging, zu genießen (vgl. Toop 2000: 11). Da den Jugendlichen der South Bronx nämlich die finanziellen Mittel fehlten oder weil sie zu jung waren, um die angesagten Clubs und Diskotheken im New Yorker Manhattan zu besuchen, schufen sie ihre eigenen Diskotheken in stillgelegten Fabrikhallen, verlassenen Hinterhöfen, Community - Centers oder Parks ( vgl. Toop, 2000: 20). Es war, wie gesagt, die Zeit der 1970er Jahre – die so genannte „Disco – Ära“. Innerhalb der seit den 1940er Jahren von der Musik bestimmten

(und den USA ausgehenden) Popularkultur war der Typ des „Discjockey“ entstanden: die Diskjockeys waren anfangs vor allem für die Auswahl und die Abspielung von (Rockmusik)Vinylplatten im Rundfunkbereich verantwortlich: „ Sie waren nicht nur Angestellte ihrer Sender, sondern Enthusiasten, Botschafter des Rock.“ ( Baacke, 2007: 69).

In der von Discomusik dominierten Popularkultur der 1970er Jahre ging es den Discjockeys ( DJs) dann darum, Platten möglichst sanft ineinander zu mischen ( sogar die Geschwindigkeiten aufeinander folgender Songs sollten so gut wie möglich zusammenpassen), um den Fluss der Musik nicht zu unterbrechen bzw. den Tanzfluss des (Disco) Publikums nicht zu stören – mittlerweile arbeiteten die DJs nämlich nicht nur bei Radiosendern, sondern legten ihre Platten auf ( teils groß angelegten) Tanzveranstaltungen auf – so entstanden die „Discos“. Das Abspielen von Platten bzw. der Plattenspieler wurde auch in der HipHop – Kultur zum wichtigen Moment bzw. Utensil. Denn bei den zuvor erwähnten Partys der Jugendlichen aus der Bronx durfte die Musik nicht fehlen, wenn diese Partys als Ersatz für einen Discobesuch tauglich sein sollten: „ Ein Dj brachte sein

Soundsystem, seine Platten, Strom holte man sich von der nächsten Straßenlaterne und die Party konnte beginnen. Wenn die Polizei dem Treiben ein Ende setzen wollte, wurde eben ein neuer Platz gesucht: Blockparty.“ (vgl. Verlan, 2003: 8). Diese „Blockparties“ (Toop, 2000: 20) konnten also dadurch, dass die DJs ihr mobiles Equipment überall hinbringen und aufstellen konnten, an den verschiedensten Orten stattfinden. Anfangs wurden bei diesen Parties Songs gespielt, die auf allen anderen Parties bzw. in allen anderen Discos auch gespielt wurden (populär waren). Allerdings entwickelten die DJs der HipHop – Kultur eine eigene Technik des Plattenauflegens, aus der sich schnell die HipHop – Musik entwickelte: der „Break“ ( ein Punkt eines Songs, an dem das Schlagzeug übernimmt) wurde hier zum wichtigsten Moment<sup>38</sup> - die DJs wiederholten dieselben Takte ( bei denen das Rhythmische im Vordergrund stand) eines Songs und verlängerten diese Breakpassagen, indem sie sie abwechselnd von zwei Platten (und Plattenspielern) abspielten und aneinander setzten, bis daraus ein neues Musikstück entstand ( vgl. Toop, 2000: 20).

Vorerst war es also vor allem das Tanz – und Musikmoment, über welches sich die HipHop – Kultur definierte. Bald kam aber ein weiteres Moment dazu; die DJs hatten ihre Techniken im Plattenauflegen nämlich in solchem Maße ausgefeilt und erweitert, dass es dem Publikum bald nicht mehr um das Tanzen ging, sondern um die Bewunderung der speziellen

Fertigkeiten des DJs<sup>39</sup>. Die Reaktion des Publikums (nicht mehr tanzen, sondern zusehen), verfehlte natürlich das Ziel der DJs. Obwohl sie zwischen einzelnen Tanznummern auch selbst das Publikum durch animierende und saloppe Sprüche „aufzuheizen“ versuchten, reichte das nun nicht mehr aus ( abgesehen davon waren sie auch zu sehr auf ihre Tricks konzentriert), und so schlossen sie sich mit einem so genannten MC (= Master of Ceremony) zusammen, der die Funktion hatte, das Publikum zu animieren. Das taten die MCs über lobende Kommentare zu den Fertigkeiten des DJs, oder sie erzählten Witze. Aber vor allem taten sie es in einer ganz bestimmten Form, nämlich in gereimter Sprache<sup>40</sup> und unter Verwendung ihrer Jugendsprache - ihres „Straßenslang“ ( vgl. Toop, 2000: 48). Während der

---

<sup>38</sup> Der DJ „KOOL DJ HERC“ war der Erste, dem aufgefallen war, dass sein Tanzpublikum besonders auf Breaks reagierte. Er zog daraus seine Konsequenzen, besorgte sich einen zweiten Plattenspieler und jeweils zwei Platten derselben Musikstücke und entwickelte oben beschriebene Technik. Somit kann man ihn als Urheber der HipHop – Musik ansehen. (vgl. Toop, 2000: )

<sup>39</sup> Die Technik des „Scratching“ war dabei der Höhepunkt: „Scratching entsteht aus der jedem DJ vertrauten Prozedur, eine Schallplatte in die Anfangsposition zu bringen – man bewegt die Platte, während man über Kopfhörer mithört, mit der Hand zu dem Punkt, von wo an man spielen möchte. [...]DJs wie Grandmaster Flash begannen, das Hin- und Herdrehen der jeweils nächsten Platte kurz in das gerade laufende Stück laut und hörbar einzublenden, indem sie von Kopfhörer auf Lautsprecher umstellten. So lernten sie dann, dass diese Bewegung des Einstellens (das Geräusch, das eine Platte macht, wenn man sie hin- und her bewegt), einen perkussiven Effekt für sich ergibt, indem man die Platte auf der Basis eines Akkords oder Beats schnell hin- und her scratcht.“ ( Toop, 2000: 36)

<sup>40</sup> Zum sprachlichen Aspekt des Rap vgl. Punkt 2.2.7.

DJ wieder in den Hintergrund rückte, rückten die MCs in den Vordergrund: sie priesen nicht mehr bloß den DJ, sondern vor allem ihre eigene Reimkunst, forderten das Publikum zu Reimwettbewerben auf der Bühne heraus. So wurde auch hier an Techniken und Fertigkeiten (diesmal im sprachlichen Bereich) gefeilt - es entstand die Figur des Rappers. (Vorerst hießen die späteren „Rapper“ noch „MCs“, dementsprechend war das „Rappen“ „MC-ing“, erst seit der Veröffentlichung der Rap – Single „Rapper’s Delight“, auf welche später noch genauer eingegangen wird, existiert der Begriff Rap in diesem jugendkulturellen Zusammenhang - ursprünglich bedeutet die englische Verbalform „to rap“ zu Deutsch „klopfen, erzählen, schwätzen, plappern, plaudern, einen langen Monolog halten“, das englische Substantiv „rap“ im Deutschen „Geplapper“ (vgl. Verlan, 2000: 40). Somit war jenes der vier Elemente der HipHop – Kultur geboren, die heute in der Popkultur am meisten im Vordergrund steht (und auch in dieser Arbeit am meisten von Belang ist): der Rap. Ein Moment innerhalb dieser Bewegung, das nicht außer Acht zu lassen ist, ist das Wettbewerbsmoment. Toop weist darauf hin, dass in den späten 1960er Jahren in den New Yorker Stadtteilen nördlich des Central Parks Bandenkriege erneut aufgeflammt waren – in der Bronx fanden schwarze Jugendlichen eine alternative zu den gewaltsam ausgetragenen Rivalitäten, indem sie diese auf die kulturellen Praktiken der HipHop – Kultur übertrugen. So „kämpften“ DJ gegen DJ, Rapper gegen Rapper, Breakdancer gegen Breakdancer und Sprayer ( Graffiti – Künstler) gegen Sprayer:

„In einem solchen Battle [ Kampf] konnte man mit vorgefertigten Phrasen nicht bestehen – Spontaneität und Improvisation gefragt. Natürlich geht es darum, den Gegner zu übertrumpfen – ihn in Grund und Boden zu rappen (mehr Reime, kompliziertere Reime, mehr Metaphern, ausgefallener Metaphern, verrückte Styles, lustigere Geschichten). [...] Wer auf der Bühne bestehen will, muss ständig Neues zu bieten haben – worüber gestern noch gejubelt wurde, ist heute langweilige Wiederholung. In diesem gemeinsamen Wettstreit wurden die Ausdrucksformen der HipHop-Kultur entwickelt und stilistisch verfeinert. Bis heute ist das Battle der Motor der Bewegung, der sie am Leben hält und sie von anderen Kulturen unterscheidet. Battles gibt es auch im Breakdance, unter DJs und Graffiti-Writern.“ (Verlan, 2000a:57)

Das Gewaltpotenzial wurde nun in künstlerisch – kulturelles Potenzial umgewandelt. Toop beschreibt es so: „ Rivalisierende Gangs fanden sich zusammen und aus offenem Krieg wurden [...] vergleichsweise friedliche Gruppen, die sich ‚Crews‘ nannten [...] innerhalb von fünf Jahren entwickeln diese Crews das, was wir heute HipHop nennen.“ ( 2000: 47). Das Umleiten von Aggressionen in einen kreativen Betätigungskanal war anfangs kein bewusstes Ziel dieser Bewegung gewesen – es war ihr positiver Nebeneffekt. Nach wie vor war diese jugendkulturelle Bewegung aber nicht kommerzialisiert, hatte sich noch nicht über die South

Bronx hinaus verbreitet, und konnte sich ungestört entwickeln – denn die „schwarzen Ghettos“ wurden von jenen, die nicht in ihnen lebten, gemieden (vgl. Toop, 2000: 40). Außerdem standen die künstlerisch aktiven Mitglieder der HipHop – Kultur damals auch nicht unter dem Druck einer Plattenfirma oder eines Promoters. All das änderte sich schlagartig im Jahr 1979, als die erste Rap – Single „Rapper’s Delight“ veröffentlicht wurde. Mit dieser Veröffentlichung begann eine globale Ausbreitung des Kulturphänomens HipHop, zu dessen Hauptträger der Rap werden sollte (vgl. Toop, 2000: 95).

### **2.2.2. HipHop bzw. Rap als globale Jugendkultur bzw. globale jugendkulturelle Praxis**

Die zuvor erwähnte Veröffentlichung des ersten Rap – Songs „Rapper’s Delight“<sup>41</sup> der New Yorker „Sugarhill Gang“ im Jahre 1979 leitete eine Wende in der Geschichte der HipHop – Kultur ein: „Der Sofortenerfolg von ‚Rapper’s Delight‘ war ein Katalysator für viele Entwicklungen, die die Zukunft von HipHop nachhaltig beeinflussen sollten“.

( Toop, 2000: 7 ). Denn nun bekam diese Kultur eine zusätzliche, ganz neue Qualität: durch ihr Herausragen in die Öffentlichkeit ( vorerst über das Medium Radio, später u.a. auch über den Fernsehmusiksender MTV) ging es jetzt nicht mehr bloß um Feiern und Wettbewerb. Rap wurde zu einer Möglichkeit für die schwarzen Jugendlichen, Inhalte zu vermitteln – Inhalte, die sie selbst betrafen. Wenn bis in die frühen 1980er die Ghattobezirke von New York vor allem in Verbrecherstatistiken Beachtung gefunden hatten, und über die Medien und auf staatspolitischer Ebene ein negatives Bild von diesen Stadtteilen gezeichnet wurde ( dabei sicherlich auch rassistische Einstellungen mit einfließen), konnten die überwiegend schwarzen Jugendlichen nun ihre eigene Sicht der Dinge verkünden und erhielten dadurch die Möglichkeit, dieses Negativbild zum Positiven zu verändern und aus ihrer Sicht über ihre Probleme zu berichten. Dass die Anhänger der HipHop – Kultur diese Möglichkeit auch bewusst wahrnahmen, zeigen Aussagen verschiedener Mitglieder dieser Kultur, wenn beispielsweise der amerikanische Rapper „Chuck D“ den Rap als „CNN der Schwarzen“ bezeichnet ( Toop, 2000: 9), oder wenn „D-Dee“, ein weiterer US – amerikanischer Rapper, sagt: “Dies sind alle unsere Leiden auf Vinyl gepresst. Sie drücken sich nur über einen anderen Stil aus. HipHop ist die letzte Stimme des schwarzen Menschen. Dies ist unsere Kirche, unsere Predigt an die Kinder, unser eigener kleiner Versammlungsort. Wir erreichen

---

<sup>41</sup> „Rapper’s Delight“ war ein 15-minütiger Rapsong, der in Harlem produziert und vom Label „Sugarhill Records“ veröffentlicht wurde. Aufgrund seiner Länge und des nicht sofort erkennbaren Hitpotenzials wollte den Song, wie Toop beschreibt, anfangs kein Radio-DJ spielen, aber: „ DJ Jim Gates bei WESL in St.Louis spielt den Song und die Telefonleitung des Radiosenders waren danach zwölf Stunden blockiert“ (Toop, 2000:7)

jeden von uns durch diese Musik [...]“ ( Toop, 2000: XVIII ). Rap wurde also gewissermaßen zu einem Nachrichtenkanal und hatte somit eine ganz neue und wichtige Funktion erlangt. Rap fand nun vorerst ( gemeinsam mit den weiteren Kulturelementen Breakdance und Grafitti), über die Grenzen der South Bronx hinweg, schnelle Verbreitung in anderen New Yorker Stadtteilen mit einem großen Anteil an ethnischen bzw. vor allem afroamerikanischen Minderheiten wie Queens, Harlem oder Brooklyn. Über das Kulturelement Rap hatten nun die Jugendlichen der Armenvierteln die Möglichkeit auch mit Jugendlichen aus anderen Städten zu kommunizieren, und zu sehen, dass es auch dort ähnliche gesellschaftliche Probleme gab wie in ihrem eigenen Lebensraum. Außerdem hatte die Erfolgsgeschichte von „Rapper’s Delight“ viele Jugendliche zur aktiven, kreativen hiphopkulturellen Betätigung animiert, da sie in gewisser Weise das Klischee des Bettlers, der zum Millionär wird, erfüllte und die Jugendlichen so eine Möglichkeit sahen, ihrer Armut zu entfliehen und innerhalb der Gesellschaft aufzusteigen. (vgl. Toop, 2000: 21). Anfang der 1980er Jahre wurden Rap – Platten auch zunehmend außerhalb von New York produziert und zwischen den Kulturmitgliedern hin- und hergeschickt, es wurden Konzerte organisiert – Rapper aus verschiedenen US – Amerikanischen Städten lernten einander persönlich kennen, langsam begann sich das HipHop –Netzwerk über die Vereinigten Staaten, und dann auch über deren Grenzen hinaus, auszubreiten (vgl. Verlan, 2000:50). Wie diese Ausbreitung stattgefunden hat, soll noch im Folgenden kurz beschrieben werden, allerdings ist davor noch ein kleiner Einschub notwendig, der den Ursprung des Begriffs „HipHop“ erläutern soll. Zum Begriff „HipHop“ haben sich verschiedene Vertreter der HipHop – Kultur geäußert, beispielsweise sagt der Rapper „Grandmixer D.ST“: „Hop ist die Tanzparty und hip ist eben, wer den Durchblick hat[...]“, David Dufresne hingegen meint „hip ist Slangbegriff für Wettkampf – HipHop also der Wettbewerb auf der Tanzfläche.“, William Safire: „hiphop ist seit Jahrhunderten eine Abkürzung für ‘hippety-hop’,eine lautmalerische Umschreibung für das Hoppeln eines Hasen“, Grandwizard Theodore: “ Wenn du dir die alten Videos einmal genau anschaust, dann kannst du sehen, wie die Leute auf- und abhüpfen. Das war damals typisch für unsere Partys, dieses quirlige Auf- und Abhüpfen -, also ‚to hop’ – hüpfen. Und dann war die ganze Sache natürlich in, also hip, und deshalb waren wir HipHop.“ Und im zuvor erwähnten ersten veröffentlichten Rap – Song rappte die “ Sugerhill – Gang“ unter anderem: „ said a hip – hop, the hibbit, the hibbydibby hip hop-hoppa, you don’t Stopp the rocka to the bang – bang boogie, said up jump the boogie to the rhythm of the boogie da beat.“ ( bei Verlan, 2000: 14). Aus all diesen Definitionen zieht Verlan dann folgenden Schluss: „Die Wahrheit dürfte wie immer irgendwo dazwischen liegen.“, diese möglichen Definitionen zusammenfassend, könnte man sagen HipHop sei „Wettstreit, Sprachspiel, Tanz, Party Clubmusik und eben In – Sein.“ (2000: 14). Zurück zur globalen Ausbreitung der

HipHop – Kultur. Mitte der 1980er Jahre war auch die US – amerikanische Medienlandschaft auf das Kulturphänomen HipHop aufmerksam geworden. Auch in Hollywood hatte man begonnen, sich für HipHop zu interessieren, und so entstand Mitte der 1980er Jahre eine Fülle von Filmen rund um das Thema HipHop ( als ein Beispiel sei hier Dennis Hoppers „Colours“ zu nennen), Breakdance wurde sogar in der Werbewelt eingesetzt (vgl. Toop, 2000: 184). Gleichzeitig trug der 1981 in den USA gegründete Musiksender MTV zur weiteren Verbreitung der HipHop – Kultur, über das Element Rap in Verbindung mit Video – bei. Da der Musiksender in den späten 1980er Jahren auch in Europa Sendestationen hatte, kamen auch Jugendliche aus Europa mit dem neuen Kulturphänomen in Berührung. Auch wenn HipHop anfangs eine Identifikationskultur für vorwiegend schwarze Jugendliche war, wurde er auch zunehmend weißen Jugendlichen zugänglich, und das nicht nur über die Medien, sondern auch durch immer mehr weiße Rapper ( wie zum Beispiel die „Beastie Boys“<sup>42</sup> ). Gleichzeitig war es, nicht zuletzt durch die Kommerzialisierung und Trivialisierung der neuen Jugendkultur, zu ihrer Aufspaltung in zwei Lager gekommen: ein Teil der Rapper

( die so genannten „Gangsta – Rapper“ ) legte eine deklariert materialistische, beinahe protzende Haltung an den Tag ( Demonstrieren des neuen luxuriösen Lebens, das durch das Starsein ermöglicht wurde), der andere Teil der Rapper verwies mit Vehemenz auf die Wurzeln des Rap ( die so genannten „Consciousness – Rapper“ oder „Knowledge – Rapper“ ) in der afroamerikanischen Kultur und auf seine Funktion als Sprachrohr dieser Kultur,

welche sie durch die Haltung der hier zuerst genannten Rapper als gefährdet ansahen<sup>43</sup> (vgl. Toop, 2000). Damit kam es auch immer häufiger zu – nicht selten – gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen Vertretern diesen beiden Lager, die sich auch explizit in ihren Texten widerspiegelten bzw. wurden Rivalitäten über die Raptexte, so zu sagen als gegenseitige „Beschimpfungslyrik“, ausgetragen<sup>44</sup> - und viele Jugendliche sahen – ob nun weiß oder nicht - die HipHop – Kultur ( durch das Moment der Gewalt bzw. der Gefahr aufgrund der neuen Rivalitäten innerhalb der Kultur) als persönliches Ausdrucksmittel rebellischer Haltung, und auch das führte zu einer weiteren Verbreitung der Kultur – vor allem des Rap. Im Jahre 1998, so schreibt Toop, war Rap in den USA zum umsatzträchtigsten

---

<sup>42</sup> Fusion mit Rockmusik, nur eine von vielen – musikkultur der weißen: Fusion mit Rock macht Rap für weiße Jugendliche erst richtig interessant ( Toop, 2000:187)

<sup>43</sup> :“Was ich hier sagen will, ist aber, dass HipHop damals von den Breakdancern, Graffiti-Sprayern, MCs und vor allem DJs gemeinsam hervorgebracht wurde [ aber] 1995 haben sich viele dieser vier Räder am Wagen vor lauter Gier und Selbstsucht aus dem Blick verloren. MCs, die sich so verhalten, sehen sich vielleicht als Gewinner, aber in Wirklichkeit tragen sie zum Tod des wahren HipHop bei.“ ( Kool DJ E.Q., bei Toop, 2000: 180)

<sup>44</sup> Dementsprechend derb, vulgär und brutal waren diese Texte, laut Toop gingen die Texte „bis an die damaligen moralischen Grenzen (Toop, 2000:184f)

Musikformat und HipHop zur internationalen Massenkultur geworden. HipHop hatte die Disco – Ära abgelöst, es hatte sich eine regelrechte Rap – Industrie entwickelt, die weltweit ( in größerem oder geringerem Ausmaß) Fuß gefasst hatte. ( vgl. Toop, 2000: 156)

Und so hatte sich der anfangs subkulturelle Charakter der HipHop – Bewegung unter seinen Pionieren aus der South Bronx innerhalb von zwanzig Jahren gewaltig verändert: HipHop war zur Popularkultur geworden; seine Popularität verdankt(e) er vor allem dem dominanten Kulturelement Rap und dessen Verbreitung durch die Medien ( u.a. MTV), aber auch durch die Filmindustrie (u.a. Hollywood). Es war eine neue Kulturform ( Verlan spricht gar von einer „Kunstrevolution“, vgl. 2000: 56) entstanden, die „Malerei, Tanz, Kleidung, Slang, Kompositionsform und sogar die Weiterentwicklung des technischen Equipments umfasste“ ( Toop, 2000) und Jugendliche aus aller Welt in ihren Bann zog. Diese unglaubliche Popularität, die HipHop inzwischen erreicht hat, ist wohl unter anderem auch mit der Vielfältigkeit seiner Kulturelemente zu erklären ( man kann sich, so zu sagen, ein Element „herauspicken“, das besonders interessiert bzw. mit welchem man sich besonders stark identifiziert). Bevor ich nun auf die Bedeutung dieser Kultur in Deutschland bzw. Polen aus bereits genannten Gründen eingehe, soll hier noch kurz auf die sprachlichen Wurzeln des Rap, auf seine verschiedenen Gattungen und schlussendlich als „typisch“ zu betrachtende Rapphematiken eingegangen werden. Darüber hinaus finden sich auf den zwei folgenden Seiten Abbildungen von Graffiti – Kunstwerken aus Österreich, Deutschland und Polen in Gegenüberstellung – zur Verdeutlichung der hier beschriebenen globalen Ausbreitung der HipHop – Kultur anhand des Kulturelements Graffiti.



Abb. 5: Graffito in Wr. Neustadt, Bahnhofsnähe; aufgenommen 1998



Abb. 6: Graffito in der Wiener „Arena“; aufgenommen 1997



Abb.7: Graffito in Berlin ( Berliner Mauer); aufgenommen 1998



Abb. 8: Graffito in Berlin ( Berliner Mauer); aufgenommen 1998



Abb. 9: Graffito in Katowice/ Südpolen; aufgenommen 2009

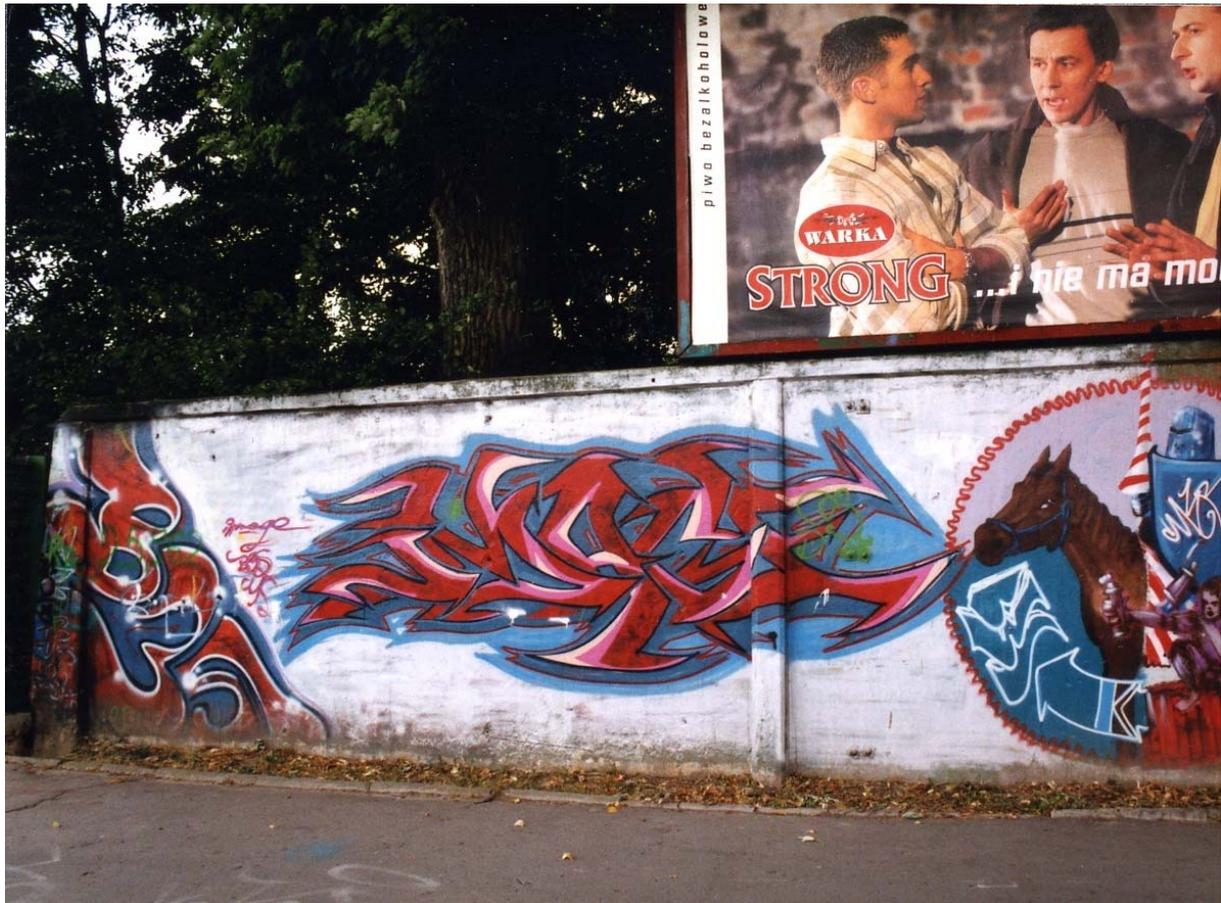


Abb. 9: Graffito in Białystok/ Ostpolen; aufgenommen 2006

### 2.2.3. Sprachliche Wurzeln, Gattungen und Thematiken des Rap

Sowohl die musikalischen als auch die sprachlichen Wurzeln des Rap ( als Vereinigung von musikalischen und sprachkünstlerischen Praktiken) liegen in der langen Tradition der Afroamerikanischen Kultur:

„Rap ist nichts Neues. Rap lässt sich zurückverfolgen über Disco, Straßenfunk, Radio-DJs, Bo Diddley, Bebop-Sänger, James Brown, Cab Calloway, Pigmeat Markham, Steptänzer und Komiker, The Last Poets, Gill Scott-Heron, Muhammad Ali, Acapella und Doo-Wop-Gruppen, Seilspring-Reime, Gefängnis- und Soldatenlieder, Toasts, Signifying, The Dozens bis hin zu den Griots in Nigeria und Gambia. Egal, wie weit HipHop in japanische Videospiele und europäische Elektronik vordringt, seine Wurzeln sind von allen afro-amerikanischen Musikrichtungen die tiefsten.“ ( Paul Winley bei Toop, 2000: 27)

Es würde hier zu weit führen, all die hier aufgezählten Einflüsse auf den Rap genau zu beleuchten. Trotzdem reicht es auch nicht aus, zu sagen, dass die ursprüngliche Sprachverwendung im Rap gleich zu setzen ist mit „gereimtem Straßenslang“ der schwarzen

Jugendlichen aus der South Bronx – denn auch ihr Slang stand unter bestimmten sprachkulturellen und sprachpraktischen Einflüssen. Welche Elemente standen nun für die Entstehung dieser sprachkünstlerischen Form im Vordergrund? Die durch die MCs übernommene Praktik, auf HipHop – Veranstaltungen die Fertigkeiten des DJs in Reimform zu preisen, welche dann zur Ausformung des Rap ( und Entstehung der Figur des Rappers) führte, geht nach Toop auf mehrere sprachspielerische afroamerikanische Traditionen zurück, vor allem aber auf den so genannten Jive-Scat (vgl. Toop, 2000: 48). Der Jive war ein Gesellschaftstanz im Amerika der 1940er Jahre, der mit Tänzen der afroamerikanischen Kultur ( z.B. Blues, Swing, Boogie – Woogie) verwandt war, Scat bezeichnet eine spezielle Form des Gesangs im - vor allem - Jazzgesang, bei dem gesanglich bzw. stimmlich und sprachlich gleichzeitig improvisiert<sup>45</sup> wird ( bekannte Vertreter dieses Gesangstils waren beispielsweise Louis Armstrong, Ella Fitzgerald oder Betty Carter). Der Jive – Scat war eine an die Scat – Technik angelehnte, spielerische Sprachform der schwarzen Zeremoniemeister ( - „Master of Ceremony“!) bei Jive – Tanzveranstaltungen: in dieser Form stellten sie dem Publikum die Instrumentalisten vor bzw. kündigten die jeweils nächste Tanznummer an oder hielten das Publikum durch humoristische Kommentare bei Laune. Der Jive – Scat wurde dann später in die Kultur der schwarzen Radio – DJs ( in den 1960ern, vorerst also noch keine „HipHopper“) übernommen – dort hieß er „Radio Jive“ und hatte eine ähnliche Funktion, wie davor auch der Jive – Scat, und danach die ersten ( wie zuvor dargelegt) Sprach- und Spruchfunktionen der späteren „Zeremoniemeister“ (MCs bzw. Rapper) der HipHop – Kultur. Der zweite wesentliche sprachliche Einfluss, den Toop hier nennt, kam ebenfalls aus der Welt der Tanzveranstaltungen bzw. des Varietes: es vor allem der afroamerikanische Musiker Jimmy Castor ( geboren 1943), der die afroamerikanischen Sprach – Schlagfertigkeitwettbewerbe, die so genannten “Dozens”, in die Tanzmusik einführte, und zwar in Form von kurzen Dozens – Einlagen ( “Gimmicks” genannt) zwischen einzelnen Tanznummern ( vgl. Toop, 2000: 31f). Diese Praktik spiegelt sich bis heute im Sprach – Wettbewerbsmoment der HipHop – Kultur wider. Die jungen Pioniere der HipHop – Kultur verbanden also alte ( ihnen wahrscheinlich als solche gar nicht bewusste) sprachliche Traditionen der afroamerikanischen Kultur mit ihrer eigenen, ihrer Zeit und ihren Lebensumständen entsprechenden Jugendsprache: „Herc hatte die ganzen Idiome drauf, die damals neu auf den Straßen und in den High Schools waren [...]“ – so spricht einer der damaligen HipHop – Pioniere, Africa Bambaataa, über den seiner Meinung Erfinder des Rap, „KOOL DJ Herc“ aus der South Bronx ( vgl. Toop, 2000:84).

---

<sup>45</sup> Es werden hier Silbenfolgen rhythmisch und melodisch aneinandergereiht – ohne Wortbedeutung; oft werden mit der Stimme instrumentale Melodieabfolgen der z.B. anwesenden Instrumentalisten nachgeahmt. Die Stimme wird so zu sagen zum improvisierenden Instrument (vgl. Toop, 2000:47 )

Die Entstehung unterschiedlicher Rap – Gattungen ist unmittelbar mit der historischen Entwicklung des Rap, die unter dem vorigen Punkt in groben Zügen nachgezeichnet wurde, verbunden. Während sich die Rapthematiken anfangs auf das Selbstlob der MCs, Lob der jeweiligen DJs, HipHop – Veranstaltung oder des Veranstaltungspublikums beschränkten, änderten sich die Thematiken später analog zur Funktionsveränderung des Rap, hin zur Sprachrohrfunktion für die vorerst überwiegend afroamerikanischen Jugendlichen. (vgl. weiter oben). Durch diese Funktion entstand der so genannte „Message – Rap“ ( Rap als Botschaftsträger), der sich mit dem Elend und der Unterdrückung der afroamerikanischen Bevölkerung auseinandersetzte und das Gesellschaftssystem mit scharfer Zunge und mitunter auch Gewalt versinnbildlichender Sprache kritisierte. Als ersten Vorläufer des Message Rap der 1980er Jahre nennt Toop den Text „The Prayer“ von Ray Scott aus den 1950er Jahren, in welchem Scott in lyrischer Form eine „ detaillierte Wunschliste all der möglichst grauenhaften Tode, die der rassistische Gouverneur George Wallace sterben möge“, zusammenstellt ( Toop, 2000: 52). Zum anderen stand die Entstehung des Message Rap auch mit der Tätigkeit einer Gruppe afroamerikanischer Dichter und Autoren aus Harlem - der „Last Poets“ - in Zusammenhang ( vgl. Toop, 2000: 135). Diese hatten in den späten 1960er Jahren - in der Zeit der Schwarzen Bürgerrechtsbewegungen - scharfzüngige und gesellschaftskritische Lyrik, im Dienste des Schwarzen Nationalismus, mit musikalischen Elementen des Jazz vereint, um so politische und gesellschaftliche Inhalte noch effektiver zur Sprache zu bringen. Mit Blick auf die Parallelen zum Rap:

„Aber, was die Last Poets auf der Bühne machen, ist nichts Anderes, als eine Erweiterung und Verbesserung dieser schwarzen Straßenlyrik [= Rap]: in einer High School in New York stürmten bei einer Versammlung in Erinnerung an Malcolm X die überwiegend schwarzen Studenten die Bühne und lasen ihre Gedichte vor – rhythmische Statements, ähnlich der Last Poets, die das schwarze Bewusstsein stärken und gleichzeitig das unbewältigte Desaster des New Yorker Schulsystems anprangern sollten.“ ( Toop, 2000:136). Letztendlich sei auch noch ein weiterer Text mit Vorläuferstatus hinsichtlich des Rap genannt, der als rein sprachliches Werk ( also tatsächlich als Rap – Gedicht) entstand und erst später musikalisch unterlegt wurde – es handelt sich um eine Rap – Attacke gegen Ronald Reagan von Gil Scott – Heron, aus den späten 1970er Jahren ( vgl. Toop: 2000, 38). Während der zuvor erwähnten Spaltung innerhalb der HipHop-Kultur kam es zur Aufspaltung zwischen Message – Rap ( bzw. Knowledge,- oder Consciousness – Rap: jene, die weiterhin und verstärkt gesellschaftskritische Themen ansprachen und zusätzlich auf die „wahren“ Wurzeln des Rap und des HipHop verwiesen) und Gangsta – Rap ( jene, die die Botschaft von Konsum, Glanz und Glamour verkündeten). Verlan macht folgenden Vergleich: „Message – Rap ist die seriöse Tageszeitung, Gangsta Rap die Boulevardpresse.“ ( 2000: 53). Natürlich

gab es aber auch Rap – Künstler, die ganz andere, mitunter auch persönlichere Thematiken behandelten. Eine solche Thematik stand mit Religion und mit dem Glauben im Zusammenhang, und lag insofern auch in der langen afroamerikanischen, christlichen musikalischen Gebetstradition – der Gospels und Spirituals – begründet. Jene Rapgattung, die anfangs nur den Glauben und das religiöse Moment thematisierte und oft auch eine predigende bzw. Gebetsfunktion hatte, wurde mit „Soul – Rap“ bezeichnet (Toop, 2000: 54). Allerdings hat sich das mittlerweile auch verändert – der Begriff „Soul“ steht heute viel eher für eine bestimmte Musikrichtung in der Popmusik und verweist weniger auf inhaltliche Charakteristika, als auf ein bestimmtes Genre. Und natürlich gibt es auch Rap – Künstler, die alle hier aufgezählten Thematiken ( in größerem oder geringeren Ausmaße) in ihren Texten verarbeiten.

Für diese Arbeit ist die Gattung des Message – Rap von Bedeutung, dessen thematische und sprachliche Charakteristika hier u.a. beleuchtet wurden. Denn würde man danach fragen, zu welcher Rapgattung Masłowskas Werk als zugehörig betrachtet werden kann, wäre diese Frage ganz eindeutig mit „Message – Rap“ zu beantworten: auch Masłowska übt mit spitzer Zunge und teils derber und brutaler Sprache Kritik an der heutigen Gesellschaft. Allerdings tut sie dies in Polen – was aber nicht im Gegensatz zum Message – Rap steht. Unter den Punkten 2.2.5. und 2.2.6., welche sich mit der Eingliederung der HipHop – Kultur in jeweils andere Kulturkreise (hier: Deutschland und Polen), aus denen sie ursprünglich stammt, beschäftigen, wird sich zeigen, dass das Rap – Prinzip eigentlich überall funktionieren kann. Vorerst sei aber noch auf einen anderen Aspekt des Rap verwiesen, der sich in Masłowskas Werk ebenfalls deutlich widerspiegelt.

#### **2.2.4. Das urbane Moment im Rap**

HipHop – und somit Rap – ist in der Großstadt entstanden, hat sich zuerst in anderen Großstädten, und dann erst über ländliche Gegenden verbreitet. Dieser Bezug zum Urbanen und zum Städtischen ist der Kultur bis heute geblieben. Allerdings ist innerhalb dieses Städtischen ein weiterer Bezugspunkt – wurzelnd in der heruntergekommenen und apokalyptisch anmutenden Bronx –, nämlich das Suburbane, „ghettoisierte“ Moment, zu finden. So zu sagen das „harte Pflaster“, auf welchem die Kultur entstanden ist, und auf das man auch stolz ist, denn nicht jeder kann unter solchen Bedingungen leben. Somit ist die Botschaft auch eine das jeweils eigene Revier markierende, repräsentierende und verteidigende. Am Eindeutigsten wird das Bild des Urbanen Moment im HipHop über die Video – Clips ( aber auch Graffiti wird mit dem Urbanen assoziiert: man stellt sich so ein

buntes Kunstwerk sicherlich eher auf großstädtischen Mauern oder Bahnhöfen vor, als vor ländlichem Hintergrund) vermittelt: „Seit den Anfängen des HipHop spielen HipHop- Videos mit der Idee des Urbanen und verbreiten weltweit das Bild des HipHop als eine urbane Kulturpraxis ...[ im HipHop ] stellen Versatzstücke von Mega – Cities eine abstrakte Bild – Kulisse her – sowohl in den ‚Life – Performances‘ auf der Straße, wie auch in den medialisierten Performances der Videoclips.“ (Friedrich/ Klein, 2003: 86). Aber auch in den Raptexten spiegelt sich das Urbane Moment wider. Dies wird auch an Raptexten aus verschiedenen Kulturkreisen deutlich. Der ursprünglich afroamerikanische Rap konnte natürlich nicht eins zu eins in andere Länder übernommen werden – die Thematiken waren aufgrund der jeweiligen kulturellen, politischen, historischen, sozialen usw. Umstände immer anders. Würde ein deutscher Rapper über „seine Bronx“ oder „sein Harlem“ rappen, würde das eigenartig erscheinen. Deshalb drückt sich der Bezug zum Städtischen in Raptexten meist über das „Besprachsingen“ der „eigenen“ Stadt oder ihrer Identifikationssymbole aus.

Hier zeigt sich: die eigene Stadt – der Ort, an dem die eigene HipHop – Kultur ausgelegt wird – wird, in beinahe lokalpatriotischer Manier, besungen, um nicht zu sagen, verherrlicht. Anhand von Texten des Sammelbandes *HipHop. Globale Kultur- lokale Praktiken*, welcher Beiträge von Kulturwissenschaftlern aus aller Welt beinhaltet, wird ersichtlich, dass die Identifikation mit der eigenen Stadt und der eignen Umgebung, die sich in Raptexten widerspiegelt, eine globale Praxis ist.

### **2.2.5. HipHop und Rap in Deutschland**

Der deutsche Autor, Journalist und Regisseur Sasha Verlan war einer der Ersten, der sich mit der Geschichte der HipHop-Kultur in Deutschland auseinandergesetzt hat. Sein erstes Buch zu diesem Thema, „20 Jahre HipHop in Deutschland“ (erschienen 2000), schrieb er zusammen mit dem deutschen Rapper und Autor Hannes Loh (Mitbegründer der HipHop – Gruppe „Anarchist Academy“). Im selben Jahr gaben beide Autoren gemeinsam das Buch

*HipHop. Unterrichtsmaterialien für die Sekundarstufe* – ein Arbeitsbuch für den Deutschunterricht, heraus. In erst genanntem Buch ist Verlan für den geschichtlichen bzw. soziokulturellen Zugang zum HipHop zuständig, Hannes Loh liefert als glaubwürdiger Berichterstatter aus der Szene Anekdoten und legt persönliche Beobachtungen dar. Somit scheint die Authentizität des Buches durchaus gewährleistet. Sasha Verlan hat darüber hinaus auch einen Sammelband von deutschen Raptexten herausgegeben, der im Reclam-Verlag erschienen ist – insofern hat er dadurch sicherlich auch zur Etablierung der literarischen Gattung Rap im deutschsprachigen Raum beigetragen.

Im Zuge der erwähnten globalen Ausbreitung der HipHop – Kultur, kam diese in den 1980er Jahren auch nach Deutschland. Allerdings war hier die Ausgangssituation eine ganz andere: weder die gesellschaftlichen, sozialen und politischen noch die kulturellen Rahmenbedingungen waren unmittelbar vergleichbar mit jenen in der Bronx bzw. den Vereinigten Staaten. Es waren anfangs die Medien, über welche die neue Jugendkultur nach Deutschland transportiert wurde: „ HipHop kam nach Deutschland genauso wie in alle restlichen Länder dieser Welt: als Exportartikel, als fertiges und entwickeltes Ganzes. HipHop hatte schon seinen zehnten Geburtstag gefeiert, als die ersten Jugendlichen in Köln, Berlin oder Hamburg überhaupt etwas von Rap oder Graffiti erfuhren.“ ( Loh/Verlan, 2000: 25). In Deutschland war HipHop anfangs also nicht ein für unterdrückte und benachteiligte Jugendliche notwendiges Mittel zur Selbstverwirklichung und Lebensgestaltung, sondern de facto eine Mode – Erscheinung. Es war in dieser ersten HipHop – Modewelle das Kulturelement Breakdance, das ( v.a. durch einschlägige Filme) plötzlich in ganz Deutschland populär wurde und bald danach wieder aus der Mode kam ( nach typischem Modewellen – Mechanismus) (vgl.Loh/ Verlan, 2000: 23). Jedoch gab es doch einige wenige Jugendliche, für welche der aus den USA kommende HipHop mehr war, als bloßer Trend. Sie sollten die Träger dieser Kultur in Deutschland werden, welche in ihren Anfängen nur wenige Anhänger hatte und als absolute Underground – Bewegung zu bezeichnen ist. Interessant ist auch, dass in Deutschland anfangs das Großstädtische noch keine tragende Rolle spielte. In den 1980er Jahren ging die Bewegung sowohl von großstädtischen Zentren ( z.B.: Hamburg, Berlin) als auch von Provinzstädten (z.B. Lüdenscheidt im Sauerland) aus. Wichtig waren die Kontakte, welche die Anhänger der Kultur landesweit zueinander knüpften, sich auf HipHop-Veranstaltungen („Jams“) an verschiedenen Orten trafen, um so die Kultur am Leben zu halten: „ Die erste Generation der HipHop – Bewegung in Deutschland war ein Geheimbund [...] HipHop in Deutschland begann als eine Reisekultur“ ( Loh/ Verlan, 2000: 27). Die Jugendlichen rappten Anfang der 1980er nur in englischer Sprache ( sowie es ihre afroamerikanischen Vorbilder taten). Dabei waren auch sehr viele der Jugendlichen Kinder von ( meist türkischen) Einwanderern – hier ist eine Parallele zu den afroamerikanischen Jugendlichen gegeben, denn auch die Migrantenkinder in Deutschland sahen in der HipHop – Kultur eine Möglichkeit, dem Fremdsein im eigenen Land die Stirn zu bieten, mit gleich Gesinnten und Leidensgenossen einen eigenen Weg zu finden, sich auszudrücken und auf sich aufmerksam zu machen. Einige dieser ersten Rapper in Deutschland rappten auch in ihrer jeweiligen Landessprache. Anfang der 1990er Jahre kam dann die große sprachliche Wende innerhalb der deutschen HipHop – Kultur, welche Loh/ Verlan im Zusammenhang mit der Wiedervereinigung des Landes im Jahre 1989 sehen: das Interesse der heimischen Plattenfirmen an deutschsprachigen popmusikalischen Produkten stieg enorm, und so

veröffentlichte die erste Deutschrapp – Gruppe „Die Fantastischen Vier“ 1991 ihre erste Platte, die zu einem Sofortserfolg wurde ( vgl. 2000: 34). Diese Gruppe war in der HipHop – Szene kaum bekannt gewesen, wurde aber zum kommerziellen Träger der neuen, in den Medien nun auf große Resonanz stoßenden deutschen HipHop- bzw. Rap – Kultur und trug zur weiteren Entwicklung und Entstehung neuer Deutschrapp – Gruppen bei. Der Ausdruck „Sprechgesang“ geht auf eben diese Rap – Gruppe zurück, immer mehr Rapper schrieben ihre Texte auf Deutsch. Dabei standen bei den Deutschrappern weniger sozialkritische Thematiken im Vordergrund, als das Spiel mit der deutschen Muttersprache selbst (vgl. Loh/ Verlan 2000: 35). Das hatte auch zur Folge, dass Anfang der 1990er Jahre die Rapgruppen der Migrantenjugendlichen in den Hintergrund gerieten, in den Medien war Rap in Deutschland zum Deutschrapp geworden, später setzte sich der sozialkritische Rap der Jugendlichen aus zweiter und dritter Einwanderergeneration wieder durch, aber es kam zu einer Spaltung innerhalb der Rap – Kultur in Deutschland, die bis heute erhalten geblieben ist: ab Mitte der 1990er Jahre existierten „Deutschrapp“ und der so genannte „Oriental HipHop“ ( HipHop – Kultur mit Migrationshintergrund) nebeneinander. ( vgl. Loh/ Verlan 2000: 37). So existieren also in Deutschland – grob gesehen - zwei Rapformen nebeneinander, die als sehr unterschiedlich zu bezeichnen sind: jene, die sich anlehnt an die ersten großen Vorbilder und in ihren Texten ähnliche Lebenserfahrungen verarbeitet und jene, bei welcher weniger die Thematik, als der künstlerische Umgang mit der deutschen Sprache im Vordergrund steht.

### **2.2.6. HipHop und Rap in Polen**

Wie sah nun die Aufnahme und Eingliederung der HipHop – Kultur in Polen aus? Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in Polen noch keine so rege wissenschaftliche Beschäftigung mit dem globalen Kulturphänomen HipHop. Eine der ersten Autorinnen, die sich mit diesem Thema wissenschaftlich auseinandergesetzt hat, ist Renata Pawlak, die in ihrem Buch *Polska Kultura Hip – Hopowa* ( mögliche deutsche Übersetzung: *HipHop in Polen*) verschiedene Aspekte der Kultur im Zusammenhang mit Polen beleuchtet. Pawlak selbst führt diese spärliche wissenschaftliche Betätigung darauf zurück, dass das Phänomen HipHop in Polen lange Zeit nur belächelt bzw. auch als destruktive Jugendkultur ( v.a. von Seiten der Politik, aufgrund der überaus sozialkritischen und oft aggressiven Texte) verurteilt wurde. ( vgl. 2004: 6ff).

Die HipHop – Kultur traf in Polen auf sehr fruchtbaren Boden, denn nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes in Polen kam es zu großen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen, in welche die damalige Jugendgeneration unmittelbar hineinwuchs. Am 4. Juni 1989 war die kommunistische Ära in Polen beendet, das

Land stand vor einer kompletten Umstrukturierung, der Kommunismus hatte seine unübersehbaren Spuren hinterlassen – ob nun in der neuen Arbeitslosigkeit und der Flucht in den Alkoholismus vieler Menschen, einer ersten Euphoriephase über die neu gewonnene Freiheit aber darauf folgenden neuen Orientierungslosigkeit, oder einfach nur im typischen, postkommunistischen Stadtbild: graue, heruntergekommene Plattenbauten, die sich am Rande jeder polnischen Stadt befinden, historische Stadtkerne als winzig und bedeutungslos erscheinen lassen. Die HipHop – Kultur war seit Mitte der 1980er Jahre in sehr geringem Maße nach Polen durchgesickert, jedoch kann man damals noch nicht von einer Ausbreitung der Kultur sprechen. Die Populärmusik in Polen wurde damals ( auch aufgrund der kommunistusbedingten Abschottung vom Westen) von einheimische Musikern geprägt – sie setzten sich in ihren Texten mit der beklagenswerten Situation ihres Heimatlandes auseinander, für die polnischen Hörer bzw. das polnische Publikum waren das Themen, mit denen sie sich unmittelbar identifizieren konnten, die für sie wichtiger und authentischer waren, als englischsprachige Texte, die sie außerdem oft auch gar nicht verstanden.( vgl. Pawlak, 2004: 19). Als der Kommunismus zu Fall ging, wurde Polen plötzlich mit Konsumgütern aus dem Westen überschüttet – Geld war kaum da, aber all die den Westen, „das gelobte Land“ repräsentierende Ware, neue Fernsehwerbungen, Filme, „Amerika“. Ein Großteil der Bevölkerung wollte so zu sagen die Wunden - zugefügt von der langen Unterdrückung und Abschottung – durch die Aneignung materieller, als „westlich“ geltenden Güter - heilen. Es entstand eine beinahe besinnungslose Konsumkultur. Auf die Plattenbauten, die Arbeitslosigkeit und den landesweiten Alkoholismus konnte man nicht stolz sein. Die Perspektiven richteten sich auf den Westen, es kam zu einer großen Auswanderungswelle, besonders nach England und Irland, aber auch nach Schweden oder in die Vereinigten Staaten. Gleichzeitig hatte über die Medien ab den beginnenden 1990er Jahren auch die HipHop – Kultur die damaligen Jugendlichen erreicht – vor allem jene konnten sich mit dieser Kultur identifizieren, welche die Folgen des Kommunismus unmittelbar zu spüren bekamen: Jugendliche, die in den Plattenbauten lebten, deren Eltern arbeitslos oder alkoholabhängig waren, und die keine Möglichkeit hatten, das Land zu verlassen, um ein neues Leben anzufangen. ( vgl. Pawlak 2004: 38) Ähnlich wie die vorwiegend afroamerikanischen HipHop-Pioniere der South Bronx entwickelten die polnischen Jugendlichen in den Plattenbauten einen trotzigsten Stolz auf ihre Siedlungen, ihre Städte und ihr Land, gleichzeitig Missstände in ihren Rap – Texten aufzeigend, eine eigene, „bessere“ Welt in ihrer neuen Kulturgemeinschaft findend und mit dem Wunsch, dem tristen Leben zu entfliehen, in welchem ihre Eltern oft lebten. Die Texte der polnischen Rapper der ersten Stunde richteten sich scharfzüngig vor allem gegen die neu aufgekommene

Konsumwelle, gegen die politischen Zustände, beschrieben vor allem „das harte Pflaster“ ihrer Plattenbau – Siedlungen.

Anders als in Deutschland wurde in Polen von Anfang an in der Landessprache gerapt – in Polen war das Problem nicht das Migrantendasein, man war – unter dem Sowjetischen Regime – so zu sagen von vorn herein fremd im eigenen Land gewesen, und trug nun die Konsequenzen dieser jahrelangen Unterdrückung. Der polnische Journalist, Musikkritiker und Musiker Robert Leszczynski, der für Polens wichtigste Zeitungen schreibt, äußerte sich mehrfach über die Kultur der „blokiersi“ ( so werden in Polen die jugendlichen Wohnblock – Bewohner, die den polnischen HipHop prägten, bezeichnet), und sagt über die polnische HipHop Kultur:

„HipHop ist einfach, roh, engagiert, journalistisch und radikal. Er kritisiert und verspottet einen Lebensstil, der von Konsum beherrscht ist, [...] die Gedankenlosigkeit und den Egoismus [...] er fällt Urteile über die Gesellschaft. [...] Diese Jugendlichen gehören zur ersten Generation, die in der Zeit aufgewachsen ist, als Polen Anschluss an die weltweite Massenkultur fand – Coca Cola und Mc Donald's gehören da zum Alltag, in den polnischen Kinos werden dieselben Filme gespielt, wie in allen anderen Kinos auf der Welt. [...] Seit ihrer Kindheit wird ihnen in Form von Fernsehwerbungen ein Konsumverhalten propagiert, das sie aufgrund fehlender finanzieller Mittel nicht nachahmen können. Sie leben in einer Welt, in welcher der Erfolg am Einkommen gemessen wird [...]“.<sup>46</sup>

Stärker als in Deutschland ist die Sprachverwendung im polnischen Rap vom jeweiligen regionalen Dialekt geprägt, das äußert sich zum Beispiel bereits am typischen Rap – Ausruf „Yo“, der, aus der Bronx stammend, weltweit in Raptexte Eingang gefunden hat. In Warschau wird hierfür der Ausruf „Elo“ verwendet ( diesen Ausruf verwendet auch Masłowska in ihrem Buch – denn ihr Rap – Roman spielt in Warschau), in anderen Gebieten Polens wurde „Yo“ übernommen, allerdings in polnischer Schreibweise: „jo!“. Die ersten kommerziellen Erfolge erzielte die HipHop- Kultur, mit ihrem vordergründigen Kulturelement Rap 1995, mit der Veröffentlichung des polnischen Rappers „Liroy“, dessen Texte vor allem durch Vulgarismen auf sich aufmerksam machten, seinen Stolz auf „seine proletarische Herkunft“, „seinen Block“ und seinen kritischen Blick auf die Gesellschaft repräsentierten und öffentliche Empörung hervorriefen. Seine Texte wurden in den größten polnischen Zeitungen analysiert und kritisiert, der polnische Journalist und Autor Wojciech Cejrowski vernichtete in der Öffentlichkeit einen Tonträger des Rappers. (vgl. Pawlak 2004:45) Möglicherweise noch in Gewöhnung an die kommunistischen Zensurzustände

---

<sup>46</sup> Robert Leszczynski in: Pawlak, 2004: 33; eigene Übersetzung der Originaltext – Passage;

( denn die Jugendlichen nahmen sich bei ihrer Kritik der politischen, sozialen und gesellschaftlichen Zustände in Polen kein Blatt vor den Mund – und ihre Botschaften erreichten immer mehr Zuhörer und Befürworter) machten viele Politiker auf das Gefahrenpotenzial der neuen Jugendkultur aufmerksam, brachten sie unmittelbar mit Drogen, Gewalt und Kriminalität in Zusammenhang – wiederum ähnlich wie davor in den Vereinigten Staaten. Letztendlich wurde HipHop, mit Rap als Träger, auch in Polen zu einer kulturellen Praxis Jugendlicher, die bis in die Gegenwart – wenn mittlerweile auch unter etwas anderen Bedingungen – gelebt wird.

Gegensätzlich ist in Polen und Deutschland die Ausgangssituation, innerhalb welcher HipHop bzw. Rap in die jugendkulturelle Praxis übernommen wurde. Man könnte sagen, dass die Ausgangssituation in Polen, global gesehen, jener der ersten Entstehungssituation des Rap in New York ähnlicher war. Trotzdem gab es, wenn auch in kleinerem Rahmen, auch in Deutschland ähnliche Ausgangssituationen für die Übernahme der Kultur – nämlich bei den Migrantenjugendlichen. Somit zeigt sich, dass Rap als (nicht geplantes) kulturelles Konzept in immer wieder ähnliche, aber auch ganz neue (wenn z.B. im Deutschrap das Sprachspiel im Vordergrund steht) Situationen eingegliedert und je nach Situation auch modifiziert werden kann. Der Message – Rap, jener Rap, der als kritisches, mahnendes, spottendes, Aufmerksamkeit auf sich ziehendes und zum Nachdenken anregendes Sprachrohr für Jugendliche dient, findet sich sowohl in Deutschland als auch in Polen (und übrigens auch in anderen Ländern). Demnach ist diese Rapfunktion in beiden Kulturen und beiden Sprachen zu finden – und diese Analogie erleichtert natürlich die Übersetzung eines polnischen Message – Raptextes (so wie es *Die Reiherkönigin* ist) ins Deutsche, und auch die Beurteilung so einer Übersetzung. Die kulturellen Hintergründe und Spezifika müssen dabei zwar unbedingt berücksichtigt werden, aufgrund der ähnlichen (thematischen und sprachlichen) Beschaffenheit ist eine solche Übertragung und demnach Beurteilung aber durchaus möglich.

### **2.2.7. Rap als literarische Gattung**

Wenn eine neue literarische Gattung entsteht, in den literarischen Kanon Eingang findet, ist man immer versucht, Vergleiche zum bereits Bestehenden – zu traditionellen, schon lange kanonisierten Gattungen – herzustellen. Und natürlich finden sich auch im scheinbar ganz Neuen Ähnlichkeiten und Parallelen zu Älterem und bereits Bestehenden. Der Reim an sich ist wahrscheinlich so alt wie der menschliche Sprachgebrauch. Dass Rap in seiner Form lyrisch ist, kann nicht verleugnet werden. Auch könnte man den Rap, in Anlehnung an eine

traditionelle literarische Gattung, als gereimtes Pamphlet, oder gar als dichterische Sprachkreation der Stürmer und Dränger des 21. Jahrhunderts bezeichnen. Wichtig ist, den zeitlichen und jugendkulturellen Sprachgebrauch zu berücksichtigen. Da das literarische Phänomen Rap bereits seit 30 Jahren (auf das Jahr genau, wenn man das Veröffentlichungsdatum des ersten Rapsongs in New York im Jahre 1979 als Entstehungsdatum markiert) existiert, ist davon auszugehen, dass diese Gattung auch in Zukunft immer wieder von u.a. Sprachkünstlern und Musikern<sup>47</sup> aufgegriffen wird. Im Sprachgebrauch wird sich die Rap – Form aber immer an den aktuellen jugendsprachlichen Gebrauch, die aktuelle Umgangssprache und Standardsprache und aktuelle Themen, welche die Rap – Künstler beschäftigen, anpassen. Die aus literarischer Sicht herausragendsten Charakteristika sollen hier zusammenfassend aufgezählt werden: der Rap ist formal primär charakterisiert durch gereimte und rhythmische Sprache. Es finden sich in ihm u.U Sprachspiele und Metaphern. Die Rap – Sprache schöpft aus dem Sprachgebrauch Jugendlicher – in Zusammenhang mit der HipHop – Kultur, aber auch ihrer eigenen Kultur ( Slang- und Jargonformen inbegriffen). In diese eigene Kultur fließen u.a. sprachliche Bezüge zur Popularkultur und Landeskultur mit ein. Standardsprachlicher Gebrauch ist im Rap genauso zu finden wie jener der Umgangssprache. Teilweise kann die Sprachwahl derb bis vulgär sein – vor allem im Message – Rap, dessen vorrangiges Ziel es ist, durch sprachliche und thematische Provokation zu kritisieren, Missstände aufzuzeigen und Aufmerksamkeit zu erregen. Unter folgendem Punkt soll nun noch gezeigt werden, wie man übersetzerisch und übersetzungskritisch an einen Raptext herangehen kann.

### **2.2.8. Message - Rap und Übersetzung**

Nach den zuvor angeführten Charakteristika ist die Textgattung oder die Textsorte des Message - Rap, nach der Texttypologie von Reiss/ Vermeer scheinbar mehreren Texttypen gleichzeitig zuzuordnen: der Message – Rap ist, vorerst als losgelöst von seiner musikalischen Untermalung betrachtet, durch seine spezifische formale Beschaffenheit sowohl expressiver Texttyp ( hier fordern Reiss/ Vermeer „vorrangig Äquivalenz auf der Ebene der künstlerischen Organisation und der formbetonten Sprache“, 1984: 157), als auch operativer Texttyp, da er mit seinen Botschaften an seine Zuhörer appelliert, zum Beispiel nach zu denken ( hier „ist die Äquivalenz in erster Linie auf die Erhaltung der persuasiven Sprach –

---

<sup>47</sup> Nur am Rande sei ein populäres, im Bereich des Peinlichen zu lokalisierendes Beispiel für die Verwendung von Rap als massentauglichem Propagandamittel von szenefernen bzw. nicht künstlerisch motivierten Personen genannt: „HC’s EU – Rap 09. Österreich zuerst“ des österreichischen Politikers Hans Christian Strache.

und Textgestaltung ausgerichtet“ (1984: ebd.). Bei der Übersetzung eines Message – Raps müssen demnach sowohl formsprachliche Elemente als auch jeweils jene sprachlichen Elemente berücksichtigt werden, welche das appellative bzw. operative Moment tragen, einfach gesagt: der Übersetzer muss versuchen, Reim und Rhythmus sowie den spezifischen Sprachgebrauch in seiner Zielsprache wiederzugeben, damit formal überhaupt von einem Raptext die Rede sein, und darüber hinaus muss er auch Entsprechungen für jene Sprachelemente finden, welche die Botschaften und Appelle tragen – dabei geht es gleichermaßen um den Inhalt dieser Botschaften, wie auch um ihre spezifische, effektive sprachliche Form ( in diesem Fall beispielsweise Wortwahl oder Metaphern). Es wird ersichtlich, dass dies ein schwieriges Unterfangen ist, da sehr viele Elemente zu berücksichtigen sind. In dieser Arbeit kommt eine sehr unterschiedliche Sprachstruktur des Deutschen und des Polnischen hinzu. Der Übersetzer muss sich dessen bewusst sein, dass Reimsetzungen bei einander entsprechenden sinnsprachlichen Elementen zwischen den beiden Sprachen nur im besten Fall möglich sind. Das muss auch der Übersetzungskritiker berücksichtigen. Der Sprachrhythmus ist darüber hinaus auch jeder der beiden Sprache jeweils eigen – der Übersetzer muss ein entsprechendes Zielsprachenrhythmusgefühl haben – genau dies wird auch von seinem Kritiker erwartet. Der Übersetzer wird sich nun bemühen müssen, den Reim und Rhythmus in der Zielsprache zwar wirkungsgerecht zu erhalten, allerdings kann er auf der Bedeutungsebene hier auch nicht zu frei werden, auf Kosten der Reime und des Sprachrhythmus triftige Aussagen und Botschaften übergehen, in ihrer Aussagekraft abschwächen oder sie gar verändern. Da es sich hier aber nicht nur um einen verhältnismäßig kurzen Text eines Rap – Songs handelt, sondern um einen ganzen Roman, der in Message - Rapform verfasst ist, muss die Übersetzung in ihrer Wirkung das Rapmoment vereint mit der Romanhandlung konsequent wiedergeben – so konsequent, wie dies im Originaltext der Fall war. Stellt sich für den Zielleser dieselbe Wirkung ein, wie beim Ausgangstextleser, ist die Übersetzung geglückt. Die Untersuchung dieser Wirkung kann bei der Beurteilung *Der Reiherkönigin* auf keinen Fall anhand einiger weniger bzw. kurzer Textpassage – Analysen erfolgen: aufgrund der unterschiedlichen Sprachstrukturen im Polnischen und im Deutschen können einander unmittelbar entsprechende Textstellen, nacheinander analysiert und unmittelbar verglichen, in formaler sowie sprachgebräuchlicher Elementengewichtung vorerst nicht äquivalent erscheinen. Es kann zu Textwirkungsverzögerungen oder vorzeitiger Wirkungserzeugung im Zieltext kommen, die – nicht im Gesamten betrachtet – voreilig als negativ beurteilt werden könnten. Deshalb ist es notwendig, bei der hier anvisierten Übersetzungskritik – auch aufgrund der Neuartigkeit des Analyseobjektes und aufgrund der Tatsache, dass Raptexte ( einfach, da Rap innerhalb der klassischen Literatur noch eine Neulingsposition hat und sicherlich auch, weil es wohl nicht

jedem Schriftsteller liegt, einen zweihundert Seiten langen Rap zu schreiben) bisher kaum offiziell übersetzt wurden – sehr genau und umfassend vorzugehen. Darüber hinaus dürfen bei der Übersetzung de facto kulturspezifische Elemente, die jeweils im polnischen Ausgangstext zu finden sind, nicht einfach übergangen werden - auch wenn das urbane Moment im Rap eine globale Erscheinung ist, muss hier der Bezug zur polnischen Urbanität erhalten bleiben, andererseits müssen andere globale Rap – Sprachphänomene wie der Ausruf „Yo“, der im Polnischen zwar als „jof“ oder „elo“ existiert, doch in zieltextgewohnter Manier ( also mit „Yo“) übersetzt werden – ansonsten würde der Zieltext seines Rapcharakters um ein beträchtliches Stück beraubt. Was bei *Der Reiherkönigin* sowohl für den Übersetzer als auch Übersetzungskritiker eine Erleichterung bringt, ist die Tatsache, dass bei diesem Werk nicht primär auf eine funktionierende Einbettung des Textes in eine musikalische Untermalung geachtet werden muss – *Die Reiherkönigin* ist nicht als multimedialer Text, sondern als ( Message-) Rap – Roman entstanden und sollte bei seiner Übersetzung genau diese Funktion wieder erfüllen können.

### **2.2.9. Zusammenfassung**

In diesem Kapitel wurde nun, über eine dafür notwendige definitorische Annäherung an die Begriffe Jugendkultur“ und „Jugendsprache und über die Darstellung der Entstehung und Entwicklung des jugendkulturellen Phänomens HipHop und darin Rap, eine mögliche Erfassung von Rap als literarische Textgattung dargestellt. Diese Erfassung war notwendig, um jene primären literarischen Merkmale des Rap aufzuzeigen, die bei seiner Übersetzung und Übersetzungsbeurteilung berücksichtigt werden müssen. Diese wurden unter Punkt

**2.2.7.** herausgearbeitet. (Es hat sich auch gezeigt, dass der Message – Rap sowohl in der polnischen als auch deutschen HipHop – Kultur miteinander vergleichbar ist).

Bevor ich in dieser Arbeit nun all die theoretischen Darlegungen auf die praktische Beurteilungstätigkeit des Romans *Die Reiherkönigin. Ein Rap* anwende, folgen im nächsten Kapitel noch, für die Übersetzungskritik ebenfalls notwendige, Informationen zur Autorin Dorota Masłowska und ihrem literarischen Schaffen, zum hier zu analysierenden Werk selbst, zum Übersetzer Olaf Kühl und zum Buchillustrator Maciej Sieńczyk.



### 3. KAPITEL - BUCH UND AUTORIN

In diesem Kapitel soll ein möglichst umfassendes Bild von Dorota Masłowska, ihrem literarischen Schaffen und natürlich (Hintergrund)Informationen zu dem in dieser Arbeit aus übersetzungskritischer Sicht behandelten Romans *Die Reiherkönigin. Ein Rap* vermittelt werden. In engen Zusammenhang damit steht die Beschäftigung mit Masłowskas Übersetzer, Olaf Kühl, der sich in schriftlicher Form zu seiner übersetzerischen Tätigkeit in Bezug auf Masłowska geäußert hat. Darüber hinaus wird hier auch der Illustrator des Buches, Maciej Sieńczyk, berücksichtigt, da er bis jetzt alle Werke Masłowskas illustriert hat und seine Illustrationen in die deutsche Fassung *Der Reiherkönigin* übernommen wurden - allerdings in modifizierter Form.

#### 3.1. Dorota Masłowska und ihr literarisches Schaffen<sup>48</sup>

Dorota Masłowska ist in der polnischen Literaturlandschaft eine Ausnahmeerscheinung, und zwar vor allem durch zwei Umstände: sie ist gerade einmal 26 Jahre alt und sie schreibt ihre Bücher in jugendsprachlichem, zusätzlich oft derbem bis vulgären und sehr eigenwilligem Stil. Masłowska wurde am 3. Juni 1983 in der polnischen Kleinstadt Wejherowo in Pommern geboren. In der Vorbereitungsphase auf Ihre Reifeprüfung schrieb sie („ganz nebenbei“) ihr erstes Buch *Schneeweiß & Russenrot* ( polnischer Originaltitel: *Wojna polsko – ruska pod flagą białą – czerwona* ), das in Polen im Jahr 2002 und in Deutschland im Jahre 2005 veröffentlicht wurde. Das Buch wühlte die polnische Literaturlandschaft auf, wie es schon lange kein literarisches Werk getan hatte, spaltete die Reihen der Kritiker und wurde zu einem Verkaufserfolg ( 120.000 verkaufte Exemplare in Polen) – Masłowska hingegen wurde im zarten Alter von achtzehn Jahren zum neuen Star der polnischen Literaturszene. *Schneeweiß & Russenrot* wurde unter anderem mit dem Preis „Paszport Polityki“ der polnischen Wochenzeitung „Polityka“ für ihren "originellen Blick auf die polnische Realität sowie einen schöpferischen Umgang mit der Alltagssprache" ausgezeichnet, war für die „NIKE“ – Polens wichtigsten Literaturpreis – nominiert und wurde in dreizehn Sprachen übersetzt. Aber auch in Deutschland wurde es ausgezeichnet – mit dem „Deutschen Jugendliteraturpreis 2005“ in der Sparte „Jugendbuch“ (gleichzeitig galt diese Ehrung auch dem Übersetzer Olaf Kühl. In

---

<sup>48</sup> Es existiert (wohl aufgrund des Alters der Autorin) noch keine vollständig herausgegebene Biografie von Dorota Masłowska. Dementsprechend fand die notwendige Recherche für eine Zeichnung von Masłowskas Biografie und ihrer schriftstellerischen Tätigkeit vor allem im Internet und in polnischen Medien ( Zeitungen bzw. Fernsehen) statt, darüber hinaus habe ich die Kurzbiographien aus Masłowskas bisher veröffentlichten Werken herangezogen und hilfreiche Gespräche mit literarisch interessierten, in Polen lebenden Personen geführt. Ich habe hier jene Informationen zusammengestellt, die sich in den meisten Artikeln bzw. Videoaufzeichnungen deckten. Die herangezogenen Quellen sind im 6. KAPITEL.

diesem ersten Buch schreibt die Jungautorin aus der Sicht eines jungen polnischen Arbeitslosen, der ohne Lebenssinn in den Tag hinein lebt. Sein Leben wird von Drogen, Alkohol, seichten (teils verzweifelten) sexuellen Abenteuern und oberflächlichen Freundschaften bestimmt. Er stellt den bestimmten Typ eines Jugendlichen dar, der in den Warschauer Randbezirken in einem der unzähligen Plattenbauten lebt, die für Masłowska das Sinnbild des Postkommunismus in Polen darstellen. So weist auch der Titel des Buches, wollte man ihn wörtlich ins Deutsche übersetzen, auf Polens kommunistische Vergangenheit und deren Auswirkungen auf die Gegenwart hin: „Der polnisch – russische Krieg unter weißroter Flagge“<sup>49</sup>. Allein die Thematik ist brisant, noch brisanter, wenn sie von einem so jungen Menschen aufgegriffen wird, aber den Höhepunkt an Brisanz stellt Masłowskas Sprachgebrauch dar: sie verfasste das gesamte Buch in durchwegs derbem bis vulgären jugendsprachlichem Slang, den viele Jugendliche in den Plattenbauten benutzen. Es geht dabei aber nicht um irgendwelche Jugendlichen, sondern jene, die in Polen mit dem Ausdruck „dresiarze“ bezeichnet werden. Eine gute Umschreibung des Begriffs liefert das 2007 erschienene *Alphabet der Polnischen Wunder*:

„Das polnische Wort *dres* stammt aus dem Englischen und bedeutet so viel wie ‚Sportanzug‘. Als gedankliches Kürzel bezeichnet es zugleich die Zugehörigkeit zu jener primitiven Konsumkultur, die im Polen der Nachwendezeit vorherrschte und als *dresiarstwo* bezeichnet wird – ihre Angehörigen nennt man *dres* oder *dresiarz*. Der Name leitet sich von den Trainingsanzügen ab, anfangs Fälschungen der Markenfirmen, die in den frühen neunziger Jahren verkauft wurden – die bevorzugte Kleidung der Basarhändler, der Kleinbetrüger und schließlich der Gangster. [...] das *dresiarstwo* ist eher ein Geisteszustand, die Sublimierung von Egoismus, Aggression, Rüpelhaftigkeit, der Gier nach materiellen Gütern und dem Wunsch, den eigenen Besitz allen vor Augen zu führen.“ ( Peter, 2007: 53f).

Und so ist das Buch auch als „erster ‚dresiarze‘ -Roman“ in die polnische Literaturgeschichte eingegangen. Jene Kritiker, die sich negativ zu Masłowskas Schaffen äußerten, bemängelten vor allem ihre konsequente Negativsicht auf Polen und die Welt, warfen ihr Effekthascherei durch das Stilmittel des Vulgären vor und prophezeiten ihr keine schriftstellerische Karriere – das Erstwerk würde zugleich das Letzte bleiben. Und tatsächlich wurde es nach einer ersten Flutwelle der Euphorie (bzw. auch des Schocks und der Ablehnung) recht still um Masłowska. Nach einem kurzen Studium der Psychologie in Danzig, das sie unterbrach, zog sie nach Warschau, um dort Kulturwissenschaften zu studieren und brachte in der Zwischenzeit auch eine Tochter zur Welt. Ihre schriftstellerische Tätigkeit beschränkte sich

---

<sup>49</sup> Die polnische Flagge ist, in horizontaler Farbaufteilung, weiß - rot

zwischenzeitlich auf das Schreiben von Kolumnen für die polnische Zeitschrift „Przekroj“ (veröffentlicht unter dem Titel *Dziennik z krainy pazolka* – mögliche deutsche Übersetzung *Tagebuch aus dem Reich eines Bonbonpapiers* ) und Literaturrezensionen für die Literaturbeilage der größten polnischen Zeitung – der „Gazeta Wyborcza“. Beinahe schienen sich die Vorhersagen ihrer Negativkritiker zu bewahrheiten. Masłowska zog in den Warschauer Stadtteil Praga Północ ( Praga Nord), der in Warschau bis vor kurzer Zeit als „Proletarier – und Lumpenviertel“ verschrien war ( in jüngster Zeit wird der Bezirk immer mehr zum Künstlerviertel und zum neuen „In – Bezirk“) und lebt dort mit ihrer Tochter in einem Plattenbau. Genau dieser Warschauer Stadtteil wurde auch zum Schauplatz ihres zweiten Romans, der in Polen im Jahre 2005 unter dem Titel *Paw Królowej* und in Deutschland zwei Jahre später unter dem Titel *Die Reiherkönigin. Ein Rap* erschien – zu diesem Werk unter folgendem Punkt. Hier sei nur vorgreifend gesagt, dass Masłowska durch diesen Roman innerhalb der polnischen Literaturszene einen festen Platz fand. Im Jahre 2006 schon veröffentlichte Masłowska ihr erstes Bühnenstück, *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* ( zu Deutsch: *Zwei arme, polnisch sprechende Rumänen*), das neben Warschau unter anderem auch in London und Wien ( im Jahre 2008 und 2009) aufgeführt wurde. Wieder geht es um einen kritischen Blick auf die Gesellschaft, wieder stehen Antihelden im Mittelpunkt und Masłowska bleibt sich treu: „ Masłowska selbst sagt, ihr Stück handle von ‚Fieber und Amok‘ und sei ‚lustig und furchtbar‘; das nämlich ergebe ‚immer eine wirkungsvolle Kombination‘. Tatsächlich ist ‚Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen‘ ein außergewöhnliches, flirrendes, berührendes, manchmal auch poetisch schwerst überladenes Schockerstück.“ ( aus einem Artikel der Online – Ausgabe „Des Spiegels“, aus Anlass der damals bevorstehenden Aufführung des Bühnenstücks in Braunschweig und Berlin). Masłowskas jüngstes Werk ist ein weiteres Bühnenstück, aus dem Jahr 2008 ( Übersetzung ins Deutsche 2009 unter dem Titel *Wir kommen gut klar mit uns*) – diesmal geht es (Schauplatz ist wieder Warschau) um das Thema Generationskonflikt. Auch die ersten beiden Romane von Masłowska wurden für die Bühne adaptiert ( allerdings nicht von Masłowska selbst) und aufgeführt. Darüber hinaus wurde im Jahre 2009 Masłowskas erster Roman (*Schneeweiß&Russenrot*) vom polnischen Regisseurs Xawery Żuławskiego ( geb. 1971 in Warschau) verfilmt – Masłowska selbst spielt in dem Film die Rolle einer ihrer Romanfiguren.

Typisch für Masłowska ist also ihr stets kritischer Blick auf die heutige (polnische)Gesellschaft, ihre unbändige und provozierende Sprache, das Spiel mit sprachlichen Formen, Scharfsinnig – und Scharfzüngigkeit, und eine scheinbar ausweglos pessimistische Sicht der Dinge, hinter der sich aber Sarkasmus und Ironie verstecken.

Insofern gibt sie dem Leser auch die Möglichkeit, über das scheinbar Triste und Düstere zu lachen – unter anderem durch die Überzeichnung ihrer durchwegs antiheldenhaften Figuren. Trotz des komischen Moments gehen aber – beim aufmerksamen Lesen und mit dem entsprechenden Vorwissen – Masłowskas gesellschaftskritische und auch selbstkritische Botschaften, die sie durchaus ernst meint und mit verbissener Konsequenz verkündet, nicht verloren. Diese Negativsicht ist mittlerweile das, was Masłowska von ihren Kritikern am meisten vorgeworfen wird. Darüber hinaus existiert unter ihren Kritikern auch die Meinung, sie „könne eigentlich gar nicht richtig schreiben“. Masłowska wird immer wieder mit dem polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz<sup>50</sup> verglichen – auch er hatte durch provokante Sprache und extreme Ansichten die polnische Literaturszene nachhaltig revolutioniert und war ähnlich polarisierend wie Masłowska.

### 3.1.1. Die Reiherönigin. Ein Rap

Nach einer langen schöpferischen Pause zwischen der Veröffentlichung ihres ersten und zweiten Romans, erschien in Polen im Jahre 2005 *Paw Królowej* (deutsche Titelübersetzung *Die Reiherkönigin. Ein Rap*), der die Kritiker nicht minder spaltete als ihr Erstwerk. Mit einer Steigerung des Spiels mit der polnischen Sprache hatten wenige gerechnet, Masłowska hatte diese aber vollzogen: ihr zweiter Roman ist nicht bloß in jugendsprachlicher Prosa verfasst, sondern vereint die traditionelle Prosaform mit der, aus jugendkultureller, künstlerischer Sprachpraxis entstandenen, neuen literarischen Gattung Rap. Darüber hinaus ist aber Masłowskas Werk nicht ein bloßes Abbild jugendsprachlichen Gebrauchs, sondern sie verbindet diesen, innerhalb der Rapform, mit dem eigenen, teils sprachartifizierendem,- und karikierenden Schreibstil. Zu *Der Reiherkönigin* hat sich Masłowska, in einem Interview mit der polnischen Zeitung „Gazeta W yborcza“ (Mai 2005) folgendermaßen geäußert:

„[...] nach Themen braucht man nicht lange zu suchen, Themen schießen überall ins Kraut. Man sucht vielmehr nach der Form, die das alles trägt. Ich schreibe nie: 'Er ging die Straße entlang. Es dämmerte.', da würde ich ja über der Tastatur einschlafen. Ich brauche die

---

<sup>50</sup> Witold Gombrowicz (1904 – 1969) gilt als einer der größten polnischen Autoren des 20. Jahrhunderts. Seine Thematiken und sprachlichen Provokationen riefen seinerzeit ähnliche Kritiken hervor, wie dies Masłowskas Schaffen heute tut. Gombrowicz prangerte in seinen Werken die „polische Verblödung“ an, kritisierte und karikierte die „Verknöcherung des polnischen Schulunterrichts, die politisch korrekte Pseudo-Fortschrittlichkeit der Mittelklasse oder die egoistische Nonchalance des Landadels“ (Kühl, 2006: 204). Vor Beginn des 2. Weltkriegs wanderte Gombrowicz von Polen nach Südamerika aus, kehrte später wieder nach Europa, aber nie mehr nach Polen zurück.

Herausforderung der Form. [...] Ich wollte schon immer ein Lied schreiben, aber diese Form ist für mich zu klein, hat zu wenig Worte. Und dann fiel mir ein: Warum aus dem Lied keine Prosaform machen?" .

Das gesamte Werk ist in rhythmischer und gereimter Sprache verfasst, mit Wortspielen und Zitaten aus der polnischen - und Popularkultur wird nicht gespart, das gesellschaftskritische Element ist wieder sehr präsent. Dieses Werk erhielt im Jahre 2006 Polens höchste literarische Auszeichnung, Masłowska rückte ein weiteres Mal in den Mittelpunkt der polnischen Medien und wurde einem noch breiteren Publikum bekannt. Negative Kritik blieb aber auch diesmal nicht aus - in der polnischen Zeitung „Wprost“ war beispielsweise folgende Kritik zu lesen: „Masłowska schäumt vor Zynismus, irritiert mit ihrer Hässlichkeit und Dummheit und ruft mit ihrer aggressiven Sprache sowie der Abwesenheit jeglicher erzählerischer Stringenz nur Abneigung hervor“, nicht minder eindeutig ist folgendes Zitat aus einer anderen polnischen Zeitung, der „Tygodnik Powszechny“: „Masłowskas neues Buch ist nicht schlechter als ihr Erstes – es ist genauso giftig und verzweifelt.“ Aber Masłowska hatte sich nach ihren ersten, so früh gesammelten, Erfahrungen mit der Medienlandschaft wohl in gewissem Maße an solche Aussagen gewöhnt – mehr noch, als hätte sie solche und ähnliche Reaktion erwartet, persifliert sie die Medienkultur in *Der Reiherkönigin* – und nicht nur diese. In der Rolle der Rapperin MC Dorota rappt Masłowska über das Leben ihrer Romanfiguren (wiederum sind es Antihelden, die nicht oder nur bedingt mit ihrem Leben zurechtkommen) und über sich selbst, mit überaus selbstkritischem Blick. Die Hauptfigur des Romans ist Stanisław Retro, ein Warschauer Popsänger, dessen ruhmreiche Tage der Vergangenheit angehören: er hat keine Engagements, kein Geld, kein Glück in der Liebe, und alle Welt scheint sich von ihm abzuwenden – sogar sein Manager. In seiner Verzweiflung fasst der Protagonist am Silvesterabend 2004 einen Entschluss – und führt diesen letztendlich doch nicht zu Ende. Immer wieder lassen sich Parallelen zu Masłowskas Leben feststellen – teilweise weist Masłowska im Roman selbst auf diese Parallelen hin. Die Romanhandlung an sich ist eher unspektakulär – man könnte sie in wenigen Sätzen zusammenfassen, und deshalb möchte ich unter diesem Punkt und in diesem Kapitel auch keinen inhaltlichen Überblick des Werkes liefern, sondern dies erst im Zuge der Übersetzungskritik ( 4.KAPITEL) tun. Denn was bei diesem Roman hauptsächlich zählt ist erstens die Form, und zweitens sind es die in einigen Passagen mehr, in anderen weniger verborgenen gesellschaftskritischen und selbstkritischen Botschaften Masłowskas, die teilweise durch minimale und hinausgezögerte Handlungsbewegungen innerhalb des Romans vermittelt werden. (Die Handlungsmomente, die aufgrund des lächerlichen Verhaltens der Romanfiguren entstehen, sind hier oft selbst Botschaftsträger – Masłowska zeichnet gewissermaßen Sprachkarikaturen). Genau aufgrund dessen ist eine Übersetzung dieses

Romans aber eben als besonders schwierig einzustufen. Denn schließlich müssen für die formalen Charakteristika, die den Roman in polnischer Sprache zu einem Rap machen, deutsche Entsprechungen in ähnlicher Gewichtung gefunden werden, und das über 188 Seiten hinweg. Da es aber auch ein Roman, also erzählende Prosa ist, darf nicht zugunsten der Reimbildung und des rhythmischen Elements auf eine dem Originaltext entsprechend nachvollziehbare Vermittlung der Handlungsvorgänge verzichtet werden. Darüber hinaus muss die ironische und sarkastische Wirkung des Buches in den Zieltext übertragen werden. Insofern ist das Übersetzen dieses Buches bis zu seiner allerletzten Seite ein ständiger Balanceakt, der schon beim polnischen Buchtitel beginnt – bereits dieser ist ein Wortspiel, dessen Bedeutung man aber erst versteht, wenn man das Buch zu Ende gelesen hat (dazu näher im übersetzungskritischen Teil dieser Arbeit). Zu den hier erwähnte Schwierigkeiten kommt natürlich noch das kulturelle Moment: Masłowskas Roman ist voll von polnischen, (sprach)kulturellen Spezifika - denn schließlich kritisiert sie am Beispiel Polens. All diese Elemente zu berücksichtigen, und ein zielsprachliches Werk entstehen zu lassen, das eine möglichst ähnliche Wirkung auf den zielsprachlichen Leser erzeugt, ist – meiner Meinung nach – eine wahre Leistung. Es wird sich im 4. KAPITEL zeigen, welche Leistung der Übersetzer Olaf Kühl dabei erbracht hat.

### **3.1.2. Der Übersetzer: Olaf Kühl**

Olaf Kühl ( geboren 1955 in Friesland, 1975 - 1981 Studium der Slawistik und der Osteuropäischen Geschichte und Zeitgeschichte an der Freien Universität Berlin.) ist hauptberuflich als Russland – Referent des regierenden Berliner Bürgermeisters tätig und übersetzt freiberuflich aus dem Russischen, Serbokroatischen, Ukrainischen, aber vor allem aus dem Polnischen<sup>51</sup> ins Deutsche. Kühl hat alle bisherigen Werke Masłowskas übersetzt. Angefangen hat die Zusammenarbeit zwischen Kühl und Masłowska mit der Übersetzung ihres Debütromans. In einem Artikel von Isa Schikowsky<sup>52</sup> ( erschienen in der Zeitschrift „JuLit“, 4/05) , der aus Anlass der Verleihung des Deutschen Jugendliteraturpreises an Masłowska und Kühl im Jahre 2005 verfasst wurde, finden sich einige Informationen, die auch hier von Belang sind. Beispielsweise hätte die heute so fruchtbare Zusammenarbeit eher

---

<sup>51</sup> Zur Übersetzung von polnischer Literatur habe sich Kühl, laut des hier in Teilen zitierten Artikels bei seiner Dankesrede auf den Dedecius – Preis unter anderem folgendermaßen geäußert: „ [ ich stehe beim Übersetzen] zwischen dem Schaffensrausch und dem Glücksgefühl angesichts der sprachlichen und geistigen Schönheit, die mir im besten Falle aus der Feder fließt, und Anfällen des bitteren Bewusstseins, dass diese Schönheit nicht ganz die meine ist“.

<sup>52</sup> Lehrbeauftragte für Kinder- und Jugendliteratur an der Fachhochschule Köln und Mitglied der Kritikerjury zum Deutschen Jugendliteraturpreis

problematisch begonnen: Kühl hätte anfangs nur schwer Zugang zu Masłowskas Text gefunden:

„Kühl gesteht, er habe das Manuskript im Oktober 2002 von einem Verlag zur Prüfung vorgelegt bekommen, und es nach der Lektüre der ersten vier Seiten in den Papierkorb geworfen. Zu oberflächlich und vordergründig sei ihm die Geschichte erschienen. Erst ein zweiter Blick offenbarte die Kunstfertigkeit der sprachlichen Gestaltung.“

Der danach erhaltene Deutsche Jugendliteraturpreis kann wohl als erstes Indiz dafür gesehen werden, dass die anfänglichen Schwierigkeiten bezüglich Masłowskas Text beseitigt werden konnten. Als weiteres Indiz kann wohl die Tatsache erachtet werden, dass Kühl sich nach der Übersetzung von Masłowskas Werk dafür entschied, auch ihren zweiten Roman zu übersetzen – der in sprachlicher Hinsicht bestimmt noch um einiges herausfordernder war, als ihr Erstwerk. Im erwähnte Artikel findet sich folgende Information zu Kühls übersetzerischer Tätigkeit im Bezug auf *Die Reiherkönigin*: „Damit die Übertragung der in Prosa verwandelten Lyrik des HipHop Textes gelingt, hat sich Kühl eine E-Gitarre besorgt. Er singt sich den übersetzten Text vor, um zu prüfen, ob er den Ton richtig getroffen hat und der Rhythmus stimmt. Auf das Ergebnis kann man gespannt sein.“. Das weist natürlich auf großes übersetzerisches Engagement hin – Kühl berücksichtigt hier, das Rap eng mit musikalischer Praxis verbunden ist und erweitert die rein übersetzerische Herangehensweise an den Text um das musikalische Moment. Kühl selbst hat in einem 2006 herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Halbe Sachen. Wolfenbütteler Übersetzergespräche IV-VI* einen Artikel über die Zusammenarbeit mit Masłowska verfasst und schreibt in der Einleitung: „Dorota Masłowska ist ein Medium. Aus ihr spricht etwas, das größer ist als sie und mit ihr selbst nicht endet.“ ( Kühl, 2006: 203). Diese Aussage zeugt von Achtung gegenüber der schöpferischen Kraft der Autorin. Eine, wie ich meine, gute Ausgangsbasis für eine positive und fruchtbringende Zusammenarbeit. Wenn der Übersetzer von der ( in seinen Augen) Hochwertigkeit des zu übersetzenden Textes überzeugt ist, setzt er natürlich seine eigenen Ziele automatisch höher und ist durch diese Überzeugung auch sicherlich sehr motiviert, ein ähnlich hochwertiges Zielprodukt her zu stellen. Kühl spricht ( in dem genannten Beitrag, aus dem auch alle noch folgenden Zitate unter diesem Punkt stammen) auch bestimmte Schwierigkeiten während seiner übersetzerischen Tätigkeit an: „Eines der elementaren Probleme ist immer die Mehrdeutigkeit, deren Verteilung sich zwischen zwei Sprachen nie deckt. Gäbe es nicht das ‚Reihern‘ als Synonym für ‚Kotzen‘, wäre auch der Titel des neuen Buches *Paw Królowej* unübersetzbar gewesen.“ ( Kühl, 2006: 206 ). Das von Kühl hier genannte, zuvor kurz erwähnte, Beispiel der Buchtitel – Übersetzung wird im übersetzungskritischen Teil der Arbeit genauer behandelt. Ebenfalls erwähnt waren die polnischen Kulturspezifika, die sich in Masłowskas Sprache widerspiegeln, dazu sagt Kühl:

„Ein anderes Problem sind die sog. Realia – polnische Orts- und Personennamen, die in Polen sofort bestimmte Assoziationen wecken, hier dagegen nichts sagen.“ (2006: 207). Auf formsprachliche Schwierigkeiten eingehend, schreibt Kühl unter anderem: „Um Reime zu erhalten oder zu ersetzen, muss man sich ständig etwas dazuerfinden. Bisweilen kommt man auch aus anderen Gründen in die Versuchung, das Original zu bereichern.“ (2006: 209). Da Masłowskas Sprache darüber hinaus auch aus derbem und vulgären Sprachmaterial schöpft, muss der Übersetzer an gegebenen Textstellen auch die entsprechenden Register der Zielsprache zur Zieltextproduktion heranziehen. Allerdings ergibt sich hier ein wesentlicher Unterschied zwischen der polnischen und der deutschen Sprache:

„Bei der Übersetzung der Schimpfwörter und Flüche stößt man auf ein Phänomen, das bisher kaum erforscht ist, jedenfalls nicht mit psychoanalytisch verwertbaren Ergebnissen: die slawisch-germanische Fluchgrenze zwischen analer und genitaler Vorstellungswelt. Bei jeder Übersetzung aus dem Polnischen verengert sich der Reichtum der slawischen Mutterficker- und Genital-Flüche in Richtung Deutsch, wie im Trichter einer Insektenfalle, hin zu einigen wenigen Ausdrücken: Aus ‚kurwa‘ (wörtlich Nutte, de facto schon beinahe bedeutungsentleerte Interjektion, Ersatz für das Kommazeichen) wird ‚Scheiße‘. Aus dem ‚verfickten‘ (*przejebane*) wird tendenziell das ‚verkackte‘ Leben. Allerdings gibt es hier in jüngster Zeit Anzeichen für eine Genitalisierung des Deutschen. Das Wort "verfickt" setzt sich immer mehr durch, auch unter dem Einfluß des englischen ‚fucked‘“ (Kühl, 2006: 210). Die zuvor erwähnte Hybridisierung vom Sprachgebrauch Jugendlicher bzw. mit dem eigenen spezifischen Schreibstil Masłowskas innerhalb der Form des Rap stellt eine gesamtübersetzerische Schwierigkeit bei diesem Text dar, dazu meint Kühl:

„Deshalb sollte sich Übersetzer einer Sprache wie der Masłowskas gar nicht erst die Hoffnung machen, er könnte einen ominösen ‚Sprachstand‘ imitieren. Kennen muß er sie natürlich, die Schattierungen der Jugendsprache und des Slangs. Dafür ist es gut, sich mehrmals täglich in den Berliner öffentlichen Verkehrsmitteln zu bewegen und abends an der Schönhauser Allee in die Kneipen zu gehen. Dort dringen die Melodien dieser Sprache von allein ans wache Ohr. [...] Selbst eine existierende Jugendsprache läßt sich nicht authentisch nachahmen, sondern nur neu schaffen. Nichts Peinlicheres als die sogenannten ‚Wörterbücher der Jugendsprache‘, in der sich schon kurzer Zeit völlig veraltete Ausdrücke finden.“ (2006: 213). Eine erste, unabdingbare Voraussetzung für eine in der Zielsprache funktionierende Übersetzung ist das Bewusstsein des Übersetzers über die übersetzerischen Probleme eines gegebenen Textes – der Übersetzer reflektiert, stellt innerhalb und zwischen den jeweiligen Sprachen und Kulturen Bezüge her, erkennt hier mögliche Abweichungen oder auch Analogien. Dass Kühl während des Übersetzungsprozesses *Der Reiherkönigin* eine Gitarre zur Hilfe nahm und sich an den Orten aufhielt, an denen er seiner Meinung nach jenen

Sprachgebrauch mitverfolgen konnte, den er dann für seine Übersetzung verwertete, zeugt von einer sehr intensiven und umfassenden Beschäftigung mit dem Text und zeigt Kühls Bestrebung, ein möglichst „gutes“ Produkt herzustellen. Die positive Arbeitsbeziehung zu Masłowska und die hohe Meinung, die Kühl von ihrem literarischen Schaffen hat, sind sicherlich Umstände, die zu einer positiven Produktivität beitragen – Kühl schreibt am Ende seines Beitrags aus dem hier zitierten Band:

„Das Schöne an Dorota Masłowska ist, daß sie so unvorhersagbar ist. Immer ist es ein Glück, mit Autoren zu arbeiten, die jetzt leben und jetzt schöpferisch sind, sich quasi aktiven Vulkanen zu nähern. Masłowska aber ist mehr. Masłowska ist ein Diamant. Man traut sich das fast nicht zu sagen, man bekommt sonst gleich Angst um sie.“ ( 2006: 216).

Darüber hinaus ist im Bezug auf *Die Reiherkönigin. Ein Rap* gerade ein Projekt in Arbeit, welches Olaf Kühl selbst initiiert hat: das Buch soll als Rap – Musical adaptiert werden. Teile des Buches wurden bereits von den am Projekt beteiligten Berliner Musikern Andreas Raab und Sid Peghini mit Musik unterlegt – im Anschluss an das im März 2008 aufgeführte Bühnenstück Masłowskas *Zwei arme Polnisch sprechende Rumänen* in Wien (Schauspielhaus), gaben die eben genannten Musiker einige der vertonten Rap - Romanpassagen zum Besten. Scheinbar kommt der „Reiher –Rap“ nun über seinen Übersetzer doch noch zur Musik. (zu sehen und zu hören unter: <http://www.youtube.com/watch?v=aefNnbvsNy4>)

### 3.1.3. Der Illustrator: Maciej Sieńczyk

Die Zusammenarbeit zwischen Dorota Masłowska und dem polnischen Buchillustrator und Comiczeichner Maciej Sieńczyk ( geboren 1972) geht auf die Anfänge von Masłowskas schriftstellerischer Tätigkeit zurück. Sieńczyk, der an der Warschauer Kunstakademie studierte und sein Studium nach vier Jahren abbrach, schuf bereits die Illustrationen für *Schneeweiß & Russenrot* und war seitdem für die bildkünstlerische Gestaltung aller Werke Masłowskas - in der polnischen Ausgabe - verantwortlich. Dadurch hat er auf optischer Ebene bereits ein ganz bestimmtes Bild von Masłowskas Büchern im Bewusstsein der Leser entstehen lassen – Masłowskas Bücher sind in der Originalausgabe nicht nur im Innenteil, sondern auch auf dem Deckblatt mit Sieńczyks charakteristischen Zeichnungen versehen. Für polnische Leser gehören Sieńczyk und Masłowska mittlerweile – in buchgestalterischer Hinsicht – zusammen. Für *Schneeweiß& Russenrot* und *Die Reiherkönigin. Ein Rap* wurde (wieder: nur in der polnischen Ausgabe) dasselbe, für Bücher höchst untypische, quadratische Format verwendet, das ein wenig an die quadratische Form von Kinderbüchern erinnert – aber

in seinen Maßen doch zu groß ist. Sieńczyks Zeichnungen erscheinen auf den ersten Blick ebenfalls ein wenig wie Kinderzeichnungen, bei genauerem Hinsehen erkennt man aber sofort die makabren und oft auch brutalen Bildmotive. Insofern entsteht auch hier eine gewisse Ironie (oder Verstörung – beides passend zu Masłowskas Schaffenseffekt): ein scheinbar naiver Zeichenstil, der ihm so ganz und gar nicht entsprechende Bildinhalte vermittelt. Auf die Frage „Woher rührt Ihre Faszination für das Makabre?“ (in einem Interview für die polnische Zeitung „Gazeta Wyborcza“ im Jahre 2005) antwortet Sieńczyk, dass dieses spezielle Interesse wohl auf die Bücher zurückzuführen sei, mit denen ihn seine Mutter in seiner Kindheit vertraut gemacht hätte, beispielsweise Büchern von Edgar Allan Poe. Darüber hinaus sei er bereits als kleiner Junge fasziniert gewesen von *Alice im Wunderland* und den ersten Illustrationen zu diesem Buch von John Tenniel aus dem Jahre 1865. Der Zug zum Makabren entstehe bei ihm, meint Sieńczyk weiter, aufgrund seines infantilen Charakters und der Suche nach möglichst einfachen Inspirationsquellen – als Beispiel für solche Quellen nennt er Geister, blutüberströmte Frauen und Friedhofsmotive. Wenn man bedenkt, dass Masłowskas Werke jeweils als Gesamtkunstwerk gesehen werden sollten, dürfte man sie des illustrierenden Moments eigentlich nicht berauben. Das wurde in der deutschen Ausgabe ihres Erstwerks dennoch getan – in der deutschen Version von *Schneeweiß & Russenrot* war von Sieńczyk keine Spur. Spekulationen, weshalb es so ist, sollen hier beiseite gelassen werden. Bei der Ausgabe des zweiten Buches – *Der Reiherkönigin* – muss der Verlag „Kiepenheuer & Witsch“ wohl zu der Einsicht gelangt sein, dass Sieńczyks Zeichnungen in Masłowskas Büchern als unverzichtbarer Kreativteil fungieren, und so wurden Sieńczyks Illustrationen in diesem Buch übernommen. ( Das Format und die beiden Deckblätter sind dennoch anders gestaltet, als in der polnischen Ausgabe, darüber hinaus wurden, wie bereits erwähnt, leichte Veränderungen an den Zeichnungen vorgenommen - darauf wird aber erst im 4. KAPITEL, im Zuge der Übersetzungskritik eingegangen).

Abgesehen von der Zusammenarbeit mit Masłowska ist Sieńczyk als Illustrator für verschiedene polnische Zeitungen tätig, hat bisher mehrere Comicbände veröffentlicht und wird in Polen von der Warschauer Galerie „Raster“ vertreten. Aber auch im deutschsprachigen Raum ist mittlerweile ein Werk zu finden, für welches er die künstlerische Gestaltung übernommen hat – es handelt sich um das bereits erwähnte *Alphabet der polnischen Wunder*, das im deutschen „Suhrkamp“ – Verlag erschienen ist. Auf den folgenden Seiten finden sich nun – um einen ersten Eindruck von Sieńczyks Stil hier nicht bloß über Worte zu vermitteln - einige Abbildungen seiner Werke, darunter auch einige Illustrationen des eben erwähnten Bandes.

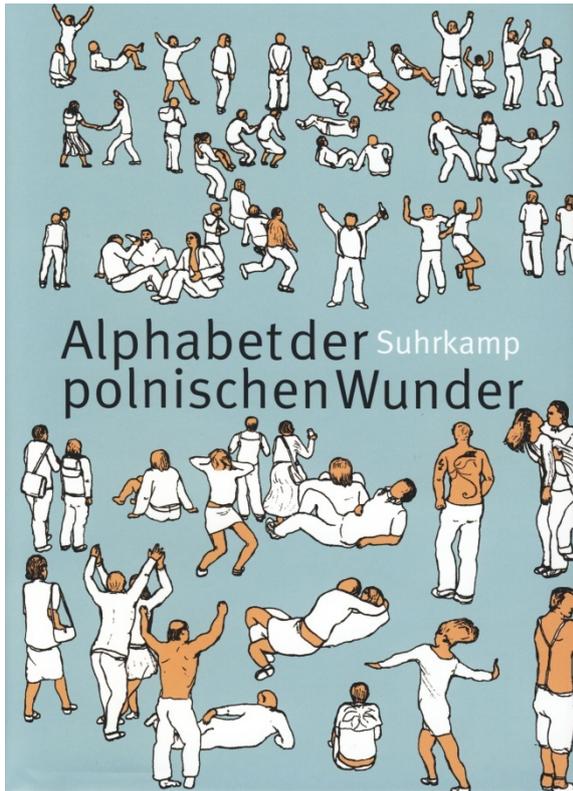


Abb. 11

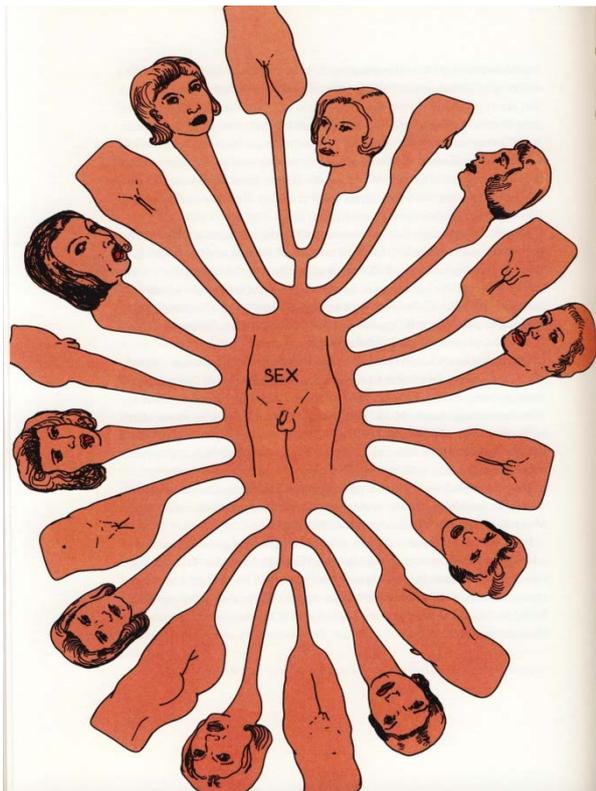


Abb. 12

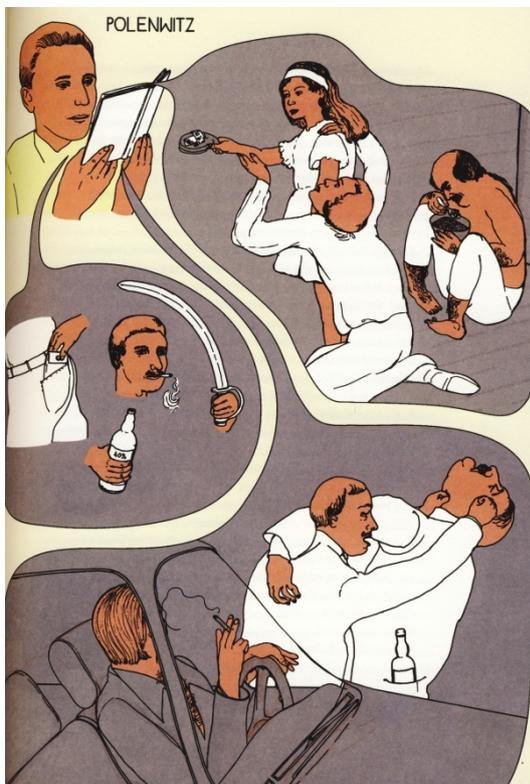


Abb. 13

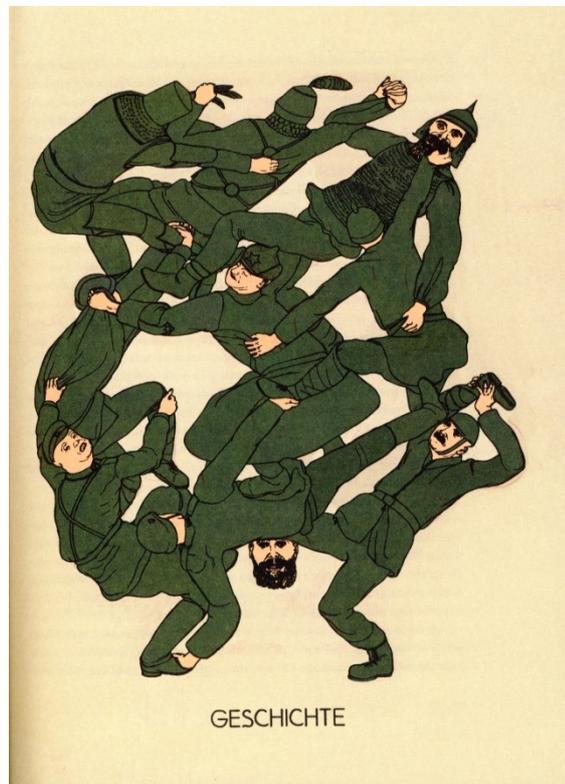


Abb. 14

Abb. 11 – 14: Illustrationen zum Buch *Alphabet der polnischen Wunder*

## 4. KRITIK DER ÜBERSETZUNG MIT DEM ÜBERSETZUNGSKRITISCHEN

### RAHMENMODELL NACH MARGRET AMMANN

Wie Ammann vorschlägt, werde ich mich bei der Analyse und Beurteilung des Translats und der dazu notwendigen und danach vorgenommenen Analyse und Beurteilung des Ausgangstextes an der Beschreibung der Hauptfiguren des Werkes orientieren. Bei der Figur des Protagonisten Stanisław Retro werden sich diese Beschreibungen auf seine Person und auf seine Lebenssituation beziehen. Ich werde hierzu jene Schlüsselszenen aus dem Buch auswählen, welche für das Wissen des Lesers über Stanisław Retro und sein Leben am ausschlaggebendsten sind. Diese Schlüsselszenen werden sehr oft auch Begegnungen Retros mit Nebencharakteren des Romans beinhalten – dazu wird dann auch die Analyse und Beurteilung der Beschreibungen einiger dieser Charaktere notwendig sein. Alle Romanfiguren Masłowskas sind gleichzeitig typenhaft. Sie sind Repräsentanten eines „bestimmten Menschenschlags“, die die Autorin auf ihre spezielle Weise überzogen darstellen möchte. Es wird daher auch zu überprüfen sein, ob sich die, nach Abschluss der Lektüre, aufgebauten Gesamt – Charakterscenes dieser Figuren bei den Modell – Lesern decken.

Ich werde bei der Analyse die Scenes, die sich für den Leser aus den zuvor erwähnten Schlüsselszenen ergeben und zunächst durch Einzelscenes aufgebaut werden, als Gesamtscenes der jeweiligen Schlüsselszenen bezeichnen. Letztendlich werden dann die Gesamtscenes der Schlüsselszenen durch den Leser zu einer Gesamtscene des Werkes zusammengefügt.

Die komplexe Figur der Rahmenerzählerin MC Dorota wird bei meiner Beurteilung des Translats den zweiten Hauptpunkt darstellen. Die Rahmenerzählerin wird de facto zu einer Figur des Romans, da sie immer wieder aus ihrer Rolle der Rahmenerzählerin ausbricht und sich in das Romangeschehen einbaut. Ihre Hauptfunktion ist jene, dem Leser gesellschafts - kritische Botschaften zu übermitteln. Dies tut sie einerseits explizit in der Person der MC Dorota oder MC Doris in, sich klar aus der Erzählhandlung herausgelösten Rap – Passagen. Andererseits transportiert sie diese kritischen Botschaften – inhaltliche Metascenes – anhand des Verhaltens der Figuren, über die sie erzählt und durch die Geschehnisse, die sich um diese Figuren ereignen. Ich werde diese spezifischen inhaltlichen Metascenes in meiner Analyse als „Metascenes der Gesellschaftskritik“ bezeichnen. Weiters werde ich diese Figur im Bezug auf die Textgattung des Rap<sup>53</sup> analysieren, da sie im Roman so zu sagen diese Textgattung durch ihre Funktion als MC – also Rapper – repräsentiert.

---

<sup>53</sup> Spätestens seit dem im Jahr 2000 bei Reclam erschienen und von Sascha Verlan herausgegeben Büchlein „Arbeitstexte für den Unterricht.Rap-Texte“ hat sich Rap als Textgattung etabliert.

Dabei werden neben den formalen Elementen des Rap auch seine inhaltlichen Elemente ( für den Rap typische Thematiken wie Gesellschafts- und Sozialkritik, das Moment des Urbanen im Rap usw.) eine große Rolle spielen.

Die im 2. KAPITEL angeführten Parameter der Varietätenlinguistik werden im Allgemeinen auf diachronischer Ebene dann ersichtlich, wenn im Text speziell historisch bzw. zeitlich bedingter Sprachgebrauch vorhanden ist. Der diatopische Parameter spiegelt sich in Textstellen wieder, bei denen dialektaler Sprachgebrauch bzw. lokal gefärbte Sprache zu Tage tritt. Diastratische Varietäten, die sich auf Soziolekte beziehen, werden zum Beispiel im Sprachgebrauch der Rapperin immer wieder zu beobachten sein. Letztendlich wird der diaphasische, also situationsbezogene Varietätenparameter im Text dann bemerkbar, wenn die Figuren ihre Sprachstile an verschiedene Situationen anpassen, und besonders deutlich, wenn der Leser an einer Stelle des Romans die Handlung aus einem Polizeibericht rezipiert. Auf Neulands Erfassungsmodell der Jugendsprache sei betont, dass hier der im Modell angeführte Faktor „Subkultur“ am stärksten zu Tage tritt – nämlich durch die Textgattung Rap.

Zunächst folgt nun nach Ammanns Modell die Feststellung der Funktionen sowohl des Translats als auch des Ausgangstextes in Gegenüberstellung.

#### **4.1. Feststellung der Translatfunktion und der Funktion des Ausgangstextes**

##### Die Funktion des Translats und sein Modell-Leser

Die Übersetzung *Der Reiherkönigin* ist im Kölner Verlag „Kiepenheuer&Witsch“ im Jahre 2007 in der Reihe „Kiwi-Taschenbücher“ erschienen. Der Verlag, der zu Deutschlands größeren Verlagen zählt, kann auf eine über 50-jährige Verlagsgeschichte zurückblicken und zählt heute zu den führenden literarischen deutschsprachigen Verlagen – insbesondere im Hinblick auf deutsche Gegenwartsliteratur sowie ausländische (Gegenwarts-)Literatur.

Darüber hinaus gilt der Verlag als progressiv – immer wieder hat er durch seine konsequent ungewöhnliche und auch oft durchaus riskante<sup>54</sup> Autorenauswahl auf sich aufmerksam gemacht – und spricht ein literarisch und kulturell interessiertes und gebildetes Leserpublikum an. Die Kiwi-Taschenbuchreihe wurde 1982 aus der Erkenntnis heraus gestartet, dass der Verlag eine Veröffentlichungsform braucht, die in Ausstattung und Ladenpreis den Wünschen jüngerer Leser entspricht. Allerdings zielt diese Taschenbuchreihe mittlerweile nicht mehr einzig und allein auf ein jüngeres Publikum ab. Im selben Verlag war bereits im Jahre 2004 Masłowskas Debutroman *Schneeweiss&Russenrot* (Originaltitel: *Wojna Polsko-Ruska pod*

---

<sup>54</sup> Riskant im Bezug auf einen nicht garantierten Gewinn für den Verlag.

*flagą biało-czerwoną*) erschienen, mit dem sie in Polen für außergewöhnliches Aufsehen gesorgt hatte und auch mit dem Leserpreis der „Gazeta Wyborcza“ (einer der größten Tageszeitungen Polens) ausgezeichnet wurde. Nachdem *Die Reiherkönigin* in Polen im Jahr 2006 mit der „NIKE“- Polens wichtigstem Literaturpreis – ausgezeichnet wurde und die Verkaufszahlen ihres ersten bei „Kiepenheuer&Witsch“ herausgegebenen Buches verhältnismäßig hoch waren, war die Veröffentlichung *Der Reiherkönigin* zu erwarten.

Noch bevor ich den Modell-Leser des Buches *Die Reiherkönigin* in der deutschen Fassung genauer beschreibe, möchte ich – etwas weiter gefasst – ein mögliches etwas breiteres Leserschaftsprofil erstellen, aus dem ich dann das exakte Profil des Modell-Lesers herausarbeite. Einerseits wird es sich bei den Lesern dieses Buches um junge Menschen handeln, die primär an der Textgattung Rap interessiert sind, und die eben wegen dieses Prädikats zu dem Buch greifen. Andererseits kann es sich genauso gut um durchaus ältere Menschen handeln, die von Masłowska als „enfant terrible“ der polnischen Literaturszene gehört haben und neugierig sind, ob ihr Werk tatsächlich in dem Maße schockiert, in welchem darüber berichtet wird. Zum Leserkreis können auch Menschen zählen, die allgemein an ausländischer Literatur interessiert sind und sich (vielleicht spielt hier auch die, besonders im Zuge der EU-Osterweiterung, immer größer werdende Aufmerksamkeit gegenüber den ehemaligen Ostblockstaaten und damit auch Polen und seiner Kultur eine Rolle) und von Masłowska als jungem „Shootingstar“ der polnischen Literaturwelt gehört haben. Letztendlich kann es sich bei der Leserschaft auch um Menschen handeln, die sich schon seit Längerem für speziell polnische Literatur interessieren, Dorota Masłowskas erstes Werk *Schneeweiß&Russenrot* gelesen und bereits voll Spannung auf ihr nächstes Buch gewartet haben. Nun gilt es, für all diese möglichen Lesertypen den größten gemeinsamen Nenner zu finden. Ich setze erst einmal voraus, dass der deutsche Modell-Leser an zeitgenössischer Literatur interessiert ist. Das impliziert, dass er unter anderem durchaus offen ist für neue Formen und sich durch ihm Unbekanntes oder generell Unkonventionelles in der Literatur nicht verwirren lässt – vielleicht sogar im Gegenteil durch solche Prädikate neugierig gemacht wird. Da Masłowska im deutschsprachigen Raum (in Österreich noch viel mehr als in Deutschland) nach wie vor eher als Geheimtipp gilt und polnische Literatur außerhalb von Polen nach wie vor keine sehr breite Leserschaft<sup>55</sup> hat (im Gegensatz zu beispielsweise russischer oder auch tschechischer Literatur – Schriftsteller wie Anton Tschechow oder Milan Kundera sind dem gebildeten Leser, der sich nicht speziell mit slawischer Literatur befasst, bestimmt eher ein Begriff als zum Beispiel Witold Gombrowicz oder Juliusz Słowacki), setze ich voraus, dass der deutsche Modell-Leser ein gewisses Maß an Interesse

---

<sup>55</sup> Als Ausnahme sei hier der Vollständigkeit halber das weltbekannte Werk *Quo vadis* des polnischen Schriftstellers Henryk Sienkiewicz genannt.

für das Land Polen und seine Kultur mitbringt, jedoch kein umfassendes Spezialwissen über dieses Land besitzt. Darüber hinaus wird auf dem Buchumschlag die Textgattung des Buches bekannt gegeben: der Roman ist ein Rap.

Der Modell-Leser hat also zwei Hauptgründe, um zu diesem Buch zu greifen: 1) er ist an polnischer Literatur interessiert und 2) es interessiert ihn, einen Rap als Roman zu lesen – damit setze ich gleichzeitig voraus, dass dem Leser jene Charakteristika bekannt sind, die einen Raptext ausmachen.

Ich setze – und dies ist essentiell, wie sich später noch zeigen wird – auch voraus, dass der deutsche Modell – Leser den Beibtext auf der Rückseite des Buchumschlags gelesen hat, denn dort erhält er zwei für seine Lese-strategie wichtige Informationen: „MC Dorota spürt den falschen Versprechern unserer Konsum – und Medienkultur auf und mixt daraus einen Rap, der ...das überdrehte Bild einer beschleunigten Gesellschaft zeichnet“ – dies vermittelt dem Leser, dass das Buch gesellschaftskritisch ist. Die zweite wichtige Information betrifft die Person der Autorin: „Mit ihrem Debüt [...], das sie mit achtzehn schrieb, wurde Dorota Masłowska aus dem Stand zur aufregendsten Autorin Polens: von Kritik und Lesern gefeiert, vielfach ausgezeichnet [...]“. Wie zuvor erwähnt, wird sich im Zuge der Analyse herausstellen, weshalb es wichtig ist, die Rezeption dieser Informationen durch den Leser voraus zu setzen.

### Die Funktion des Ausgangstextes und sein Modell-Leser

Im Vergleich mit der Funktion des Translats ergibt sich bei der Funktion des Ausgangstextes kein Unterschied. Zwar wird dem polnischen Leser nicht – wie in der deutsche Fassung des Buches – in einem Untertitel des Romantitels mitgeteilt, dass es sich hierbei um einen Rap – Roman handelt. Doch Masłowska bezeichnet ihren Roman in beispielsweise zahlreichen Interviews selbst als Rap. Der Name Dorota Masłowska ist - unter anderem durch die Auszeichnung *Der Reiherkönigin* mit Polens wichtigstem Literaturpreis - mittlerweile jedem literarisch interessierten Polen ein Begriff ist. Aus diesem Grund ist der polnische Modell-Leser auch darüber informiert, dass es sich bei diesem Buch Masłowskas um einen Rap-Roman handelt – er hat einen Überblick über das literarische Geschehen in seinem eigenen Land. Und Masłowska ist in dieses Geschehen in hohem Maße involviert.

Damit ergibt sich ein Unterschied zwischen den beiden von mir postulierten Modell – Lesern: Der polnische Modell-Leser verfügt über weit mehr Informationen die Person Masłowskas und ihr Schaffen betreffend, weil er diese Informationen beinahe beiläufig, durch sein Interesse an der landeseigenen Literatur, aufnimmt. (Und ich kann nicht voraussetzen, dass sich der deutsche Modell – Leser vor Lesebeginn einen Überblick über Masłowskas

Biographie verschafft). Ich setze auch voraus, dass der polnische Leser die formalen Charakteristika der Gattung Rap kennt.

Wichtig ist folgende Information, die in der polnischen Ausgabe des Buches an der oberen rechten Ecke des vorderen Buchumschlags vermerkt ist: „dieses Buch wurde im Jahre 2006 mit der ‚NIKE‘ ausgezeichnet“. In der deutschen Buchgestaltung findet sich diese Information erst eingebettet in einen kurzen Text auf der Rückseite des Buches. Dafür steht in der deutschen Fassung der Untertitel *Ein Rap* auf dem Buchumschlag. Diese zwei verschiedenen Statements auf den jeweiligen Buchumschlägen sagen also sehr viel über die jeweils angesprochene Zielleserschaft aus: während die polnische Version mit dem Prestigestatus lockt („Dieses Buch ist preisgekrönt!“), macht die deutsche Version auf ihre Neuartigkeit aufmerksam („Dieses Buch ist ein Rap!“).

Da Masłowska in Polen, wie gesagt, bereits eine bekannte Schriftstellerin ist, gleichzeitig aber eine literarische Richtung vertritt, mit der bei weitem nicht jeder literarisch interessierte Pole etwas anfangen kann, setze ich voraus, dass der polnische Modell-Leser erstens speziell an polnischer Gegenwartsliteratur interessiert ist, zweitens aber auch neugierig ist, weshalb dieses Buch die höchste literarische Auszeichnung seines Landes erhalten hat.

#### **4.2. Schlüsselszene 1 :Die erste Begegnung des Lesers mit dem Romantext**

Die allererste Begegnung des Lesers mit einem Text, der Moment, wenn er beispielsweise den Buchdeckel eines Romans aufschlägt, und beginnt, die ersten Zeilen des Werkes zu lesen, das ihn nun geistig für eine gewisse Zeit in Anspruch nehmen wird, ist immer eine Schlüsselszene. Diese erste Begegnung prägt die Richtung des Lesers, die er bei seiner Rezeption einschlägt – sowie ein erster Eindruck immer prägend ist (auch wenn er später revidiert werden kann). Die Klarheit des Bildes oder der ersten Gesamtszene, die bei so einer Erstbegegnung entsteht, hängt davon ab, welches Maß an Klarheit und Deutlichkeit seine Frames zulassen. Damit meine ich unter anderem, dass sich die Einführung des Lesers in einen Roman durch beispielsweise anfängliche landschafts – oder geschichtliche Zeitrahmen beschreibende Frames ( „Am Ende des schmalen Weges, an dessen Rand sich jeden Sommer vereinzelt Mohnblumen im Winde neigten ...“ oder „ Es war die Zeit nach der Französischen Revolution...“) unterscheidet von einer Einführung, die dem Leser Frames liefert, anhand welcher er in seiner Vorstellung beispielsweise sofort und unmittelbar einer Romanfigur gegenübersteht. Zweiteres ist hier der Fall. Die Autorin zerrt den Leser auf vehemente Art regelrecht in ihre Erzählung hinein und gewährt ihm gleichzeitig einen ersten Blick auf eine ihrer Romanfiguren.

## Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats

### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„Eh Leute, kommt aus´m Arsch, Marsch jetzt und aufgewacht, hört die Signale, spürt das Fieber der Nacht, hört die Geschichte von der hässlichen Braut, der gründlich versauten, die kein Schwein traut. Wie Hund ihr Körper, oder Mops, die leeren Augen zwei eitrige Drops, im Mund hinter lauter Zähnen lauert das blanke Gähnen, lila schlängeln sich die Schläfenvenen, asymmetrisch glotzen die Lidspalten und, mein Gott, niemand wollte mit so ´ner Alten pennen, geschweige sie persönlich kennen.“** ( Masłowska, 2007: 7)

Die Frames des kurzen Fragments der ersten Schlüsselszene liefern dem Leser bereits eine Vielzahl an wichtigen Scenes. Schon mit dem ersten Frame **„Eh Leute, kommt aus´m Arsch, Marsch jetzt und aufgewacht“** fühlt sich der Leser direkt angesprochen. Es entsteht die inhaltliche Metascene – da er weiß, dass er einen Rap liest – dass der MC (in diesem Fall eigentlich die MC) ihn als Teil seines (ihres) Publikums anspricht. Mit dem Frame **„hört die Geschichte von der hässlichen Braut“** weiß der Leser, dass sich die Romanhandlung unter anderem um eine weibliche, ausgesprochen unattraktive Person drehen wird. Und nun erhält er spezifizierende Frames der äußeren Beschreibung: **„der gründlich versauten, die kein Schwein traut. Wie Hund ihr Körper, oder Mops, die leeren Augen zwei eitrige Drops, im Mund hinter lauter Zähnen lauert das blanke Gähnen, lila schlängeln sich die Schläfenvenen, asymmetrisch glotzen die Lidspalten“**. Die Scene, die sich ergibt ist inhaltlich eindeutig: die weibliche Person ist sehr hässlich. Aber durch den Frame **„der gründlich versauten“** entsteht für den Leser auch ein Scene den Charakter der Person betreffend: sie ist „gründlich versaut“, also unanständig und verdorben. Das ergibt für den Leser eine zweifach negative – nämlich sowohl den Charakter als auch das Äußere der Figur betreffende – Scene. Mit dem Frame **„niemand wollte mit so ´ner Alten pennen, geschweige sie persönlich kennen“** wird beim Leser inhaltlich noch die Scene aufgebaut, dass die Person von ihren Mitmenschen gemieden wird, wahrscheinlich also einsam ist und auch in der Liebe kein Glück hat. Vom Alter der Person kann der Leser hier noch keine Scene bilden, denn eine „hässliche Braut“ kann sowohl jung als auch mittleren Alters sein.

Die inhaltlich klare Gesamtscene dieser erster Schlüsselszene: der Leser wird vom MC angesprochen, der ihm über eine sehr hässliche und unanständige weibliche Person erzählt, deren Name der Leser noch nicht kennt. Sie wird vorerst nur über ihre Hässlichkeit und

Unanständigkeit definiert. Vor allem aufgrund der Scene der Unanständigkeit baut der Leser auf emotionaler Ebene eine erste Negativscene gegenüber der Figur auf.

### Kohärenz der Form des Translats

Sehr wichtig für die Lesestrategie des Modell-Lesers dieses Werkes ist die Definition der Textgattung des Buches, die sich am Buchumschlag als Untertitel befindet: der Leser wird einen Rap lesen. Ich bin beim ersten Kritikschrift der Feststellung der Funktion des Translats davon ausgegangen, dass der Modell-Leser dieses Buches zu einem eher jüngeren und kulturell interessierten Zielpublikum gehört und daher weiß, dass die Textgattung des Rap auf formaler Ebene in erster Linie durch rhythmische und gereimten Sprache (wenn auch nicht nach strengem Versmaß und bestimmten Reimfiguren) gekennzeichnet ist und sich neben standardsprachlichen Frames ( hier sind auch literatursprachliche Frames mit eingebunden 2.2.7. ) auch umgangssprachlicher (hier sind jugendsprachliche Frames mit eingebunden, vgl. Punkt 2.2.7.) und derber bis vulgärer Frames bedient. (Findet der Leser diese Charakteristika nicht vor, verfehlt der Text seine Funktion). Die formale Gewichtung der formsprachlichen Elemente hängt jedoch vom jeweiligen Stil des Rappers ab, über den sich der Rapper definiert. Ein aggressiv rappender Sprachsänger wird beispielsweise öfter von derben oder vulgären Frames Gebrauch machen – das ist gleichsam sein sprachliches Erkennungsmerkmal, dem er meist treu bleibt und über welches das Publikum ihn identifiziert. Und genau wie das Publikum möchte auch der Leser bei seiner Lesestrategie identifizieren: nachdem er hier aufgrund der von ihr verwendeten Frames eine erste Scene des Rapstils von MC Dorota aufbaut, wird er auch im weiteren Text, um eine kohärente Rezeptionserfahrung machen zu können, nach Stilframes suchen, die sich in die von ihm aufgebaute Stilscene MC Dorotas einfügen. Um welche Stilframes es sich dabei handelt, wird sich bereits nach der formalen Rezeption dieser Schlüsselszene zeigen:

Der Frame „**Eh Leute**“ ist umgangssprachlich, wohingegen „**kommt aus'm Arsch**“ bereits als derb bezeichnet werden kann. Ein weiterer Frame des Umgangssprachlichen ist „**der hässlichen Braut, der gründlich versauten**“, als derb können auch die Frames „**kein Schwein**“ und „**mit so ´ner Alten pennen**“ eingestuft werden. Allerdings finden sich auch standardsprachliche (hier sogar ausgesprochen literarische) Frames: „**Wie Hund ihr Körper, oder Mops, die leeren Augen zwei eitrige Drops, im Mund hinter lauter Zähnen lauert das blanke Gähnen. Lila schlängeln sich die Schläfenvenen, asymmetrisch glotzen die Lidspalten**“.

Auch erfüllt die Textpassage die Voraussetzung der gereimten und rythmisierten Sprache:

**„Arsch, Marsch“, „aufgewacht ...Nacht“, „Braut ...traut“, „Mops ...Drops“, „Zähnen ...Gähnen ...Schläfenvenen“, „Lidspalten ...Alten“, „pennen ...kennen“**

Für den Leser ist die Passage auf formaler Ebene - ausgehend von seiner bereits vorhandenen Erwartungshaltung gegenüber eines Raptextes im Allgemeinen - kohärent. Einerseits ist die Passage in durchgehend gereimter Sprache verfasst und stark rhythmisiert, andererseits findet der Leser Formframes aus dem umgangssprachlichen, derben bis vulgären und standardsprachlichen Sprachregister vor - er hat eine Stilscene aufgebaut, auf die er sich bei seiner weiteren Rezeption beziehen wird. Auch rezipiert der Leser den Rapstil MC Dorotas als durchaus aggressiv.

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Nachdem gesondert festgestellt wurde, dass sich inhaltlich und sinngemäß für den Leser keine Unklarheiten bei der Rezeption dieser ersten Schlüsselszene ergeben, und es sich mit formalen Ebene des Textes ebenso verhält, wäre an dieser Stelle noch zu klären, ob zwischen diesen beiden Ebenen auch Kohärenz herrscht und ob möglicherweise die eine Ebene der anderen so zu sagen in die Quere kommt. Dies ist aber hier durch die klaren Scenes auf beiden Ebenen nicht der Fall. Es herrscht im Translat Kohärenz zwischen seinem Inhalt bzw. Sinn und seiner Form

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

**„Hej ludzie, pora się zbudzić, posłuchajcie tej historii o tym, jak był pożar w bucie, posłuchajcie o brzydkiej dziewczynie, która miała ciało psa i twarz świni, oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a każdy z innego uśmiechu, żyłę lila na czole i asymetrię szpar powiekowych i chroń nas Boże, nikt takiej brzydkiej nie chciał ani znać, ani żaden chłopak nie chciał jej dymać ...”**(Masłowska, 2005: 5)

Der Frame **„Hej ludzie, pora sie zbudzić”** ist ein umgangssprachlicher, direkt an den Leser gerichteter und aufrüttelnder Frame ( wörtlich: „He Leute, es ist Zeit, aufzuwachen). Der polnische Modell – Leser erkennt die Stimme des MC. Nun kündigt diese mit dem Frame **„posłuchajcie tej historii o tym,...”** an, dass sie eine Geschichte erzählen wird. Wovon diese

Geschichte handeln wird, erfährt der polnische Leser aus folgendem Frame: „**o brzydkiej dziewczynie**” – „über ein hässliches Mädel”. Es geht also um eine weibliche Figur, die kein angenehmes Äußeres hat. „**Która miała ciało psa i twarz świni, oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a każdy z innego uśmiechu, żyłę lila na czole i asymetrię szpar powiekowych**” – für den Leser entsteht die Scene, dass das Ausmaß der Hässlichkeit der hier beschriebenen weiblichen Person tatsächlich sehr groß ist. Die Frames sind sehr bildhaft, regen also die Fantasie des Lesers stark an. Er erfährt in diesem Fragment aber weder den Namen dieser hässlichen weiblichen Person, noch kann er ihren Charakter betreffende Scenes aufbauen – es gibt keine Frames, aufgrund derer er sich ein erstes Bild ihrer Wesensart machen könnte. Mit dem Frame „**nikt takiej brzydkiej nie chciał ani znać, ani żaden chłopak nie chciał jej dymać**” kommt für den Leser eine weitere, informative Scene hinzu: niemand möchte etwas mit der weiblichen Figur zu tun haben, sie hat kein Liebesglück, ist also allem Anschein nach einsam. Das genaue Alter erfährt der Leser zwar nicht, aber ein ungefähres Alter kann er aufgrund des Frames „dziewczyna“ schätzen (im Polnischen wird die Bezeichnung „dziewczyna“ im Allgemeinen für weibliche Personen im Alter von ungefähr sechzehn bis dreißig Jahren verwendet, danach wird das Wort „kobieta“ = „Frau“, gebraucht).

Demnach baut der polnische Leser nun folgende inhaltlich klare Gesamtscene auf: Der MC spricht ihn an, um ihm über eine junge oder sehr junge Frau zu erzählen, die sehr hässlich ist. Der Leser kann sich ihre Hässlichkeit ausmalen. Über ihr Wesen kann er aber auf emotionaler Ebene noch keine Scene bilden.

### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Im Gegensatz zur deutschen Übersetzung wird der polnische Leser des Buches nicht auf dem Buchumschlag darüber informiert, dass es sich hierbei um einen Rap(-Roman)<sup>56</sup> handelt, jedoch kann ich sein Wissen darüber voraussetzen (vgl. Punkt 4.1.). Auch er wird, genauso wie der deutsche Modell – Leser, vorerst allgemein formale Charakteristika eines Raps erwarten (die sich im Polnischen und Deutschen nicht unterscheiden), die er nach dem Aufbau einer Stilscene von MC Dorota spezifiziert.

Im Gegensatz zum Deutschen – bedingt durch die unterschiedlichen Sprachstrukturen und phonetischen Eigenheiten der beiden hier gegenübergestellten Sprachen – braucht es im Polnischen nicht immer die im Deutschen sehr oft vorkommenden Endreime. Im Polnischen

---

<sup>56</sup> Masłowska deklariert, mit ihrer Erzählerstimme der MC Dorota, ihr Buch erst im Buchtext selbst als Rap.

reicht der ähnliche Klang von Wörtern, oder eine rhythmische Folge von Zischlauten oft aus, um das reimende Element in einen Text zu bringen. Auch erreicht Masłowska ( im gesamten Roman) eine Rhythmisierung der Sprache oft durch sich wiederholende Sprachelemente (also Wörter oder kurze Passagen).

Reim und Rhythmus: „**ludzie ...zbudzić ...w bucie**“, „**dziewczynie ...twarz świni**“, „**...każde z innego zestawu,...każde z innego uśmiechu**“, „**żyłę lila na czole**“, „**...nie chciał ani znać, ani ...nie chciał jej dymać**”

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**Hej ludzie**“ ( entspricht im Deutschen dem Ausruf: „He Leute“), „**brzydkiej dziewczynie**“, ( „dziewczyna” ist die polnischsprachige umgangssprachlich Entsprechung des deutschen ebenfalls umgangssprachlichen Wortes „Mädel“), **takiej brzydkiej**“ (entspricht im Deutschen dem Wort „so eine Hässliche“ – nominalisiertes Adjektiv von „brzydki“ = hässlich), „**żaden chłopak**“ ( „chłopak“ = polnische Entsprechung des deutschen Wortes „Bursch“)

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**dymać**“ ( polnische Entsprechung des deutschen Wortes „ficken“)

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**oczy kaprawe a każde z innego zestawu, usta pełne zębów a każdy z innego uśmiechu**“

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Der polnische Leser hat bei der Rezeption der ersten Schlüsselszene auf der inhaltlichen Ebene keine Schwierigkeiten, eine erste kohärente Gesamtscene aufzubauen. Ebenso verhält es sich auf der formalen Ebene dieser Passage, aufgrund welcher er auch seine Stilscene bezüglich des Rapstils der MC Dorota aufbauen kann. Zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes ist demnach Kohärenz gegeben.

### Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form

Auf der Sinnes – bzw. Inhaltsebene weichen die beiden Gesamtscenes der jeweiligen Modell – Leser etwas voneinander ab. Während der polnische Leser die weibliche Figur einer bestimmten Altersklasse zuordnen kann, baut der deutsche Leser zum Alter der Figur gar keine Scene auf. Dafür entsteht beim deutschen Leser eine erste Negativscene, den Charakter der weibliche Figur betreffend (durch den Frame „versaut“) – diese Negativscene findet sich beim polnischen Leser auf keinen Fall. Im Vergleich des Rezeptionsergebnisses der beiden Leser ergeben sich demnach Abweichungen. Deshalb ist auf dieser Ebene mangelnde Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext gegeben.

Beide Texte weisen, wie sich bei gesonderter Betrachtung gezeigt hat, auf der Formebene Kohärenz auf. Durch das Vorkommen der angeführten, für eine vom Leser erwartete Rap-Rezeption notwendigen, formalen Charakteristika in jeweils beiden Texten, und insbesondere durch ihre ähnliche Verteilung, kann hier von formaler intertextueller Kohärenz gesprochen werden. Dass sich Reime und Sprachrhythmus der deutschen und polnischen Sprache unterscheiden, wird in der ganzen Analyse berücksichtigt. Man wird erst dann von formaler intertextueller Inkohärenz sprechen können, wenn sich deutlich zeigt, dass die formale Gewichtung der einzeln angeführten notwendigen Formelemente beträchtlich voneinander abweichen.

Somit wurde aber gleichsam gezeigt, dass auf formaler Ebene intertextuelle Kohärenz besteht, und vorgehend auch, dass im Falle dieses Gesamttextes (also Romans – aufgrund seiner spezifischen formalen Beschaffenheit) meist von formaler intertextueller Kohärenz gesprochen werden kann, wenn zuvor gesondert jeweils formale intratextuelle Kohärenz des Translats bzw. Ausgangstextes festgestellt wurde.

### Fazit

Es wurde ersichtlich, dass auf einer der beiden Textebenen nicht von absoluter Kohärenz gesprochen werden kann. Diese Inkohärenz ist erst zu dem Zeitpunkt als gravierend zu bezeichnen, an welchem zu Tage tritt, dass sie bei der Rezeption weitere Inkohärenzen nach sich zieht – dem Leser also seinen Leseweg erschwert oder gar unmöglich macht. Es ist ebenso möglich, dass diese Inkohärenz während der weiteren Rezeption beseitigt wird. Dies wird sich noch weisen. Trotzdem kann in der ersten Schlüsselszene nicht von einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext gesprochen werden.

### **4.3. Schlüsselszene 2 : Die Figur der Patricia Pitz – Hinführung zu Stanislaw Retro**

#### **Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats**

## Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„Sie hieß – kein Witz – Patricia Pitz und wohnte Woronicza in dem Dreh, Warschau Null-Null-Neunhundert-Zehn, Haltestelle polnisches Fernsehen [...]VEB Siekierki und VEB Kaweczyn, Patricia Pitz, ihre Eltern waren reich wie Ritz, und trotzdem rotzt die Welt ihr, seit sie ein Kind ist, stinkend warme Spucke in die ausgestreckte Hand. Niemand wollte mit so einem hässlichen Balg spielen [...] Pe I Te Zet Patricia, sie hatte doch alles, was Bravo und Filipinka empfehl'n, [...]vergoldete Schminke, Goldzigaretten und Duftkugelkschreiber [...]“ ( 2007: 7-10)**

Hier erfährt der Leser durch den Frame **„Sie hieß – kein Witz – Patricia Pitz“** den Namen der hässlichen Figur. Der gleich darauf folgende Frame **„wohnte Woronicza in dem Dreh, Warschau Null-Null-Neunhundert-Zehn, Haltestelle polnisches Fernsehen [...]VEB Siekierki und VEB Kaweczyn“** ist für den deutschen Leser problematisch. Abgesehen von dem klaren Frame **„Warschau“** – hier erfährt der Leser, in welcher Stadt Patricia wohnt – lassen diese übrigen Frames keine klare Scene beim Leser entstehen. Ich werde Frames dieser Art, die im Buch verhältnismäßig oft vorkommen, als Kryptoframes<sup>57</sup> bezeichnen und sie jeweils unter dem Punkt **„Kohärenz der Form“** anführen und erläutern, unter Rücksichtnahme der inhaltlichen Scenes bzw. möglichen Metascenes der Gesellschaftskritik, die sie beim Leser erzeugen. Vorerst – bei der inhaltlichen Scenebildungsanalyse – sollen diese Frames und ihre Scenes beiseite gelassen werden. Anhand des Frames **„ihre Eltern waren reich wie Ritz“** erfährt der Leser über Patricia, dass sie aus wohlhabendem Hause kommt. Das bewahrt sie jedoch nicht vor ihrer Einsamkeit, die mit ihrem hässlichen Äußeren zusammenhängt: **„trotzdem rotzt die Welt ihr, seit sie ein Kind ist, stinkend warme Spucke in die ausgestreckte Hand. Niemand wollte mit so einem hässlichen Balg spielen“**. Und da hilft auch nicht, dass sie laufend den neuesten Modetrends folgt: **„sie hatte doch alles, was Bravo und Filipinka empfehl'n, [...]vergoldete Schminke, Goldzigaretten und Duftkugelkschreiber“**. Zusätzlich lässt der zuletzt angeführte Frame jedoch beim Leser eine Scene des möglichen Alters Patricias entstehen, denn die Leser der Zeitschrift Bravo sind zumeist jung. Daher sieht er Patricia ab nun als junges Mädchen. ( Die Inkohärenz um die

---

<sup>57</sup> Der Leser ist nicht imstande, diese Frames problemlos zu rezipieren, deshalb erscheinen sie ihm kryptisch. Einige dieser Frames muss er schlicht und einfach übergehen, andere kann er sinngemäß aber unvollständig deuten und wieder andere kann er zwar deuten, aber nicht adhoc – der Sceneaufbau braucht eine Weile. Es sind dies meist, aber wie sich zeigen wird, nicht immer, ausgangskulturspezifische Frames, für die unter den hier spezifischen Umständen des Formzwangs keine oder nicht immer eine kohärente zielsprachliche Entsprechung gefunden werden kann.

Altersscene von Patricia zwischen Translat und Ausgangstext wurde demnach soeben beseitigt). Die inhaltliche Einzelszene dieses Fragments: das hässliche Mädchen aus gutem Hause, Patricia Pitz, wohnt in Warschau und ist einsam. Der Leser beginnt schon, eine klare Gesamtscene des Charakters der Patricia Pitz aufzubauen.

„[...]**gefangen in klebrigen Träumen**, wie sie nachts flaniert an Meeressäumen ...**so schön, so schön wie jene Mädchen, die nie Experimente machen, keine Exkremente und so Sachen, und alle wollen und begehren sie so sehr** [...] **natürlich hatte sie Männer im Kopf**, auch wenn sie hässlich war, [...]immer wieder vergingen die Tage, wie lange soll's noch dauern, **nichts stillte ihren quälenden Liebesentzug** [...]sie **jobbte die Tage bei so einem Blatt** [...]dort **tippte sie Tag und Nacht Interviews ab mit bekannten Personen, von anderen gemacht**, Tonbandgespräche, die nie enden [...]phonetische Spuren immer neuen Glückes, einfach märchenhaft [...]" ( 2007:11-17)

In diesem Fragment baut der Leser die Scene auf, dass Patricia davon träumt, schön und begehrt zu sein. Er erfährt auch, dass sie kein Liebesglück hat, obwohl sie sich sehr danach sehnt. Verwirrend ist der Frame „**die nie Experimente machen**“ – denn eigentlich ist es ja Patricia, die keine Experimente im Sinne von Erfahrungen macht, und diese anderen, schönen Mädchen machen diese Experimente eben schon. Hier entsteht eine kleine inhaltliche Inkohärenz im Translat. Eine weitere inhaltliche Scene entsteht bezüglich Patricias Arbeit – auch an ihrem Arbeitsplatz verrichtet sie nur die „niedereren“ Tätigkeiten: sie ist nicht diejenige, die Interviews mit bekannten Persönlichkeiten führt, sondern tippt diese bloß in mühseliger Arbeit ab.

Die Scene um den Charakter Patricias wird hier zunehmend typenhafter: das hässliche, reiche und einsame Mädchen, das von der unerreichbaren Welt der Schönen und Berühmten träumt. Hier wird auch eine charakterliche Scene revidiert, die in der vorigen Schlüsselszene durch den Frame „versaut“ entstanden war - Patricia kann vom Leser aufgrund der hier über sie vermittelten Informationen in gar keiner Weise als unanständig oder anrücklich betrachtet werden.

„ **Eines Tages aber geschah etwas** [...]An diesem Tag **wurde Patricia Pitz losgeschickt, eine Autorisierung einzuholen**, denn das Computersystem der Redaktion spielte an diesem Tag verrückt. Deshalb sandte der dusslige Redakteur vom Dienst sie dahin, denn wegen besagten Aussehens hielt er sie für ein bescheuertes Huhn, hier hast du was zu tun: **„Stanislaw Retro, Super Turbo Straße, Wachschatz, bewachter Wohnkomplex, da gehst du hin und sagst bla bla.“** In der Zeit schweiften wir kurz ab zu einer kleinen

**Extranummer, zwecks Beschreibung von Stanislaw Retros damaligem Lebenskummer.“**  
(2007:20)

Und in diesem letzten Fragment der zweiten Schlüsselszene führt nun die Figur der Patricia Pitz den Leser zur eigentlichen Hauptfigur des Romans – Stanisław Retro. Der Frame **„Eines Tages aber geschah etwas“** signalisiert dem Leser, dass es nun zu einem besonderen Ereignis kommen wird. Patricia muss bei einem gewissen Stanisław Retro eine Autorisierung einholen – wer er ist, weiß der Leser hier noch nicht. Und da spricht die Erzählerin (der MC) den Leser mit dem erklärenden Frame **„In der Zeit schweiften wir kurz ab zu einer kleinen Extranummer, zwecks Beschreibung von Stanislaw Retros damaligem Lebenskummer“** an, einen Szenenwechsel anzeigend und bereits inhaltlich vermittelnd, dass Stanisław Retro gerade in einer schwierigen Phase seines Lebens steckt. Solche erklärenden Textpassagen der Erzählerstimme werden sich im Text immer wieder finden.

Als inhaltliche Gesamtscene dieser Schlüsselszene folgt an dieser Stelle: Patricia, Kind reicher Eltern, hässlich und einsam, lebt in Warschau. Sie träumt von einem Leben der Schönen und Berühmten und sehnt sich nach Liebe. Sie arbeitet bei einer Zeitung, dort tippt sie Interviews ab. Sie wird zu einem gewissen Stanisław Retro geschickt, der scheinbar Probleme in seinem Leben hat. Patricia ist weder unanständig noch anrücklich.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„Witz - Pitz“, „in dem Dreh - Neunhundert – Zehn - Fernsehen“,  
„Pitz - Ritz“, „trotzdem rotzt“, „Träumen - Meeressäumen“  
„so schön, so schön wie jene Mädchen“  
„machen -Sachen“, „losgeschickt -verrückt“, „Huhn -tun“  
„Extranummer -Lebenskummer“**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„in dem Dreh“, „und so Sachen“, „sie jobbte die Tage bei so einem Blatt“, „der dusslige Redakteur“, „bescheuertes Huhn“**

Prägnante derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„rotzt“, „hässlichen Balg“**

Prägnante standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„gefangen in klebrigen Träumen, wie sie nachts flaniert an Meeressäumen“, „immer wieder vergingen die Tage“, „nichts stillte ihren quälenden Liebesentzug“, „phonetische Spuren immer neuen Glücks“**

Kryptoframes:

„**wohnte Woronicza in dem Dreh, Warschau Null-Null-Neunhundert-Zehn, Haltestelle polnisches Fernsehen**“ – dem deutschen Leser ist der Warschauer Straßename „**Woronicza**“ mit der darangehängten Postleitzahl (auch dass es sich um eine Postleitzahl handelt, weiß der Leser nicht) kein Begriff. Er weiß nicht einmal, dass „Woronicza“ für eine Straße stehen könnte. Hier hätte der Übersetzer den Frame „in der [Woronicza]“ hinzufügen können, um zu signalisieren, dass es sich um einen Straßennamen handelt – jedoch höchstwahrscheinlich unter Einbuße eines Reimes und/oder eines rhythmisierenden Moments. Mit dem darangehängten Frame „**Haltestelle Polnisches Fernsehen**“ kann (muss aber nicht) für den Leser die Scene entstehen, dass sich dort ein Sendezentrum befindet. Der Leser begnügt sich hier mit der Scene der Stadt Warschau. Diese Scene ist zwar nicht falsch, jedoch unvollständig, wie sich in der Gegenüberstellung der Rezeption von Translat und Ausgangstextes durch die jeweiligen Modell-Leser zeigt. Denn der gebildete polnische Modell-Leser weiß – insbesondere mit dem Zusatzframe „**przystanek Telewizja**“ ( auch fahren in Warschau verschiedene öffentliche Verkehrsmittel zum „przystanek Telewizja“ = „Haltestelle Fernsehen“ ), dass sich in der Warschauer Straße „Jana Pawła Woronicza“ die Sendezentrale des Polnischen Fernsehens befindet (so, wie beispielsweise der gebildete österreichische Leser eine klare Scene von dem Frame „Küniglberg“ oder „Rosenhügelstudios“ mit dem Zusatzframe „ORF“ aufbauen würde). Es wäre für den Übersetzer kein Problem, könnte er eine umschreibende Übersetzung dieses kulturspezifischen ausgangssprachlichen Frames vornehmen. Aufgrund der Textsorte und des Formzwangs kann er dies jedoch nicht. Somit gibt es für diesen Kryptoframe keine adäquate Übersetzung.

„**VEB Siekierki und VEB Kawęczyn**“ – die Abkürzung „**VEB**“ steht im Deutschen für „Volkseigener Betrieb“ und beschreibt eine Rechtsform der Industrie – und Dienstleistungsbetriebe in der DDR, die nach 1990 privatisiert wurden. Somit knüpft die Verwendung dieses Begriffes an eine ganz bestimmte Zeit – nämlich den Kommunismus – an. Allein dieser Umstand lässt schon eine Metascene entstehen: Polen -Warschau und der Kommunismus. Aber nur für diejenigen Leser, die mit diesem Begriff etwas anfangen können. Ich denke nicht, dass ich voraussetzen kann, dass ein österreichischer Leser (wenn ich vom deutschen Modell – Leser spreche, meine ich selbstverständlich den deutschsprachigen Modell-Leser, denn es gibt keine Trennung zwischen Übersetzungen für Deutsche oder für Österreicher) weiß, was sich hinter dem Akronym VEB verbirgt. Somit muss der deutsche Leser diese Kryptoframes übergehen. Dem polnischen Leser sind die Kryptoframes „**EC Siekierki**“ und „**EC Kawęczyn**“ ein Begriff. „EC Siekierki“ ist das

größte polnische Heizkraftwerk, „EC Kawęczyn“ eines der größten Heizkraftwerke Polens. Beide befinden sich in Warschau. Für den polnischen Leser sind sie ein stadtkulissenhaftes Identifikationssymbol für seine Hauptstadt (auch im Bezug auf den Rap haben diese beiden Formframes eine Bedeutung, weil sie das im Rap sehr oft vorhandene Moment des Urbanen repräsentieren). Für den deutsche Modell-Leser bedeuten diese beiden Frames im besten Fall (und dieser ist schon nicht gut) eine vage Scene der Assoziation mit dem Begriff des Kommunismus. Dabei gibt es auch im Deutschen ein Akronym für Heizkraftwerk – HKW. Das würde den deutschen Leser zumindest auf die richtige Fährte bringen. Die Frames „VEB“ sind schlichtweg irreführend und somit als Übersetzungslösung nicht als adäquat zu bezeichnen.

„**Reich wie Ritz**“ – ein Kryptoframe der weniger problematischen Art. Nach kurzem Nachsinnen verknüpft der Leser durch den Frame „**reich wie**“ den Frame „**Ritz**“ mit dem Schweizer Hotelier Cesar Ritz, der in London 1906 das weltberühmte Luxushotel „Ritz“ eröffnete. Ein Kryptoframe um des Reimes Willen, der dem Leser aber keine langen Kopfzerbrechen bereitet und daher als gute Übersetzungslösung bezeichnet werden kann. (Im polnischen Originaltext wird schlichtweg nur der Umstand erwähnt, dass Pitz' Eltern reich sind, ohne Vergleiche anzustellen).

„**Bravo und Filipinka**“ – der Frame „**Bravo**“ ist dem deutschen Leser ein Begriff. Es handelt sich um die größte Jugendzeitschrift im deutschsprachigen Raum - „**Filipinka**“ ist ihr polnisches Pendant. Das kann der Leser hier – durch den Zusatzframe „und Bravo“ deuten, obwohl er „Filipinka“ nicht kennt. Somit ist die Übersetzung dieses Kryptoframes als gelungen zu bezeichnen. ( Im Ausgangstext ist der Frame „Bravo“ nicht enthalten ).

„**Pe I Te Zet**“ – auch hier ist es dem Leser, nach kurzer Überlegung möglich, die Bedeutung dieses Frames zu erfassen. Es handelt sich um die phonetisch einzeln ausgeschriebenen Buchstaben des Nachnamens Patricia: **P I T Z**.

„**Stanislaw Retro, Super Turbo Straße, Wachschutz, bewachter Wohnkomplex, da gehst du hin und sagst bla bla.**“ – ein Kryptoframe, der vom Leser als inhaltliche Scene der Wohnadressenangabe mit der gehetzten und Patricia abfertigenden Stimme des Redakteurs gedeutet werden kann und diese Scene entspricht auch jener Scene, die für den Leser des Ausgangstextes entsteht.

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Die Ebene des Inhalts bzw. Sinns und jene der Form des Translats stehen durch im Text befindliche Kryptoframes im Gegensatz zueinander. Einige der angeführten Kryptoframes lassen beim deutschen Leser eine adäquate Scene entstehen, zwei davon jedoch nicht. Einmal ist es der tatsächlichen Unmöglichkeit ihrer Übersetzung zuzuschreiben, das andere Mal – wie ich meine – einer übersetzerischen Fehlentscheidung.

Auf der inhaltlichen Ebene musste der Leser seine Negativscene von Patricia, die davor entstanden war, modifizieren: Patricia ist nicht unanständig. Eine weitere, wenn auch geringfügige inhaltliche Inkohärenz hat der Frame **„die nie Experimente machen“** erzeugt. Auf die Gesamtrezeption wird diese zuletzt erwähnte Inkohärenz jedoch keine Folgen haben. An dieser Stelle kann nun nicht von intratextueller Kohärenz gesprochen werden. Es muss sich erst im Zuge der weiteren Analyse noch zeigen, ob diese Inkohärenzen gravierend fehlleitende Auswirkungen auf den Rezeptionsvorgang des Modell – Lesers haben, oder ob dieser die Inkohärenzen automatisch eliminieren kann.

### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

**„Nazywała się Pitz Patrycja i mieszkała chyba gdzieś na 00-910 Woronicza, przystanek Telewizja [...] EC Siekierki i EC Kawęczyn, Patrycja Pitz, świat od dzieciństwa pluł jej ślinę śmierdzącą do wyciągniętej ręki i inne dzieci nie chciały się bawić z takim brzydkim dzieckiem, nawet chociaż jej rodzice mieli dużo pieniędzy [...] Pe i Te Zet Pytrycja, ona przecież miała wszystko, o czym polecała ‘Filipinka’ [...]pozlacana szminka, złote papierosy i pachnący długopis[...]”** (2005: 5-7)

Der Leser erfährt, dass das hässliche Mädchen, Patricia Pitz heisst, in Warschau wohnt, und zwar in der Nähe der Fernsehstation in der ulica (=Straße) Jana Pawła Woronicza.

Er erfährt er auch, dass die Eltern Patricias reich sind ( **„jej rodzice mieli dużo pieniędzy“** = wörtlich: ihre Eltern hatten viel Geld), aber sie hat trotzdem – **„nawet chociaż“** - keine Freunde und wird, weil sie hässlich ist, von allen schlecht behandelt oder gemieden (**„świat od dzieciństwa pluł jej ślinę śmierdzącą do wyciągniętej ręki i inne dzieci nie chciały się bawić z takim brzydkim dzieckiem“** – wörtlich: „die Welt spuckte ihre seit ihrer Kindheit stinkende Spucke in die ausgestreckte Hand und die anderen Kinder wollten mit so einem hässlichen Kinde nicht spielen“). Nun erfährt der Leser: auch die Tatsache, dass sie jede in der **„Filipinka“** (einer polnischen Jugendzeitschrift) empfohlene Neuheit – **„pozlacana szminka, złote papierosy i pachnący długopis“**, wörtlich: „vergoldete Schminke, goldene

Zigaretten, Duftkugelschreiber“) – erwirbt, macht sie nicht beliebter. Der Leser beginnt, eine umfassendere Charakterszene von Patricia aufzubauen.

„**Pitz Patrycja** w matni rozpaczliwych **marzeń**, o tym jak idzie nocą, tak **piękna piękna** przez swoją dziką dziką plażę [...] tak piękna piękna, jak te dziewczyny, co nigdy nie robią ekskrementów i **wszyscy jej chcą bardzo bardzo** [...]naturalnie że myślała o mężczyznach, mimo że była brzydka. [...] Dni mijały [...] ile jeszcze, ile jeszcze, nic nie mogło wyleczyć ją z codziennej depresji, z **braku miłości** opresji [...] ona **pracowała teraz w gazecie** [...] **przepisywała** dniami i nocami **przez innych zrobione wywiady ze znanymi osobami** [...] **fonetyczne wielkiego szczęścia zapisy wciąż rozbrzmiewały** [...]” (2005: 7-12)

Patricia Pitz träumt („**marzeń**“) an dieser Stelle von einem Leben als schönes und begehrtes Mädchen („**piękna piękna**“ = „schön schön“, „**wszyscy jej chcą bardzo bardzo**“ = „alle wollen sie so sehr sehr“) und auch von dem Liebesglück, das sie nicht hat („**braku miłości**“ = „Mangel an Liebe“). Weiter erfährt der Leser, dass Patricia bei einer Zeitung arbeitet („**pracowała teraz w gazecie**“). Sie tippt Interviews mit bekannten Personen ab („**przepisywała [...] przez innych zrobione wywiady ze znanymi osobami**“), die nicht von ihr geführt wurden – ist also für den weniger erfreulichen Teil der Arbeit zuständig. Sie träumt von dieser glamourösen Welt („**fonetyczne wielkiego szczęścia zapisy wciąż rozbrzmiewały**“ = „wieder und wieder ertönten phonetische Aufzeichnungen des Glücks“), von der sie weit entfernt ist.

„**Któregoś dnia coś się jednak stało** [...]tego dnia Patrycja polecenie dostała, aby **pojść po autoryzację, bo system komputerowy** tego dnia **padł** w redakcji, więc ją wysłał głupi redaktor odpowiedzialny, bo z powodu wiadomego wyglądu jak psem z jedna łapa nią pogardzał, tu masz adres: Stanisław Retro ulica Super Turbo strażnicy strzezone osiedle, pójdziesz i powiesz mu tak itepe itede, **i teraz walimy w dym malej dygresji, chcąc opisać Stanisława Retro ówczesną życiową opresję.**” (2005: 15)

Nun zeigt der Frame „**Któregoś dnia coś się jednak stało**“ dem polnischen Leser an, dass etwas geschehen wird. Patricia wird, da es in der Redaktion Probleme mit dem Computer gibt, zu Stanisław Retro geschickt, um eine Autorisierung einzuholen („**pojść po autoryzację, bo system komputerowy [...] padł**“). Der MC – die Stimme der Erzählerin - kündigt dann mit dem Frame „**i teraz walimy w dym malej dygresji, chcąc opisać Stanisława Retro ówczesną życiową opresję**“ einen Szenewechsel an. Der Leser wird auf seine Begegnung mit

Stanisław Retro vorbereitet und erfährt, dass dieser gegenwärtig eine schwere Lebensphase („**zyciową opresję**“) durchmacht.

Daraus ergibt sich für den polnischen Modell-Leser folgende Gesamtszene: Patricia, Kind reicher Eltern, hässlich und einsam, lebt in Warschau in der Nähe des Fernsehentrums. Sie träumt von einem glamourösen Leben, sehnt sich nach Liebesglück. Sie arbeitet bei einer Zeitung, tippt dort Interviews ab. Sie wird zu einem gewissen Stanisław Retro geschickt, der scheinbar Probleme in seinem Leben hat.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „**do wyciągniętej ręki - mieli dużo pieniędzy**“, „**Pe i Te Tez Patrycja**“, „**szminka - 'Filipinka'**“, „**tak piękna piękna przez swoja dziką dziką plażę - tak piękna piękna - chcą bardzo bardzo**“, „**ile jeszcze, ile jeszcze - depresji - opresji**“, „**dniami i nocami - ze znanymi osobami**“, „**osiedle - itepe itede**“, „**małej dygresji - zyciową opresję**“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**chyba gdzies na**“, „**głupi redaktor odpowiedzialny**“, „**jak psem z jedną lapą ją pogardzał**“, „**tu masz adres**“, „**powiesz mu tak iteoe itede**“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: **es sind keine ausgesprochen derben oder vulgärem Formframes enthalten.**

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**w matni rozpaczliwych marzeń, o tym jak idzie noc**“, „**nic nie mogło wyleczyć ją z codziennej depresji, braku miłości depresji**“, „**fonetyczne wielkiego szczęścia zapisy wciąż rozbrzemiewały**“

Weitere relevante Formframes:

„**00-910 Woronicza, przystanek Telewizja**“ - siehe oben, „**EC Siekierki i EC Kawęczyn**“ – siehe oben, „**Filipinka**“ – siehe oben - , „**Pe I Te Zet**“ – siehe oben, „**Stanisław Retro ulica Super Turbo straznicy strzezone osiedle, pójdiesz i powiesz mu tak itepe itede**“ – siehe oben.

„**itepe itede**“: dieser umgangssprachliche polnische Formframe ist interessant im Hinblick auf das Finden einer Übersetzungslösung. Es sind dies die phonetisch ausgeschriebenen

Abkürzungen für itp. („i tak podobnie“ = und ähnlich, also u.ä.) und itd. („i tak dalej“ = und so weiter, usw.). Für den polnischen Leser bedeuten sie keine Rezeptionshürde.

Der Übersetzer hat hier die Entsprechung im deutschen Formframe „**sagst blabla**“ gefunden. Dies ist eine gute Lösung, da sie sich inhaltlich in den Kontext einfügt. ( Verwirrender wäre es bestimmt gewesen, „uä“ und „ueswe“ als Entsprechungen zu verwenden).

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Zwischen dem Inhalt bzw. Sinn und der Form des Ausgangstextes wurde Kohärenz festgestellt.

#### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

##### Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form

Die in der ersten Schlüsselszene entstandene intertextuelle Inkohärenz die Altersscene von Patricia betreffend wurde beseitigt. Ebenso wurde die negative Charakterscene ( zustande gekommen in der ersten Schlüsselszene durch das Frame „versaut“) modifiziert.

Bei der für eine kohärente Rezeption dieser Gesamtszene nicht relevante intratextuelle Inkohärenz des AT, verursacht durch den Frame „die nie Experimente machen“ wird deutlich, dass dieser Frame ein Einschub des Übersetzers ist, um einen Reim zu erzeugen (Experimente – Exkremente). Im Polnischen Originaltext fehlt dieser Frame gänzlich.

Die nicht vollends rezipierbaren Kryptoframes im Translat erzeugen keine grobe inhaltliche Inkohärenz. Die Gesamtscenes aus beiden Texten weichen nur geringfügig voneinander ab. Trotzdem kann nicht von absoluter intertextueller Kohärenz auf der Inhalts- bzw. Sinnesebene gesprochen werden.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Texte ergibt sich auf der Formebene ein geringes Ungleichgewicht. Im polnischen Text fehlen diesmal vollends derbe und vulgäre Frames. Im deutschen Text finden sich zwar auch keine vulgären, zumindest aber derbe Formframes. Auf die Gesamtrezeption des Fragments hat dies aber auf beide Leser keine verstörende Wirkung.

#### Fazit

Inhaltlich werden dem deutschen Leser die essentiellen Scenes vermittelt. Jedoch hat er mehr Schwierigkeiten, den Text reibungslos zu rezipieren, als der polnische Leser. Er baut teilweise - kulturunterschiedlich bedingt – nicht in gleichem Maße umfassende Scenes auf wie der polnische Modell – Leser. Trotzdem kann er mit den bisher aufgebauten Scenes seine Rezeption fortsetzen – die Schlüsselszene erfüllt ihre Funktion als solche.

#### 4.4. Die Figur des Stanisław Retro und seine Mitfiguren

Der Protagonist des Romans, Stanisław Retro, führt den Leser (neben der Figur der Erzählerin) über weite Strecken des Buches durch die Handlung. Seine Begegnungen, sein Verhalten, das Verhalten seiner Mitfiguren und die Ereignisse um ihn herum sind immer auch symbolisch, lassen Metaframes der Gesellschaftskritik entstehen. Es werden nun die folgenden 14 Schlüsselszenen um diese Figur analysiert.

##### 4.4.1. Schlüsselszene 3: Die erste Beschreibung Stanisław Retros

An dieser Stelle gehe ich auf jene erste Gesamtscene ein, die für den Leser aufgrund seiner ersten Begegnung mit dem Protagonisten Stanisław Retro entsteht. Die erste Begegnung des Lesers mit einer Romanfigur ist natürlich immer eine Schlüsselszene – sie leitet ihn bei seiner weiteren Lesestrategie im Hinblick auf diese Romanfigur. (Und natürlich ist der Protagonist nicht irgendeine Romanfigur, sondern jene Figur, an welcher sich der Leser am stärksten orientiert). Kann der Leser beispielsweise bei dieser ersten Begegnung mit der Figur aufgrund der gegebenen Frames keine klare Scene aufbauen, hat das für ihn erhebliche Auswirkungen auf die weitere Rezeption des Textes.<sup>58</sup>

Es wird bei dieser ersten Schlüsselszene um die Figur Stanisław Retros nun zu überprüfen sein, ob bei der ersten Begegnung mit dem Protagonisten für beide Modell-Leser eine kohärente Gesamtscene von der Hauptfigur des Romans entsteht.

##### Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

###### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„VEB Siekierki, Stanisław Retro spielt den ganzen Tag Diablo II, killt hasserfüllt die Bösen, die Welt vom Bösen zu erlösen. Er hat geweint, er kann es nicht fassen, seine Freundin Ewa, wie konnte sie ihn verlassen, er hat es doch so gut gemeint, so gut, die Kräfte des Guten waren in ihm vereint. Einen Saustall hat sie zu Hause hinterlassen, er igelte sich in eine Decke und weinte wild mit Blick auf das eigene Spiegelbild: Das war er, Stanisław, der gute Blonde, der ehrliche Schwede, was hatte er hier verloren,**

---

<sup>58</sup> Die Unmöglichkeit der Entstehung einer klaren Scene kann entweder vom Produzenten des Originaltextes beabsichtigt sein und muss in diesem Fall auch im Translat wieder gegeben sein - dies ist durch den Übersetzungskritiker zu überprüfen.

**weshalb war er in Polen und nicht in Schweden geboren, dann hieße er jetzt Hamsun, Vorname Alfred, hätte die reine Britta zur Frau, lebte auf heller Schwedenerde, hätte helle Kühe und ehrliche Pferde.**“ (Masłowska, 2007:20-21)

Die Person des Stanisław Retro wird zunächst über seine Tätigkeit definiert: er **„spielt den ganzen Tag DiabloII“**. Die sich erste daraus ergebende Scene: ein Mann, der den ganzen Tag ein Computerspiel spielt, postuliert einen Computersüchtigen, einen, der nichts Besseres zu tun hat, als vor dem Computer zu sitzen und zu spielen, und weiters auch jemanden, dessen Alter man in einem gewissen Maße eingrenzen kann (man kann z.B. davon ausgehen, dass ein Mann im Pensionsalter nicht mehr zu den Zielkonsumenten von Computerspielen gehört), genaue Angaben über sein Alter oder sein Aussehen gibt es hier aber nicht. An der folgenden Beschreibung, nämlich dass er **„hasserfüllt die Bösen kilt“**, zeigt sich, wie verbissen er spielt, er spielt mit voller Konzentration. Der Frame **„die Welt vom Bösen zu erlösen“** ergibt dann eine scene der Lächerlichkeit seines Spielens – das fiktive Böse, und wie „der Held“ es versucht, auszulöschen. Als erste Einzelscene ergibt sich also ein Computersüchtiger Mann zwischen vielleicht 16 und 35 Jahren, dessen Aussehen noch nicht beschrieben wurde.

Als nächstes bekommt der Leser die Information, dass Retro geweint hat, und erfährt auch gleich den Grund dafür - er wurde von seiner Freundin Ewa verlassen. Die Erzählerin spricht ihm hier aus der Seele: **“Wie konnte sie nur?“**. Die Aussage (wieder aus Retros Sicht) **“ er hat es doch so gut gemeint“** zeigt Selbstmitleid und die gleichzeitige Schuldzuweisung an Freundin Ewa. Das bedeutet, dass hier zu der ersten Scene des Computersüchtigen eine weitere dazukommt: der Spielende wurde verlassen und ist tieftraurig.

Zur Personenbeschreibung (Tätigkeit und Gemütszustand mit Begründung dieser momentanen Befindlichkeit) kommt nun die Beschreibung der Wohnumgebung: sie (Ewa) hat ihm **„einen Saustall hinterlassen“**. Die ersten beiden Einzelscenes wurden also angereichert um die Scene der näheren Umgebung Retros: er sitzt spielend und tieftraurig in einer unordentlichen Wohnung – ein Bild der momentanen Verzweiflung.

Die folgende Textpassage zeigt, wie sich Retro gedanklich in eine bessere Welt flüchten möchte – für ihn wäre diese Welt Schweden. Weshalb er gerade Schweden als Land der Verheißung sieht, wird nicht erwähnt. Der Frame **„Schweden“** könnte, würde er als sinngemäßes Einzelframe im Text zu finden sein, als Kryptoframe bezeichnet werden. Jedoch wird dem Leser durch die zum Frame Schweden sinngemäß dazugehörigen Frames klar, dass „Schweden“ für in Retros Augen für „eine bessere Welt“ steht. Somit ist die Grundscene zwar eine klare, der Frame hat aber im Translat einen rein symbolischen bzw. metaphorischen Charakter. Ob es sich im Ausgangstext genauso verhält, wird noch zu prüfen sein.

Die Scene, die sich ergibt: die wohl jedem bekannte Sehensucht eines Menschen in einer schwierigen Lebenslage, irgendwo hin flüchten zu wollen (vielleicht an einen Ort, den man noch nicht kennt). Die positiv besetzten Worte **“gut“**, **„ehrlich“**, **“hell“** drücken diese Sehensucht als Gegensatz zur realen, tristen Situation Retros aus. In dieser Passage findet sich aber auch eine Information zu Retros äußerer Beschreibung: **„Das war er, Stanislaw, der gute Blonde“**. Aus diesem Frame entsteht für den Leser die klare Scene eines blonden Mannes. Dies ist aber vorerst die einzige Information zum Äußeren Erscheinungsbild Retros. Etwas unklar wirkt folgender Frame: **„der ehrliche Schwede“**. Der Leser kommt aufgrund dieses Einzelframes zunächst zu dem Schluss, dass Retro Schwede ist. Allerdings ergibt sich aus den darauf folgenden Frames, dass die Existenz als Schwede nur eine Wunschvorstellung Stanislaw Retros ist.

**„ Alles wegen Ewa** (nun wird von der Erzählerin die Schimpftirade Ewas auf Retro, in dessen Gedanken rekonstruiert, wiedergegeben) [...] **Wenn du mal drei Zloty Tantiemen kriegst, musst du sie gleich verrauchten [...] Weshalb bist du ein Niemand, weshalb sind wir immer klamm mit Geld, du denkst, du bist ein Sänger von Welt, ein Superstar, guck lieber, was sie im Internet über dich schreiben [...] Wozu hast du dir dieses blöde Diablo II gekauft**, bist du fünf oder erwachsen, wie viel Strom hast du für diese Faxen schon verschwendet. [...] **Früher war’s besser, und zwar anders, früher pflegtest du mich noch zu küssen, heute kommst du immer nur müssen, willst ihn mir einfach reinstecken, wie ’ner Nullachtfuffzehn-Muschi, ohne Kuschneln, sexuell bist du die allerletzte Lusche [...] früher, da warst du wer in Warschau [...] heute ist es so, dass keine Sau dich kennt, jeder sagt, du spielst Gitarre wie ein Popcorn-Cowboy, die Lieder auf deiner neuen Platte hast du von O.N.A. geklaut, künstlerisch hast du total abgebaut [...]**“ (2007:21-23)

**“Alles wegen Ewa“** ist wieder klar eine Aussage aus Retros Sicht – die Scene: Retro sieht die Schuld für sein momentanes Elend bei Ewa. In der Schimpftirade von Ewa erfährt der Leser nun mehr über Retro: **„drei Zloty Tantiemen“** zeigen, dass er erstens etwas tut, wofür er Tantiemen bekommt ( er könnte also beispielsweise Autor oder Musiker sein ), und die Frames **„drei Zloty“** und **„wenn du mal“** (also, wenn überhaupt) weisen darauf hin, dass Retros Erfolg nicht besonders groß sein kann. **“Musst du sie gleich verrauchten“** weist einerseits auf einen verschwenderischen und unwirtschaftlichen Lebensstil hin, andererseits wird hier aber bezüglich des Rauchens keine genaue Information vermittelt: handelt es sich beim Rauchen um Drogen- oder Genussmittelkonsum ? Ist Retro Zigarettenraucher oder konsumiert er z.B.Marihuana (das könnte beispielsweise in das Bild der unrodentlichen Wohnung und des trägen Alltagslebens passen). Jedenfalls entsteht für den Leser das Bild,

dass Retro nicht besonders erfolgreich ist, keinen wirtschaftlich soliden Lebensstil führt und Raucher ist. Mit den vorwurfsvollen Fragen Ewas **„weshalb bist du ein Niemand, weshalb sind wir immer klamm mit Geld?“** wird die davor entstandene Scene noch einmal verdeutlicht. Im weiteren Textverlauf erfährt der Leser, dass Retro Musiker ist, und dass er sich (zumindest aus Ewas Sicht) in seiner Position überschätzt: **“Du denkst, du bist ein Sänger von Welt, ein Superstar“**. Die darauf folgende Aussage **„guck lieber, was sie im Internet über dich schreiben“** postuliert, dass im Internet nichts Gutes über ihn stehen kann – und zeigt weiter, dass Ewa nicht die einzige ist, die so über Retro denkt. Mit Ewas Frage **„Wozu hast du dir dieses blöde Diablo II gekauft“** wird auch klar, dass Retro nicht erst Computerspiele spielt, seitdem er verlassen wurde – die Spielsucht hat bereits seine Freundin gestört. Nach der Aussage **„Früher war’s besser, und zwar anders, früher pflegtest du mich noch zu küssen, heute kommst du immer nur müssen, willst ihn mir einfach reinstecken, ..., sexuell bist du die allerletzte Lusche“** erfährt der Leser noch zusätzlich, dass es in der Beziehung auf sexueller Ebene auch Probleme gab. Mit der letzten schwerwiegenden Aussage Ewas **„früher warst du wer in Warschau“**, ergibt sich die Scene, dass Retro zwar nicht immer so erfolglos gewesen ist, aber gleich danach beschreibt folgender Frame den Gegensatz zur gegenwärtigen Situation: **„heute ist es so, dass keine Sau dich kennt“** ( und der Grund für diese erfolglose Lebenssituation liegt in der Aussage **„künstlerisch hast du total abgebaut“** begründet ). Eine weitere klare Einzelszene ist also im Kopf des Lesers entstanden: zur Zeit versagt Retro – kurz gesagt - in allen Lebensbereichen. Aus dem Frame **„früher warst du wer“** ergibt sich für den Leser außerdem die Scene, dass Retro wahrscheinlich kein Jugendlicher mehr ist. Auch wenn eine Altersbeschreibung nach wie vor fehlt, postuliert das „früher“, dass es eine Vergangenheit gab, in der Retro eine Karriere im Musikgeschäft gemacht hat, und die Existenz so einer Vergangenheit postuliert, dass er zumindest kein Teenager mehr ist, weil der Aufbau einer Karriere immer eine gewisse Zeit braucht.

(Ewa wird im Übrigen nicht als eigenständiger Charakter beschrieben, sondern nur aus Retros Sicht, bzw. nutzt die Erzählerin den Charakter der Ewa als Medium für die Beschreibung von Stanisław Retro) .

Letztendlich folgt noch eine Beschreibung der Eskalation des Streites, und danach:

**„Und so ging das zu Ende, diese große Liebe. [...] Jetzt wusste er nicht, was tun mit seinem Leben,** du kennst den Augenblick nach solchen Beben, wenn du auf den Brandresten sitzt und mit der Hand über der Wirklichkeit verderbte Splitter streichst, wenn du überlegst, ob sich das noch mal alles kitten lässt, dies Schlachtfeld bitterster Vergangenheit“ (2007:24)

Mit dem Frame „**und so ging das zu Ende, diese große Liebe**“ wird dem Leser klar, dass Retros Beziehung zu Ewa ein für allemal beendet ist. Der Satz „**Jetzt wusste er nicht, was tun mit seinem Leben**“ lässt eine ganz klare Scene entstehen: nach dem Ende der Beziehung, und sich seine jetzige Lebenssituation vor Augen haltend, ist Stanisław Retro völlig ratlos.

Die inhaltlichen Einzelszenes, die der Leser von dieser ersten Begegnung mit Retro erhält, sind also auf der Ebene der Beschreibung Retros Person und seiner Umgebung, dass er in beinahe krankhaftem Ausmaß Computerspiele spielt in einer unaufgeräumten Wohnung, von seiner Freundin Ewa verlassen wurde, blond ist, vielleicht ein Drogenproblem hat, jedenfalls aber raucht und früher erfolgreicher Musiker war, jetzt aber massive finanzielle Probleme und weder beruflichen noch privaten Erfolg hat und auf der Ebene der Beschreibung seiner Gefühlswelt, dass er tieftraurig ist, in Selbstmitleid versinkt, weil er von seiner Freundin Ewa verlassen wurde und er ist ratlos, weil er nicht weiß, was er mit sich und seinem Leben anfangen soll. Auf die äußerliche Erscheinung Retros wird hier bei der ersten Begegnung, abgesehen von der sehr knappen Information, dass er blond ist, nicht eingegangen. Es wird weiters auch nicht gesagt, wie alt Stanisław Retro ist. Das kann der Leser aufgrund der Information, dass er eine Musikkarriere hinter sich hat, nur schätzen. Klar ist zumindest, dass er weder Teenager noch Pensionist ist. Der Charakter des Stanisław Retro wird also zunächst nur über seine momentane Lebenssituation und Gefühlswelt definiert. Aus den genannten Einzelszenes ergibt sich für den Leser auf der textuellen Ebene folgende erste Gesamtscene der Hauptfigur des Romans: der momentan in allen Lebensbereichen erfolglose Musiker Stanisław Retro befindet sich in einer Lebenskrise.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: „**killt hasserfüllt die Bösen, die Welt vom Bösen zu erlösen**“, „er kann es nicht fassen-wie konnte sie ihn verlassen“, „weinte wild-Spiegelbild“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Deutschen:

„killt“, „Saustall“, „klamm mit Geld“, „guck“, „dieses blöde Diablo II“

Prägnante derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „Muschi“, „keine Sau“

Prägnante standardsprachliche Frames des Deutschen:

„die Kräfte des Guten waren in ihm vereint“, „das war er, Stanisław, der gute Blonde, der ehrliche Schwede“, „und so ging das zu Ende, diese große Liebe“

## Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Da der Leser inhaltlich klare Scenes erhält und somit die Möglichkeit hat, sich an Stanisław Retro als Hauptfigur im weiteren Handlungsverlauf zu orientieren, und da auch auf der formalen Ebene die Funktion des Rap-Textes erfüllt wurde, stößt der Leser bei dieser ersten Schlüsselszene um den Protagonisten Stanisław Retro im deutschen Translat auf keine Widrigkeiten. Es herrscht demnach Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats.

## Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„EC Siekierki, **Stanisław Retro cały dzień w Diablo dwa grał, złych z nienawiścią zabijał, niszcząc siły zła i płakał, jak zostawić go ona, jego dziewczyna Ewa, mogła, przecież dobrze chciał, chciał tak dobrze, przecież dobrze chciał**, przecież prezentował siły dobra [...]” (Masłowska, 2005:15)

Die erste Aussage über die Person des Stanisław Retro betrifft seine Tätigkeit: er spielt am Computer das Spiel Diablo 2, und zwar den ganzen Tag lang. Diese Beschreibung ergibt die Scene eines Mannes (nicht erwähnten Alters, aber eingrenzbar innerhalb der Altersklasse, die solche Computerspiele spielt), der seine Zeit vergeudet und süchtig nach dieser Art von Spielen zu sein scheint. Mit der weiteren Beschreibung „**złych z nienawiścią zabijał, niszcząc siły zła i płakał**,” ergibt sich eine gewissermaßen tragikomische Scene: verbissen spielt Retro am Computer – kämpft voller Hass gegen seine fiktiven Feinde und gegen das scheinbar Böse und weint dabei (die Gleichzeitigkeit des Weinens wird im polnischen Ausgangstext durch das Wort „i“ = „und“ bewirkt). Eine gewissermaßen antiheldenhafte Scene: ein tränenüberströmter und schluchzender Stanisław Retro, zwischen Realität (Weinen) und Fiktion (Kämpfen gegen „das Böse“).

Danach spricht die Erzählerin mit Stanisław Retros Stimme weiter: **„jak zostawić go ona, jego dziewczyna Ewa, mogła“**. Hier fragt sich der Protagonist, wie ihn seine Freundin Ewa bloß verlassen konnte. Der Leser erfährt also, weshalb Retro weint. Eine Verdeutlichung seines Unverständnisses für das Verlassenwerden durch seiner Freundin lösen die Frames **„przecież dobrze chciał, chciał tak dobrze, przecież dobrze chciał“** aus - das repetitive Moment in Retros Stimme kann mitunter sogar an ein Schluchzen erinnern, auf jeden Fall

aber ist es aber Ausdruck seiner Verzweiflung darüber, dass er verlassen wurde, und zwar ohne die Schuld dafür zu tragen.

Hier erfährt der Leser also, dass Stanisław Retro weinend und in Gedanken wehklagend, weil er von seiner Freundin verlassen wurde, den ganzen Tag vor dem Computer sitzt und das Spiel Diablo 2 spielt.

**„[...]zostawiła w domu wszystko brudne więc owinął się w pled i płakał głośno widząc się w lustrze, to on Stanisław ten dobry blondyn uczciwy Szwed, dlaczego w Polsce nie w Szwecji urodził się, miałby teraz na imię Hamsun, miałby czystą żonę Brittę a na imię Alfred, w jasnej czystej Szwecji urodziłby się, miałby jasne krowy i konie uczciwe.”**

(2005:15)

Die Aussage **„zostawiła w domu wszystko brudne”** ergibt für den Leser die Scene, dass Retros Freundin Ewa gegangen ist, und die Wohnung dreckig hinterlassen hat. Der Leser erfährt also, dass um Retro herum Chaos herrscht. Durch das polnische Füllwort **„więc”** wird danach als eine Folge dieses Saustalls Retros weiteres Verhalten beschrieben: die Wohnung ist unaufgeräumt, **also** wickelt er sich resigniert in eine Decke und weint laut und dabei sieht er sich im Spiegel: **“widząc się w lustrze“** – diese Partizipialkonstruktion im Polnischen weist also darauf hin, dass er sich beim Weinen im Spiegel sieht. Dies ist eine emotional sehr starke Scene: Retros innerliches Gefühlschaos, das gegenständliche Chaos um ihn herum, der Spiegel, der ihm seine elende Situation noch zusätzlich vor Augen führt.

Der Leser erfährt hier also, wie niedergeschlagen und verzweifelt der Protagonist ist.

Mit den folgenden frames **„to on Stanisław ten dobry blondyn uczciwy Szwed“** entstehen für den Leser zwei weitere scenes: Stanisław ist blond, und er ist Schwede. Gleich darauf wird aber die Information, dass er Schwede ist, zurückgezogen: es wird klar (durch die Anwendung des Konjunktivs), dass er eigentlich bloß gerne Schwede wäre, und dieses „Schwedensein“ eine Metapher für die Sehnsucht nach Flucht aus der jetzigen Lebenssituation darstellt. Für den polnischen Leser ist die Scene von Schweden als „Land der Verheißung“ nachvollziehbar: viele Polen sind nach dem Fall des Kommunismus auf Arbeitssuche, nach Skandinavien – besonders Schweden und Norwegen – ausgewandert, weil die Verdienstmöglichkeiten dort besonders gut waren und zusätzlich die geographische Entfernung nicht sehr groß.

Retro möchte sich also in der folgenden Textpassage (**„to on Stanisław[...]i konie uczciwe“**) gedanklich aus seinem Elend in eine bessere Welt flüchten.

„ **To przez Ewę, to przez nią[...]** i jak już dostaniesz jakąś głupią trzy złote tantiemę to od razu je przeжебiesz [...] **Dlaczego jesteś nikim dlaczego nie mamy wciąż pieniędzy, wyobrażasz sobie, że jesteś wielkim wokalistą superartystą, zobacz co o tobie piszą w internecie [...] Po co te głupie Diabło kupiłeś, masz lat pięć czy ile, ile prądu na to granie już zmarnotrawiłeś. [...]kiedyś było lepiej, bo kiedyś było inaczej, kiedyś mnie jeszcze całowałeś, dziś chcesz mi tylko jak pierwszej lepszej piździe burej wkładać, jak ja tobą seksualnie pogardzam [...]**” (2005:16-17)

Mit der Aussage „**To przez Ewę, to przez nią**” entsteht für den Leser eine ganz klare scene – aus Retros Sicht: Ewa ist Schuld an diesem Elend, weil sie ihn verlassen hat. In Gedanken erinnert sich nun Retro an die Schimpftirade Ewas, bevor sie ihn verließ.

Im ersten hier angeführten Textstück erfährt der Leser, dass Retro einer Tätigkeit nachgeht, die ihm Tantieme einbringt, und er erfährt auch, dass es nicht viele Tantieme sein können: „**trzy złote**“ – also „drei Zloty“ sind keine Nennenswerte Summe, sondern symbolisieren, wie wenig Retro verdient. Weiters erfährt der Leser, dass Retro das wenige Geld, das er bekommt, sofort ausgibt :**“to od razu je przeжебiesz“**. Das derbe Wort „**przeжебiesz**“ wird im Polnischen ohne dem Präfix „prze“ (also nur: jebać - jebiesz) in erster Linie für Geschlechtsverkehr verwendet, es gibt dann von diesem Wort alle möglichen Formen durch Präfix-Zusätze (vergleichbar mit dem deutschen vulgären Wort „ficken“ – „verfickt“, „fickrig“), die man dann in verschiedenen (meist negativen) Kontexten einsetzen kann: hier ist die Bedeutung des Wortes, dass er das Geld sofort gedankenlos aus dem Fenster hinauswirft – wofür er es ausgibt, wird aber nicht erwähnt, nur die Tatsache, dass er anscheinend nicht mit Geld umgehen kann. In der Fortsetzung der Schimpftirade erfährt der Leser, dass Retro weder Rang und Namen noch Geld hat, sich aber (zunächst aus Ewas Sicht) für einen großen Sänger hält – der Leser erfährt also, dass Retro erfolgloser Musiker ist. Dass nicht nur Ewa sein künstlerisches Talent in Frage stellt, zeigt sich gleich danach: die frame „**zobacz co o tobie piszą w internecie**“ lässt die scene entstehen, dass im Internet schlecht über Retro geschrieben wird – dass also die Allgemeinheit keine besonders hohe Meinung von ihm hat.

„**[...]kiedyś byłeś w Warszawie kimś [...]** teraz nikt cię nie chce znać, każdy mówi, że na gitarze elektrycznej jak popcornowy szmaciarz grasz, że solówki zerzniełeś z O.N.A. zespołu na swojej nowej płycie, **że artystycznie jesteś masonem,[...]**” (2005:17)

Allerdings ist Retro nicht immer so erfolglos gewesen - die Textpassage „**kiedyś byłeś w Warszawie kimś**“ lässt deutlich die scene von einer rosigen Vergangenheit entstehen. Für

den Leser bedeutet das, dass er über Retro erfährt, dass dieser einmal erfolgreich und bekannt gewesen ist, allerdings wird dieser positive Zustand der Vergangenheit sofort nivelliert durch die Aussage „**teraz nikt cię nie chce znać**“ – in der jetsichtigen Situation ist es so, dass niemand etwas von Stanisław wissen will – und zwar aktiv. Durch die frame „**nikt cię nie chce znać**“ ergibt sich für den Leser die scene, dass Retro in der Musikszene zwar nach wie vor bekannt ist, aber alle ihn meiden (niemand will = „chce“ etwas von ihm wissen). Er ist also ein „gefallener Engel des Popgeschäfts“. Mit dem Frame „**artystycznie jesteś masonem**“ ergibt sich für den polnischen Modell-Leser zunächst keine klare Scene. („Artystyczny mason“, wörtlich im Deutschen ein „künstlerischer Freimaurer“ oder „künstlerisch gesehen ein Freimaurer“ ergäbe in dieser Wortverbindung auch nicht mehr Sinn). Allerdings verwendet Masłowska in dem Buch das Wort Freimaurer (auch schon vor dieser Textpassage) immer wieder als Schimpfwort<sup>59</sup> - dadurch und auch durch den unmittelbaren Kontext ergibt sich für den Leser des Ausgangstexts, dass hier gemeint ist, dass Stanisław Retro nicht unbedingt als großer Künstler zu betrachten ist.

„ **I tak to się skończyło, ta wielka miłość.** [...] **Teraz co zrobić ze swoim życiem nie wiedział**, znasz tę chwilę jak na zgliszczech siedzisz, dłonią rzeczywistości zepsuty odłamków dotykasz, myślisz, czy da się skleić z powrotem w całość to wszystko, to przeszłości nieporządane pogorzelnisko.” (2005:18)

Letztendlich wird dem Leser mit dem Frame “**I tak to się skończyło, ta wielka miłość**” die klare Scene vermittelt, dass die Beziehung zwischen Retro und Ewa beendet ist. Und nun steht der Musiker vor den Trümmern seines Lebens: „**Teraz co zrobić ze swoim życiem nie wiedział**“ evoziert die Scene, dass Retro sich an einem Punkt seines Lebens befindet, an dem er nicht weiß, was er tun soll.

Die inhaltlichen Einzelszenen, die sich für den Leser aus diesen ersten Textpassagen ergeben, sehen auf der Ebene der Beschreibung Retros Person folgendermaßen aus: er spielt weinend in einer unordentlichen Wohnung in krankhaftem Ausmaß Computer, er wurde von seiner Freundin Ewa verlassen, er ist blond, er kann nicht mit Geld umgehen, er war früher erfolgreicher Musiker, jetzt hat er weder Geld noch beruflichen Erfolg. Auf der Ebene der Beschreibung seines Gefühlslebens erhält der Leser die Scene, dass Stanisław traurig und niedergeschlagen ist, und nicht weiß, was er mit seinem Leben anfangen soll.

---

<sup>59</sup> Der Übersetzer Olaf Kühl hat dies an anderen Stellen im Buch mit dem schon eher negativ besetzten Wort „Logenbruder“ übersetzt

Aus diesen Einzelszenen ergibt sich für den Leser auf textueller Ebene folgende erste Gesamtscene der Hauptfigur des Romans: der momentan in allen Lebensbereichen erfolglose Musiker Stanisław Retro befindet sich in einer Lebenskrise.

### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „**przecież dobrze chciał, chciał tak dobrze, przecież dobrze chciał**“,  
„**To przez Ewę, to przez nią**“<sup>60</sup>  
„**Stanisław Retro cały dzień w Diabło dwa grał, złych z nienawiścią  
zabijał, niszcąc siły zła i płakał**“, „**trzy złote tantiemę to odrazu je  
przejebiesz**“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**jego dziewczyna Ewa**“ ( „dziewczyna“ ist die polnische umgangssprachliche Bezeichnung für Freundin – vergleichbar mit dem deutschen Wort „Mädel“) oder „**jakaś głupią trzy złote tantiemę**“ ( im Ausgangstext werden dem Wort „Tantiemen“, die umgangssprachliche Sprechweise Ewas unterstreichend, noch die Worte „jakaś głupia“ – also „irgendwelche blöden Tantiemen“ vorangestellt)

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen:

„**jak pierwszej lepszej piździe burej wkładać**“ – das polnische Wort „pizda“ ist eine sehr negative und derbe Bezeichnung für eine Frau (im Deutschen vergleichbar mit dem ebenfalls sehr vulgären Wort „Fotze“), das Wort „wkładać“ - in seiner ersten Bedeutung „hineinlegen“ – wird hier durch den Kontext vulgarisiert: im Bezug auf Geschlechtsverkehr könnte man es im Deutschen mit dem Wort „hineinschieben“ („schieben“ hat im Deutschen ja auch eine andere Erstbedeutung) vergleichen.

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**to on, Stanisław ten dobry blondyn uczciwy Szwed**“, „**dlaczego w Polsce nie w Szwecji urodził się**“

Insgesamt sind ist dieser ersten Schlüsselszene, jener Szene, in welcher der Leser das erste Mal auf die Hauptfigur des Stanisław Retro trifft, die Kohärenz auf formaler Ebene gegeben.

---

<sup>60</sup> Masłowskas erreicht in ihrem Roman die Rhythmisierung der Sprache auch oft durch die Wiederholung von Textelementen.

## Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Die erste textuelle Gesamtscene um Stanisław Retro im Ausgangstext kann vom Modell-Leser ohne größere Schwierigkeiten rezipiert werden. Was er über ihn erfährt, gibt für ihn ein klares Bild über den Protagonisten ab, mit welchem er bei seiner weiteren Lesestrategie arbeiten kann. Auch auf der metatextuellen Ebene wird dem polnischen Modell-Leser kein Stein in den „Leseweg“ gelegt: die formalen Kennzeichen eines Rap, die er erwartet, sind gegeben. Demnach besteht im Ausgangstext Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form.

## Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

### Auf der Ebene des Sinns-bzw Inhalts und der Form

Folgendes ergibt sich beim Vergleich der bei der Rezeption des Translats und des Ausgangstextes entstandenen Einzelszenes für die beiden Modelle Leser: Stanisław Retro spielt in seiner unaufgeräumten Wohnung in krankhaftem Ausmaß Computer (im polnischen Text weint er explizit während er spielt, im Zieldtext wird mit „er hat geweint“ eine Vorzeitigkeit des Weinens postuliert – dies ist aber eine sehr kleine Abweichung, die bei der Sinnerfassung nicht stört). Diese Einzelszene kann daher als deckungsgleich in beiden Texten bezeichnet werden. Stanisław Retro wurde von seiner Freundin verlassen – diese klare Scene ergibt sich sowohl im Translat als auch im Ausgangstext, und Stanisław Retro ist blond – diese einzige Scene der äußeren Beschreibung des Protagonisten entsteht bei der Rezeption des Translats sowie des Ausgangstextes. Die im Translat auftretende Scene des möglichen Drogenproblems des Protagonisten, bestimmt aber die scene des Rauchers Stanisław Retro entsteht im polnischen Text nicht. Im Ausgangstext wird nur deutlich, dass er mit Geld nicht umgehen kann. Dies wird zwar auch im Translat beschrieben, dort befindet sich aber die zusätzliche Information zu Retros Genussmittel- oder Drogenkonsum. Diese Scenes sind nicht ganz deckungsgleich. Im Hinblick auf die erste Gesamtscene kann jedoch über diese intertextuelle Inkohärenz hinweggesehen werden, da sie für die erste Gesamtscene nicht von Bedeutung ist. (Wäre dies anders, müsste im Zuge der weiteren Analyse des Werkes ermittelt werden, ob diese intertextuelle Inkohärenz im Bereich der Einzelszenes irreführende Folgen bei der Entstehung von Gesamtscenes und daher bei der gesamten Rezeption des Translats hat). Stanisław Retro war früher erfolgreicher Musiker, steckt gegenwärtig aber in Geldnöten und hat weder beruflichen noch privaten Erfolg - bei diesen Scenes ergibt sich Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Bei den Scenes des Innenlebens des Musikers – Trauer,

Verzweiflung, Selbstmitleid, Ratlosigkeit – ergibt sich zwischen Translat und Ausgangstext absolute Kohärenz.

Die nach der ersten Begegnung des Lesers mit dem Protagonisten Stanisław Retro entstandene Gesamtscene ergibt letztendlich, trotz geringer Abweichungen bei den zuvor miteinander verglichenen Einzelszenen, das Vorhandensein intertextueller Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext auf der Inhalts- und Sinnenebene. Die Scene des momentan erfolglosen Musikers Stanisław Retro, der in einer Lebenskrise steckt, wird in beiden Texten aufgebaut.

Masłowska legt bei ihrer ersten Beschreibung Retros das Hauptaugenmerk auf sein Seelenleben und seine Lebenssituation. Sie verzichtet zwar auf eine genaue äußere Beschreibung ihres Antihelden, gibt dem Leser dafür aber ein umso genaueres Bild seines Gemütszustandes. Das könnte den Modell-Leser vielleicht stören, wenn er nicht genug Phantasie hat und unbedingt wissen möchte, wie dieser Mann aussieht und was sein genaues Alter ist. Allerdings sind die Informationen über seine Gefühle, Gedanken und seine Situation so umfassend, dass damit die Lücke dieser pragmatischen Informationen gefüllt wird. Der Wille der Autorin, Retro erst einmal nur von innen zu beleuchten und dem Leser nur von dieser Seite vorzuführen, wird sowohl im Translat als auch im Ausgangstext deutlich.

Darüber hinaus besteht auf formaler Ebene zwischen dem Translat und dem Ausgangstext Kohärenz.

## Fazit

Der Übersetzer Olaf Kühl bemüht sich um die Wahrung des Reime und einer stark rhythmisierten Sprache. Für sein übersetzerisches Vorgehen steht im Vordergrund, dass er einen Rap-Text zu übersetzen hat. Auf der formalen Ebene gelingt es ihm, bei dem deutschen Modell-Leser in dieser ersten Schlüsselszene eine kohärente Gesamtscene zu evozieren – daher ist die Übersetzung dieser ersten Beschreibung von Stanisław Retro auf formaler Ebene sehr gelungen. Etwas anders sieht es vorerst auf der textuellen Ebene aus. Es kommt immer wieder zu kleinen Abweichungen zwischen Translat und Ausgangstext. Die Einzelszenen sind nicht immer kohärent. Allerdings haben diese Einzelszeneabweichungen nicht genug Einfluss auf die Gesamtscene, die beim Leser des Translats nach Zusammenfügung der Einzelszenen entsteht. Somit kann letztendlich - ganzheitlich betrachtet - auch auf der textuellen Ebene von einer gelungenen Übersetzung gesprochen werden – und somit ist die Übersetzung der ersten Beschreibung der Hauptfigur (und die erste Begegnung des Lesers mit der Hauptfigur ist Zweifels ohne eine der wichtigsten Schlüsselszenen überhaupt) als gelungen zu betrachten.

#### 4.4.2. Schlüsselszene 4: Die Begegnung von Stanisław Retro und Patricia Pitz

Nachdem der Leser zuerst eine Beschreibung der Figur der Patricia Pitz erhalten hat, und danach auch seine erste Begegnung mit dem Protagonisten Stanisław Retro hatte, begegnen sich diese beiden Figuren nun. Dies ist als weitere Schlüsselszene zu betrachten. Die Figur der Patricia Pitz, die vorerst als Hauptfigur erscheint, führt den Leser zu der eigentlichen Hauptfigur des Buches, und zwar in dem folgenden Textabschnitt:

##### Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

###### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„Tatsache, das bisweilen **quälende Gefühl künstlerischer Einsamkeit** kann sich rächen, **das akute Bedürfnis, mit einem einfachen Menschen über irgendetwas zu sprechen**[...] **es läutete an der Tür**[...] **es war unsre unschöne Rhabarber-Queen.**“ (2007: 26 - 28)

Aus der vorangegangenen Schlüsselszene um Retro konnte der Leser eine erste Scene über seine Figur aufbauen. Die nun folgenden Frames „**quälendes Gefühl künstlerischer Einsamkeit**“ und „**das akute Bedürfnis, mit einem einfachen Menschen über irgendetwas zu sprechen**“ knüpfen an Retros aussichtslose Lage an: die klare Scene, die der Leser als Folge des zuvor Beschriebenen aufbauen kann, ist, dass Retro in seiner Einsamkeit sich nun nach einem Menschen sehnt, mit dem er sprechen kann. Und nun kommt mit dem Frame „**es läutete an der Tür**“ die Erlösung aus dieser Einsamkeit – es kommt ein Mensch, der diese Einsamkeit durchbricht. Um wen es sich handelt, wird dem Leser auch sofort klar: aufgrund des sehr genauen Eingehens der Autorin auf die Beschreibung der Hässlichkeit von Patricia Pitz liefert der Frame „**es war unsre unschöne Rhabarber-Queen**“ dem Leser die klare Scene, dass es sich bei der Person vor Stanisław Retros Tür um Patricia Pitz handelt. Auch der Frame „**unsre**“ postuliert, dass die „**unschöne Rhabarber-Queen**“ dem Leser schon bekannt ist. (Abgesehen davon wurde der Leser bereits in der Textpassage über Patricia Pitz darüber informiert, dass diese zu Stanisław Retro geschickt wird).

Die erste Einzelszene für den Modell-Leser ist demnach: Stanisław Retro sehnt sich nach menschlicher Gesellschaft, und eben da kommt das hässliche Mädchen Patricia Pitz zu ihm.

„Sie sagte: ‚Guten Tag, **ich bin von der Zeitschrift**, der Redakteur, er hat gesagt, **die Auorisierung.**‘ [...] **So stand sie in der Tür**, sie kann nichts dafür, **den Teint gibt’s in der Schminkfibel nicht, Farbton Gammelfleisch, schreiend inkompatibel mit ihren schicken**

**Anzihsachen. Er wollte nicht wissen**, welche Jahreszeit war und welches Datum, er wollte nicht wissen, für welches Interview dies ästhetisch kontroverse, aber top gestylte Mädels spionierte, **wollte ihre Knie umschlingen und ihr ein Lied davon singen, wie er sein Leben verspielt.**“ ( 2007: 29 - 30)

Nun stellt sich Patricia Pitz vor – „**ich bin von der Zeitschrift**“ – und lässt Retro wissen, was sie von ihm möchte, nämlich „**die Autorisierung**“. Aus den folgenden Frames „**So stand sie in der Tür [...]den Teint gibt's in der Schminkfibel nicht, Farbton Gammelfleisch**“ wird dem Leser die Szene der altbekannten Hässlichkeit von Patricia Pitz ein weiteres Mal vermittelt. Der Autorin scheint das Hässlichkeitsattribut sehr wichtig zu sein. (Obwohl der Leser bereits weiß, dass Pitz hässlich ist, wird diese Information mit immer neuen und phantasievollen Umschreibungen wiederholt und ergibt für den Leser eine Metascene der Wichtigkeit dieses hässlichen Aussehens). Der Frame „**schreiend inkompatibel mit ihren Anzihsachen**“ verrät dem Leser, dass sich in Pitz' Äußerem ein krasser optischer Gegensatz ergibt, und zwar durch die Kombination ihrer angeborenen Hässlichkeit und ihres geschmackvollen Kleiderstils. Nun wird das Hauptaugenmerk auf Retro innerhalb dieser Begegnung gerichtet. Mit den Frames um „**er wollte nicht wissen [...]**“ wird dem Leser die Szene vermittelt, dass Retro die Gründe für das Auftauchen des Mädchens und überhaupt alles um sich herum (Jahreszeit, Datum) in diesem Moment nicht wichtig ist. Für ihn zählt das Ausbrechen aus seiner Einsamkeit: „**er wollte ihre Knie umschlingen und ihr ein Lied davon singen, wie er sein Leben verspielt**“. Dieser Frame zeigt also, wie sehr sich Retro danach sehnt, sein Leid einem anderen Menschen, mit zu teilen und wie gelegen ihm nun Patricia Pitz' Besuch kommt.

Die Einzelszene, die der Leser aufgrund dieses Textfragments aufbaut ist, dass Pitz zwar hässlich, aber gut gekleidet ist, weiter ist Retro über ihr Auftauchen erfreut, da er nicht alleine sein möchte.

„[...] **vom Anblick der hässlichen Braut nicht erbaut, Zeichnung und Züge ihres Gesichts fand er gnadenlos versaut, grausam die Fruchfolge ihrer Augen, die ihn einsaugen, sehnsuchtsvoll, liebestoll**, das Mädchen war für seinen Geschmack vom Teint her ein bisschen wie Tauebknack, wie Fleisch so rot, darin zwei Äuglein wie Schrot, das Haar ein Bündel unbändiger Draht, pfui [...]“ ( 2007: 32)

Nun berichtet die Autorin aus Retros Sicht, dies geht aus den Frames „**ist zwar vom Anblick der hässlichen Braut nicht erbaut**“ und „**Zeichnung und Züge ihres Gesichts fand er gnadenlos versaut**“ hervor. Der Leser erfährt also, dass auch Retro das Mädchen furchtbar

hässlich findet, der Frame „**zwar**“ vermittelt jedoch, dass ihn diese Hässlichkeit in diesem Moment der Einsamkeit nicht sofort von ihr abschreckt. Wie Patricia Pitz Retro sieht, erfährt der Leser aus Retros Beschreibungsframes **„ihrer Augen, die ihn einsaugen, sehnsuchtsvoll, liebestoll“** – eine Scene von Patricia, die zeigt, dass sie Retro anziehend findet, ihn wohl fasziniert und intensiv ansieht. Der Leser verknüpft die Informationen über Pitz’ nicht vorhandenes Liebesleben und über ihre Sehnsucht nach Liebe und Nähe mit der hier entstandenen Scene.

Im Endeffekt entsteht folgende Einzelscene: Retro fällt Patricia Pitz’ Hässlichkeit auf, Patricia hingegen ist von Retro fasziniert und fühlt sich zu ihm hingezogen.

**„Unheilvolle Stille lauerte zwischen ihnen, die Gelegenheit machte ihm Lust auf Liebe, ins Glied fuhren ihm die Triebe, das Bedürfnis nach sexueller Zerstreuung. Ist ja wurscht, ob sie hässlich war, kann man’s vielleicht nur einer Miss World reinstecken, wenn ein Mann so wund ist, wenn böse Menschen dein Talent in Frage stellen, deine Befruchtungsfähigkeit und Musik und wegen des Spielens von einem Spiel der Liebe Zweisamkeit zerstören, dann willst du keine Umfragen zur Ästhetik hören, wenn er dir steht und ein Ei das andere drückt, sind Aussehen und Schönheit fiktive Städte eines fiktiven Staates. Ich muss ja nicht hingucken dabei.“** (2007: 32-33)

Mit dem Frame **„Unheilvolle Stille lauerte zwischen ihnen“** entsteht nun ein Moment der Spannung. Für den Leser bedeutet dieser Frame, dass gleich etwas geschehen wird. Eine ganz klare Scene entsteht bei dem Frame **„die Gelegenheit machte ihm Lust auf Liebe, ins Glied fuhren ihm die Triebe, das Bedürfnis nach sexueller Zerstreuung“** – Stanisław Retro will sich durch **„sexuelle Zerstreuung“** trösten. Dabei ist es ihm **„wurscht, ob sie hässlich war“**, denn er ist innerlich sehr verletzt (**„wenn ein Mann so wund ist“**) und Äußerlichkeiten rücken bei ihm in dieser Situation in den Hintergrund. Wie lieblos und ich-bezogen ein möglicher Geschlechtsakt zwischen den beiden Figuren wäre, zeigt der Frame einer Überlegung von Stanisław: **„Ich muss ja nicht hingucken dabei“**. Dem Leser wird also klar, dass Retro sich einfach nur seines seelischen Druckes entledigen möchte, und eine Möglichkeit, die sich da zufällig anbietet, ist eine körperliche Annäherung mit Patricia Pitz. Der Leser wird hier aber möglicher Weise auch ein persönliches Urteil über Retro treffen: Retro könnte ihm an dieser Stelle als rücksichtslos und egoistisch erscheinen.

Die hier entstandene Einzelscene macht dem Leser klar, dass Retro mit Patricia schlafen will, jedoch aus einer eigennützigen Motivation heraus, und nicht etwa, weil er sie anziehend oder attraktiv findet. Es entsteht für den Leser möglicher Weise auch schon eine erste emotionale Negativscene die Figur Stanisław Retros betreffend.

**„Dabei demontiert er schon ihre Hose, sag, ist das vielleicht fair, die Wunden anderer egoistisch zu verhöhnern, in einer Jungfrau blutiger Rose Kippen der eigenen Begierde auszudrücken? Über so einen Typen, da drängt sich ein hartes Urteil auf die Lippen, darf man mit einem Mädchen so umgehen, sich so einen Jux machen aus des Weibes Bedürfnis nach Akzeptanz und Zärtlichkeit, der finstere Kühlschrank ihres Leibes ist schon zur großen Öffnung bereit, sie denkt: ‚Ich bin Patricia, und er liebt mich auch, wir gehen uns lieben in den Park, wir gehen nach Schweden, er ist stark, wir werden Kinder haben, ich werde Irma heißen und er Hamsun oder Pete‘ [...] Dass es ganz anders ist und dieser Egoist kein Kumpel ist, kommt ihr nicht in den Sinn, dass er Sympathie und Liebe aus niederen Beweggründen heuchelt.“** (2007: 33-34)

Der Frame **„Dabei demontiert er schon ihre Hose“** zeigt dem Leser nun an, wie weit die körperliche Annäherung der beiden Figuren schon vorangeschritten ist. Gleich darauf jedoch kommt nun ein Einschub aus der Sicht der Rahmenerzählerin, die sich mit dem Frame **„sag, ist das vielleicht fair, die Wunden anderer egoistisch zu verhöhnern, in einer Jungfrau blutiger Rose Kippen der eigenen Begierde auszudrücken?“** an den Leser richtet, und ihn auffordert Retros Verhalten zu hinterfragen: er nutzt Patricias Liebesbedürftigkeit und Unerfahrenheit bloß aus. Die Negativscene von Retro, die der Leser möglicherweise bereits beim zuvor angeführten Frame **„ich muss ja nicht hingucken dabei“** aufgebaut hat, findet hier durch die Sichtweise der Autorin, welche sie klar deklariert - **„Über so einen Typen, da drängt sich ein hartes Urteil auf die Lippen“** und **„dass[...]dieser Egoist kein Kumpel ist[...]Sympathie und Liebe aus niederen Beweggründen heuchelt“** - Bestätigung.

Im Gegensatz zu Retros (wie gesagt negativ beleuchteter) Position entstehen bei diesem Fragment auch Scenes zur Position von Patricia Pitz: die Frames ihrer Gedanken innerhalb dieser Situation **„er liebt mich auch“** und **„wir werden Kinder haben“** zeigen, dass sie ganz andere Erwartungen mit diesem Ereignis verbindet als Retro, und zeigen auch ihre Naivität. Die Frames lassen beim Leser ein klares Bild der Positionen der beiden Figuren entstehen: Patricia Pitz, das bemitleidenswerte und naive Opfer und Stanisław Retro, der egoistische und rücksichtslose Täter.

Darüber hinaus taucht hier wieder die Scene vom Land Schweden als Synonym für das Arkadische auf: **„wir gehen nach Schweden [...]ich werde Irma heißen und er Hamsun oder Pete“**, aber diesmal aus Patricias Sicht.

Die Einzelszene: Retro ist bereits dabei, Patricia zu entkleiden und nun meldet sich die Erzählerin zu Wort, mit einer klaren Positionierung ihren Romanfiguren Stanisław Retro und Patricia Pitz gegenüber: Patricia ist in naiven der Opferrolle, Retro ist der egoistische

Bösewicht. Die hier erneut auftauchende Scene von Schweden als Synonym für eine Art Paradies auf Erden ist dem Leser bereits bekannt.

**„Schon hat er sie unter sich, will es mit ihr tun, [...] und kann irgendwie nicht und fragt sich: Was ist los? Was für ein Eiertanz ist das mit einem Schwanz, warum steht der jetzt nicht? Du fragst jetzt, nicht dumm, nach dem ‚Warum‘ [...] weiß denn die blöde Fotze nicht, dass sie was tun muss, steht reglos da wie Kalbsleich im Regal, das Spiel, sie schnallt es nicht, das ist zu viel. Plötzlich ist er nicht mehr ihr bester Freund, sein Blick ist angelaufene Wut[...]“ (2007: 35)**

Nun entsteht für den Leser mit dem Frame **„schon hat er sie unter sich“** die Scene des weiteren Voranschreitens der Situation: es scheint, als würde es nun zum Geschlechtsakt kommen, doch dann der Frame **„kann irgendwie nicht und fragt sich: was ist los? Was für ein Eiertanz ist das mit seinem Schwanz, warum steht der jetzt nicht?“**. Die Erzählerin wendet sich dann erklärend an den Leser, sein Unverständnis - **„Du fragst jetzt, nicht dumm, nach dem ‚Warum‘“** erahnend, und erklärt dann aber aus Retros Sicht: **„weiß denn die blöde Fotze nicht, dass sie was tun muss, steht reglos da[...]das Spiel, sie schnallt es nicht“**. Der Leser kann aufgrund dieser Aussage Retros nun begreifen, dass Patricia aufgrund ihrer sexuellen Unerfahrenheit und der unter anderem daraus resultierenden Schüchternheit nicht im Stande ist, Retro in einem Zustand der sexuellen Erregtheit zu halten. Wie wütend ihn dieser Umstand macht, erfährt der Leser aus dem Frame **„Plötzlich ist er nicht mehr ihr bester Freund, sein Blick ist angelaufene Wut“**.

Die Einzelscene: es kommt beinahe zur körperlichen Vereinigung der beiden Romanfiguren – aber eben nur beinahe, da Stanisław Retro Erektionsstörungen hat möglicherweise, weil er möglicher Weise unter Drogeneinfluss steht. Retro ist wütend und frustriert über sein Versagen und über Patricias unerfahrenes Verhalten. Und nun kommt es zu einer Wende im Geschehen:

**„...eigentlich will er es tun, aber wie er dann plötzlich raushaut: „Ich bin Stanisław, und das kommt davon, wie du ausschaust, ich krieg keinen hoch, wie wagst du es nur, mit so ’nem Gesicht unter Menschen zu gehen, was muss noch geschehen? [...] Wie kommst du überhaupt darauf, dass ich es will, da liegst du völlig daneben, ich bin schon vergeben. Nun komm mal her, zeig dein Gesicht, jetzt ehrlich, es ist hoffnungslos, woher hast du das bloß, kam da jemand nachts und hat es dir einfach angebracht, einfach aufgedrückt? ... verzieh dich, cancel, verpiss dich.“ ( 2007: 36-37)**

Der Leser kann hier anhand des Frames **„wie er dann plötzlich raushaut“** Retros plötzlichen Gemütswechsel klar mitverfolgen. Retro schreit das Mädchen also in seiner Wut, die scheinbar aus seiner Frustration resultiert, an und wird sehr beleidigend: er gibt ihrem Aussehen mit dem Frame von **„das kommt davon, wie du ausschaust“** bis **„unter Menschen zu gehen“** und danach mit **„zeig dein Gesicht[...]woher hast du das bloß“** die Schuld an dem missglückten Liebesakt. Danach vermittelt Retro Patricia mit dem Frame **„Wie kommst du überhaupt darauf, dass ich es will, da liegst du völlig daneben, ich bin schon vergeben“**, dass er niemals eine Annäherung im Sinn gehabt habe. Mit dem Frame **„ich bin schon vergeben“** ertappt der Leser Retro sogar noch bei einer Lüge, denn der Leser weiß aus der vorangegangenen Schlüsselszene, dass Retro gerade von Ewa verlassen wurde. Letztendlich wirft Retro das Mädchen höchst unwirsch aus seiner Wohnung – diese Scene entsteht durch den Frame **„verzieh dich [...] verpiss dich“**.

Dieses bewegte Textfragment über die Eskalation der Situation bei der Begegnung – dem missglückten Geschlechtsakt - zwischen Patricia Pitz und Stanisław Retro, lässt für den Leser auf emotionaler Ebene vor allem eine Negativscene von Retro entstehen. Wo der Leser bei seiner ersten Begegnung mit dem Antihelden vielleicht noch einen mitleidigen Blick auf Retro hatte, weil dieser sich in einer Lebenskrise befindet, verschiebt sich hier die Perspektive: Retro wäre imstande gewesen, ein armes, hässliches Mädchen auszunützen, als sein Vorhaben aber nicht glückt, packt ihn die Wut und er wirft das Mädchen herzlos hinaus. Diese Passage liefert also folgende Einzelszene: Retro verliert die Beherrschung über sich, beschimpft Patricia und wirft sie hinaus. Auf emotionaler Ebene wird das Negativbild des Lesers vom Protagonisten durch dessen Verhalten noch einmal verstärkt.

Wie nun die Begegnung zwischen Retro und Pitz zu Ende geht, ist folgender Textpassage zu entnehmen:

**„Sein hähmisches Lachen sprach Bände, damit geht diese Geschichte zu Ende. Patricia rannte rasant auf die Straße und kam unter die Tram, es machte Knack, und sie fuhr zum Himmel, in einem schwarzen Notarzt-Sack. [...]heute ernährt sie sich von Erde, hältst du sie immer noch für einen Witz? Staniwslaw Retro fand sein Selbstgefühl bald wieder, verband sich mit einer Poetin aus der dritten Liga[...]sie wirtschaftetet gut und blies gern einen, stopfte ihm die Bermudapforz und war mit allen Löchern für ihn offen, unser lieber Stan, er durfte wieder hoffen[...]prouduzierte ´ne Platte dazu bei Sony [...] bekam den [...] für die beste Single. wärst ist über Festivals getingelt, kam sogar bei PolSat ganz groß raus.“** ( 2007: 37-38)

Der Frame **„sein hähmisches Lachen“** evoziert eine Scene von Retros Bösartigkeit. Im darauf folgenden Frame **„damit geht diese Geschichte zu Ende“** lässt die Erzählerin den Leser wissen, dass **„diese Geschichte“** – nämlich jene der Begegnung zwischen Pitz und Retro – nun beendet ist. In kurzer Ausführung wird dem Leser danach noch vermittelt, was danach aus Patricia wurde: **„Patricia rannte rasant auf die Straße und kam unter eine Tram, es machte Knack, und sie fuhr zum Himmel, in einem schwarzen Notarzt-Sack[...]heute ernährt sie sich von Erde“**. Es entsteht für den Leser sofort die Gesamtscene, dass Patricia Pitz bei einem Unfall gestorben ist. Die Scene ist inhaltlich tragisch: sie läuft schnell fort von der gerade erlebten furchtbaren Situation, und dann kommt es noch schlimmer – sie wird von einer Straßenbahn überfahren. Dass sie tatsächlich tot ist, wird durch die Frames **„sie fuhr zum Himmel, in einem schwarzen Notarzt-Sack[...]heute ernährt sie sich von Erde.“** verdeutlicht. Jedoch könnte es den Leser überraschen, wie gleichgültig die Erzählerstimme über dieses tragische Ableben spricht – der Frame **„es machte Knack“** drückt diese Gleichgültigkeit und Gefühlkälte besonders stark aus. Schlussendlich erhält der Leser die Scene, dass die Figur der Patricia Pitz den Roman verlassen hat. Sofort lenkt nun die Erzählerin den Blick des Lesers auf Stanisław Retro. Hier scheint sich nämlich alles zum Guten zu wenden: **„Stanisław Retro fand sein Selbstgefühl wieder“**. Mit den weiteren Frames **„verband sich mit einer Poetin aus der dritten Liga...sie wirtschaftete gut und blies gern einen, stopfte ihm die Bermudapfanz und war mit allen Löchern für ihn offen“** entsteht für den Leser die Scene, dass bei Retro alles wieder ins Lot kommt: er findet eine Partnerin, die ihn in allen Belangen befriedigt. Der Frame **„Poetin aus der dritten Liga“** evoziert beim Leser die Scene, dass diese Frau eine nicht besonders talentierte Schriftstellerin ist. Die Frames über ihre „Qualitäten“ haben eine sehr sarkastische Note, es entsteht die Scene, dass diese Frau ihm genau das bieten kann, was Stanisław von einer Frau erwartet: Hausarbeit und Sex.

Der Frame von **„Stan, er durfte wieder hoffen“** bis **„kam sogar bei PolSat groß raus“** lässt die klare und wichtige Scene entstehen, dass Retro seine Karriere wieder in den Griff bekommen hat.

Die als Voraussetzung für das weitere Verständnis der Handlung relevante Einzelscene ist an dieser Stelle: Patricia Pitz stirbt bei einem Unfall, nachdem sie Retros Wohnung überstürzt verlässt. Die Beschreibung ihres Todes kann beim Leser auf emotionaler Ebene Verwirrung erzeugen, da es sehr plötzlich und unerwartet zu diesem Ereignis kommt und seine Beschreibung sehr knapp ausfällt. Stanisław Retro hingegen bekommt sein Leben und seine Karriere wieder in den Griff und findet auch eine neue Partnerin. Wenn der Leser bisher noch dachte, dass Pitz eine der Hauptfiguren des Romans ist, geht er jetzt - ab dem

Zeitpunkt der Beschreibung ihres Todes - davon aus, dass er sich bei seiner weiteren Lesestrategie an der Figur des Stanisław Retro orientieren muss.

Die verhältnismäßig umfangreiche Gesamtszene dieser vierten Schlüsselszene muss für den Leser, damit er keine Schwierigkeiten bei der weiteren Verfolgung der Romanhandlung hat, folgende Informationen beinhalten: Patricia Pitz und Stanisław Retro begegnen einander, es kommt zwischen den beiden beinahe zu sexuellem Kontakt, der aufgrund von Retros Potenzproblemen, die er Patricias Hässlichkeit zuschreibt, nicht zustande kommt. Darauf hin wirft Retro das Mädchen herzlos aus seiner Wohnung. Patricia Pitz stürzt hinaus auf die Straße, kommt unter die Räder einer Straßenbahn und stirbt. In Stanisław Retros Leben hingegen scheint sich danach alles zum Guten zu wenden.

### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„kann sich rächen-mit einem einfachen Menschen zu sprechen“, „wollte ihre Knie umschlingen und ihr ein Lied davon singen“, „sehnsuchtsvoll - liebestoll“, „für seinen Geschmack - ein bisschen wie Taubenkack, wie Fleisch so rot -Äuglein wie Schrot“, „Lust auf Liebe-die Triebe“, „blutiger Rose Kippen-auszudrücken? Über so einen Typen-Urteil auf die Lippen“, „Dass es ganz anders ist, und dieser Egoist kein Kumpel ist“, „was für ein Eiertanz ist das mit seinem Schwanz?“, „dumm-warum“, „das Spiel- das ist zu viel“, „wie er dann plötzlich raushaut -das kommt davon wie du ausschaust“, „verzieh dich-verpiss dich“, „Geschichte zu Ende - sprach Bände“, „es machte Knack-Notarzt-Sack“, „offen - hoffen“**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Deutschen:

**„unsre unschöne Rhabarberqueen“, „schreiend inkompatibel mit ihren Anzihsachen“ „ästhetisch kontrovers, aber top gestylt“. „hässliche Braut“, „ist ja wurscht“, „kann irgendwie nicht“, „sie schnallt es nicht“, „es machte Knack“** – diese lautmalerische Einfügung, die an die verbalisierte Geräuschkulisse in Comics erinnert, lässt den Leser mit seinem „geistigen Ohr“ die Szene aufbauen, dass Patricia Pitz wohl zumindest einen Knochenbruch erlitten haben muss, als sie unter die Räder der Straßenbahn kommt.

Prägnante derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„Taubenkack“, „kann man’s vielleicht nur einer Miss World reinstecken“, „Schwanz“, „blöde Fotze“, „verzieh dich [...] verpiss dich“, „blies gerne einen“, „mit allen Löchern für ihn offen“**

Prägnante standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„das bisweilen quälende Gefühl künstlerischer Einsamkeit“, „unheilvolle Stille lauerte zwischen ihnen“, „da drängt sich ein hartes Urteil auf die Lippen“, „sich so einen Jux machen aus des Weibes Bedürfnis nach Akzeptanz und Zärtlichkeit“**

Insgesamt überwiegt in diesem Fragment die Verwendung von umgangssprachlichen sowie derben und vulgären Formframes des Deutschen.

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Die Scenes, die sich aus der Untersuchung des Textabschnittes auf der Inhalts- und Sinnesebene ergeben, können vom Leser klar aufgebaut werden. Die textuellen Frames und ihre jeweilige Ausdeutung durch den Leser führen für diesen zu keinen Unklarheiten – die Ereignisse in dieser vierten Schlüsselszene des Romans sind ihm klar und bieten ihm eine gute Basis für den weiteren Sceneaufbau. Auch auf der formalen Ebene kann der Leser seine bereits erprobte Lesestrategie fortsetzen: nach wie vor findet er jene sprachlichen Merkmale vor, die er bei diesem Raptext erwartet vor zu finden. Beim Translat ist in der vierten Schlüsselszene Kohärenz zwischen seinem Inhalt bzw. Sinn und seiner Form gegeben.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„Fakt to nagłace czasem poszucie artystycznej samotności, ta napadająca go chęć porozmawiać z człowiekiem prostym o czymkolwiek [...] **dzwonek[...]zadzwoił [...]to była ona, rabarbaru nieladna królowa.**” (2005: 20 - 21)

Der Leser des polnischen Ausgangstextes erfährt hier im ersten Frame, dass sich Stanisław Retro aus einem Gefühl der Einsamkeit heraus (weshalb er sich einsam fühlt, hat der Leser davor bereits erfahren) danach sehnt, mit einem Menschen zu sprechen, und zwar vollkommen gleichgültig worüber – er möchte bloß nicht alleine sein. Danach wird Retro, erfüllt von dem Wunsch nach menschlicher Gesellschaft, plötzlich aus seiner einsamen Situation herausgerissen: **„dzwonek zadzwoił“** – es klingelt an der Tür, und die Erzählerin teilt dem Leser gleich danach mit dem Frame **„to była ona, rabarbaru nieladna królowa“** mit, wer an der Tür geläutet hat, nämlich Patricia Pitz. Das weiß der Leser des Ausgangstextes erstens schon aus einer vorherigen Textpassage, als Patricia Pitz von ihrem Arbeitgeber zu Retro geschickt wird, zweitens erfährt er es aus den Frames **„to była ona“** ( – das war sie , sinngemäß: ‚sie, und keine andere‘ oder ‚niemand geringerer als sie‘) und **„rabarbaru nieladna królowa“** ( ‚nieladna‘ - wörtlich wäre es im Deutschen als

„nichtsön“ in einem Wort wiederzugeben), lässt beim Leser des Ausgangstextes sofort eine klare Scene entstehen: obwohl Retros Besucher noch nicht beim Namen genannt wird, verbindet der Leser den Frame „nieladna“ sofort mit der Person der Patricia Pitz, deren Hauptcharakteristikum im bisher rezipierten Text ihre Hässlichkeit ist.

Die erste Einzelscene innerhalb dieser Schlüsselszene ergibt also, dass Retro sich nach menschlicher Gesellschaft sehnt, und just in diesem Moment taucht vor seiner Wohnungstür die hässliche Figur der Patricia Pitz auf.

„Ona powiedziała: **‘dzień dobry, ja jestem z czasopisma, redaktor odpowiedzialny mnie tu po autoryzację przysłał.’** [...] W dźwiękach tak stała, twarz **jej mięsa kolor miała i brak urody zdradzała niekompatybilny do jej ubrania** [...] **Nie chciał wiedzieć, jaka jest pora roku i data, nie chciał wiedzieć z jakiego wywiadu jest ta estetycznie kontrowersyjna ale tak pięknie ubrana koleżanka, chciał obejmować ją za kolana i o tym jak przegrał życie jej opowiadać.**” (2005: 22-24)

Im nächsten Szenenfragment stellt sich Pitz vor: **“dzień dobry, jestem z czasopisma“** und erklärt Retro, weshalb sie zu ihm gekommen ist: **„redaktor odpowiedzialny mnie tu po autoryzację przysłał“**. Und nun folgt mit den Frames **„twarcz jej mięsa kolor miała“** und **„brak urody zdradzała“** für den Leser eine weitere Hässlichkeitsscene. Allerdings kommt hier noch eine weitere Scene der äußerlichen Beschreibung hinzu, und zwar durch den Frame **„ [brak urody] niekompatybilny do jej ubrania“**: ihre Hässlichkeit passt nicht zu ihrer Kleidung. Dass ihre Kleidung geschmackvoll gewählt ist, wird dann im polnischen Ausgangstext in der nächsten Textzeile beschrieben. Nun wird mit dem weiteren Frame von **„nie chciał wiedzieć“** bis **„ubrana koleżanka“** wieder aus Retros Sicht erzählt: ihm ist in diesem Moment alles gleichgültig, er möchte bloß nicht alleine sein und seinen Kummer und Seelenschmerz loswerden (dies geht dann aus dem Frame von **„chciał obejmować“** bis **„jej opowiadać“** hervor).

Die hier entstandene Einzelscene ist folgende: Patricia Pitz ist zwar äußerlich hässlich, aber gut gekleidet. Für Retro kommt sie im Moment seiner Einsamkeit wie gerufen.

„[...]o co jej chodziło **brzydalinie** spojrział i pomyślał, że rzeczywiście **niemiłosierny jest jej twarzy wizerunek i obraz, straszny jej oczu**[...] , że ta **dziewczyna nieco do mięsa z twarzy jest podobna** w jego odczuciu, **mięsa z dwoma oczkami** utkniętego w nim śrutu, a **jej włosy to** bezskutecznie przyczesany **pęczek drutu** [...]” (2005: 24-25)

Pitz' Hässlichkeit geht auch an Retro nicht ganz vorbei. In dem obigen Textfragment wird nun noch einmal Pitz Hässlichkeit aus seiner Sicht beschrieben, und es wird klar, dass auch er Pitz hässlich findet - dies drücken die polnischen Frames „**brzydalina**“, „**niemiłosierny[...]**jej twarzy wizerunek i obraz, stracny jej oczu“, „**dziewczyna do miesa z twarzy jest podobna [...] mięsa z dwoma oczkami**“, „**jej włosy to[...]**pęczek drutu“ aus.

Aus diesem kurzen Fragment geht also die klare Einzelszene hervor, wie Retro über Pitz denkt – sie nach ihrem Äußeren beurteilend.

„[...]cisza nastala między nimi pełna obaw, **bo nagle zachciało mu się z kimś kochać, seksualny popęd go przycisnął, potrzeba seksualnej rozrywki, co z tego, że była brzydka**, czy tylko miss world można włożyć, **kiedy jest człowiekowi tak przykro**, kiedy ludzie źli twój talent podważają, twoją zapłodnienia dokonania możliwość i twój muzykę i z powodu grania gry niszczą obupólną miłość, nie będziesz urządził estetyki plebiscytów kiedy kutafon cie przycisnie [...]nie muszę przecież na nią patrzeć [...]” (2005: 25)

Nun folgt mit dem Frame „**cisza nastala między nimi**” die Beschreibung der momentanen Atmosphäre innerhalb der Situation: die plötzliche Stille zwischen den beiden Figuren erzeugt Spannung. Der Frame „**bo nagle**“ bis „**seksualnej rozrywki**“ macht dem Leser klar, dass Retro plötzliche sexuelle Lust empfindet. Und zwar nicht aus dem Grund, weil er dieses vor ihm stehende Mädchen attraktiv und anziehend findet, sondern weil er – „**seksualnej rozrywki**“ – ein ‚sexuelles Abenteuer‘ sucht. Und im Anbetracht von Retros gegenwärtiger Situation ( „**kiedy człowiekowi jest tak przykro**“ – er ist traurig, verletzt), macht es ihm nichts aus, dass Patricia Pitz hässlich ist, was dem Leser der Frame „**co z tego, że była brzydka**“ deutlich macht. Der Leser hat also erfahren, dass Retro sich dem Mädchen körperlich nähern möchte, dass diese von ihm ersehnte Annäherung aber keineswegs romantischer oder zärtlicher Natur ist, verrät der Frame „**nie muszę przecież na nią patrzeć**“ (wörtlich ins Deutsche: „ich muss sie doch nicht ansehen“), durch den die Scene entsteht, dass Retro tatsächlich nur auf den körperlichen Prozess eines Geschlechtsaktes abzielt, bei welchem ihm der Geschlechtspartner nur als notwendige Voraussetzung für ein Zustandekommen eines solchen Aktes dient. Insgesamt kann hier für den Leser auch eine emotionale Scene Retro gegenüber entstehen, denn sein Vorhaben kann durchaus egoistisch erscheinen.

„[...]a tymczasem już demontuje jej spodnie, czy to jest fair powiedz tak egoistycznie z czyichś ran zazartować, tak chcieć do czyichś ran papierosy swych zadz kiepować, o

**takim człowieku na usta cisną się krytyczne słowa, czy można tak z dziewczyną postępować, tak z czyjejś potrzeby akceptacji sobie dworować**, mroczna jej ciała lodówka już do wielkiego otwarcia jest gotowa, ona myśli: ja jestem Patrycja a **on mnie kocha**, pójdziemy do parku będziemy się kochać, **pójdziemy do Szwecji i będziemy mieli dzieci**, będę mieć na imie Irma a on Hamsun albo Pete [...] **A że ten egoista nie jest jej kolegą, nawet przez myśl jej nie przejdzie, że sympatię i miłość pozoruje z pobudek niewybrednych[...]**” (2005: 25-26)

Mit dem Frame **„a tymczasem juz demontuje jej spodnie”** wird der Handlungsverlauf weiter vorangetrieben. Für den Leser entsteht die Scene, dass Retro bereits dabei ist, Patricia Pitz zu entkleiden. Gleich darauf erklingt die an den Leser gerichtete Stimme der Erzählerin, die durch den Frame **„czy to jest“** bis **„akceptacji sobie dworować“** begrenzt ist. Für den Leser entsteht dadurch die Scene, dass die Erzählerin Retros Verhalten nicht schätzt, und auch vom Leser fordert, Retros Verhalten in Frage zu stellen. Im Gegensatz zu der davor beschriebenen Position Retros innerhalb dieser Begegnung, der für Patricia Pitz keine liebevollen Emotionen empfindet, erlauben die folgenden Frames dem Leser einen Einblick in Patricias momentane Gefühlswelt: **„on mnie kocha“**, **„będziemy mieli dzieci“**. Hier entsteht für den Leser die Scene, dass Patricia - naiv und unerfahren – der Meinung ist, Retro empfinde tief für sie, und sie beginnt sich schon eine gemeinsame Zukunft mit ihm auszumalen. Danach folgt die dem Leser bereits bekannte Scene vom Land Schweden (**„pojedziemy do Szwecji“**) als Synonym für den Ort, an dem alles gut ist. Hier ist es Patricia, die von Schweden träumt.

Am Ende dieses Fragments ertönt dann noch einmal die Erzählerstimme (der Frame **„A że ten egoista“** bis **„z pobudek niewybrednych“**), mit einer ganz klaren Aussage, die nun gänzlich dazu führt, dass für den Leser eine Scene von Retro als falschen und rücksichtslosen Egoisten entsteht.

**„ On już ją ma pod sobą, on już chce to robić, niby jest taki gotowy, ale jakoś nie może**, pyta siebie: co jest? Niemożliwością mu to wydaje się, majakiem chorym[...] **czemu jego kutas nie stoi ...pewnie na ‘dlaczego’ pytanie odpowiedzi szukasz**, odpowiedź na nie trudna, może za dużo grał w komputer i impotencja ta nagła to był nadmiernego czasu spędzania przed komputerem i w firmie fonograficznej stresu odczuwanego skutkiem...bardzo się starał na konieczności stosunku skupić i do erekcji siłą woli i wyobrażeniami stron porno się do niej szybko zmusić, by choć jednego plemnika ślepego z siebie wydusić[...]to się nie dało[...] **czy ta brzydka pizda, że powinna coś zrobić nie wie, tylko stoi nieruchoma jak**

popaczkowane ciele, to już zbyt wiele, ona nie wie, co się dzieje, **nagle on już nie jest jej najlepszym przyjacielem, źle ma spojrzenie ze wściekłości bielmem[...]**” ( 2005: 26 - 27)

Der Frame „ **On już ją ma pod sobą** ” bis „ **niby jest taki gotowy**” liefert dem Leser die Scene, wie weit die körperliche Annäherung der Figuren bereits fortgeschritten ist – Pitz und Retro stehen unmittelbar vor dem Vollzug des Geschlechtsaktes, doch dann die plötzliche Wende, beschrieben durch die Frames „ **ale jakoś nie może**” und „ **czemu jego kutas nie stoi**“ – Stanisław Retro hat Erektionsstörungen. Gleich darauf wendet sich die Erzählerin mit dem Frame „**pewnie na ,dlaczego’ pytanie odpowiedzi szukasz**“ wieder an den Leser, seine Neugierde nach der Ursache dieses Versagens von Retro erratend. Mit dem Frame „**czy ta brzydka pizda, że powinna coś zrobić nie wie**“ entsteht für den Leser eine Scene, die die Begründung für seine Potenzprobleme aus Retros Sicht schildert, denn in Retros Augen liegt es an Pitz: „**tylko stoi nieruchoma**“ – sie verweilt reg- und teilnahmslos. Die Frames „**nagle już nie jest jej najlepszym przyjacielem**“ und „ **źle ma spojrzenie z wściekłości bielmem**” zeigen dem Leser nun an, dass Stanisław Retro ob dieser Situation seine Geduld verliert, er wird wütend und zeigt sein wahres Gesicht.

„ [...]niby chce to robić, **ale nagle jak nie powie**: ‘ja jestem Stanisław a to sa skutki twej urody, chuj mi przez ciebie nie stoi, jak z taką twarzą masz sumienie do ludzi wychodzić ... **czy twój ojciec do Czarnobyla na spacer z tobą chodził** [...] Skąd ci w ogóle przyszło do głowy, że chcę to z tobą robić, **ja mam dziewczynę** i co mi na to odpowiesz, no pokaż tę twarz skąd tak naprawdę ją masz, czy ktoś przyszedł nocą i nakleił ci przemocą? [...]wstawaj stąd natychmiast i spierdalaj [...]” ( 2005: 27 - 28)

Der Leser kann nun an den folgenden Frames Retros plötzlichen Veraltenswechsel deutliche beobachten. Retro gibt Patricia mit vehementen verbalen Äußerungen („**ale nagle jak nie powie**“) die Schuld (aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes) an seinen Potenzproblemen. Die Metapher „**czy twój ojciec do Czarnobyla na spacer z tobą chodził**” der sarkastischen und böartigen Frage Retros, ob Patricia mit ihrem Vater in Tschernobyl spazieren gegangen sei, lässt für den Leser eine klare Scene entstehen: Retro setzt den fiktiven Spaziergang in Tschernobyl als Synonym für ein deformiertes und deshalb hässliches Äußeres.

Auch vermittelt er Patricia eine falsche Information über sein Beziehungsleben, und lässt sie wissen, dass er in einer Partnerschaft ist ( „**ja mam dziewczynę**“). Letztendlich erfährt der Leser aus Retros an Patricia gerichtete Worte „**wstawaj stąd natychmiast i spierdalaj**“, dass dieser sie hinauswirft.

Wo der Leser bereits zuvor eine klare und negativ gefärbte emotionale Scene gegenüber Retro aufbauen konnte, wird diese Scene hier noch einmal verstärkt.

„ A potem na koniec **zaśmiał się źle ‘he he he’**, i to już koniec tej historii strasznej, **ona wybiegła na ulicę i przejechał ją tramwaj i karetka w czarnym worku do nieba ją zabrała** [...] Patricja Pitz, ziemią się żywi dzisiaj i czy nie jest ci żal? **Szybko powrócił do samopoczucia** Retro Stanisław, **z trzecioliigową poetką się związał** [...]gospodarna była i laske robić lubiła, wszystkie dziury w majtkach mu zaszyła, wszystkich dziur mu użyczyła [...]w Sony płytę potem wydał [...]pojechał na festiwal, na Polsacie miał wielki reczital.” ( 2005: 28-29)

Letztendlich wird nun beschrieben, wie die Begegnung von Patricia Pitz und Stanisław Retro zu Ende geht. Der Frame „**zaśmiał się źle ,he he he**“ lässt noch eine verstärkende Scene Retros Bösartigkeit betreffend entstehen, durch den lautmalerischen Frame „he he he“ wird dem polnischen Modell-Leser der Klang seines bösen Lachens vermittelt. Danach wird in kürzestmöglichen Frames Patricias Tod beschrieben: „**ona wybiegła na ulicę i przejechał ją tramwaj i karetka w czarnym worku do nieba ja zabrała**“ – nachdem sie Retros Wohnung eilig verlässt und auf die Straße läuft, wird sie von einer Straßenbahn überfahren. Das Ereignis ist tragisch - die kurzen und bündigen, zu seiner Beschreibung verwendeten Frames stehen im Gegensatz zum Inhalt. Der Leser hat im Zuge der bisherigen Romanlektüre dem Mädchen Patricia Pitz gegenüber bereits eine mitleidsvolle Position bezogen, die eben beschriebene Begegnung mit Retro schien der Höhepunkt ihrer Qualen – und dann dieses abrupte Ende - die scheinbar teilnahmslose Haltung der Erzählerstimme kommt zum Ausdruck.

Nachdem der Leser nun die inhaltliche Scene aufgebaut hat, dass Patricia Pitz tot ist, wendet sich die Erzählerin wieder Stanisław Retro zu, und beschreibt, was weiter mit dieser Romanfigur geschah: der Frame „**szybko powrócił do samopoczucia**“ zeigt dem Leser an, dass Retro sein Leben wieder in den Griff bekommt – mehr noch, er geht wieder eine Partnerschaft ein („ **z trzecioliigową poetką się związał**“ – die neue Dame seines Herzens ist scheinbar eine wenig talentierte Schriftstellerin, worauf der Frame „trzecioliigowa“, also „drittklassig“, hinweist. Welche Qualitäten diese Schriftstellerin besitzt, wird in dem Frame „**gospodarna była i laske robić lubiła, wszystkie dziury w majtkach mu zaszyła, wszystkich dziur mu użyczyła**“ zum Ausdruck gebracht – sie führt den Haushalt gut und befriedigt Retro auch in sexueller Hinsicht), veröffentlicht eine Platte, hat wieder Auftritte. Stanisław Retro hat also scheinbar seine Krise überwunden.

Die inhaltliche Gesamtscene der Szene um die Begegnung der beiden Romanfiguren des Stanisław Retro und der Patricia Pitz ergibt nun folgende, für den weiteren Rezeptionsvorgang des polnischen Modell-Lesers relevante Informationen: Retro und Pitz sind einander begegnet. Während dieser Begegnung kommt es beinahe zu einem körperlich sehr intimen Moment zwischen den beiden Figuren, der dann aufgrund von Retros Erektionsstörung (verursacht durch Pitz' Hässlichkeit) nicht eintritt. Daraufhin verjagt Retro das Mädchen aus seiner Wohnung. Sie wird gleich darauf von einer Straßenbahn überrollt und stirbt.

### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „ to była ona-nieladna królowa“, „czasopisma-przysłał“,  
„ tak stała-kolor miała-urody zdradzała-jej ubrania“, „ w  
nim śrutu -pęczek drutu“, „-ran zażartowaś-zadz  
kiewpować -krytyczne słowa -dziewczyną postępować -sobie  
dworować -jest gotowa -on mnie kocha“, „stosunku  
skupić -szybko zmusić -z siebie wydusić“, „ popaczkowe  
ciele, to już zbyt wiele -co się dzieje -przyjacielem -bielmem“,  
„twej urody -nie stoi -wychodzić“, „tę twarz -ją masz“,  
„źle ‘he he he’“ „,mu zaszyła -mu użyczyła“, „festiwal-reczital”

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„ o co jej chodziło brzydalinie“, „ już demontuje jej spodnie“, „nie jest jej kolegą“ ,  
„on już chce to robić“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen:

„ kiedy kutafon cie przyciśnię“, „ czemu jego kutas nie stoi“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„ naglące czasem poczucie artystycznej samotności“, „ chciał obejmować ją za kolana i  
o tym jak przegrał życie jej opowiadać“, „ cisza nastąpiła między nimi pełna obaw“, „o  
takim człowieku na usta cisną się krytyczne słowa“, „ sympatię i miłość pozoruje z  
pobudek niewybrednych“

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Bei der Gesamtszene der vierten Schlüsselszene stößt der Leser bei der Rezeption auf beiden Textebenen (textuell und metatextuell) auf keine Widrigkeiten. Die aus den ersten drei Schlüsselszenen aufgebauten Gesamtszenen kann er mit dieser vierten Gesamtszene auf inhaltlicher Ebene gedanklich zusammenschließen. Der Erzählstil ändert sich nicht – die im Zuge der bisherigen Rezeption des Romans entwickelte Lesestrategie kann vom Leser weiterhin angewandt werden. Im Ausgangstext besteht demnach Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form.

### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

#### Auf der Ebene des Sinns –bzw. Inhalts und der Form

Folgendes ergibt sich beim Vergleich der bei der Rezeption des Translats und des Ausgangstexts entstandenen Einzelszenen der beiden Modell-Leser auf textueller Ebene:

Die erste Einzelszene um das Aufeinandertreffen der beiden Personen kann als kohärent bezeichnet werden, ebenso die zweite Einzelszene. Zu einer kleinen Sinnesabweichung kommt es hingegen bei der dritten Einzelszene: während der Leser des Translats erfährt, dass Patricia Pitz - dies durch ihren Blick verratend - Stanisław Retro überaus anziehend findet, wird dem Leser im Ausgangstext vorerst lediglich vermittelt, wie hässlich Retro das Mädchen findet. Diese Divergenz wird dann jedoch sinngemäß aufgehoben, da in beiden Texten (an einer kurz darauf folgenden Stelle) das Mädchen in ihren Gedanken tatsächlich romantisch-naive Wunschvorstellungen über eine Zukunft mit dem Protagonisten hegt. Die vierte und fünfte Einzelszene ergibt dann beim Vergleich der polnisch- und deutschsprachigen Schlüsselszene wieder Kohärenz. Die letzte Einzelszene der Begegnung der beiden Figuren ist ebenso kohärent.

Vergleicht man nun die Gesamtszene, die sich aus dem Zusammenschluss der Einzelszenen in dieser Schlüsselszene ergibt, wird klar, dass sich die wichtigsten in ihr enthaltenen inhaltlichen Informationen in beiden Texten fast decken: Patricia Pitz und Stanisław Retro sind einander begegnet, sie kommen einander sehr schnell sehr nahe, jedoch verhindert dann das Versagen eines für den Geschlechtsakt notwendigen Organs Retros den Moment absoluter körperlicher Intimität, worauf der Protagonist Pitz hinauswirft, und sie gleich darauf von einer Straßenbahn überfahren wird und aus dem Roman scheidet.

Auf der formalen Textebene wurde - durch eine vom Übersetzer vorgenommene und der des Ausgangstextes entsprechende Formframe –Verteilung, intertextuelle Kohärenz erreicht.

#### Fazit

An dieser Stelle wurden bisherige, wenn auch geringfügige, Divergenzen auf der Inhaltsbene zwischen Ausgangstext und Translat beseitigt. Das zeigt eben genau die zuvor erwähnte Möglichkeit von nachträglicher, im Zuge der Lesestrategie automatisch vorgenommener Eliminierung von Abweichungen zwischen Ausgangstext und Translat. Dieselbe Wirkung muss – auf Ausgangs- und Zieltextpassagen bezogen - nicht unbedingt zeitlich bei beiden Lesern einstellen. Wichtig ist es, eine möglichst ähnliche Gesamtwirkung auf die beiden Leser zu erzeugen. Das ist an dieser Stelle passiert. Dem Übersetzer ist es bisher gelungen, ein durchaus auf all den hier erwähnten Ebenen ein funktionierendes Produkt herzustellen. Nun zur nächsten Schlüsselszene.

#### 4.4.3. Schlüsselszene 5: Retros Begegnung mit Katarzyna Lepp

In dieser Schlüsselszene taucht im Roman eine weitere Figur Masłowskas auf, die als typenhaft bezeichnet werden kann. Es ist die Figur der Katarzyna Lepp, welcher Retro in einer Warschauer Bäckerei begegnet.

#### Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„**Dezember zweitausendundvier**, Stadt **Warschau**, Staat **Polen**, ein **übler Stadtteil auf P**, hier **arbeitet sie im Laden**, diese **Katarzyna Lepp**, um die unsere Erzählung sich dreht, hier [...]zählt sie das Geld in der Kasse, **verkauft Brot** [...]“ ( 2007: 43)

In diesem ersten kurzen Textfragment um die Begegnung von Retro mit Katarzyna Lepp entsteht für den Leser eine sehr genaue Einzelszene: er erfährt die Handlungszeit („**Dezember zweitausendundvier**“), den Handlungsort („**Polen, Warschau**“ – der Stadtteil Praga wurde davor schon von MC Dorota<sup>61</sup> auf Seite sechzehn beschrieben, wodurch der Leser den Frame „**ein übler Stadtteil auf P**“ ohne weiteres inhaltlich richtig erfassen kann. Hier begegnet der Leser einer im Roman bisher nicht anwesenden Figur, nämlich Katarzyna Lepp. Er erfährt auch, dass Katarzyna Brot verkauft.

„ [...]da reißt ne kleine Dissonanz Lepp Katarzyna aus dem Dösen, oder nennen wir es lieber Testaufgabenlösen, rums – populäre Lautpoesie fürs Türenkrachen, Zeichen eines Eintritts in

---

<sup>61</sup> Siehe Punkt 4.5.1.

die Bäckerei -, schon schickt sich jemand, wer immer es sei, an Brot zu kaufen[...] **Es ist jemand, der täuschend dem Sänger Stanislaw Retro ähnelt und dadurch Turbulenzen in Katarzynas Kreislauf macht.** [...]das ist keine Fata Morgana, [...] es ist der Schlagersänger in Person, **ich erzählte das wohl schon**, Fernsehstar und Lebenskünstler. **Ich weiß ja nicht, jemand hat mir gesagt, der ist ein Logenbruder und finster homosexuell** [...]Katarzyna kann noch nicht glauben, dass sie dieselbe Luft wie Retro atmet, und er denkt so von ihr: **„Was für eine prachtvolle Dirn aus dem einfachen Volk**, ach, die flach auf die Couch legen, [...] bumsen verboten, nur füttern und schauen, wie sie existiert.’ **Zutiefst gerührt ist er vom ehrlich-volksnahen Ausdruck ihrer Augen**[...] **Dass er sein neues Mädchen im Bett gelassen hat, vergisst er, hat auch Zoff gehabt mit ihr** [...] **Nach kurzem kalten Krieg, in dem er alles sagte, was er von diesem faulen und dummen Weibsstück wirklich hielt, war er höchstselbst zur Bäckerei gegangen im festen Entschluss, Brot nur für sich selbst zu kaufen.**“ (2007: 49 - 50)

In diesem weiteren Fragment taucht nun die Figur des Stanislaw Retro wieder auf. Er kommt in die Bäckerei, in welcher Lepp arbeitet. Die Frames **„Es ist jemand, der täuschend dem Sänger Stanislaw Retro ähnelt und dadurch Turbulenzen in Katarzynas Kreislauf macht“** und **„Katarzyna kann noch nicht glauben, dass sie dieselbe Luft wie Retro atmet“** zeigen dem Leser an, dass Lepp den Sänger kennt (wahrscheinlich aus den Medien) - sie ist aufgeregt und erfreut, einer so bekannten Persönlichkeit gegenüber zu stehen. Nun ertönt wieder die Erzählerstimme ( **„ich erzählte das wohl schon“**) als Empfängerin eines Gerüchtes: **„ Ich weiß ja nicht, jemand hat mir gesagt, der ist ein Logenbruder und finster homosexuell“**. Dieser Frame gehört zu jenen, der eine Metascene der Gesellschaftskritik beim Leser erzeugt, denn der Leser deutet ihn sarkastisch. Vorerst scheint dieser Frame sich über die rasche Verbreitung beschränkter Gerüchte – insbesondere über Menschen, die im öffentlichen Leben sehr präsent sind - lustig zu machen.<sup>62</sup>

Danach wird mit einem Frame aus Retros Sicht beschrieben, dass Retro Katarzyna Lepp gefällt. Für den Leser entsteht durch diesen Frame außerdem die Scene, dass er dieses Mädchen ihrer Einfachheit wegen ( **„prachtvolle Dirn aus dem einfachen Volk“** und **„Zutiefst gerührt ist er vom ehrlich-volksnahen Ausdruck ihrer Augen“**) anziehend findet. Und nun fügt sich der Frame **„Dass er sein neues Mädchen im Bett gelassen hat“** bis **„Brot nur für sich selbst zu kaufen“** reibungslos in die emotionale Chakterscene des Lesers, die er bisher von Retro aufgebaut hat: der egoistische Sänger, der mit Frauen nicht besonders gut umgehen kann. Auf inhaltlicher Ebene erfährt der Leser, das Retro ein **„neues**

---

<sup>62</sup> Später kommt dann die tiefere Botschaft dieser Frames deutlich zum Ausdruck.

**Mädchen**“ hat. Ob es sich dabei nun um die zuvor erwähnte **„Poetin aus der dritten Liga“** handelt, erfährt des Leser hier noch nicht.

Die hier im Endeffekt entstandene Einzelszene: Retro betritt die Bäckerei, Katarzyna Lepp, die eben dort arbeitet, ist entzückt darüber. Retro findet das Mädchen seinerseits aufgrund ihrer Einfachheit faszinierend, vergisst über diese Faszination seine neue Liebschaft. Die Charakterszene von Retro als problematischen Mitmenschen bleibt erhalten. Es entsteht auch die erste deutliche Metascene der Gesellschaftskritik.

„ Yo Mann, Katarzyna Lepp stammte ihrer Herkunft nach aus **Bielsko Biala**. **Nach Warschau gekommen war sie wie alle, um als Model Karriere zu machen** [...] In Bielsko-Biala gab es **keine Schule von Format**, das sollte sich rächen, sie hatte furchtbare Angst, Stanisław Retro könnte jetzt Englisch sprechen. [...] **Außerdem sang er im Fernsehen ja tatsächlich Englisch**. [...] **Und obwohl man sich auch ohne Worte bestens verstehen kann – dass ihre Freundin Sexualverkehr mit einem Neger hatte, ist Beweis dafür** -, sollte man für den Anfang doch ein paar Worte Englisch können, am besten auch verstehen. ‚How do you do? [...]How do you do so much‘, probierte sie in Gedanken und beschloss dann endlich, ganz normal zu sagen: **‚I do you‘**“ (2007: 51)

Nun erhält der Leser einige weitere Informationen zur Figur der Katarzyna Lepp: sie stammt aus Bielsko-Biala. Der deutsche Modell-Leser kann die Scene des Frames **„Bielsko Biala“** als den Namen einer Stadt in Polen aufbauen. Dass es in Bielsko Biala **„keine Schule von Format“** gibt, kann den Leser vermuten lassen, dass es sich vielleicht um eine kleinere Stadt handelt<sup>63</sup>, da die Bildungsmöglichkeiten dort nicht weit gestreut sind. (Dass Lepp Bielsko-Biala verlassen hat, kann ein weiteres Indiz dafür sein). Aus dem Frame **„Nach Warschau gekommen war sie wie alle, um als Model Karriere zu machen“** erfährt der Leser, dass Katarzyna Lepp einen nicht sehr originellen - **„wie alle“** - Mädchentraum hatte (dass dieser Traum zerplatzt ist, zeigt die Tatsache, dass sie nun, anstatt als Model zu arbeiten, Brot verkauft). Die Tatsache, dass Lepp es in Erwägung gezogen hat, eine Laufstegkarriere in Angriff zu nehmen, deutet für den Leser auch darauf hin, dass Lepp ein zumindest angenehmes Äußeres hat. Jedoch beschreibt die Erzählerin ihr äußeres Erscheinungsbild nicht. Viel eher möchte die Erzählerin scheinbar das Bild von einer wenig gebildeten und wenig intelligenten Person vermitteln: Lepp spricht nicht Englisch, aber weil Retros Liedertexte englisch sind ( **„Außerdem sang er im Fernsehen ja tatsächlich Englisch“**), hat sie nun Angst, ob ihrer mangelhaften Sprachbeherrschung des Englischen bloßgestellt zu

---

<sup>63</sup> Tatsächlich ist Bielsko-Biala eine polnische Kleinstadt mit eher provinziellem Ruf.

werden. Und nun der Frame, der beim Leser die Scene einer beschränkten Sichtweise Lepps und gleichzeitig eine weitere Metascene der Gesellschaftskritik evoziert: „**Und obwohl man sich auch ohne Worte bestens verstehen kann – dass ihre Freundin Sexualverkehr mit einem Neger hatte, ist Beweis dafür**“. Hier spielt die Autorin auf Rassismus, im Speziellen gegenüber Menschen mit dunkler Hautfarbe, an.

Lepps Versuche, einen englischen Satz zu konstruieren, erzeugen beim Leser eine Scene der Lächerlichkeit, besonders der englische Frame „**i do you**“ (= „ich ficke dich“).

Diese Einzelscene ergibt also ein ganz bestimmtes Bild von Katarzyna Lepp: sie ist nicht besonders gebildet und intelligent, möglicherweise gutaussehend. Eine weitere Metascene der Gesellschaftskritik ist aufgetaucht.

„ Sänger Stanislaw wählt konzentriert ein Brot aus, denn das Backwerk soll so beschaffen sein, **dass es ihm gut bekäme** und seiner Freundin nicht, ihr also im Halse stecken bleibt **und sie daran verreckt**. [...]er schämt sich beim Anblick dieser Dirn aus dem einfachen Volk [...] **Verspielt hat er des Lebens tief verborgenen Traum von der einfachen Frau, vom Leben ohne Falsch, ohne Claqueure, ohne branchensimulierte batterielancierte Jubelgören,[...]weit,weit weg von diesen pseudointellektuellen neunmalklugen Cliquen.**“ (2007: 51-54)

Dieses Textfragment wendet sich nun wieder der Figur des Protagonisten zu: ein weiteres Mal findet die Negativscene des Lesers von Retro Bestätigung („**dass es ihm gut bekäme[...]und sie daran verreckt**“). Es entsteht auch die Scene, dass die Beziehung zu seiner Freundin nicht besonders harmonisch sein kann. Mit den darauf folgenden Frames wird Retros Sehnsucht nach einem einfachen Leben, abseits des Musikbusiness, beschrieben. Dieses einfache Leben verkörpert für ihn in diesem Moment die Figur der Katarzyna Lepp.

„ In Katarzynas Kopf [...]plötzlicher Drang der Versuchung, ihn vor dem Kauf alten Brotes zu warnen, aber wie, mein Gott? **,This old’,** oder einfach: **,this is not?’** [...] sie hat ihn immer geliebt [...] Englisch wird sie jetzt lernen[...]ein Jahr soll er ihr geben, ihr bisheriges Leben war war ein peinliches Missverständnis, sie hat einen Freund, doch jetzt die Erkenntnis: **Was ist der schon?**“ (2007:54)

Dieses kurze Fragment zeigt dem Leser, dass Katarzyna davon träumt, ihr jetziges Leben für Retro umzukrampeln. Auch würde sie ihren Freund verlassen, denn „**was ist der schon**“ im Gegensatz zum berühmten Sänger Retro? Weiterhin versucht sie, etwas auf Englisch zu

sagen, insbesondere möchte sie ihn an dieser Stelle davon abhalten, altes Brot zu kaufen. Weshalb dieses Vorhaben Lepps wichtig ist, wird im folgenden Fragment ersichtlich:

„[...]will Retro es zum Kauf des alten Ciabatta bringen [...] hört er plötzlich der Verkäuferin schwaches Lispeln: **'This not. Is old this.'** Ganz schön rüde, das Mädels. Penis und Vagina! [...] **Er hatte Englisch nie gekonnt, immer die Lieder nach Gehör auswendig gelernt, und jetzt kommt hier, echt jetzt, ein Ladengör und haut ihn, Penis im Loch, mit ‚Alter‘ an [...]**er dachte: **‚Schluss jetzt [...] mir langt’s [...] jetzt begibt sich Stanislaw, nachdem er das Banale des Bezahlens geregelt hat, eilig nach draußen. Sie wirft ihm einen sehensuchtsvollen Blick hinterher, war vielleicht ihr Akzent zu newyorlisch, zu schwer, oder war das, was sie sprach, überhaupt kein Englisch? Den Rest des Tages wird sie sich mit solchen Gedanken quälen, weshalb war sie so uneloquent, wieder eine Chance verpennt, und wird sehensüchtig die Tür beäugen, denn dort draußen ist er irgendwo, nicht wahr?‘**“ (2007: 56-57)

Tatsächlich richtet sich Lepp mit englischen Wortfetzen an Retro, die ausdrücken sollten, dass das Brot alt und deshalb ungenießbar ist ( **„This not. Is old this.“**). Doch auch Retro spricht so gut wie kein Englisch ( **„Er hatte Englisch nie gekonnt, immer die Lieder nach Gehör auswendig gelernt“**), verliert aufgrund dieses sprachlichen Missverständnisses (er fühlt sich persönlich angegriffen) einmal mehr die Geduld und verlässt die Bäckerei, während Lepp ihrer versäumten Chance, ein neues Leben mit einem Stan zu beginnen, nachtrauert.

Die Gesamtscene um die Begegnung des Protagonisten mit der Figur der Katarzyna Lepp ist eine Scene, die für den Leser des Translats auf der einen Seite einen weiteren Einblick in die Psyche Stanisławs erlaubt. Das bereits entstandene Negativbild von Retro wird nicht revidiert, sondern bleibt erhalten. Auf der anderen Seite macht die Erzählerin mit der Figur der Katarzyna Lepp den Leser mit einem weiteren überzeichneten Typen dieses Romans bekannt. Katarzyna Lepp ist eine junge Frau, die keinen weiten Bildungshorizont hat, Intelligenz gehört nicht zu ihren Charakteristika, ihr Wissen bezieht sie aus den Medien.

Der inhaltliche Schwerpunkt der Szene in der Bäckerei liegt nicht im Geschehen selbst, sondern in der ironisch-sarkastischen Zeichnung einer weiteren Figur durch Dorota Maślowska, die sie als Werkzeug für ihre Kritik an der heutigen Gesellschaft nutzt, und am weiteren Ausbau der Charakterscene des Stanisław Retro.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„Dösen- Testaufgabenlösen“, „Bäckerei-wer immer es sei“**

**„es ist der Schlagersänger in Person, ich erzählte das wohl schon“  
„ach, die flach“, „existiert- gerührt“, „ rächen-sprechen“  
„Claqueure- Jubelgören“, „ Missverständnis- Erkenntnis“  
„das Banale des Bezahlens“, „ hinterher - zu schwer“  
„ weshalb war sie so uneloquent, wieder eine Chance verpennt“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen :

**„ne kleine Dissonanz“ , „rums – populäre Lautpoesie fürs Türenkrachen“, „hat auch Zoff gehabt“, „batterielancierte Jubelgören“, „pseudointellektuellen neunmalklugen Cliquen“, „ganz schön rüde, das Mädels“, „ und jetzt kommt hier, echt jetzt, ein Ladengör und haut ihn [...] mit ‚Alter‘ an“, „Schluss jetzt [...] mir langt's...“ , „wieder eine Chance verpennt“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„bumsen verboten“, „sie daran verreckt“,  
„Penis im Loch“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„schon schickt sich jemand, wer immer es sei, an Brot zu kaufen“, „Was für eine prachttvolle Dirn aus dem einfachen Volk“, „zutiefst gerührt“, „das Backwerk soll so beschaffen sein“, „er schämt sich beim Anblick dieser Dirn aus dem einfachen Volk“, „der Verkäuferin schwaches Lispeln“, „Sie wirft ihm einen sehensuchtsvollen Blick hinterher“, „und wird sehensüchtig die Tür beäugen“**

Weitere relevante Formframes: **„Yo Mann“** – dieser Frame ist als typisch für einen Rap – Text zu bezeichnen

**„Neger“** – ein politisch inkorrekt Frame, er deutet auf Engstirnigkeit der Figur der Lepp hin, kritisiert Rassismus;

**„Penis und Vagina“** – Frames, die nur aus dem Kontext eine vulgäre Facette erhalten, dadurch auch etwas Lächerlich wirken, da ihre (hier) Fluchfunktion nicht zum standardsprachlichen Register passen, dem sie entnommen sind;

**„How do you do? [...]How do you do so much [...]I do you [...]This old [...] this is not? [...]This not. Is old this.“** – diese fehlerhaft ( v.a. Syntax) englischsprachigen Frames

verdeutlichen die mandelnden Englischkenntnisse der Figur Katarzyna Lepp;

„**die flach auf die Couch legen**“ – ein Wortspiel, das auch dem Inhalt widerspricht und dadurch eine komische Facette erzeugt: „**flachlegen**“ steht im Gegensatz zu Retros beschriebenen Gedanken in dieser Szene;

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Das zuletzt genannte Wortspiel kann als solches erkannt werden und führt für den Leser nicht zur Verwirrung im Bezug auf die inhaltliche Rezeption. Form und Inhalt stehen nicht im Gegensatz zueinander. Auf formaler Ebene kann der Leser seine bisher entwickelte Lesestrategie fortsetzen. Die inhaltliche Scene und die daraus entstehende Metascene der Gesellschaftskritik kann vom Leser klar rezipiert werden. Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats ist hier demnach gegeben.

#### **Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes**

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„**Grudzień, rok czwarty dwa tysiące**, miasto **Warszawa** państwo **Polska**, **zła dzielnica na literę p**, tu ona **pracuje w sklepie**, ta **Katarzyna Lep**, o której jest ta opowieść [...] **sprzedaje chleb**[...]

 ( 2005: 33)

Der Leser polnische Leser erfährt den Handlungsort bzw. die Handlungszeit: „**Grudzień, rok czwarty dwa tysiące**[...] **Warszawa**[...] **Polska**“ ( = „Dezember, Jahr 2004, Warschau, Polen“), genauer sogar: „**zła dzielnica na literę p**“ – ein „schlechter“ Bezirk mit dem Anfangsbuchstaben „P“. Und der Leser wird mit der Figur Katarzyna Lepp bekannt gemacht – die arbeitet in einem Geschäft ( = „**pracuje w sklepie**“), wo sie Brot verkauft ( = „**sprzedaje chleb**“). Inhaltlich eine sehr klare Scene für den polnischen Leser.

„ [...]tymczasem drobny dysonans przerywa Lep Katarzyny **rozwiązywanie testów trans**, trach –to drzwi trzasknięcia popularna onomatopeja, do piekarni wejścia kogoś znak, już ktoś do chleba kupowania się zabiera [...] Ktoś **ludzaco podobny do wokalisty Stanisława Retra**, podobieństwem powodując perturbacje w krwobiegu Kasi Lep, [...]to nie żaden fatamorgan, tylko wręcz on sam [...]o którym już chyba opowiadałam wam, programów gwiazda i artysta życia, zresztą nie wiem, ale ktoś mi mówił, że to mason i zły homoseksualista [...] Katarzyna

**nie może uwierzyć jeszcze, że tym samym powietrzem co Retro oddycha**, a on myśli o niej: co za wspaniała z ludu prostego dziewczyna, ach położyć ją na kanapie [...]i patrzeć jak po prostu jest i jej nie dymać, łyzy mu się kręcą na ten szczerzy jej oczu wyraz, [...]O tym, że w łóżku zostawił swą nową dziewczynę zapomina, zresztą pokłócił się z nią [...] No i wreszcie po krótkiej i zimnej wojnie, podczas której wszystko powiedział, co myśli naprawdę o tej leniwej i głupiej osobie, do piekarni sam poszedł z mocnym postanowieniem, że kupi chleba tylko sobie [...]” ( 2005: 34 - 39).

Die inhaltliche Scene für den Leser: Lepp wird aus ihrer konzentrierten Tätigkeit des Testaufgabenlösens (= „**rozwiązywanie testów trans**“) herausgersissen, denn Retro ( bzw. jemand, der ihm täuschend ähnlich sieht – „**ludzaco podobny**“) betritt das Geschäft. Lepp ist entzückt, kann es nicht glauben: „**nie może uwierzyć jeszcze**“, atmet sie doch tatsächlich dieselbe Luft wie der Popsänger – „**że tym samym powietrzem co Retro oddycha**”.

„ Elo, Katarzyna Lep u źródeł swych pochodziła z **Białej-Bielsko, do Warszawy przyjechała karierę robić jako modelka** [...] **nie było szkoły z klasą w Białej-Bielsku**, więc ona strasznie się bała, że Stanisław zacznie do niej teraz mówić po angielsku...a poza tym w telewizji śpiewał właśnie po angielsku [...]i choć bez słów też można się świetnie porozumieć a dowód na to, że jej koleżanka miała kiedyś z **Murzynem seksualny stosunek**, to jednak na początku dobrze jest parę angielskich słów umieć, a najlepiej jest je znać, ‘how do you do?’ ‘**how do you do so much**’ , tak sobie w myślach kombinuje, aż postanawia wreszcie, że powie zwyczajnie: ‘I do you’[...]a wokalista Stanisław wybiera w skupieniu chleb, bo to musi być taka pieczywa, co robi mu dobrze a jego dziewczynie głupiej na pohybeł [...]on się patrząc na tą z ludu prostego dziewczynę, wstydzi się cokolwiek powiedzieć do niej, przegrał życia **marzenia utajone głęboko o kobiecie prostej**, o życiu czystym od fałszu, od klak, bez na baterię wylansowanych z branży idiotek [...]daleko, daleko stąd od tych przemądrzałych klik pseudointelektualnych.” ( 2005: 40-42)

Aus diesem Fragment erfährt der Leser etwas mehr über Lepp: sie stammt aus Bielsko – Biala ( „**Białej – Bielsko**“ – näher dazu auf der Formebene), kam nach Warschau, um Model zu werden. Nun will sie Retro ansprechen, aber es fehlen ihr die englischen Worte, die sie in dieser Situation zu benötigen glaubt. Hier entsteht die typenhafte Scene von Lepp: sie ist nicht gebildet, hat wohl aufgrund dessen dümmlich – rassistische Anschauungsweisen ( „**z Murzynem seksualny stosunek**“ – „sexuelles Verhältnis mit einem Neger“ ). Die Versuche englischer Satzkonstruktionen ( z.B. „**How do you do so much?**“) weist ironisierend verstärkt auf ihre sehr mangelnden Sprachkenntnisse hin. Retro selbst ist fasziniert von Lepp

aufgrund ihrer Einfachheit – sie symbolisiert für ihn seinen Traum von einem einfachen „**marzenia** [=Träume] **utajone głęboko** [= tief verborgen] **o kobiecie prostej** [= von einer einfachen Frau“].“

„[...]w Katarzynie głowie [...] **pokus nagłych tłok, żeby nie kupował pieczywa starego** chce ostrzec go, powiedzieć ale co, ‘**this old**’ czy po prostu ‘**this is not**’[...] zawsze kochała go[...] angielskiego nauczy się, niech da jej rok, jej dotychczasowe życie to był żenujący błąd, **ma chłopaka ale jakiego?**” ( 2005: 42)

Lepp möchte Retro vor dem Kauf alten Brotes warnen: „**pokus nagłych tłok** (= „plötzliche Versuchung des Drangs“) **żeby nie kupował pieczywa starego** (dass er kein altes Gebäck kauft) **chce ostrzec go** (= möchte sie ihn warnen)“. Die englischen Wortfetzen – wieder ein Symbol für ihre sprachliche Hilflosigkeit. Und: die Bereitschaft, in ihren momentanen Träumen, die Beziehung zu ihrem Partner aufzugeben, denn: „**ma chłopaka, ale jakiego**“ – „sie hat einen Freund, aber was für einen...?“

„Retro chce doprowadzić do zakupu przez siebie tej starej ciabatki [...]gdy nagle słyszy tej sprzedawczyni słaby pisk [...]’This not. Is old this’ [...] pochwa i zamany penis! Nigdy nie umiał po angielsku, zawsze na pamięć fonetycznie sie uczył swoich tekstów, tymczasem teraz przychodzi, proszę ciebie, do sklepu, a pochwa penis **po angielsku panienska strzela nawijkę, do niego per ‘stary’** [...] on myśli: koniec, teraz ja tam pójde [...]Stanisław załatwiwszy z pieniędzmi wychodzi na zewnątrz pośpiesznie, ona śledzi go jeszcze wzrokiem tęsknym, czy zbyt nowojorski był akcent, czy w ogóle może nie był to co powiedziała angielski, do końca dnia już ta myślą będzie się dręczyć, **dlaczego postąpiła tak nieelokwentnie** i na drzwi patrzyć tęsknie, **bo on gdzieś tam jest, nie?**” ( 2005: 43 - 44)

Es kommt zu einer, Lächerlichkeit erzeugenden, Eskalation der Szene – ausgelöst durch das Unvermögen Lepps, sich in englischer Sprache zu artikulieren. Ein Missverständnis – „**po angielsku strzela nawijkę, do niego per ,stary**“ = „auf Englisch schießt/schleudert das Fräulein eine Anmache per ‚Alter‘“ - bringt Retro, dessen Englischkenntnisse mit denen Lepps vergleichbar sind, aus dem Gleichgewicht. Er verlässt das Geschäft, Lepp macht sich Vorwürfe ob der verpassten Chance auf eine nähere Bekanntschaft mit dem Sänger und blickt ihm sehnsüchtig nach: „**dlaczego postąpiła tak nieelokwentnie**“ – „weshalb hat sie so uneloquent gehandelt“ und „**bo on gdzieś tam jest, nie?**“ – „denn er ist dort irgendwo, nicht?“.

Das Gesamtbild von Lepp ergibt für die Scene des äußeren Erscheinungsbildes, dass sie wohl als attraktiv bezeichnet werden kann ( angestrebte Modellkarriere). Darüber hinaus ist sie aber als ungedildet zu bezeichnen. Sie symbolisiert für den Leser den überzeichneten Typ der „beschränkten Vorstadtgöre“, die von einem glamourösen Leben träumt, dessen Bild ihr über die Medien vermittelt wird. Dies ist eine Metascene der Gesellschaftskritik.

Masłowska gewährt auch einen weiteren Blick in Retros Psyche: er sehnt sich nach einem einfachen Leben. Sein bisher beim Leser entstandenes Negativbild wird nicht revidiert: ein weiteres Mal verliert Retro die Beherrschung, fühlt sich grundlos angegriffen. Die Handlungsbewegung ist minimal – wichtig ist hier das karikierende bzw. gesellschaftskritische Moment, das der polnische Leser als solches erkennt.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „ **Lep -chleb**“, „ **testów trans, trach**“, „ **fatamorgan -sam ...opowiadałam wam**“, „ **artysta -homoseksualista**“, „ **jej nie dymać -jej oczu wyraz**“, „ **osobie -sobie**“, „ **z Białej-Bielska ...jako modelka**“, „ **Białej-Bielsku -po angielsku**“, „ **ostrzec go, powiedzieć ale co**“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„ **to nie żaden fatamorgan**“, „ **kupi chleba tylko sobie**“, „ **robi mu dobrze a jego dziewczynie na pohybel**“, „ **dziewoje**“, „ **tej starej ciabatki**“, „ **proszę ciebie**“, „ **panienka strzela nawijkę do niego per ‘stary’**“,

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**dymać**“ (= ficken)

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„ **przegrał życia marzenia utajone głęboko o kobiecie prostej**“, „ **wychodzi na zewnątrz pośpiesznie, ona sledzi go jeszcze wzrokiem tęsknym**“, „**do końca dnia już ta myśla będzie ją dręczyć**“

Weitere relevante Formframes:

„**zła dzielnica na litere p**“ ( oben bereits erläutert);

„**trach – to drzwi trzasniecia popularna onomatopeja**“ – „trach“ entspricht im Deutschen einem lautmalerischen Ausdruck wie „rrrrumms“ oder „wumm“, der darauf folgende Frame, wörtlich im Deutschen: „das ist eine populäre Onomatopoesie für das Krachen einer Tür“;

„**fatamorgan**“ – Masłowska erzeugt hier durch eine Wortmodifikation im Polnischen Lächerlichkeit: im Polnischen existiert zwar das Wort „fatamorgana“, jedoch ist es femininen Geschlechts, „fatamorgan“ wäre die maskuline, nicht existente Form davon, ( wohl in Anlehnung an das polnische, maskuline Synonym „miraz“, das im Polnischen öfter verwendet wird als „fatamorgana“). Als Wort, das in Lepps Gedanken ausgesprochen wird, soll es auf ihre „Dummheit“ hindeuten;

„**Bialej – Bielsko**“ – ein weiteres Wortspiel Masłowskas: denn auch im Polnischen ist der Name der Stadt „Bielsko – Biała“, sie dreht die Reihenfolge der beiden Städtenamen<sup>64</sup> um. ( vergleichbares, mögliches Wortspiel für Deutschland: „Holstein – Schleswig“, für Wien: „Fünfhaus – Rudolfsheim“);

„**z Murzynem**“ – das polnische Wort „Murzyn“ (= „Neger“) ist politisch unkorrekt, widern in Gedanken der Lepp ausgesprochen;

„**how do you do**“, „**how do you do so much**“, „**i do you**“– Symbolframes für die mangelnden Englischkenntnisse der Lepp;

„**taka pieczywa**“ – wieder Wortspiel auf Syntaxbasis: „pieczywo“ im Polnischen ist neutral, „**taka pieczywa**“ ( „so eine Gebäckin“) wäre die sprachlich nicht existente Form;

„**pochwa i złamany penis!**“ – beide Ausdrücke sind dem standardsprachlichen Register entnommen (- „Vagina und gebrochener Penis“), werden aber durch ihre Fluchfunktion auf komische Weise vulgarisiert;

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Die inhaltliche Aussage dieser Schlüsselszene – besonders im Hinblick auf seine gesellschaftskritische Aussage – kann vom polnischen Leser klar rezipiert werden. Zu den weiter vorhandenen Rap – Charakteristika kommen in dieser Passage einige, Ironie erzeugende Sprachspiele hinzu, die der polnische Leser als solche deuten kann. Es besteht im Ausgangstext Kohärenz zwischen seinem Inhalt bzw. Sinn und seiner Form.

### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

#### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

---

<sup>64</sup> Die beiden schlesischen Städte Bielsko ( Bielitz) und Biala wurden Mitte des 20. Jahrhunderts zwei polnische Städte zusammengelegt.

Beide Texte operieren mit vergleichbaren inhaltlichen Scenes – es entsteht dieselbe minimale Wirkung auf das Handlungsgeschehen beim deutschen wie beim polnischen Modell – Leser. Beide Leser können auch die Metascenes der Gesellschaftskritik anhand der überzeichneten Typendarstellung aufbauen.

Auf der Formebene ergeben sich hier für den deutschen Übersetzer einige Schwierigkeiten. Der polnische Frame „**fatamorgan**“ wurde im deutschen in seiner grammatikalisch richtigen Form „**die Fatamorgana**“ wiedergegeben. Ebenso verhält es sich mit „**pieczywa**“, das mit „**Brot**“ wiedergegeben wurde. Das Vorgehen des Übersetzers liegt darin begründet, dass im Polnischen auf Sprachschlamperei beruhende, fehlerhafte Geschlechterwechsel viel öfter vorkommen als im Deutschen. Im deutschen würden Ausdrücke wie „der Fatamorgan“ oder gar „der Fatamorgano“ bzw. „die Brötin“ viel exotischer wirken, als sie dies im Polnischen tun. Der polnische Städtename „**Bielsko – Biala**“ wurde in der deutschen Version vom Übersetzer richtig gestellt. Das ist darauf zurückzuführen, dass die Stadt im deutschen Sprachraum zu wenig bekannt ist, als dass man ihren Namen durch ein Wortspiel modifizieren und dabei trotzdem den rein wortspielerischen Charakter beibehalten könnte – dies würde beim zielsprachlichen Leser nicht denselben (mitunter sogar verwirrenden) Effekt erzeugen. Auf der Formebene zeigt sich, dass die Übersetzung nur mit einigen Einbußen der Wirkungskraft des Ausgangstextes funktioniert. Allerdings ist die Vorgangsweise des Übersetzers nachvollziehbar, seine Entscheidungen sind überlegt. Es kann hier nicht dieselbe, intensive Textwirkung erzeugt werden, allerdings entsteht auch keine irreführende bzw. falsche Wirkung - und das ist an dieser Stelle der beste Fall, der eintreten kann.

#### Fazit

Aufgrund der kohärenten Wirkung auf der inhaltlichen Ebene des Textes, der konsequent weitergeführten sprachlichen Gestaltung in Bezug auf die Rap – Form und aufgrund einer möglichst nicht irreführenden bzw. falschen Wirkung erzeugenden Auswahl an zielsprachlichen Frames im Bezug auf die sprachspielerische Ebene des Textes, ist die Übersetzung der 5. Schlüsselszene als gelungen zu bezeichnen.

#### **4.4.4. Schlüsselszene 6: Stanislaw Retros erste Sylwesterszene**

Die Ereignisse um Silvester sind als eigentliche Handlung des Buches zu bezeichnen. Hier folgen zahlreiche Rückblenden. Vor allem durch sie (aber auch durch immer mehr Metascenes der Gesellschaftskritik, die Begegnung mit neuen Romanfiguren und unzählige

Perspektivenwechsel) wird des Lesers Konzentration und Wachsamkeit bei der Romanrezeption gefordert.

### **Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz**

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„**31. Dezember, Silvester.** [...]Nachher kommen Fragen, wie hast du, Stan, Sylvester verbracht? Weil ich war Surfen in Manu Chao, hab in Ping Pong ein sexy Chinagirl entjungfert, neun Jahre alt, und **du bist im Regen durch Warschau gelatscht, dir war kalt? Du wolltest einen Kumpel töten gehen, na klasse, war bestimmt auch cool, gib's zu.**“

( 2007: 76)

Diese erste Einzelszene, gesondert betrachtet, ist für den Leser vorerst verwirrend. Der Leser erfährt das Datum des Geschehens, danach folgen Frames, die darauf hinweisen, dass sich diese Szene in Retros Gedanken abspielt. Es ist dies ein in Stans Vorstellung stattfindender Dialog mit einer nicht existenten Person, die damit angibt, wie spannend ihre Silvesternacht war. Wo er hingegen Silvester auf wenig erfreuliche Weise verbringt: **„du bist im Regen durch Warschau gelatscht, dir war kalt?“**. Der Frame **„du wolltest einen Kumpel töten gehen, na klasse[...]“** lässt eine ironische Szene entstehen. Der Leser kann aber noch keine klare inhaltliche Szene aufbauen.

„ 31. Dezember, Silvester. Vor lauter Zwang zum Glücklichein fallen dir plötzlich, wie zum Trotz, sämtliche Übel des Lebens wieder ein, ist das wirklich mal passiert? [...]der Kulturpalast wie eine graue Torte im Regen, ohne ein klitzekleines Kerzelein. [...]Wate **doch, wate durch Warschaus graue Sümpfe, durch den Schnee [...] Töte den Kollegen**, der dir übel wollte, regle die Sache und **töte ihn noch heute**, noch Sylvester. **Ab Neujahr wirst du dann ein guter Mensch und gibst das Rauchen auf, nicht wahr, mein Bester**“ ( 2007: 76-77)

Aufgrund dieser weiteren Textpassage beginnt der Leser nun allmählich, sich im Geschehen zu orientieren. Retro geht durch das graue, winterliche Warschau. Sein Gemütszustand ist angeschlagen. Hier tauchen wieder die Frames **„töte den Kollegen“** und **„töte ihn noch heute“** auf. Retro scheint einen inneren Monolog zu führen. Für den Leser wird klar, dass Retro Mordgelüste gegen einen dem Leser unbekanntem Kollegen hegt. Das Bild der düsteren Stadt Warschau passt zusätzlich zu dieser innerlichen Finsternis Retros. Wen Retro töten möchte, und ob es ihm tatsächlich ernst ist, erfährt der Leser an dieser Stelle noch nicht. Der

letzte Satz dieses Fragments lässt für den Leser eine weitere, wenn auch kleine Scene zur Person des Retro entstehen: Retro ist tatsächlich Raucher.

„Silvester, um die Inhalte bis hier kurz zusammenzufassen, alles dreht sich um den Drang der Hauptfigur Stanisław Retro zur Tötung seines Kollegen im Affekt, sein Waten durch Schlamassel und Schlamm, bei Wind und Wetter. Er geht die Straße entlang **in der Jetztzeit und erinnert sich dabei, wie sich gleich zeigen wird, an Begebenheiten der Vergangenheit.**“ (2007: 77)

An dieser Stelle verschafft nun die Erzählerstimme dem Leser Klarheit über die Situation: durch diesen Einschub der Erzählerin wird dem Leser deutlich gemacht, dass Retro tatsächlich vorhat, einen Kollegen zu töten (weiterhin weiß der Leser nicht, um wen es sich dabei handelt). Der wichtigste Frame für das weitere Verständnis der Handlung ist hier **„in der Jetztzeit und erinnert sich dabei[...]an Begebenheiten der Vergangenheit“**, der dem Leser die kognitive Scene vermittelt, dass nun eine Rückblende folgen wird, durch welche er erfährt, weshalb und wen Retro töten möchte.

Die Gesamtscene, die sich aus dieser Schlüsselszene ist für den Leser demnach: Retro ist im winterlichen, grauen Warschau unterwegs, um einen Kollegen zu töten. Weshalb, so weiß der Leser, wird er bald erfahren.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„ Jahre alt- dir war kalt“, „ Glücklichsein – Übel- ein - Kerzelein“, „Wate doch, wate durch Warschaus graue Sümpfe, durch den Schnee“, „ töte den Kollegen, der dir übel wollte, regle die Sache und töte ihn noch heute“, „ Sylvester- mein Bester“, „ sein Waten durch Schlamassel und Schlamm, bei Wind und Wetter“, „ Jetztzeit- Vergangenheit“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„Du wolltest einen Kumpel töten gehen, na klasse, war bestimmt auch cool, gib’s zu“  
„ist das wirklich mal passiert?“, „regle die Sache“, „Schlamassel“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: in dieser Passage nicht vorhanden

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„ um die Inhalte bis hier kurz zusammenzufassen, alles dreht sich um den Drang der Hauptfigur Stanislaw Retro“, „und erinnert sich dabei, wie sich gleich zeigen wird, an Begebenheiten der Vergangenheit“**

Weiteres: **„31. Dezember, Silvester“** – dies ist ein Frame, der sich ab nun immer und immer wiederholt, er hat beinahe Refrainfunktion, bzw. Orientierungsfunktion für den Leser;

**„in Manu Chao [...]in Ping Pong“** – „Manu Chao“ ist ein Zitat aus dem Bereich der Popularkultur, der Name des Musikers „Manu Chao“ wird hier scherzhaft als fiktiver Ortsname verwendet, ebenso wird die Bezeichnung der Sportart „Ping – Pong“ eingesetzt;

**„der Kulturpalast wie eine graue Torte im Regen“** – der Warschauer Kultur- und Wissenschaftspalast ist eines der Wahrzeichen der polnischen Hauptstadt, erbaut im Stil des Sozialistischen Klassizismus ( daher auch Masłowskas Assotiation zu einer [mehrstöckigen] Torte); ich kann nicht mit Sicherheit davon ausgehen, dass der hier postulierte gebildete und kulturell interessierte deutsche Modell – Leser mit dem Begriff etwas anfangen kann – deshalb kann der Frame problematisch sein; zugunsten des Reimzwangs und des formbetonten Moments muss der Übersetzer aber auf eine umschreibende Übersetzung verzichten.

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Weder auf der Inhaltsebene, noch auf der Formebene ist diese kurze Schlüsselszene als ganz kohärent zu bezeichnen. Der Leser weiß noch nicht, wen Retro töten möchte ( und ob es tatsächlich so ist) und weshalb. Klar ist zwar die erzählte Zeit und der Handlungsort (Warschau), aber der „Kultupalast“ muss im schlechteren Fall vom Leser als ein Bauwerk in Warschau, zu dem er keine klare Scene aufbauen kann, hingenommen werden.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„ **31 grudnia, sylwester.** [...] I będą potem dopytywania jeszcze, jak Stachu spędziłeś sylwester? Bo ja byłem w Manu Chao na desce, w Ping Pong wyrwałem sexi 9 lat Chinceczkę, a ty ulicą sobie szedłeś w deszczu, no to świetnie, **kolegę zabić szedłeś**, no to chyba też bawiłeś się niezłe, nie przecz.” (2007: 61)

In diesem Fragment: Informationen zur Handlungszeit ( „**31 grudnia, sylwester**“) und die einen spöttischen Beigeschmack erzeugenden, unangenehmen Fragen ( die Silvesternacht betreffend) an Retro in seiner Vorstellung. Noch kann der polnische Modell – Leser nicht verstehen, weshalb Retro einen Kollagen umbringen – „**kolege zabic szedles**“ - möchte.

„ 31 grudnia, sylwester. Z powodu konieczności czucia szczęścia jakby w odwecie wszystkie z całego życia przypominają się nagle te złe momenty, czy to zdarzyło się na pewno? [...] Pałac Kultury w deszczu jak szary tort bez ani jednej świeczki. [...] **Idź, idź przez szare bagna Warszawy przez śniegi [...]**zabij go, tego **niefajnego kolegę**, od razu załatw sprawę w sylwester, a od Nowego Roku będziesz już zaraz dobrym człowiekiem **i rzucisz palenie**, nie tak będzie?” (2005:61)

Hier erfährt der polnische Modell – Leser, dass Retro durch das verregnete, winterliche Warschau geht. Die Information über Retros Tötungsvorsatz wird wiederholt. Es findet sich auch ein Frame, der dem Leser klarmacht, dass Retro Raucher ist ( „**i rzucisz palenie**“ – „und gibst das Rauchen auf“).

„ Sylwester. **Podsumowanie krótko dotychczasowe treści**, ich osiã jest bohatera głównego Stanisława Retro ulicami brnięcie w błot odmiecie, przy sporym wietrze i psychicznym **zamęcie w celu spowodowania w afekcie ewidentnym kolegi swojego śmierci**. Idzie on ulicą w czasie terażniejszym i wspomina wydarzenia w czasie przeszłym mające miejsce, co zaraz okaże się jeszcze.” (2005:62)

Hier ertönt, die Verwirrung des Lesers erahnend, die Stimme des MC Dorota. Sie klärt den polnischen Leser über Retros psychischen Zustand auf ( „**psychicznym zamęcie**“ – „psychisches Durcheinander“) und bestätigt Retros Tötungsabsicht ( „ **w celu [...]**kolegi **swojego śmierci**“ – „mit dem Ziel, seinen Kollegen zu töten“). Weshalb Retro seinen Kollegen töten möchte, und wer dieser Kollege ist, erfährt der polnische Leser aber hier noch nicht. Daraus ergibt sich eine inhaltliche Inkohärenz, die der Leser erwartet, bei der weiteren Rezeption beseitigen zu können.

## Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „ **jeszcze -sylwester -na desce -Chineczkę -szedleś -nie  
przeczą**“, „ **idź, idź przez szare bagna Warszawy, przez śniegi**“,  
„ **brnięcie -odmiecie -wietrze -zamicie**”

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:  
„ **no to świetnie**“, „ **no to chyba teś bawiłeś się nieźle**“, „ **niefajnego kolegę**”

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: keine vorhanden

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„ **Z powodu konieczności czucia szczęścia w odwecie wszystkie z całego życia  
przypominają się nagle te złe momenty**“, „ **Pałac kultury w deszczu jak szary tort bez  
ani jednej świeczki**“, „ **ich osią jest bohatera głównego Stanisława Retra ulicami  
brnięcie**”

Weitere relevante Formframes: „ **w Manu Chao [...] w Ping Pong**“ – der aus der Popkultur  
stammende Frame „Manu Chao“ wird hier ironische als  
fiktiver Ortsname eingesetzt, ebenso „Ping Pong“;  
„ **Pałac Kultury w deszczu jak szary tort bez ani jednej  
świeczki**“ – der Warschauer Kultur – und  
Wissenschaftspalast ist dem polnischen Leser ein Begriff<sup>65</sup>.  
Der polnische Leser versteht auch (weil er weiß, wie dieses  
Gebäude aussieht) die Metapher der grauen Torte im Regen.

Auf der formalen Ebene ist dieses Textfragment als kohärent zu bezeichnen.

## Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Abgesehen von der inhaltlichen Inkohärenz, die beim Leser aufgrund der mangelnden  
Informationen der Umstände (wen möchte Retro töten und weshalb?) entsteht, ist der Text  
inhaltlich und formal kohärent. Der Leser geht davon aus, dass er über die Umstände, die ihm  
hier noch nicht klar sind, im Zuge der weiteren Rezeption aufgeklärt wird.

---

<sup>65</sup> In Polen wird dieses Gebäude umgangssprachlich – derb auch als „chuj Stalina“ – „Stalins Schwanz“, bezeichnet.

## Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Die erwähnten inhaltlichen Inkohärenz im Translat und Ausgangstext sind deckungsgleich. Daher handelt es sich um eine von der Autorin intendierte Inkohärenz, die der Übersetzer (unter anderem um des Spannungseffektes Willen) übertragen muss – dies hat Olaf Kühl hier getan. Insofern ist schlussendlich auf dieser Ebene intertextuelle Kohärenz gegeben.

Auf der Formebene ist beim deutschen Leser (im Gegensatz zum polnischen Leser) eine geringfügige Inkohärenz durch den Frame „Kulturpalast“ entstanden. Dadurch ist ausserdem ist eine intertextuelle Inkohärenz fest zu stellen. Allerdings hat der Reim- und Rhythmuszwang auf formaler Ebene in diesem Text Priorität. Deshalb ist die Übersetzungsentscheidung (den polnischen Frame nicht umschreiben) meiner Meinung nach die Richtige. Das Gesamtverständnis wird für den deutschen Leser hierdurch nicht beeinträchtigt. In beiden Texten sind keine derben Formframes zu finden.

### Fazit

Auch diese Stelle ist als gelungen zu bezeichnen. Beide Leser nehmen bei ihrer Lesestrategie eine erwartende Haltung ein. Dem polnischen Leser ist - gegenüber dem deutschen Leser – ein kulturelles Identifizierungsmoment mit seiner Hauptstadt gegeben. Dieser Unterschied ist jedoch an dieser Stelle nicht zu überbrücken.

## **4.4.5. Schlüsselszene 7: Rückblick – Stanisław Retro und sein Manager Szymon**

### **Rybaczko**

### Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„**Seit einer Woche** bestimmte die üble und suspekthe Konstellation der Ereignisse die ganze Situation. Wie das kam? [...] Nun gut, alles war geregelt, die Saat des Erfolgs gesät, **der Plattenverkauf sollte wachsen und boomen, Interviews, Konzerte und Blumen, Auftritte in Fernsehen und Radio, und ein bisschen was Bares.** [...] **Doch irgendjemand baute**

**Scheiße, jemand petzte, schwätzte falsche News, jemandem kam was dazwischen, [...] jedenfalls ging die ganze Chose voll in die Hose, und wer war der entscheidende Mann? Pseudo-Manager Szymon, nicht wahr, Stan? Genau so war's. Eins ist sicher: Finanziell ist die Kacke am Dampfen, im Kühlschrank gibt's nichts zu Mampfen.“ ( 2007: 78)**

Nun folgt in dieser weiteren Schlüsselszene die bereits durch die Erzählerstimme in der vorherigen Schlüsselszene angekündigte Rückblende. Durch den Frame „**Seit einer Woche**“ erfährt der Leser den zeitlichen Rahmen des Geschehenen. Dem Leser wird danach klar, dass Stan wieder einmal berufliche Probleme hat. Mit dem Frame „**wer war der entscheidende Mann? Pseudo-Manager Szymon**“ erfährt der Leser auch, dass es Retros –aus Retros Sicht - sein Manager war, der für Stans gegenwärtige berufliche Misere verantwortlich ist. Der letzte Frame von „**Eins ist sicher**“ bis „**nichts zu Mampfen**“ knüpft dann wieder an die Jetztzeit an: Stanislaw Retro steckt ein weiteres Mal in finanzieller Bedrängnis. Dieser Zustand Retros ist dem Leser seit seiner ersten Begegnung mit dem Protagonisten nicht fremd. Zwischendurch hatte der Leser erfahren, dass Retro seine Karriere wieder in festem Griff hatte, nun folgt wieder das Gegenteil. Dem Leser wird klar: Stanislaw Retros Leben ist ein ständiges Auf- und Ab.

**„ Wiederholen wir also noch einmal. Wollten wir den Inhalt des obigen Fragments zusammenfassen, so wird in ihm [...] die Vergangenheit gezeigt: Die Hauptfigur des Liedes, finanziell in Bedrängnis, versuchte [...] ihrer Karriere rosa Saiten aufzuziehen, doch offensichtlich vergeblich.“ ( 2007: 78-79)**

Wie auch in der vorangegangenen Schlüsselszene meldet sich hier die Erzählerin wieder zu Wort. Es ist dies ein weiterer erklärender Frame, der den Leser durch die Handlung führt und ihm Klarheit über das Romangeschehen verschafft.

„ Silvester. **Szymon (besagter Manager) hebt also nicht ab.** [...]fünf null eins, fünf sieben, sieben vier [...] He, und was kam dann? Will mich hier wer verhöhnen, hallo,hallo? ‚Szymon, bist du dran? Heb ab,hallo[...]?‘. Den ganzen Morgen wählt Stan diese Nummer, wieder und wieder, es tut so weh, hundertmal gewählt und hundertmal der gleiche Kummer, nichts als schmierige Ausreden auf dem AB. ‚**Yo Mann, hier der Anschluss von Szymon, ich bin grad verhindert, Kinder, aber rufe gleich zurück, bis die Tage dann.**‘ So ein Kack, **hier stimmt was nicht**, jemand nimmt dich auf den Arm, Mann, dein eigener Manager, geht nicht mehr ran[...]“ ( 2007: 79).

Aus dieser Textpassage geht hervor, dass Stanisław seinen Manager Szymon Rybaczko nicht erreichen kann, obwohl er es wieder und wieder versucht. Retro wird in diesem Fragment argwöhnisch ( „**hier stimmt was nicht**“). Bisher wurde dem Leser Szymon nur aus Retros Sicht, nämlich als unfähiger Manager, vorgestellt. Der Leser weiß vorerst nichts über den Charakter dieser Romanfigur ( dass Retro seinen Manager in negativem Licht sieht, hat für die Meinungsbildung des Lesers über Szymon vorerst kein Gewicht, da Retro selbst ein Negativbild vermittelt und daher nicht in der Position ist, dem Leser glaubwürdige Negativbeschreibungen anderer Figuren zu vermitteln) . Mit dem Frame des Textes auf Szymons Anrufbeantworter<sup>66</sup> entsteht für den Leser eine erste, wenn auch sehr unvollständige Scene von Szymon, der Managerfigur: „**Yo Mann, hier der Anschluss von Szymon, ich bin grad verhindert, Kinder, aber rufe gleich zurück, bis die Tage dann.**“ - immer gut gelaunt, immer kommunikativ, immer (gespielt) freundlich.

„ **Noch vor einer Woche** saß Stan neben ihm[...]**der ihm die Plattentexte schrieb** und ihn seinerzeit einführte bei denen, die zählen. Saß in einem Klub vor dem Konzert der Band *Die Pferde*, spendierte ihm die besten Drinks[...]**bis Szymon plötzlich sagt: ‚Diese Pferde sind ne tolle Kappelle, haben neulich ein Superlied eingespielt, denen könnte man auf die Karrieresprünge helfen.‘ Dieser korrupte Schwanz, dem schon die Eier rosten, säuft hier auf seine Kosten und will dann plötzlich solchen Pfeifen auf die Sprünge helfen, das soll mal einer begreifen.** „**Alles klar, die Pferde sind klasse**“, bestätigt Stanisław Retro wie ein Mann, **nutzt Szymons Austritt aufs Klo und fragt die Frau an der Bar, ob sie ihm ein Messer borgen kann.**“ ( 2007: 80-81)

Hier wird dem Leser abermals aus der Vergangenheit berichtet, und der Leser erhält nun einen tieferen Einblick in das Verhältnis Retros zu seinem Manager Szymon.

Szymon entdeckt vor Retros Augen neue Musiker, die er managen möchte. Retro pflichtet Szymon zwar bei ( „**Alles klar, die Pferde sind klasse**“), kann jedoch innerlich Szymons Begeisterung für die Band die „Pferde“ zwar nicht teilen. Trotzdem beißt er die Zähne zusammen und gibt vor, der selben Meinung wie Szymon zu sein, um kein Zerwürfnis zwischen ihm und seinem Manager zu riskieren. Doch dann holt Retro plötzlich ein Messer herbei. Wofür er dieses braucht, ist dem Leser an dieser Stelle noch nicht klar.

---

<sup>66</sup> Ein persönlicher Anrufbeantworter-Text ist immer auch eine Art Visitenkarte. Er ist so zu sagen der auditive Platzhalter im Falle einer Unerreichbarkeit der angerufenen Person und kann daher auch immer ein – wenn auch unbewusst entstehendes - Bild von der Person, die spricht, vermitteln.

„ [...] als er backstage sich begab ‚Veranstalter, Vip, Veranstalter‘, speist er die Wachleute ab, kühl und knapp[...]nutzt, dass die Band grad irgendwo beim Aufbau ist, **greift sich eine Gitarre noch der anderen und lässt die Saiten zur Hölle wandern. Ne, die Pferde werden keinen besseren Plattenabsatz, keinen höheren Platz in der Hitparade haben! Aber beim Saitenschnippeln hört er Schritte im Korridor trippeln[...]weg von hier!**“ ( 2007: 81)

In diesem Fragment wird dem Leser dann vermittelt, weshalb Retro sich das Messer ausgeborgt hat – er riiniert die Gitarrensaiten der Band, um ihren Auftritt zu verhindern, danach flüchtet er. Die Scene, die aufgrund des Verhaltens von Retro an dieser Stelle reiht sich in die beim Leser bereits entstandenen Charakterscenes des Protagonisten ein: Retro ist aufbrausend, unausgeglichen, lässt sich von negativen Emotionen leiten, ohne zu überlegen. Das bedeutet auch, dass der Charakter des Stanislaw Retro für den Leser immer klarere Züge annimmt. Man könnte bereits von einer Typenbildung innerhalb der Rezeption des Lesers sprechen. Allerdings kann die vollständige Ausbildung der Gesamtszene um den Charakter des Protagonisten erst nach der letzten Begegnung des Lesers mit dieser Figur als abgeschlossen bezeichnet werden.

„ Wie er wieder zurückfand, kann er nicht sagen, die Lungen machen Spagat, das Herz pumpt Granulat in die Blutbahn, im Klub Geschrei und Theater wegen der **Saitenbeschneidung der Kapelle durch Unbekannt**. [...] Am Ende spielten sie Playback, Karaoke auf saitenlosen Instrumenten.“ ( 2007: 81-82)

Aus diesem Fragment erfährt der Leser, dass Retro wieder zu seinem Platz zurückkehrt. Er wird nicht verdächtigt ( „**Saitenbeschneidung [...]durch Unbekannt**“), die Saiten durchgeschnitten zu haben. Zum Auftritt der Band kommt es trotzdem (das heisst, Retro hat sein Ziel nicht einmal erreicht). In weiterer Folge (dieses Textfragment wird hier nicht analysiert) verbringt Retro dann den Rest des Abends, noch frustrierter als zuvor, mit Szymon und macht gute Miene zu bösem Spiel.

Die umfangreiche Gesamtszene dieses Fragments sieht folgendermaßen aus: Retro geht am Silvesterabend mit Mordgelüsten durch Warschau. Wen er umbringen möchte, weiß man noch nicht. Es folgt eine Rückblende, durch welche der Leser erfährt, dass Retro einen Manager namens Szymon hat. Über Szymons Charakter erfährt der Leser hier noch fast nichts. Das Musiker-Manager-Verhältnis scheint zumindest zwiegespalten. Retros Charakterszene wird angereichert durch Prädikate wie „aufbrausend“, „jähzornig“, oder „affektiv“ – „labil“.

## Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: „ **Konstellation- Situation**“, „ **boomen- Blumen**“,  
„ **petzte-schwätzte**“, „ **Chose<sup>67</sup> – Hose**“, „ **Mann-Stan**“,  
„ **Dampfen -Mampfen**“, „ **fünf null eins, fünf sieben, sieben vier**“,  
„ **dann- dran**“, „ **Den ganzen Morgen wählt Stan diese Nummer,**  
**wieder und wieder, es tut so weh, hundertmal gewählt und**  
**hundertmal der gleiche Kummer, nichts als schmierige Ausreden**  
**auf dem AB**“, „ **rosten-Kosten**“, „ **Pfeifen-begreifen**“,  
„ **begab-ab-knapp**“, „ **anderen -wandern**“,  
„ **Plattenabsatz-Platz**“,  
„ **Saitenschnippeln-trippeln**“, „ **Spagat-Granulat**“

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

„**Boomen**“, „**alles war geregelt**“, „**ein bisschen was Bares**“, „**jemand petzte, schwätzte falsche News, jemandem kam was dazwischen**“, „**jedenfalls ging die ganze Chose voll in die Hose**“, „**Genau so war's**“, „**Eins ist sicher: Finanziell ist die Kacke am Dampfen, im Kühlschrank gibt's nichts zu Mampfen**“, „**Will mich hier wer verhöhnen**“, „**ich bin grad verhindert, Kinder**“, „**So ein Kack, hier stimmt was nicht, jemand nimmt dich auf den Arm, Mann, dein eigener Manager, geht nicht mehr ran**“, „**und will dann plötzlich solchen Pfeifen auf die Sprünge helfen, das soll mal einer begreifen**“

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „**baute Scheiße**“, „**Dieser korrupte Schwanz, dem schon die Eier rosten, säuft hier**“

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

„**Wollten wir den Inhalt des obigen Fragments zusammenfassen, so wird in ihm**“,  
„ **Die Hauptfigur des Liedes, finanziell in Bedrängnis**“, „**doch offensichtlich vergeblich**“

Kryptoframes: „**AB**“ – saloppe bzw. umgangssprachliche Akronymbildung des Deutschen aus den Anfangsbuchstaben des Ausdrucks „**Anrufbeantworter**“;  
„**Yo Mann**“ – wie zuvor: typische Phrase in Rap - Texten

## Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

---

<sup>67</sup> „Chose“ = *franz.*: „*la chose*“ = „die Sache“

Der Leser wurde durch eine Rückblende über Retros Manager Szymon und das Verhältnis zwischen den beiden informiert. Informationen darüber konnte der deutsche Leser problemlos aufbauen. Geblieben ist die inhaltliche Inkohärenz bezüglich Retros Tötungsvorhaben. Formal ergeben sich keine Inkohärenzen. Insofern ist das Fragment, abgesehen von der erwähnten inhaltlichen, autorenintendierten und noch nicht behobenen Inkohärenz, für den deutschen Leser auf beiden Ebenen kohärent rezipierbar.

### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„**Od tygodnia** w liniach papilarnych zapisania wydarzeń konstelacja niefajna i podejrzenia te cała sytuacja zdeterminowała. Jak było? [...] **miało wyjść coś** [...] już – już wszystko prawie się ugrało, sukces był tuż już, sprzedaż płyty miała się wzrosnąć i poprawić, koncerty, zamówienia, występ w programie i w radiu, no i na rękę gotówka też miała [...] wpadnąć [...] **ale ktoś nawalił, ktoś inny zdradził, coś komuś wypadło, ten dawał sobie kadzić, jednym słowem ktoś coś kiedyś tegoś, ale chyba coś nie zazwoiło, a wszystko nakręcaś miał jego ten niby menedżer Szymon, no tak Staszek było?** Tak było. Jedno jest pewne – finansowo ostra kiła, brak siły na pieniądze brak przez Stanisława [...] **Powtórzmy więc raz jeszcze, gdyby więc chcieć streszczyć powyższego fragmentu treści, ukazany w niej jest [...] czas przeszły:** główny bohater piosenki **w finansowej znajduje się opresji**, usiłował [...] dodać rumieńców przebiegowi swojej kariery, zdaje się bezskutecznie.” (2005: 62 – 63)

Eine Rückblende wird durch die Stimme des MCs eingeleitet, der Leser erfährt, dass Retros Karriere durch einige Zwischenfälle nicht so verlaufen ist, wie sich dieser das gewünscht hätte. Aus Retros Sicht wird klar, wer die Verantwortung dafür trägt: „**ten niby menedżer Szymon, no tak Staszek było?**“ – „dieser vermeintliche Manager Szymon, war es nicht so, Staszek?“ ( „Staszek“ ist eine der vielen, im polnischen Originaltext verwendeten, Kosenamen für Stanisław Retro, genauer dazu unter Punkt 4.6.: „Namensgebung“). Es folgen danach erklärende Worte des MC: „**Powtórzmy więc raz jeszcze [...] streszczyć powyższego fragmentu treści, ukazany w niej jest [...] czas przeszły**” – kurz: „wiederholen wir noch einmal ...im obigen Fragment wird die Vergangenheit beschrieben“. Noch einmal wird dem Leser verdeutlicht, dass Retro finanzielle Schwierigkeiten hat: „**w finansowej znajduje się opresji**“.

„ Sylwester. Więc Szymon nie odbiera (ten menedżer) [...] **pięćset jeden, pięć siedem, siedem cztery** [...] hej, jak tam było dalej? Czy ktoś tu sobie robi jaja, halo halo? ,Szymon odbierz, to ty? halo...?’ [...] Staszek dzwonił pod ten numer całe rano, raz za razem, porażka za porażką,

sto razy wykręcił i sto razy wysłuchał umizgów lepkich automatycznej sekretarki: **‘Elo, mów telefon Szymoma, nie mogę teraz odebrać, ale do ciebie zaraz oddzwonię, no to narka’**, ale jaja, coś się nie zgadza, ktoś cie chyba tu wystawia, chyba cie tu ktoś, własny menedżer, zdradza [...]” ( 2005: 63-64)

Retro versucht unzählige Male vergeblich, seinen Manager zu erreichen ( die Zahlenreihe von „**piecset**“ bis „**cztery**“ verdeutlicht das Moment der Telefonnummernwahl). Jedes Mal schaltet sich der automatische Anrufbeantworter Szymons ein, dessen salopper und „hipper“ Text hier widergegeben wird. Das erste Bild von Manager Szymon als umtriebig, vielbeschäftigter, kommunikativer und wahrscheinlich aufgesetzt freundlichen Manager entsteht beim Leser – die ersten Scenes für eine weitere Typenbildung in der Vorstellung des Lesers sind entstanden.

„ [...]jeszcze tydzień temu Staszek koło niego ...który na płytę napisał mu tektury i czasu swojego zapoznał go z kim trzeba, siedzi w **jakimś klubie przed zespołu Konie koncertem**, stawia mu drinki najlepsze [...]i wtem ‘Ci Konie to fajny zespół – mówi Szymon – ‘świetną ostatnio nagrali piosenkę, można by tu im nakręcić jakąś karierę’ [...]ten **chuj skorumpowany ze złamanym zółdkiem za pieniądze tu jego chleje i wtem będzie zeru jakiemuś innemu nakręcał o nie nie. ‘Rzeczywiście, te Konie są świetne’ – zgodnie twierdzi Stanisław Retro, a korzystając z pójścia przez Szymona do toalety, mówi do stojącej za barem kobiety, czy nóż ma [...]kiedy idzie na ten cały backstage, ‘organizator’, ‘vip’, ‘organizator’ przedstawia się ochronie chłodnie i zwięźle [...]i korzystając, że zespół cośtam ustawia na scenie, gitarę jedną za drugą bierze i struny piękne idą do nieba, o nie nie, nie będą miały Konie lepszą od Stanisława Retro płyty podaż i sprzedaż. Ale gdy obcinał te struny czyjś w korytarzu **krok zaszmerzał, więc on buch [...]myk! [...]Jak dostał się spowrotem do środka nie wiedział**, w płucach zamieszki, wysypanie zboża na krwobieg toru przez komory serca, w klubie krzyk i afera z powodu zespołowi przez sprawców nieznanym strun obcięciem! [...]Zagrali więc z **playbacku**, symulacja piosenek na strun pozbawionych instrumentach.”**

( 2007: 65- 66)

Hier gibt es für den polnischen Leser im Zuge einer weiteren Rückblende einiges an Handlung zu rezipieren: das zwiespaltene Verhältnis zwischen Retro und seinem Manager ist unter anderem auf die hier beschriebene Tatsache zurück zu führen, dass Szymon auch weitere Musiker managen möchte, und zwar die Band „**Konie**“ („Pferde“). Szymon entdeckt die „Newcomer“ in einem Klub. Retro ist dabei – Neid und Missgunst gehen mit ihm, vorerst

nur in Gedanken, durch: **„ten chuj skorumpowany ze złamanym zoledziem za pieniadze tu jego chleje i wtem bedzie zeru jakiemus innemu nakrecal o nie nie”** – „dieser korrupte Schwanz mit der gebrochenen Eichel säuft da auf seine Kosten und wird irgendwelchen anderen Nullen die Karriere ankurbeln, oh nein, nein“. Retro lässt sich vor Szymon nichts anmerken, teilt scheinbar Szymons positive Meinung über die Band. Als Szymon sich jedoch auf die Toilette begibt, schreitet Retro zur Tat: er leiht sich von der Barfrau ein Messer, begibt sich hinter die Bühne (besagte Band steht kurz vor ihrem Auftritt) und zerschneidet sämtliche Gitarresaiten: **„gitare jedna za druga bierze i struny piekne ida do nieba“** – „er nimmt eine Gitarre nach der anderen und die wunderschönen Saiten gehen in den Himmel“. Danach eilt er – beinahe hätte man ihn ertappt – zurück zu seinem Platz neben Szymon. Niemand hat Verdacht geschöpft, die Band spielt ein Playback - Konzert.

Aus diesem Rückblende – Fragment erfährt der polnische Leser einen der Gründe, weshalb Retro schlecht auf seinen Manager zu sprechen ist. Die beschriebene Handlung ändert die Charakterszene, welche der Leser von der Figur des Retro bisher aufgebaut hat, nicht: Retro hat seine Emotionen nicht unter Kontrolle, ist labil und jähzornig. Weiterhin weiß der polnische Leser nichts Genaueres über die Motivation und das intendierte Opfer der Tötungsabsichten Retros – diese inhaltliche Inkohärenz besteht „im Kopf“ des Lesers nach wie vor. Die Handlung innerhalb Rückblende hingegen konnte klar rezipiert werden.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus:

**„już – już -sukces byl tuż już“, „ale ktoś nawalil, ktoś inny zdradził,  
„coś komuś wypadło“, „jednym słowem ktoś coś kiedyś tegoś“,  
„Zazwoiło -było“, „pięćset jeden, pięć siedem, siedem cztery“,  
„raz za razem, porażka za porażką, sto razy -i sto razy”,  
„toalety -kobiety”, „piękne ida do nieba, o nie nie, nie będą”,  
„krwobiegu tory przez komory”**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

**„konstelacja niefajna“, „miało wyjść coć“, „ale ktoś nawalil“, „wszystko nakręcać miał ten niby menedżer Szymon“, „finansowo ostra kila“, „hej, jak tam było dalej?”, „sobie robi jaja“, „no to narka“, „drinki najlepsze“, „będzie zeru jakiemus innemu nakręcał”, „idzie na ten cały backstage”**

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: **„chuj skorumpowany ze złamanym zoledziem“, „chleje“**

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

**„Od tygodnia w liniach papilarnych zapisania wydarzeń“, „Powtórzmy więc raz jeszcze, gdyby więc chcieć streścić powyższego fragmentu treści“, „jak dostał się do środka, nie wiedział, w płucach zamieszki, wysypanie zboża na krwobiegu tory przez komory serca”**

Weitere relevante Formframes:

„Elo“ – dies ist ein für den polnischen Rap typischer Frame, der dem Frame „Yo“<sup>68</sup> im deutschen Rap entspricht; „Elo“ wird darüber hinaus vor allem von Warschauer Rappern<sup>69</sup> verwendet und ist eine verbale Identifikationsform für die Warschauer HipHop – Szene;

„no to narka“ – „narka“ ist eine Art Koseform für die polnische Abschiedsflöskel „na razie“ (vergleichbar mit dem deutschen „Tschüssel“, hier steht der Frame ( innerhalb des Anrufbeantworter-Textes von Szymon) für die saloppe Art des Managers;

„więc on buch ...myk“ – „buch“ und „myk“ sind lautmalerische Ausdrücke der polnischen Sprache, im Deutschen in dieser Situation ( Flucht Retros) vergleichbar mit zum Beispiel „dzumm“, „flitzzz“, oder „zack“;

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlich – sinnhaften Ebene kann diese Schlüsselszene reibungslos rezipiert werden. Geblichen ist die inhaltliche Inkohärenz bezüglich Retros Tötungsabsichten. Der Leser erwartet diesbezüglich noch eine Aufklärung.

### Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

#### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts

Für die Inhalte Rückblende besteht zwischen Translat und Ausgangstext Kohärenz. Auch besteht Kohärenz für die offenen Fragen beider Modell – Leser: wen möchte Retro umbringen und weshalb?

Gesondert betrachtet wurde auf der Formebene bei beiden Texten Kohärenz festgestellt. Beim Vergleich zwischen Translat und Ausgangstext tauchen folgende,

---

<sup>68</sup> urspr. natürlich aus dem Englischen übernommen;

<sup>69</sup> vgl. Pawlak, 2004

interessante Aspekte auf: der Frame „Pseudomanager“ im Deutschen basiert auf dem polnischen Frame „niby menedzer“ ( also: „vermeintlicher Manager“) – eine gute Übersetzungslösung, denn das besonders oft im Sprachgebrauch Jugendlicher verwendete Präfix „Pseudo“ ( „Pseudorapper“, „pseudocool“ usw.) passt gut in diesen Text ( bestimmt besser als „der vermeintliche Manager“), im Polnischen wird das Frame „niby“ im Gegensatz zum deutschen eher in der Umgangssprache verwendet; der „korrupte Schwanz, dem schon die Eier rosten“, ist im polnischen „chuj skorumpowany ze zlamany zolodziem“. Die Scene der beiden Leser unterscheidet sich minimal: im Deutschen rosten die Eier, im Polnischen ist die Eichel gebrochen – thematisch bleibt dieser Vulgarismus aber in beiden Sprachen im selben Bereich – die erzeugte Wirkung ist sehr ähnlich. Kühl handelt dem Reim zuliebe: „rosten ...Kosten“ – eine weitere als gelungen zu bezeichnende Übersetzungslösung. Für die lautmalerischen Frames des Polnischen „buch – myk“ wurde ein eher umschreibender Frame vom Übersetzer gewählt: „ weg von hier“. In beiden Versionen ist dieselbe Scene entstanden – die lautmalerischen Frames können als intensiver bezeichnet werden. Als inkohärenz kann man dies aber nicht bezeichnen.

#### Fazit

Wieder ein Fragment, dessen Übersetzung als gelungen bezeichnet werden soll.

#### **4.4.6. Schlüsselszene 8: Eine folgenschwere Lüge, erste Begegnung des Lesers mit Anna Przesik**

##### **Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz**

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„ 31. Dezember, Silvester. [...]ein Bekannter von TVN sagt[...]:**„Na, Stan, bis nachher dann bei Sylvester mit den Pferden, das wird fett werden [...]großes Bankett mit Konzert, Catering, Vangelis, Feuerwerk, alle, die in der Szene Rang und Namen haben, werden dort sein[...]“**, [...] alle reden von der Party da, **zu deren geladenen Gästen du immer zweifelloser nicht gehörst**. Und als wieder jemand mit seiner Einladung angibt, **hältst du dem Druck nicht mehr stand** und improvisierst etwas zu laut, **aus reiner Revanche**. Nein, du kämest wahrscheinlich nicht, **du und Anka, ihr feiert zu Haus**. **„Vielleicht die wichtigsten zehn Leute aus der Medienbranche. Geschlossene Gesellschaft, kein Pöbelauflauf[...]“** Da hast du dich weit aus dem Fenster gehängt.“ ( 2007: 85)

Aus diesem Fragment erfährt der Leser, dass die Musiker der Band „Pferde“, deren Gitarrensaiten Retro in der vorigen Schlüsselszene durchgeschnitten hat, nun am Beginn einer Karriere stehen. Ob dieser Umstand Szymon zu verdanken ist, wird hier noch nicht erwähnt. Zu einer Sylwestergala, bei welcher besagte Band durch den Abend führt, ist Retro nicht eingeladen. Das macht Retro zu schaffen, was dem Leser mit dem Frame „**hältst du dem Druck nicht mehr stand**“ signalisiert wird. „**Aus reiner Revanche**“ – also, um seine Überlegenheit dem Umstand des Nicht-Eingeladen-Seins gegenüber auszudrücken - lügt Retro, was mit dem Frame „**improvisierst**“ ausgedrückt wird. Und zwar sagt er, dass er mit seiner Freundin (dass „Anka“ seine Freundin ist, verdeutlicht der Frame „**du und Anka, ihr feiert zu Haus**“) und wichtigen Persönlichkeiten aus der Medienbranche Sylvester zu Hause verbringt. Dass diese Lüge folgen haben wird, zeigt dem Leser der Frame „**Da hast du dich weit aus dem Fenster gehängt**“.

Nun kommt es in folgendem Fragment für den Leser zur ersten tatsächlichen Begegnung mit Retros gegenwärtiger Partnerin Anna Przesik. Der Leser wurde bisher immer wieder vage darüber informiert, dass Retro eine Freundin hat - an dieser Stelle tritt diese Figur erstmals de facto ins Romangeschehen ein. Diese Szene spielt in Retros Wohnung.

„[...]**deine jetzige Freundin Jeanne d’Arsch, Anna Przesik**, die eben aufgestanden ist und nun die Bühne dieser schlimmen Farce betritt, **nackt in einem Höschen mit der Aufschrift ‚Wednesday**‘, mit der Frisur und dem Blick einer Person, die gerade am elektrischen Strom gebastelt hat,[...]und sagt: **‚Na Stan, ist die Kohle da?‘** ‚Brat deine Titten, boah ha,ha!‘ machst du hilflos auf witzig[...] ‚Stan‘, sagt Anna plötzlich, ‚das meinst du doch nicht ernst?[...]Eh, mach keine Scherze Mann, was ist mit Salzstangen und Erdnüssen, Kometen und Knallerbsen, Flitter muss sein und Harlekin, und let’s happy und let’s be party,[...]**Und du sitzt hier und glotzt die Möbel an[...]Ruf diesen Szymon an, diesen Hund, er soll sofort mit Kohle rüberkommen, sonst red ich mal selbst mit dem, und dann geht’s rund!**“ (2007: 87)

Die erste Gesamtszene die der Leser von Anna Przesik aufbaut, enthält sowohl Komponenten ihrer äußerlichen Beschreibung, als auch erste Komponenten zu ihrer Charakterbeschreibung. Ob Anna Przesik eine schöne Frau ist, erfährt der Leser noch nicht, bloß, dass sie verschlafen, mit unordentlicher Frisur und halb nackt vor Stanisław steht. Das lässt bei dem Leser vorerst die Szene von Unordentlichkeit entstehen. Der Frame „Wednesday“ als Aufschrift auf ihrem Höschen bringt eine Szene des Lächerlichen ein. Durch den Dialog zwischen den beiden erfährt der Leser, dass Anna darauf wartet, dass

Stanisław Geld nach Hause bringt. Stanisławs Verhalten gegenüber Anna erscheint dem Leser nicht als liebevoll, allerdings geht auch sie nicht liebevoll mit ihm um. Die Szene erinnert ein wenig an Retros Beziehung mit Ewa. Auch dort war das Geld und dessen ständiger Mangel ein allgegenwärtiges Thema gewesen.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„Pferden-werden“, „Revanche-Medienbranche“**

**„Kohle da-boah ha,ha“, „Hund - rund“**

In dieser Passage findet sich zwar eine geringere Anzahl von offensichtlichen Reimen, jedoch ist die Passage umso stärker rhythmisiert.

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„das wird fett werden“, „alle reden von der Party da“, „Na Stan, ist die Kohle da?“, „mach keine Scherze Mann“, „er soll sofort mit Kohle rüberkommen, sonst red ich mal selbst mit dem, und dann geht’s rund!“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„Brat deine Titten“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„zu deren geladenen Gästen du immer zweifelloser nicht gehörst“, „hältst du dem Druck nicht mehr stand“**

Kryptoframes: **„...Jeanne d’Arsch“** – ein derbes Wortspiel, abgeleitet vom Namen

Jeanne d’Arc (Johanna von Orleans), verstärkt Retros scheinbar unromantische Gefühle für seine Freundin; im polnischen Text steht an dieser Stelle nur der gewöhnliche Vor- und Nachname seiner Partnerin, allerdings ist ihr Nachname „Przesik“ auch im Polnischen eine derbe Konnotation: das polnische Verbum „sikac“ = „pissen“, mit dem Präfix „przesikac“ = „durchpissen“ („vollpissen“), also „Anna Vollpiss“ (den Nachnamen hat Kühl aus dem Polnischen ins Deutsche übernommen);

„let’s happy und let’s be party“ - aus dem Ausgangstext in gleicher Form übernommen:  
ironische, falsche englische Satzkonstruktion – anstatt  
„let’s party und let’s be happy“;

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

In sich ist dieses Textfragment auf beiden genannten Ebenen kohärent. Die Frage nach dem „Wer“ und „Warum“ bezüglich Retros Mordplan bleibt weiterhin offen.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstexts

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstexts

„ 31 grudnia, sylwester [...]znajomy pewien z TVN [...]mówi do ciebie: **‘no to do zo Stachu na Z Konmi sylwester imprezie, będzie niezłe [...]bankiet wielki z koncertem katering, Vangelis, fajerwerki, wszyscy będą co liczą się na Liście Muzycznej Piosenki’** [...]wszyscy gadają o tej jakiejś imprezie, **na którą ty coraz ewidentniej zaproszony nie jesteś** [...]za którymś razem, gdy ktoś się chwali zaproszeniem, nie wytrzymujesz cisnienia i małą improwizację wygłaszasz głośniejsz niż trzeba, że nie, że raczej ci nie będzie, **bo z Anką wyprawiacie u siebie, ‘najważniejszych w mediach osób dziesięć, kameralna to impreza, nie jakiś plebsu spęd[...]może aż za bardzo pojechałeś [...]**” ( 2005: 67 - 68)

Die „Pferde“ ( „Konie“) scheinen Erfolg zu haben – sie sollen auf einer Elite - Sylwestergala spielen, zu der Retro nicht eingeladen ist. Dieser Umstand peinigt Retro – aus Trotz kündigt er eine eigene Sylwesterfeier bei sich zu Hause an, zu der nur ausgewählte Gäste kommen ( „kameralna to impreza, nie jakiś plebsu spęd“, wörtlich: „es ist eine gemütliche Feier, kein Pöbelauf“) . Dass diese Aussage Folgen haben wird, macht folgender Frame deutlich: „**może aż za bardzo pojechałeś**“, wörtlich: „vielleicht bist du da doch zu weit gefahren“.

„ [...]twoja dziewczyna aktualna, Przesik Anna, która właśnie wstała w samych z napisem **‘Wednesday’ majtkach**, z fryzura i wzrokiem osoby, która przy prądzie przed chwilą coś kombinowała [...]mówiac: **i jak Stachu, jest już ta kasa? ‘Cycki sobie usmaż buahaha!’ – udajesz dowcip zabawny [...]**’Stachu’ – mówi nagle Anna – ‘ty chyba nie mówisz to poważnie?! [...] ’no weź sobie nie żartuj, bo przecież paluski i słone orzeszki, komety i petardy, cekinu konieczność, arlekinu i let’s happy, let’s be party [...]a ty tu siedzisz i na meble sobie patrzysz [...]Dzwoń do tego Szymona tego drania, mów żeby zaraz wyskakiwał z kasy, bo inaczej ja z nim pogadam, i wtedy zobaczysz!’” ( 2005:70)

Hier begegnet der Leser Retros gegenwärtiger Partnerin, Anna Przesik. Sie wird ( aus Retros Sicht) wenig zärtlich und begehrenswert beschrieben. Genaue Frames zu ihrer äußerlichen Beschreibung fehlen – der Leser erhält lediglich die Scene von einer frisch aus dem Bett geschlüpften, momentan unordentlich erscheinenden Frau. Der Frame der Aufschrift „**Wednesday**“ auf ihrem Höschen, außer welchem sie nichts anhat, erzeugt eine lächerliche Scene. Wieder kommt ein dem Leser bekanntes Thema zwischen den beiden zur Sprache: Geldnot. ( „**jest już kasa?**“ = „ist die Kohle schon da?“, Retros grobe Antwort: „**Cycki sobie usmaz buahaha!**“ = „Brate dir deine Titten buahaha!“). Anna drängt Retro zur Geldbeschaffung, er versteckt sich hinter einem nicht gelungenen Scherz.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstexts

**Reim und Rhythmus:** „**imprezie, będącie nieźle**“, „**no to do zo**“, „**że nie, że raczej cie nie będącie**“, „**cekinu i arlekinu**“ - diese Passage ist sehr stark rhythmisiert, es sind weniger explizite Reime, als ähnlich klingende Worte (auch durch ihre Anordnung) zu finden.

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**no to do zo**“, „**wszyscy gadają o tej jakiejś imprezie**“, „**cos kombinowała**“, „**jest już ta kasa?**“, „**dzwon do tego Szymona, tego drania**“, „**mów żeby zaraz wyskakiwał z kasy, bo inaczej ja z nim pogadam**“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**cycki sobie usmaz buahaha**“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**na którą ty coraz ewidentniej zaproszony nie jesteś**“, „**nie wytrzymujesz ciśnienia**“

Weitere relevante Formframes: „**no to do zo**“ – ein Frame, der sprachspielerisch an eine umgangs- bzw. jugendsprachliche Kreation des Polnischen herangeht: „do zo“ ist die ( mündlich geführte) Abkürzung für „do zobaczenia“, wörtlich: „bis zum Wiedersehen“, „no to“ könnte man im Deutschen mit „also dann“; im Polnischen ist hier natürlich die Anhäufung des Vocals „o“ in Verbindung mit immer nur einem ( und immer anderem) Konsonanten sehr prägnant – der polnische Leser versteht das Sprachspiel; Kühl konnte an dieser Stelle kein sprachspielerisches Pendant finden, jedoch baut er in diesem Fragment ein anderes, bereits erwähntes Sprachspiel ein:

„Jeanne d’ Arsch“ – das intertextuelle Gleichgewicht bleibt so, an diesem Beispiel, erhalten.

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Ausgangstexts

Der polnische Leser kann diese Schlüsselszene auf beiden Ebenen klar rezipieren. Die Fragen um Retros Mordvorhaben sind noch nicht geklärt.

#### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

##### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Es wurde deutlich, dass auf der inhaltlichen Ebene kohärente Szenen von beiden Lesern aufgebaut werden – auch sind beide Leser weiterhin nicht über die genauen Umstände um Retros Mordplan informiert.

In beiden Texten rückt das Reimmoment in den Hintergrund, die Rhythmisierung der Sprache ist hier deutlicher zu rezipieren. Register und Wortspiele wurden berücksichtigt – es herrscht intertextuelle Kohärenz auf formaler Ebene.

#### Fazit

Die Übersetzung dieser kurzen, 8. Schlüsselszene ist wiederum als geglückt zu bezeichnen.

#### **4.4.7. Schlüsselszene 9: Retros Freundin Anna Przesik und ein Blick in ihre Beziehung**

##### **Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz**

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„ Und hier ist nun ein kleiner Einschub angebracht zur Charakterisierung der Person, die Stan sehr bald nach Ewas Weggang kennenlernte, weil sie vor kurzem [...] auf seinem Konzert zu wild in der ersten Reihe tobte und den vorzeitigen Abgang probte, über die Barriere mitten auf die Bühne[...]Schädelbruch.“ ( 2007: 89-90)**

Die Erzählerstimme hat bisher bereits einige Male eine Art erklärender Passagen in den Text eingebaut, dem Leser möglicherweise entstandene Unklarheiten bei der Rezeption aus dem Weg räumend. Solche erklärenden Passagen finden sich natürlich in den meisten Romanen. Jedoch sind sie in den meisten Fällen nicht vom Erzähler selbst als solche deklariert, sondern fügen sich in den Erzählfluss ein. Es werden im Translat ganz bestimmte Frames verwendet,

die die Scene evozieren, dass die Erzählerin davon ausgeht, der Leser könnte an gegebenen Stellen Schwierigkeiten haben, der Romanhandlung zu folgen und dem Leser deshalb mit erklärenden Worten entgegenkommt (in dieser Passage ist so ein Frame beispielsweise „und hier ist nun ein kleiner Einschub angebracht“, davor waren es die Frames „Wiederholen wir also noch einmal. Wollten wir den Inhalt des obigen Fragments zusammenfassen, so wird in ihm...die Vergangenheit gezeigt“ und „Silvester, um die Inhalte bis hier kurz zusammenzufassen, alles dreht sich um den Drang der Hauptfigur Stanisław Retro zur Tötung seines Kollegen...“ sowie „Er geht die Straße entlang in der Jetztzeit und erinnert sich dabei, wie sich gleich zeigen wird, an Begebenheiten der Vergangenheit“ ).

Aus obigem Textfragment erfährt der Leser dann, den Ort, den ungefähren Zeitpunkt, und die Umstände, unter denen Retro seine jetzige Freundin Anna Przesik kennengelernt hat.

**„ Der Blick des Mädels war für ihn schon damals, als man sie davontrug, ein Rätsel und innerer Widerspruch:** übermäßig gewölbt und hyperkinetisch[...]Nur Szymon, Pappnase von Manager, war wieder frenetisch. **„Stan, du gehst ins Krankenhaus, beim Fräulein Händchen halten, schleim dich da ein, das ist medial ein schlaues Unterfangen!‘** Also bist du hingegangen. Blitzlicht, Kameras und Presse, auf dem Titelblatt der Tageszeitung[...]ein Foto: Stan überreicht der Mumie ein Netz Apfelsinen. **Und Szymon hat auch mit dem Supermarkt noch ein Geschäft gemacht,** dass der Name sichtbar war und der Preis ein Zloty achtzig, mit Zoom auf kernlos und saftig, leicht zu schälen, viel Frucht, **die Knete dafür hat er natürlich selbst eingesackt,** und als er sah, dass das Thema gut ankam – **„Stanisław Retro ist ein guter Mensch‘ und „Stan Retro besucht Kranken‘ – redete er diesem Mädchen [...] sofort ein,** sie schreibe Gedichte: **„Es stimmt doch, du schreibst Gedichte?‘** **„Ich weiss nicht, mal seh’n...‘** **„Ja eben!‘,** [...]und gleich ein Artikel in der neuen Gala: **„Prominenter Liedermacher und bekannte neolinguistische Poetin sprechen über ihre Freundschaft im Krankenhausflur.‘** [...] Und da Stan nun diesen nuklearen Explosionen der Superlative ausgesetzt war – **„Wau, wie prominent die ist! Ein echter Star, berühmt und populär!‘** – war es kein Wunder, klar, dass er sie schließlich wunderbar fand[...]“  
( 2007: 90-92)

Diese Textpassage ist besonders im Hinblick auf die Personencharakterisierung und Typenbildung in der Vorstellung des Lesers von Belang. Der Leser erfährt zuerst, dass Retro anfangs von Anna nicht begeistert war. Sein Manager Szymon versucht (ganz nach klischeehafter Manager-Manier), alles nur Erdenkliche zu vermarkten: Stanisław muss zum Beispiel das Mädchen, das sich bei seinem Konzert verletzt hat, auf Anweisung Szymons im Krankenhaus besuchen, damit in den Medien über seine Menschlichkeit berichtet wird. Retro

seinerseits scheint seinem Manager hörig zu sein – eine wichtige Scene, die für den Leser im Bezug auf den Eindruck von Retros Charakter wichtig ist: Retro ist demnach leicht beeinflussbar und alles andere als willensstark ist (er lässt sich letztendlich sogar von Szymon dazu bringen, mit Anna eine Partnerschaft einzugehen). Die Frames um Szymon und seine Managertätigkeit zeigen dem Leser, dass er ein tüchtiger Geschäftsmann ist: seine Gedanken drehen sich pausenlos um neue Vermarktungsideen, er hat Überzeugungskraft und Durchsetzungsvermögen. Trotz dieser - objektiv (und im Kontext des Berufslebens) betrachtet - positiven Eigenschafte Szymons, entsteht für den Leser auf emotionaler Ebene aber letztendlich auch von Szymon eine Negativscene, was seinen Charakter betrifft. Dazu trägt hier insbesondere der Frame **„die Knete dafür hat er natürlich selbst eingesackt“** bei - Szymon scheint immer auf den eigenen Gewinn bedacht: gute Geschäfte zu machen, ist für ihn das Wichtigste im Leben. Dies erzwingt eine gewisse Rücksichtslosigkeit gegenüber seinen Mitmenschen – und Rücksichtslosigkeit ist eigentlich immer negativ konnotiert. Als einen weiteren Charakterzug Szymons sieht der Leser Unehrllichkeit: Szymon schafft Illusionen und erfindet Tatbestände, um erfolgreich zu bleiben, darüber hinaus ist er manipulativ (**„Stan, du gehst ins Krankenhaus, beim Fräulein Händchen halten, schleim dich da ein, das ist medial ein schlaues Unterfangen“**, **„redet er diesem Mädchen sofort ein“**).

Was dem Leser des Tranlats nun bei seiner bisherigen Lektüre des Romans auffällt, ist, dass alle Beschreibungen – seien es jene der Figuren, ihres Verhaltens oder der Ereignisse um diese Figuren – überzogen sind. Anfangs kennt der Leser nur Patricia Pitz und Stanisław Retro – bereits diese zwei Charaktere haben nichts Heldenhaftes an sich. Wenn der Leser gehofft hatte, vielleicht im Zuge der weiteren Lektüre einem traditionell tugendhaften Romanhelden zu begegnen, wird er auch mit den Figuren der Katarzyna Lepp, jener des Managers Szymon und Annas Przesiks enttäuscht. Sie alle werden von ihrer negativen Seite beleuchtet.<sup>70</sup>

**„ Endlich wurde sie entlassen, sie bezogen gemeinsam das Apartment im bewachten Wohnkomplex, alles lief perfekt, gemeinsame Einkaufstouren, Geld und Tourneen [...] doch nach zwei Wochen stellte sich heraus, da hat, blutjung, eine Autorin debütiert, mit**

---

<sup>70</sup> Diese von der Autorin beabsichtigte konsequente Negativsicht und Überzeichnung auf die Romafiguren lässt beim Leser eine globale, das Werk betreffende Metascene entstehen: Masłowska kritisiert und stellt bloß, und zwar anhand ihrer Figuren. Bei ihren Ausführungen übertreibt sie – aber übertreibt sie tatsächlich maßlos? Wie funktioniert beispielsweise die Medienbranche hinter ihren Kulissen? Wird nicht tatsächlich jedes kleinste Ereignis zu einem großen PR-Gag aufgeblasen? Existieren ähnliche Charaktere nicht tatsächlich auch in der Realität? Masłowskas Kritik ist, zumindest in ihren Augen, berechtigt: sie ist bereits in sehr jungem Alter mit dieser Branche in Berührung gekommen und hat so prägende Lebenserfahrungen gemacht.

**Monolinguisimus – das eine Wort, wo man mit muss – [...] weitaus besser lesbar als die komplexen Gedichte der Anna Przesik, die die Medien auch schon satthatten. Immer häufiger konnte man hören, nach Abnahme des Gipsrakophags sei sie keineswegs so hübsch und populär, wie immer berichtet, sondern eher platt, der Ruhm sei ihr nur angedichtet, sie selbst von den Medien aufgeblasen, ein feines Früchtchen, lockeres Mädchen, Flittchen und Nüttchen.“ ( 2007: 93)**

Inhaltlich erfährt der Leser aus diesem Fragment, dass Retro und seine Freundin in eine gemeinsame Wohnung ziehen, eine zeitlang verläuft ihr gemeinsames Leben harmonisch („**alles lief perfekt**“). Dieses Textfragment erzeugt in erster Linie jedoch eine Metascene der Gesellschaftskritik. Insbesondere ist es hier die Kritik des Moments der Kurzlebigkeit innerhalb der Medienbranche („**die die Medien auch schon satthatten**“), welche ununterbrochen künstlich Stars kreiert („**nach zwei Wochen stellte sich heraus, da hat, blutjung, eine Autorin debütiert, mit Monolinguisimus – das eine Wort, wo man mit muss**“). Die Menschen hinter diesen Stars werden, so die Metascene, zweifach vermarktet und ausgebeutet: zuerst als Positividole, solange sie nicht von einem weiteren künstlich geschaffenen Star von ihrem Platz verdrängt werden, danach werden sie, um die reißerische Gier der Massen nach Negativschlagzeilen zu befriedigen, an den Pranger gestellt („**Immer häufiger konnte man hören, nach Abnahme des Gipsrakophags sei sie keineswegs so hübsch und populär, wie immer berichtet, sondern eher platt, der Ruhm sei ihr nur angedichtet, sie selbst von den Medien aufgeblasen, ein feines Früchtchen, lockeres Mädchen, Flittchen und Nüttchen**“). Im Laufe der Analyse wird sich noch zeigen, dass alle Figuren des Romans, die Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens repräsentieren ( Retro, Anna, Mac Robert und Szymon), diesen Mechanismus durchlaufen. Niemand ist vor der Maschinerie der Medien gefeit – so Masłowskas Aussage. Auch sie selbst nicht.

Nach dieser Rückblende kommt es im weiteren Verlauf der Geschichte es zu einem Streit zwischen Anna und Retro, weil sie sein letztes Geld für einen Frisuerbesuch ausgegeben hat. Während dieses Streites wird Retro sogar handgreiflich: „**[...]überlief ihn ein Schauer der Wut[...]er prügelte den Schrank, zuerst mit der Faust, dann mit dem Lautsprecher, schmiss alles aus den Fächern raus und den Rest von den Bügeln[...]Und zog ihr, damit sie sich das merkte, eins mit der Schrankverkleidung über**“. ( 2007: 96)

Einzelscene: Erstmals im Roman wird die Hauptfigur des Stanisław Retro einer anderen Person - nämlich seiner Freundin Anna Przesik – gegenüber gewalttätig. Dieses Verhalten Retros bestärkt den Leser ein weiteres Mal in seiner emotionalen Negativscene von Retro.

Als Folge dieses Wutausbruchs spürt Retro einen plötzlichen stechenden Schmerz in der Brust. Um sich zu beruhigen, tut er folgendes: **„Mein Herz schlägt im Rhythmus der Liebe“, sprach sich das wieder und wieder vor und streichelte dabei den ganzen Körper. „Mein Herz schlägt im Rhythmus der Liebe. Yo Mann, mein Herz, ich mag mich, es gibt keinen Schmerz. Verpiss dich, Flittchen, sag ich, das ist alles nur wegen dir. Ich wollte dir schon immer sagen, deine Gedichte sind strohdumm, die haben keine Reime und keinen Sinn[...]“.** ( 2007: 97-98)

Einzelscene: Hier entsteht die Scene eines emotional gespaltenen Retro: einerseits spricht er sich den beruhigenden Satz **„Mein Herz[...]“** vor, andererseits macht der Frame **„Verpiss dich, Flittchen,[...]“** dem Leser deutlich, dass er seine Aggressionen, trotz seiner Bemühungen, nicht unter Kontrolle halten kann. Diese zwei Frames, in ihrer Gegensätzlichkeit ( **„Rhythmus der Liebe“** und gleich darauf **„Verpiss dich“**) drücken Retros zwiegespaltenen Seelenzustand aus. Erstmals kann für den Leser hier auf emotionaler Ebene eine Mitleidsscene Retro gegenüber entstehen: er verhält sich zwar bisher laufend inkorrekt und vermittelt nichts traditionell Tugendhaftes, aber das muss – so kann der Leser verstehen - an seinem unaufhörlichen inneren Kampf, seinen seelischen Konflikten, letztendlich seiner Schwäche oder Hypersensibilität liegen. Zwar wird die emotionale Charakterscene des Lesers von Retro dadurch nicht ins Positive gewandelt, nimmt aber der Negativscene zumindest teilweise die Komponente der Vorsätzlichkeit Retros. Er ist scvheinbar weniger ein „mieser Kerl“ als eher ein „armer Teufel“. Dieses Sich-Vorsprechen kommt ab da immer wieder wie ein Refrain vor, wenn Retro kurz davor ist, die Beherrschung über sich selbst zu verlieren. Bietet eine weitere Charakterscene von Retro.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„tobte-probte“, „hyperkinetisch-frenetisch“,**

**„Unterfangen-hingegangen“, „ein Zloty achtzig-kernlos und saftig“, „war-Star-klar“, „Monolinguisimus – das eine Wort, wo man mit muss“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„Pappnase von Manager“, „schleim dich da ein“, „die Knete dafür hat er natürlich selbst eingesackt“, „Ich weiss nicht, mal seh’n..“, „Wau, wie prominent die ist!“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„Flittchen und Nüttchen“, „Verpiss dich, Flittchen“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„Und hier ist nun ein kleiner Einschub angebracht zur Charakterisierung der Person“  
„ein Rätsel und innerer Widerspruch“, „Endlich wurde sie entlassen, sie bezogen  
gemeinsam das Apartment im bewachten Wohnkomplex“**

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Es finden sich hier keine Formframes, die für den Leser Rezeptionsschwierigkeiten erzeugen – der bisherige Schreibstil der Autorin wird weitergeführt. Inhaltlich gibt es in diesem Fragment nun etwas mehr zu rezipieren ( de facto Handlungsszenes und Metascenes) – doch auch dies kann vom Leser bewältigt werden. Es herrscht im Translat zwischen beiden Ebenen Kohärenz.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„ I tutaj musi nastąpić mały appendiks o osoby tej charakterze, którą Stachu poznał niedługo po odejściu Ewy, ponieważ na jego koncercie [...]bawiąc się zbyt zaciekle w pierwszym rzędzie przez barierkę wypadła na scene [...]czaszki pęknięcie, jej spojrzenie **już wtedy**, gdy ją nieśli **dziwne na nim zrobiło wrażenie, nadmiernie wypukłe było i nadmiernie ruchliwe** [...]ale od razu wymyślił Szymon ten z **psiej dupy menedżer, ‘pójdiesz Stachu do szpitala potrzymać panienkę za rękę [...]medialnie korzystne przedsięwzięcie!**’, więc poszedłeś i od razu jakieś gazety, media, flesze, na stronie pierwszej zdjęcie w gazecie codziennej [...]jak Stachu pomarańczów siatke mumii wręcza, **a jeszcze zrobił z supermarkietem Szymon interes, żeby była nazwa widoczna i cena złoty dziewięćdziesiąt dziewięć**, i na soczysty bez pestek miąższ, i skóry łatwe do obrania i cienkie, **kaskę z tego oczywiście wziął dla siebie**, a potem widząc, że chwytny jest to temat, ‘Stanisław Retro dobrym czaowiekiem’ i ‘Stan Retro chorych nawiedza’, **tej dziewczynie ...w mówił natychmiast, że pisze wiersze:** ‘prawda, że piszesz wiersze?’ ‘Sama nie wiem...’ [...]’no właśnie!’ i już następnego dnia miał przygotowaną dla niej kartkę, w słupkach napisane były na niej jakieś bez sensu wyrazy, ‘potwory potwory to ostre gady’, ‘kamienie to głązy’, ‘to są takie slupy, to są takie gniady’, ‘Ze to neolingwizm powiedz’ mówi Szymon [...]i potem zaraz w nowej artykuł w ‘Gali’, ‘Znany piosenkarz i poetka neolingwistka znana mówia o swojej przyjaźni na terenie szpitala’, [...] **I jak słyszał ciągle Stachu te superlatywy eksplozje nuklearne: ‘ach jaka ona jest znana!, prawdziwa gwiazda, popularna, sławna!’**, to nic dziwnego że w końcu mu się wydała całkiem ładna.” ( 2005: 73-74)

Eine erklärende Passage der Autorenstimme führt den Leser nun zu einer näheren Beschreibung von Anna Przesik und ihrer Beziehung zu Stanisław Retro: Liebe auf den ersten Blick war es nicht gewesen ( „**już wtedy [...]dziwne na nim zrobiło wrażenie**“, wörtlich: „ schon damals machte sie auf ihn einen eigenartigen Eindruck“). Vielmehr hatte für das Zustandekommen dieser Beziehung Retros Manager Szymon, der Retro scheinbar ganz und gar unter seiner Kontrolle hat, seine Finger im Spiel: „**pójdiesz Stachu do szpitala potrzymać panienkę za rękę [...]medialnie korzystne przedsięwzięcie**“, wörtlich: „ du gehst ins Spital, Stachu und hältst dem Fräulein die Hand ...das ist medial ein günstiger Zug“. Wie alle anderen Charaktere des Romans, wird auch Szymons Figur sprachlich karikiert und überzogen dargestellt – das wird in dieser Passage besonders deutlich: Szymon, der geschäftstüchtige, verlogene und ehrgeizige Manager, der immer versucht, mehrere Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, mit Menschen operiert wie mit Spielfiguren und dabei immer nur den Profit vor Augen hat.

„ **Ona wyszła ze szpitala, razem na osiedlu strzeżonym w mieszkaniu zamieszkali, i wszystko było fajnie**, wspólne zakupy, kasa, koncertowa trasa [...] **Ale po dwóch tygodniach się okazuje jakichś, że wtem zadebiutowała laska nagle, która tworzyła w monolingwizm nurcie, poezje jednego słowa poezja jednego wyrazu również zwana, i bardziej okazała się popularna i znana [...]**Zgrabne to i do zacytowania łatwe, dużo czytelniejsze niż złożone wiersze **Przesik Anny, która zresztą mediom się przejadła, i coraz częściej opinie wyrażano, że po zdjęciu tego z gipsu sarkofagu wcale się nie okazuje taka, jak pisali ładna i popularna, i w ogóle sztucznie wykreowana wydmuszka medialna, ściera, kurwa, dziwka, kurwa i szmata.**” ( 2005: 74 - 75)

Anna verlässt das Spital, sie und Retro beziehen zu zweit eine Wohnung („**Ona wyszła ze szpitala, razem na osiedlu strzeżonym w mieszkaniu zamieszkali**). Anfangs scheint alles harmonisch - er der berühmte Popmusiker, sie die bekannte Neolinguistin. Doch dann wird sie von einer anderen Poetin verdrängt. Es entsteht eine Metascene der Gesellschaftskritik im Bezug auf die Medienbranche: Kurzlebigkeit, Sensationslust, Unbeständigkeit.

Im Weiteren kommt es dann zwischen Anna und Retro zu einem Streit – ihre Forderungen nach Geld bringen ihn ( wie für den Leser gewohnt) aus dem Gleichgewicht:

„... gniewu dreszcz go przeszył i uderzył w szafę pięścią, a potem głośnikiem jeszcze, najpierw wyrzucił wszystko z półek a potem z wieszaków całą resztę [...] **i dla zapamiętania lutnał jej jakimś gzymsem z szafki wziętym, jakimś przedmiotem [...]**’W rytmie miłości

**bije moje serce**’ [...] i powtarzał sobie gładząc się po całym ciele, **‘w rytmie miłości bije moje serce, elo, moje serce, lubie mnie, lubie siebie, spierdalaj dziwko**, mówie ci, bo to przez ciebie. Zawsze ci to chciałem powiedzieć, że głupie jak psa but były te twoje wiersze, ani bez rymów, ani bez sensu[...]” ( 2005: 78 - 79)

Er prügelt nicht nur auf sämtliche Einrichtungsgegenstände ein, sondern vergreift sich auch an Anna selbst, was seine negative Charakterszene für den Leser natürlich weiter prägt. Doch nach seinem Wutausbruch erleidet er plötzlich einen Schwächeanfall. Seine sich selbst beruhigenden Floskeln **„W rytmie miłości bije moje serce [...] lubie mnie, lubie siebie ”** ( „Im Rhythmus der Liebe schläft mein Herz [...]ich mag mich, ich mag mich selbst”) wirken lächerlich, sogar schon bemitleidenswert. Noch lächerlicher, und auf die tiefe Gespaltenheit Retros hinweisend, wirkt der unmittelbar darauf folgende Frame: **„Spierdalaj dziwko“** ( „spierdalać“ bedeutet so viel wie „sich verpissen“, „dziwka“ ist eine vulgäre und überaus negativ konnotierte Bezeichnung für ein Frau, vergleichbar mit „Flittchen“). Die Autorin gewährt dem Leser einen weiteren Blick in Retros Seele: bisher war er schon als antiheldenhaft und lasterhaft rezipiert worden, hatte beim Leser keine Sympatie erweckt. Hier kommt aber das Moment seiner psychischen Labilität, als etwaiger Verständnisgrund, hinzu – eine Mitleidsszene kann aufgebaut werden.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstexts

Reim und Rhythmus: **„na jego koncercie -zaciekle -w pierwszym rzędzie przez barierkę -na scene-pęknięcie”, „spojrzenie -wrażenie”, „nadmiernie wypukle - nadmiernie ruchliwe”, „panienkę za rękę”, „dziewięćdziesiąt dziewięć -cienkie -dla siebie”, „ach jaka ona -znana!, prawdziwa gwiazda, popularna, sławna!”, „kasa -koncertowa trasa”, „zwana -znana”, „ściera, kurwa, dziwka, kurwa i szmata”, „przeszył i uderzył”, „bije moje serce, elo, moje serce, lubie mnie, lubie siebie -przez ciebie”**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

**„od razu jakieś gazety, media, flesze“, „kaskę z tego“, „wszystko było fajnie“, „laska“, „mediom się przejadła”, „wydmuszka medialna”, „lutnał jej jakimś gzymsem z szafki wziętym”**

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen:

**„z psiej dupy menedżer“, „ściera, kurwa, dziwka, kurwa i szmata”, „spierdalaj dziwko”, „głupie jak psa but”**

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

**„I tutaj musi nastąpić mały appendiks o osoby tej charakterze, którą Stachu poznał niedługo po odejściu Ewy“, „jej spojrzenie już wtedy, gdy ją niesli dziwne na nim zrobiło wrażenie“**

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Ausgangstexts

Weder auf formaler, noch auf inhaltlich – sinnhafter Ebene stößt der polnische Leser bei dieser Schlüsselszene auf Rezeptionsschwierigkeiten. Die Rezeption kann, ohne auf Unklarheiten aufbauen zu müssen, fortgesetzt werden.

#### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

##### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Beide Texte transportieren intertextuell kohärente inhaltliche ( auf das Handlungsgeschehen bezogene) Scenes, Charakterscenes und Metascenes der Gesellschaftskritik. Es wurde intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext festgestellt.

Die Gewichtung der jeweiligen Formframes bleibt erhalten.

##### Fazit

Trotz des Umfangs und der größeren Fülle an Informationen in dieser Schlüsselszene ist es dem Übersetzer gelungen, die unmittelbar auf die Handlung bezogenen inhaltlichen Scenes, die Metascenes der Gesellschaftskritik, das karikierende Moment im Bezug auf die Romanfiguren und die Formscenes so zu übermitteln, dass das Rezeptionserlebnis beider Leser als kohärent bezeichnet werden kann.

#### **4.4.8. Schlüsselszene 10: Öffentliche Bloßstellung**

Nach der Rückblende, innerhalb welcher sich verschiedene Ereignisse zwischen Anna und Retro zugetragen haben, wird der Leser für einen kurzen Augenblick in die Gegenwart der Handlung zurückgeholt, um gleich darauf wieder innerhalb einer weiteren Rückblende zu rezipieren:

## Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„ **In der Jetztzeit ist also Silvester, und Stanisław biegt in die ulica Okrzei ein, aber was war gestern, noch vor wenigen Tagen? [...] Szymon hatte diesen angeblichen Fernsehauftritt für ihn angeleiert. ‚Dort wird gefeiert, dort fährst du hin, das steigert den Absatz und bringt auch finanziell Gewinn.‘ [...] So weit so gut, er kommt dort in der Woronicza an, und was geht?‘**“ ( 2007: 105 - 106)

Die relevante inhaltliche Scene dieses kurzen, die Schlüsselszene einleitenden Textstückes ist für den Leser: der umtriebige Manager Szymon hat einmal mehr einen medialen Auftritt für Retro organisiert. Ein Frame, dem der deutschen Modell-Leser bereits inform eines Kryptoframes begegnet war, taucht hier wieder auf: **„Woronicza“**. Dort war der Frame in Zusammenhang mit dem Frame „Haltestelle Polnisches Fernsehen“ gestanden. Nun könnte sich die zuvor entstandene Inkohärenz im Zusammenhang mit der Scene, dass Retro in ein Fernsehstudio in eben dieser Straße „Woronicza“ geht, auflösen. (Aus der bisherigen Rezeption weiß der Leser, dass es sich um eine Straße in Warschau handeln muss.)

Es folgt im Roman die Bekanntmachung Retros mit einer gewissen Małgorzata Hodensatz. Diese ist Fernsehmoderatorin. Retro glaubt vorerst noch, dass er als Musiker auftreten soll. Nach und nach stellt sich heraus, welcher Natur Retros Auftritt im Fernsehen tatsächlich sein soll:

„ [...]nun will die Moderatorin Małgorzata Hodensatz ihn kennenlernen [...]’**Jetzt mal ehrlich, Stan, das mit dem Homo, das ist ja wohl Verarsche für die Promo, aber was ist mit dem Logenbruder? Hat deine Wurst, im Klartext: Hat dein Glied jetzt echt keine Pelle?**‘ [...] Stanisław[...]schämt sich, kriegt kirschrote Ringe im Gesicht[...]wenn der Augenblick kommt, dann stehst du da, vom Psychokampfstoff übermannt. [...]’**Ein paar Fragen, du musst nur bejahen. Gleich kriegst du einen Zettel, da steht alles drauf, aber erst noch die Maske [...]erst die Maske, damit die Fratze nicht glänzt, schon klar, aber irgendwas stimmt hier nicht, irgendwas läuft schief, die Kacke ist am Dampfen. [...]Farben, Glitter, Flitter, irgendwas schnallt er hier nicht, und warum haben sie ihm Hemd und Hose weggenommen[...]und zwingen ihn in superenge Klamotten, Metallchosen und eine Wellblechrobe. ‚Noch femininer!‘, schrie der Regisseur. ‚Eh Mann!‘, sagt Stanisław, als man ihn auszieht, ‚jetzt reicht es, aber echt!‘** Aber da sind seine

Sachen alle weg, alle eingesackt, er selbst in Stanniol verpackt, kämpft mit den Tränen, so werden seine Fans ihn sehen, **Begegnung der dritten Art, Barbie mit Dreitagebart**[...]doch zu Weinen ist keine Zeit. ‚Stan, bist du bereit?‘, ruft Malgorzata Hodensatz.[...] **Herzlich willkommen in unserem brandaktuellen Programm FINDE MIT UNS [...]Den Titelsong spielen die Pferde.**‘ (Vor Wut auf Szymon hätte er sich am liebsten den Kopf abgerissen[...]) [...] ‚Jetzt!‘, hörte er den Regisseur flüstern, Bühnennebel wallt, [...] **rauschender Computerbeifall**[...] **und dort im Glanz der Mediengaukelei stand Malgorzata Hodensatz, wimpernfächelnd, lieblich lächelnd,**[...]sie ist so frei, ihn zärtlich zu küssen, damit alle wissen, wie gut und intim sie sich kennen. [...]‘Stanisław, Ehrlichkeit ist oberstes Gebot unserer Sendung. **Wir haben dich zu einer Diskussion über homosexuelle Minderheiten eingeladen** [...] bekennst du dich offen zu deinen schwulen Tendenzen?’“  
( 2007: 107 - 113)

Erst am Ende dieser Passage wird dem Leser mit den Frames **„rauschender Computerbeifall“** und **„Wir haben dich zu einer Diskussion über homosexuelle Minderheiten eingeladen“** klar, dass Stanisław Retro sich, ohne vorher darüber informiert worden zu sein und gegen seinen Willen, als Gast in einer Talkshow befindet. Doch bevor dem Leser dies klar wird, baut der Leser bei der Rezeption dieses Textstücks mehrere einzelne und erst in ihrer ganzheitlichen (auf dieses Fragment bezogen) Rezeption klare Scenes auf: erstens begegnet er einer weiteren Figur, und zwar der Fernsehmoderatorin Malgorzata Hodensatz. Den ersten Eindruck von Hodensatz gewinnt der Leser über einen von ihr geäußerten Frame: **„Jetzt mal ehrlich, Stan, das mit dem Homo, das ist ja wohl Verarsche für die Promo, aber was ist mit dem Logenbruder? Hat deine Wurst, im Klartext: Hat dein Glied jetzt echt keine Pelle?“**. Allein der Umstand, dass sie den Frame **„Homo“** benutzt, lässt für den Leser eine Metascene der Gesellschaftskritik entstehen. Hodensatz knüpft hier an die Gerüchte über Stans sexuelle Ausrichtung und Freimaurerschaft an, die er zuvor erstmals kurz rezipiert hat. Während sie dort die Metascene der Gesellschaftskritik im Hinblick auf das schnelle und sensationsgierige Entstehen von Gerüchten um bekannte Persönlichkeiten entstehen ließen, kommt hier allmählich die eigentliche Rolle der Frames und der Thematik um Stanisław's vermeintliche Homosexualität und Freimaurerschaft zu Tage: War zuvor vor allem das Thema Medien im Visier von Maślowskas Kritik, so ist es an dieser Stelle das Thema Schwulenfeindlichkeit, Freimaurer und andeutungsweise auch Antimsemismus.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Den Antisemitismus symbolisiert hier der Frame **„Hat dein Glied jetzt echt keine Pelle?“** ( eine Anspielung auf die Beschneidung) und ist in Verbindung mit dem Frame **„aber was ist mit dem Logenbruder?“** scheinbar nicht kohärent, denn die Beschneidung ist kein Ritual der Freimaurer, sondern der Juden. Erst später (aus der

Im Fernsehstudio geschieht alles sehr schnell, zu schnell, als dass Retro Einspruch erheben könnte - das erfährt der Leser vor allem aus folgenden Frames, die insgesamt eine Scene der Hektik entstehen lassen: **„Ein paar Fragen, du musst nur bejahen. Gleich kriegst du einen Zettel, da steht alles drauf, aber erst noch die Maske“**, **„Farben, Glitter, Flitter“**, **„zwängen ihn in superenge Klamotten“**, **„doch zu Weinen ist keine Zeit. „Stan, bist du bereit?“**. Bis hierher erfährt der Leser auch, dass Retro – abermals gegen seinen Willen, jedoch zu perplex (ob des beschleunigten Szenarios um sich herum ), um sich zur Wehr zu setzen - umgekleidet wurde. Der Aufzug, in dem er im Fernsehen gezeigt werden soll, ist wenig vorteilhaft, wie der Leser folgenden Frames entnimmt: **„superenge Klamotten, Metallhosen und eine Wellblechrobe.“**, **„, „Noch femininer!“, schrie der Regisseur.“**, **„in Stanniol verpackt“**, **„ Begegnung der dritten Art, Barbie mit Dreitagebart“**. Die Fernsehaufzeichnung beginnt, der eingespielte Titelsong der Sendung ist für Retro ein weiterer Qualfaktor: die Musik stammt von seinen verhassten Konkurrenten, den „Pferden“. Die Scene von der Moderatorin baut der Leser anhand folgendes Frames auf: **„im Glanz der Mediengaukelei stand Malgorzata Hodensatz, wimpernfächelnd, lieblich lächelnd,[...]sie ist so frei, ihn zärtlich zu küssen, damit alle wissen, wie gut und intim sie sich kennen“**. Es entsteht die Scene von der (natürlich wieder überzeichneten) Figur des Talkmasterin, die sich mit ihrer gespielten Freundlichkeit gekonnt in Szene setzt. Der Leser erfährt nun das Thema der Talkshow aus dem Frame **„Diksussion über homosexuelle**

---

Stimme Dorota Masłowskas, unter Punkt 4.5.3.) wird dem Leser deutlich, dass hier die sarkastische und ironische Metaaussage ist: „Juden oder Freimaurer, alles dasselbe. Sie haben alles in der Hand und ziehen die Fäden. Wenn jemand sehr reich, erfolgreich oder berühmt ist, kann das nur damit zusammenhängen, dass er entweder Jude oder Freimaurer ist.“ Zumindest wird diese Metascene dem polnischen Leser deutlich. Denn einerseits ist in Polen Antisemitismus die ganze Zeit, und in letzter Zeit wieder mehr verstärkt, ein sehr aktuelles Thema. Und es ist anders aktuell als im deutschsprachigen Raum: Hier versucht man, besonders aufgrund der historischen Vergangenheit, Antisemitismus sofort aufzudecken, zu verurteilen und zu sanktionieren. In Polen ist es – und ich möchte sagen, dass ich so eine Aussage aufgrund meines Wissens über und meines ständigen Kontaktes und Erfahrungen mit dem Land Polen treffen darf – etwas anders. Hier wurde das Thema Antisemitismus betreffend weniger gemahnt (obwohl Polen hier geschichtlich auch stark involviert war – vielleicht hat Deutschland und Österreich durch seine Übernahme der ganzen Schuldlast um das Thema 2. Weltkrieg Polen so zu sagen jegliche Schuld abgenommen) und weniger aufgeklärt. Durch diese mangelhafte Aufklärung ( inform von beispielsweise Berichten von Zeitzeugen an Schulen), konnte sich der Antisemitismus in Polen leichter aufrecht erhalten. (Ich habe diesen auf mangelhafter Ausklärung und Auseinandersetzung beruhenden, oft passiven als aktiven, Antisemitismus in Polen selbst erfahren, als ich bei meinem ersten Polenaufenthalt meine Großeltern besuchte, und sie mich nicht mit „Miriam“, sondern mit meinem zweiten Vornamen ansprachen, da „Miriam“ ein hebräischer Name ist. Eine ähnliche Erfahrung machte damals auch mein Bruder, als eine Bekannte der Familie zu meiner Mutter sagte: „Dein Sohn sieht aus wie ein Jude. So ein längliches Gesicht. Wie heisst er, ‚Daniel‘? Ist dein Mann Jude?“). Genau das wird hier von Masłowska kritisiert. Andererseits ist auch das Thema Schwulenfeindlichkeit ein präsenten Thema in Polen. Wiederum erlaube ich mir die Aussage, dass mit dem Thema Homosexualität dort noch weniger offen und selbstverständlich umgegangen wird, als beispielsweise in Österreich. Hier also auch die Kritik Masłowskas an der unbegründeten negativen Einstellung homosexuellen Menschen gegenüber. Das gesellschaftskritische Moment Masłowskas zum Thema Freimaurer basiert vor allem auf der verbreiteten Meinung – und der besonders in letzter Zeit plötzlichen Aktualität und Kommerzialisierung des Themas, in großem Maße auch durch Dan Browns Buch „Der Da Vinci Code“ - dass Ruhm, Erfolg und Reichtum ein Indiz dafür ist, dass jemand Freimaurer ist.

**Minderheiten**“ und danach den Grund, weshalb Retro Talkgast ist und umgekleidet wurde: „**bekennst du dich offen zu deinen schwulen Tendenzen?**“. Die Metascene der Gesellschaftskritik umfasst hier zwei prägnante Thematiken: Schwulenfeindlichkeit und Talkshows. ( Das Thema Talkshow wird kritisiert anhand der überzeichneten Figur der Malgorzata Hodensatz und anhand des Themas der Sendung, das als Symbol für die meist sehr persönlichen und intimen Gesprächsthemen solcher voyeristischen Fernsehformate steht).

„**Ich bin kein Schwuler, das solltest du wissen**“, sagt Stanisław zornes- und eifergeschwellt, **mir ham se noch nicht ins Hirn geschissen!** [...] **Ich hab nichts gegen Schwule, aber** wenn mich ein fremder Typ oberhalb der Ellbogenkeule anfasst, geb ich mir die Kugel’ [...] und sieht, wie Malgorzata Hodensatz’ Züge zittern und grollen [...] Da er stur bleibt [...] **platzt aus der Hodensatz ein perlendes Lachen, sie nimmt das ganze als überdrehten Scherz.** [...] aber Spaß beiseite, jetzt mal in echt, Stan: Wie kommt denn deine Fangemeinde mit deiner Homosexualität zurecht?’ [...] **Doch wie groß war seine Verzweiflung, als er, ohne die Gründe zu kennen, plötzlich in schreckliches Gelächter ausbrach. Erst als er wieder halbwegs aus den Augen guckte und nicht mehr zuckte, sah er, dass diese finale Blamage von einem Finger der Hodensatz kam, der ihn an den Rippen kitzelte.** [...] Er entriss sich ihr und schrie wie ein waidwundes Tier: **„SIND SIE BEKLOPPT ???!“** Aber es kommt noch schlimmer [...] **denn in dem allgemeinen Gerangel um Homos und Hoden gingen Dinge vom Tisch zu Boden, darunter ein [...] Super-Satelliten-Mikrofon.** Die Hodensatz winselt: ‚Aufnahme stopp!’ [...] **Stan nutzt das Chaos und den Schock des Teams und hastet mit Verve davon** [...] im Laufschrift nach Hause. Und nach so einer Geschichte soll man kein Tief kriegen, psychisch nicht schief liegen? **Vom destruktiven Wunsch nach Szymons Ermordung nicht überwältigt sein?“** (2007: 114-117)

In der obigen Textpassage kommt es nun zur endgültigen Eskalation der Szene: Stanisław spielt nicht mit. Der von Stanisław wütend geäußerte Frame **„Ich bin kein Schwuler, das solltest du wissen [...] mir ham se noch nicht ins Hirn geschissen!“** erzeugt für den Leser eine weitere Metascene der Gesellschaftskritik. Derselben Art von Kritik dient auch der Frame: **„Ich hab nichts gegen Schwule, aber“.** Die Moderatorin versucht danach, die Situation zu retten: **„platzt aus der Hodensatz ein perlendes Lachen, sie nimmt das ganze als überdrehten Scherz“.** Als auch das nicht hilft, kommt es zu einer höchst surrealen Scene: Malgorzata Hodensatz beginnt, Retro zu kitzeln, um ihn bloßzustellen und außer Gefecht zu setzen. Darauf hin hat Retro einen seiner dem Leser bereits bekannten Wutausbrüche, es kommt zu Handgreiflichkeiten, ein teures Mikrofon wird dabei zerstört. Die Aufnahmen

werden beendet, und Retro verhält sich so, wie ihn der Leser bereits in vorherigen Szenen erlebt hat: im Chaos, das er selbst erzeugt hat, taucht er unter und flieht. Der allerletzte Frame dieser Passage **„Vom destruktiven Wunsch nach Szymons Ermordung nicht überwältigt sein?“** ist für die inhaltliche Szene dieser Schlüsselszene essentiell: Obwohl der Leser es womöglich bereits geahnt hat, wird nun endlich klar, wen Retro umbringen möchte - seinen Manager Szymon Rybaczko.

Aus der nun folgenden letzten Textpassage dieser Schlüsselszene erfährt der Leser, wie das finale Zerwürfnis zwischen Retro und seinem Manager zustande gekommen ist:

„ Dieser Skandal im Fernsehkanal war das eine, das andere kam später, als Szymon, der Verräter, abends anrief und er zum Telefon lief. [...] **„Du hast bei TVP ganz schön die Sau rausgelassen[...]das beste Satelliten-Multikanal-Mikrofon zerstört, das wird teuer[...]**aber wenn du bei dieser Hodensatz hingehst und dich entschuldigst, dann **drücken Sie ein Auge zu. Vorausgesetzt, du bist zu einem Nachspiel in eigener Person bereit, sie brauchen nämlich ganz unbedingt jemand für ein Gespräch über schwule Minderheit.**‘ Stan darauf, Tränen der Ratlosigkeit im Gesicht: **„Szymi, sag mal ehrlich, sind wir Freunde oder nicht[...]**ich mach es ja, ich geh da hin und kann auch Meinungen und Ansichten repräsentieren[...]**aber[...]die kleben mir da Augenwimpern dran, total peinlich ist das, Mann. Die ziehen mir die Hosen ab und was weiß ich noch, da muss man doch sauer werden . [...]**‘ Aber Szymi lässt ihn nicht mal ausreden: **„[...]das war doch gerade die Option, deine Medienpräsenz propagieren, deine Popularität promoten, Ruhm und Geld[...]und du, statt zu kooperieren, stellst abartige Dinge mit dem Mikro an, Blamage, Sabotage, keine Gage.’ [...]**jedenfalls kollidierten Stans Ideale mit Szymons merkantilen Interessen, Moral gegen Fressen, und seitdem rief er kein einziges Mal mehr an.“ ( 2007: 118-119)

Am Abend nach der missglückten Fernsehaufzeichnung ruft Manager Szymon Retro an, macht ihm Vorwürfe und deutet ein Nachspiel des Ereignisses an : **„Du hast bei TVP ganz schön die Sau rausgelassen[...]das beste Satelliten-Multikanal-Mikrofon zerstört, das wird teuer“**. Die einzige Möglichkeit für Retro, seinen Hals aus der Schlinge zu ziehen, wäre die Wiederholung seines Auftrittes in der Talkshow. Stanisław widerspricht, Mitleid und Verständnis haschend, und Szymon reagiert so, wie es der Leser aufgrund der bisher aufgebauten Charakterszene des Managers erwartet: er bleibt hart, denn die Geschäfte gehen vor. Und das führt dann zum Bruch zwischen Stanisław Retro und seinem Manager Szymon Rybaczko, was folgender Frame dem Leser deutlich vermittelt: **„jedenfalls kollidierten**

**Stans Ideale mit Szymons merkantilen Interessen, Moral gegen Fressen, und seitdem rief er kein einziges Mal mehr an.“**

Nach dieser Passage wird die emotionale Charakterszene des Lesers von Retro ein weiteres Mal um das Moment des schwachen Menschen aufgebaut. Andererseits aber doch stark genug, um seinem Manager zu widersprechen, befreit er sich so zu sagen aus dessen Versklavung.

#### Kohärenz der Form der Translats

Reim und Rhythmus: **„angeleiert -gefeiert“, „eingesackt-verpackt“, „Art...Dreitagebart“, „Zeit-bereit“, „wimpernfächelnd-lieulich lächelnd“, „küssen-wissen“, „Hoden-Boden“, „tief kriegen -schief liegen“, „bereit -Minderheit“, „Dieser Skandal im Fernsehkanal“, „Stan darauf, Tränen der Ratlosigkeit im Gesicht: ‚Szymi, sag mal ehrlich, sind wir Freunde oder nicht?‘, „Blamage, Sabotage, keine Gage“, „merkantilen Interessen, Moral gegen Fressen“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„hat angeleiert“, „erst die Maske, damit die Fratze nicht glänzt, schon klar, aber irgendwas stimmt hier nicht, irgendwas läuft schief, die Kacke ist am Dampfen“, „superenge Klamotten“, „Eh Mann!“, „ganz schön die Sau rausgelassen“, „total peinlich ist das, Mann“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„mir ham se noch nicht ins Hirn geschissen!“ „SIND SIE BEKLOPPT?!“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„Der Text des Liedes hatte sich längst in seinen Kreislauf geätzt“  
„und dort im Glanz der Mediengaukelei stand Malgorzata Hodensatz“  
„lieulich lächelnd“, „Doch wie groß war seine Verzweiflung, als er, ohne die Gründe zu kennen, plötzlich in schreckliches Gelächter ausbrach“, „jedenfalls kollidierten Stans Ideale mit Szymons merkantilen Interessen“**

Weiteres: **„Okrzei“, „Woronicza“** – die beiden polnischen Straßennamen sagen ( wie bereits an anderen Textstellen) dem deutschen Leser kaum etwas – zumindest weiß der Leser jetzt schon, dass es sich um Straßennamen handelt;

Anders ist es natürlich für den polnischen Leser – diese Divergenz lässt sich aber bei der Übersetzung nicht aus der Welt schaffen. Der deutsche Leser muss sich mit dem Wissen, dass es sich um Warschauer Straßen handelt, begnügen – die Scene ist für den deutschen Leser im Gegensatz zum Polnischen zwar unvollständig, aber nicht irreführend.

**„FINDE MIT UNS“** - dem deutschen Leser wird zwar klar, dass dieser Frame für den Namen einer Talkshow steht, aber in seiner grammatikalischen Unvollständigkeit ( nach dem Verbum finde verlangt das grammatikalische Verständnis des deutschen Lesers ein Substantiv im Akkusativ, dieses Verlangen wird noch verstärkt

durch „mit uns“) – in der hier angeführten Form ergibt der Frame für den deutschen Leser keinen Sinn, der Leser könnte womöglich sogar einen Übersetzungsfehler vermuten; dass es sich hier um die adäquate Übertragung einer autorenintendierten Inkohärenz handelt, wird erst aus dem Vergleich mit dem Ausgangstext ersichtlich: der polnische Namensframe der Sendung „Uwazaj z nami“ ( „Pass mit uns auf“ – aber worauf ? ) ergibt für den polnischen Leser ähnlich wenig Sinn wie für den deutschen Leser. Das war von Masłowska beabsichtigt – eine Kritik an den hohlen Schlagwörtern der Fernsehindustrie. Kühl lässt die Wirkung des Sinnlosen beim Translatleser wiederentstehen – gleichzeitig ist der Frame aber zu wenig von Belang, als dass er dem Leser grobe, auf das Textganze bezogene, Rezeptionsschwierigkeiten bereiten würde.

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

Aufgrund der Realia ( polnische Straßennamen) entsteht für den deutschen Leser eine geringfügige Inkohärenz, der Name der Talkshow ist ebenfalls nicht ganz kohärent rezipierbar – diese Inkohärenzen betreffen nun die formale Ebene. Auf der inhaltlichen Ebene konnte der deutsche Leser seine Strategie ungehindert fortsetzen. Seine Frage nach Retros Mordopfer wurde in dieser Schlüsselszene endlich beantwortet. Diese Schlüsselszene ist im Translat nicht als ganz kohärent zu bezeichnen.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

### Kohärenz des Sinns bzw. Inhalts des Ausgangstextes

„ [...]tak więc w czasie terażniejszym jest sylwester i Stanisław w Okrzei ulice skręca, ale jeszcze pare dni temu co było? [...] **Szymon nakręcił mu ten niby występ w programie całym, ‘pójdiesz tam i sam, to wyniki polepszy sprzedaży, i jakaś gotówka przy okazji się trafi’** [...] przyjechał tam na Woroniczą i się rozgląda [...] **oto się z nim chce zapoznać program prowadząca Małgorzata Moształ** [...] ‘Szczerze, to wszyscy byli przeciwko, zebyś tu występował, **o homoseksualny twój charakter chodzi to wprost powiem** [...]’ [...]A dalej to było tylko gorzej i gorzej, wykonała jakiś gest poufały w kierunku jego jąder, mrugując raz jedną raz drugą raz powiek obojgiem: ‘Ale powiedz szczerze Stan, z tym że jesteś homo, to chyba na rzecz promocji tak ściemnione, **ale jak jest z tym masonem? Czy rzeczywiście jest bez tej skórki twój, że tak powiem, członek?**’ [...]Stanisław wstydzi się, wypieki ma wiśniowe...człowiek...psychologiczną bronią obezwładniony [...]’ ( 2005: 85-88)

Nach einer kurzen Zurückführung des Lesers in die Handlungsgegenwart ( Retro ist demnach noch immer in Warschau unterwegs), folgt eine weitere Rückblende, die den Leser ( aus Retros Sicht) weiter über das Arbeitsverhältnis zwischen Retro und seinem Manager aufklärt: Szymon hat für Retro einen Auftritt organisiert, der zur Rettung seiner Karriere beitragen soll – dass es sich dabei um einen Fernsehauftritt handelt, wird dem polnischen Leser aus dem Frame „**Woronicza**“ ( die Warschauer Straße, in welcher sich eines der größten polnischen Sendezentren befindet) klar. Doch es ist kein Konzert, das Retro im Fernsehen geben soll: die Moderatorin Małgorzata Moształ stellt Retro sehr persönliche Fragen, u.a. zu seiner sexuellen Orientierung: „**o homoseksualny twój charakter chodzi to wprost powiem**“ ( „ es geht um deinen homosexuellen charakter, das sage ich dir geradeaus“). Der erste in dieser Passage befindliche Seitenhieb der Autorin: Kritik der Schwulenfeindlichkeit ( allein im Umstand, dass Homosexualität keine Frage des Charakters ist!), Kritik an den pietätslosen, sensationslüsternen und abgedroschenen Themen von Talkshows, Kritik des Antisemitismus und des in Polen allgegenwärtigen Themas „Freimaurer“ ( „**mason**“). Auch die Moderatorin wird überzeichnet dargestellt – weckt, so wie alle anderen Figuren bisher, eine negativ behaftete Charakterscene.

„ [...] **kilka pytań, twoja na nie odpowiedź, zaraz dostaniesz kartkę**, i wszystkiego się dowiesz, ale teraz chrakteryzacja[...]’ [...]albowiem, teraz charakteryzacja, żeby nie świeciła sie tafacja, racja, no ale coś tu nie styka, coś jest dziwne, jakaś kicha [...] **kolorki, jakieś błyszczyki i cekiny, on tu czegoś nie kmieni, i dlaczego koszulkę i spodnie mu zabrali.** [...]i **jakieś obcisłe wciskają na niego łachy, metaliczne spodnie i kubraczek z falistej blachy,**

‘barzdziej kobieco!’ – krzyczy reżyser [...]’ejże’ – mówi Stanisław – ‘ale ale!’, **gdy go rozbierają, ale już nie ma swojego ubrania, w jakiejś cynofolii poowijany cały i tak zobaczą go jego fani, walczy ze sobą, żeby się nie rozplakać, jak z wąsami jakaś lalka, Monczyka Czarka kalka, lecz nie ma na to czasu [...]juz pojawia się [...]Małgorzata Mosznał: ‘tu Staszek dla ciebie jest kartka[...]bo zaraz zaczynamy już nagranie’ [...]witamy w najnowszym programie *Uważaj z nami* [...] piosenka tytułowa wykonana przez zespół Konie (chciał ze złości o to na Szymona głowę z korzeniami wyrwać sobie!) [...]teraz! – usłyszał szept reżysera i dym jakiś [...]wybuch oklasków komputerowych [...] i ona tam stoi w blaskach i dymach Małgorzata Mosznał, uśmiechając się z czułością [...]czule go całuje, żeby pokazać na wizji jak znają się doskonale i dobrze [...]’Staszek odpowiedz nam dziś na pytanie [...]bo szczerłość jest prymatem w naszym programie, zaprosiliśmy cię dziś do dyskusji o mniejszościach homoseksualnych, czy do swoich tendencji homo przyznajesz się otwarcie?’ ” (2005: 88-91)**

Retro hat nicht genug Zeit, Einspruch zu erheben – er wird in das beschleunigte Studiogeschehen eingesogen: Maske, Umkleidung ( beides zu seinem Nachteil) – und plötzlich sitzt er mitten im Scheinwerferlicht, wird mit Fragen der Moderatorin konfrontiert, die ihn erstarren lassen.

„ **’ja nie jestem żadnym pedałem’** – mówi Stanisław głosem od gniewu i uniesienia obrzmiały – ‘jeszcze mnie nie pojebało [...]ja nic nie mam przeciwko pedalom, ale jakby mnie facet obcy powyżej łokcia złapał, to bym się pochlastał[...]’ [...]i **widzi, jak wtem oczy Małgorzaty Mosznał drżą i narastają** [...]ale ponieważ nie reagować on postanawia na to, śmiechem perlistym wybucha raptem Małgorzata, udając, że to niby takie [...]superzabawne [...]’żarty żartami, ale teraz na poważnie, jak z twoją homoseksualnością radzą sobie twoje fanki, Staszek?’ [...]lecz ku swej jeszcze większej rozpacz, nagle nie wiedząc z przyczyn jakich, śmiechem wybuchł straszny, i dopiero gdy się uspokoił jako tako to zobaczył, że przyczyną tej ostatecznej go kompromitacji jest palec laskoczący go pod żebrami Mosznał Małgorzaty [...]więc się wyszarpnął jej i **’ZGLUPIAŁA PANI??!!’** jak zwierze zranione wrzasnął [...]i wtedy zrobiło się jeszcze nefajniej, **bo w szarpanie ogólnie jakieś rzeczy ze stolika na ziemię spadły, a wśród nich [...]**satelitarny supermikrofon [...]wyje Mosznał [...]Nagranie stop! [...]Stach korzystając z chaosu i realizatorskiej ekipy wstrząsu biegnie ...on biegnie [...]pędem do domu. I jak po takiej historii nie miał teraz mieć psychicznego dołu? Jak miał powstrzymać się od destrukcyjnej chęci morderstwa Szymonu?’ ” (2005: 94)

Bei einer weiteren Frage über seine vermeintliche Homosexualität verliert Retro letztendlich, vor laufender Kamera, die Beherrschung: „**ja nie jestem żadnym pedałem**” („ich bin gar kein Schwuler“), eine weitere gesellschaftskritische Metascene evoziert besonders der Frame „**ja nic nie mam przeciwko pedałom, ale**“ („ich habe nichts gegen Schwule, aber“). Als die Moderatorin, hatnäckig und um ihre Sendung besorgt, nicht vom Thema abweicht, attackiert Retro die Moderatorin verbal („**ZGLUPIAŁA PANI??!!**“ = „Sind Sie blöd geworden?“), schlägt um sich, zerstört ein teures Mikrofon und taucht im Chaos, das er verursacht hat, unter. Aus dem letzten Satz erfährt der Leser dann ganz deutlich, wen Retro vorhat, zu ermorden, nämlich seinen Manager Szymon.

„Więc ta afera z programem to jedno, a dwa co się działo potem, jak zadzwonił Szymon wtedy wieczorem, [...]’Słyszałem, żeś narobił w TVP niezłego dulo i wiochy, że najlepszy popsuleś mikrofon satelitarno-multiobwodowy, że są koszty [...]ale mówią, że jeśli tą **Mosznal pójdziesz tam i przeprosisz, to nie będą robić trudności, pójdą na ugodę, jeśli się zgodzisz na dogrywkę z twoją osobą**, bo do o homoseksualnej mniejszości rozmowy bardzo koniecznie potrzebują kogos’. Bezsilności łzy w Stacha oczach na te słowa: ‘**Szymi, ale szczerze mi powiedz, jesteście przyłaciólmami[...]?** Ja chcę, ja tam przychodzę i jeszcze jakieś opinie, poglądy, to mógłbym zaprezentować [...]brwi tu mi jakieś poprzyklejali wokół oczu, w ogóle obciach, zabrali spodnie, tu cośtam, no to można się zdenerwować [...]’ **A Szymon nawet nie da mu dokończyć:** ‘[...]taka właśnie chyba była opcja, nagłaśnianie popularności, osoby twojej medialna promocja, sława i pieniądze [...]A ty zamiast współpracować, z mikrofonami jakieś robisz dewiacje i sabotaż’. [...]do idealów Stacha doszło starcia z Szymona merkantylną postawó wyraźnie, od tego czasu nie zadzwonił ani razu [...]’ (2005: 91 -96)

Ein Gespräch mit seinem Manager nach diesem missglückten Auftritt führt dann zum endgültigen Zerwürfnis zwischen den beiden Romanfiguren: Szymon verlangt von Retro, noch einmal in der Talkshow aufzutreten und sich zum selben Thema zu äußern. Wehklagend hascht Retro um Verständnis. „**Szymi, ale szczerze mi powiedz, jesteście przyjaciólmami?**“ („Szymi, aber sag mir ehrlich, sind wir Freunde?“). Szymon weigert sich, nachzugeben, Retro bleibt ebenfalls stur: die Zusammenarbeit ist beendet. Retros labile Charakterscene wurde in dem Fragment zwar verstärkt, allerdings schafft er es, sich aus den Fesseln seines Managers zu lösen.

#### Kohärenz des Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „tam i sam“, „było tylko gorzej i gorzej“, „raz jedna raz druga raz

powiek obojgiem“, „charakteryzacja -tafacja, racja“, „łachy -blachy“, „jak z wąsami jakaś lalka, Mończyka Czarka kalka“, „pojebalo -pedalom“, „złapał -pochlastał“, „od tego czasu nie zadzwonił ani razu“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„nakręcił mu ten niby występ“, „bez tej skórki“, „no ale coś tu nie styka“, „jakaś kicha“, „wciskają na niego łachy“, „ejże ...ale,ale“, „jeszcze niefajniej“, „jako tako to“, „w ogóle obciach“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „homo“, „mnie nie pojebało“, „bym sie pochlastał“, „ZGŁUPIAŁA PANI??!!“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„tak więc w czasie terażniejszym jest sylwester i Stanisław w Okrzei ulice skręca“, „człowiek ...psychologiczną bronią obezwaldniony“, „Jak miał powstrzymać się od destrukcyjnej chęci morderstwa Szymonu?“, „do idealów Stacha doszło starcia z Szymona merkantylną postawą wyraźnie, od tego czasu nie zadzwonił ani razu“

#### Kohärenz zwischen Sinn bzw. Inhalt und Form des Ausgangstextes

In dieser Passage ergeben sich für den polnischen Leser keine Inkohärenzen zwischen Sinn bzw. Inhalt und Form des Originaltextes. Die Frage nach dem intendierten Mordopfer Retros wurde hier beantwortet.

#### Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

##### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Auf der inhaltlichen Ebene können beide Leser die Handlung gleichermaßen mitverfolgen und die gesellschaftskritischen Metascenes sowie Charakterscenes klar aufbauen.

Geringfügige Inkohärenz entsteht für den deutschen Leser bei den Frames der Warschauer Straßennamen, die dem polnischen Leser hingegen geläufig sind. Da der Text ( wie bereits mehrmals erwähnt) aber an formale Vorgaben gebunden ist, können Realia hier nicht oder kaum näher ( also umschreibend) erläutert werden. Der deutsche Leser kann in diesem Fall eine abgeschwächte Scene aufbauen – darin liegt die Inkohärenz. Sie ist aber nicht auf eine Fehlleistung des Übersetzers zurückzuführen. Die intendierte Inkohärenz um den sinnlos wirkenden Namen der Talkshow wurde im Translat berücksichtigt.

## Fazit

Diese Schlüsselszene ist ein Beispiel dafür, dass eine übersetzerische Leistung manchmal, trotz geringer Inkohärenzen, trotzdem positiv zu bewerten ist.

### 4.4.9. Schlüsselszene 11: Wiederbegegnung mit Katarzyna Lepp

#### Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Translats

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

Diese Schlüsselszene ist zwar aus inhaltlicher Sicht nicht tragend, jedoch baut in dieser Szene der Leser die Charakterszene der Katarzyna Lepp vollends aus. Dem Leser ist die Figur, die als Verkäuferin in einer Bäckerei arbeitet, bereits aus einer vorherigen Schlüsselszene bekannt. Zur neuerlichen Begegnung mit dieser Figur kommt es, weil Anna Przesik, frustriert über die Beziehung mit Retro, sich in seiner Abwesenheit an den Computer setzt und aus Rache an Retro ein Internetforum zum Thema **“Was hast du dazu zu sagen, dass Stanisław Retro immanent schwul und impotent ist?”** anlegt. Sie selbst schreibt unter falschem Namen unzählige, Retros Image schadende Beiträge in das Forum. Doch es gibt noch eine weitere Person, die sich in diesem Forum zu Wort meldet:

**„ Einmal kam dieser Versager in die Bäckerei, in Praga, wo ich arbeite. Er war arrogant, warf absichtlich zwei Brote vom Regal, um zu zeigen, wie egal ihm alles war und was für einer er ist. Als ich ihn frank und frei auf Englisch ansprach, wusste er überhaupt nicht, was lief, der ist nämlich so primitiv, dass er nicht mal Englisch kann. Anbaggern wollte er mich und fuhr unheimlich auf mich ab. Mein Freund Adam, der kriegt das Schwein dafür am Arsch und macht ihn alle wie einen Hund, sagt er. Zum Glück ist dieser ordinäre Mensch kein Grund, mein Glück mit Adam zu zerstören. [...]Leute, nehmt euch in Acht vor dem. Kaska-LepEinundzwanzignaus Danzig.“** (2007: 123)

Bereits den ersten Frame **„Einmal kam dieser Versager in die Bäckerei, in Praga, wo ich arbeite“** verbindet der Leser mit der Figur der Katarzyna Lepp. Die bisher vom Leser aufgebaute Charakterszene von Katarzyna Lepp wird hier weiter ausgebaut: Lepp schreibt in dem Forum nicht die Wahrheit über die Begegnung mit Retro. Während sie in der Szene, als Retro die Bäckerei betritt, dahinschmilzt und es nicht fassen kann, dass so ein großer Star vor ihr steht, schreibt sie nun – wohl ebenfalls aus Rache, da Retro damals letztendlich keine

Annäherungsversuche unternommen hatte und weil sie sich immer der Meinung anderer anschließt – Dinge, die Retro in einem schlechten Licht darstellen, während sie sich in bestem Licht zeigt. Wie der Leser weiß, hat Retro in der Bäckerei keine Brote von Regalen geworfen. Katarzyna hat zwar versucht, Retro auf Englisch anzusprechen, aber der Frame „**frank und frei**“ evoziert, dass sie dieser Sprache mächtig ist – und der Leser erinnert sich an die verzweifelten Überlegungen der Lepp um eine englische Satzkonstruktion. Dass Lepp damals momentan davon träumte, ihren Freund für Retro zu verlassen, verschweigt sie natürlich auch – denn während sie sich damals noch fragt „was ist der schon?“, ist ihr Freund Adam plötzlich ihr großes Glück. Mit der Signatur unter ihrem Eintrag „**Kaśka-LeppEinundzwanzig aus Danzig**“ darf sich der Leser nun ganz sicher sein, dass dieser Eintrag tatsächlich von der Figur Katarzyna Lepp stammt. Verwirrend ist hier für den Leser jedoch der Frame „**aus Danzig**“. Er muss diese Ortsbeschreibung aufgrund der bisherigen Informationen – denn er erinnert sich, dass Lepp aus der Kleinstadt Bielsko-Biala stammt – so deuten, dass sich Lepp gerade in Danzig befindet ( der Frame „**wo ich arbeite**“ deutet darauf hin, dass sie Warschau nicht verlassen hat, sondern weiter in derselben Bäckerei beschäftigt ist) oder vielleicht einfach nur abermals nicht die Wahrheit schreibt.

Dies ist des Lesers letzte Begegnung mit der Figur der Katarzyna Lepp in Masłowskas Roman. Der Charakter dieser Figur steht für den Leser nun für jenen Typ, der unbedingt ein Star werden will - notfalls auch Starlet - und von der High-Society träumt. Lepp hat wenig Bildung, ist auch nicht als intelligent zu bezeichnen und passt ihre Meinungen der Meinung der Mehrheit an. Ein weiterer Typ, den Masłowska überzogen darstellt und kritisieren möchte. Ein „einfacher Mensch aus der breiten Masse, der von unten zusieht und mitläuft“.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: „**Regal-egal**“, „**lief-primitiv**“, „**Hund-Grund**“  
„**Einundzwanzig -Danzig**“

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

Die gesamte Passage ist als umgangssprachlich zu bezeichnen – aus Katarzyna Lepps Mund. Daraus ergibt sich, dass standardsprachliche Frames des Deutschen nicht vorhanden sind (wenn, dann nur kurze Einzelframes, die aber nicht die Scene von Standardsprache vermitteln)

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „**der kriegt das Schwein dafür am Arsch**“

Weiteres: „**Kaska\_LepEinundzwanzign aus Danzig.**“ – hier hat der Übersetzer zugunsten der Reimbildung eine inhaltliche Inkohärenz entstehen lassen. Diese fällt zwar nur einem sehr aufmerksamen Leser, und dann letztendlich beim Vergleich von Translat und AT auf. Sie besteht dennoch: Katarzyna Lepp war die junge Frau, die in der Warschauer Bäckerei gearbeitet hat – nun scheint sie in Danzig zu sein. Weshalb? - fragt sich der Leser; hat sie ihren Arbeitsplatz gegen die angestrebte Modell – Karriere ausgetauscht? Ist sie nur vorübergehend in einer anderen Stadt? Im polnischen Text ist der entsprechende Frame:

„**Kaska\_lepdwadziescia jeden**“ – also nur „Kaska\_LepEinundzwanzig“. Das sich aber „Danzig“ auf „Einundzwanzig“ reimt, hat der Übersetzer diese womöglich irreführende und schlichtweg falsche Ortsangabe hinzugefügt. Diese meiner Meinung nach Fehlentscheidung wird aber dadurch weniger gravierend, dass die Figur der Lepp im Roman für die Handlung nicht tragend ist (wichtig ist die Karikatur ihres typenhaften Charakters, die im deutschen Text wieder zu finden ist), und der Leser in dieser Szene der Figur zum letzten Mal begegnet.

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Abgesehen von der eben erwähnten inhaltlichen Inkohärenz ist diese kurze Schlüsselszene für den deutschen Leser auf und zwischen beiden Ebenen klar rezipierbar.

#### Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„ **do piekarni na Pradze, gdzie pracuję, przyszedł kiedyś. Był zarozumiały, zrzucił z półki specjalnie dwa chleby, żeby pokazać, jaki to on jest. Gdy po angielsku odezwałam się wprost do niego, to w ogóle nie potrafił słowa powiedzieć, bo jest tak prymitywny, że nie umie nawet angielskiego. Chciał mnie poderwać, strasznie na mnie leciał. Mój chłopak Adam, że skurwysyna za to dorwie i jak psa zajebie powiedział. Na szczęście ta prostacka osoba nie jest w stanie zabić naszego z Adamem szczęścia. [...]Uważajcie na niego ludzie. Kaśka\_lepdwadziescia jeden.**“ (2005:99)

Der Leser begegnet hier einer ihm bereits bekannten Figur: Katarzyna Lepp aus der Bäckerei in Praga. Obwohl ihr Name erst am Schluss der Passage aufscheint, weiß der Leser schon aus dem Frame „**do piekarni na Pradze, gdzie pracuję, przyszedł kiedyś**“ („in die Bäckerei in Praga, wo ich arbeite, kam er einmal“), dass es sich um die Figur der Lepp handelt. Der Leser hat die damalige Szene in der Bäckerei nun vor Augen, und hier fällt ihm auf, dass Lepp die Szene in völlig falschem Licht wiedergibt: Retro hätte - ganz im Gegensatz zu ihr - kein Wort Englisch sprechen können. „**Bo jest tak prymitywny, że nie umie nawet angielskiego**“ –

„Denn er ist so primitiv, dass er nicht einmal Englisch kann“ ( dass sie damals ganz anders von Retro dachte, hat der Leser noch in Erinnerung). Er soll weiters zwei Brote von einem Regal geworfen haben – ihr geliebter Lebensgefährte würde es ihm aber schon zeigen, falls notwendig. Der - natürlich wieder überzogen dargestellte und typenhafte - Charakter der Lepp als kleines Element der Masse, das mitläuft und als Individuum ohne eigenständige Meinung, wird hier vom Leser vollends ausgebaut.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: **„chleby- żeby“, „do niego -angielskiego“, „leciał -powiedział“**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

**„żeby pokazać, jaki to on jest“, „chciał mnie poderwać, strasznie na mnie leciał“, „mój chłopak Adam“**

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: **„skurwysyna za to dorwie“, „jak psa zajebie“**

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen: keine (alle Frames sind umgangssprachlich gefärbt)

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Für den polnischen Leser ergeben sich keine Inkohärenzen bei der Rezeption dieser Schlüsselszene.

#### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

##### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Die inhaltlichen Scenes im Bezug auf Lepps Charakter werden von beiden Lesern gleichermaßen aufgebaut. Für den deutschen Leser könnte eine geringe Inkohärenz im Bezug auf die zuvor erwähnte Ortsangabe entstehen. Die Funktion dieser Schlüsselszene ist jedoch der Aufbau einer umfassenden Charakterscene der Lepp – und diese Funktion erfüllen beide Passagen gleichermaßen.

Auf formaler Ebene wird in beiden Texten die umgangssprachliche Sprache der Lepp wiedergegeben – es finden sich weder im Translat noch im Ausgangstext de facto standardsprachliche Frames. Derbe bzw. vulgäre Sprachfärbungen wurden im deutschen Text in entsprechendem Maße wiedergegeben – intertextuelle Kohärenz auf der formalen Ebene.

## Fazit

Kühl macht zugunsten eines Reims eine falsche inhaltliche Angabe. Argument gegen scharfe Kritik an seinem Vorgehen ist der Umstand, dass diese Angabe die Hauptfunktion der Szene tatsächlich nicht beeinträchtigt ( man kann nicht davon ausgehen, dass der Leser denkt, es handle sich hier um eine ganz andere Katarzyna Lepp). Generell ist so eine Vorgehensweise nicht begrüßenswert, hier aber durch erwähnte Umstände akzeptabel.

### **4.4.10. Schlüsselszene 12: Die geflopte Sylwesterparty bei Stanislaw Retro**

#### **Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz**

Wie an der bisherigen Analyse zu erkennen ist, gibt es in dem Roman sehr viele Rückblenden. Die Schwierigkeit bei der Rezeption liegt darin, dass diese Rückblenden oft eher kurz sind, dafür aber umso öfter vorkommen. Durch den ständigen Zeitenwechsel könnte sich der Leser leicht in der Handlung verlieren. Dies wird verhindert erstens durch die erklärenden Einschübe der Erzählerstimme und zweitens mit dem immer wiederkehrenden Frame „Silvester“. Dieser Frame ist für den Leser immer wieder der Indikator dafür, dass er sich gerade wieder in der „Jetztzeit“ befindet.

In dieser Schlüsselszene folgt nun die Beschreibung der Geschehnisse in der Silveternacht, unmittelbar bevor Retro losgeht, um seinen Manager Szymon zu ermorden.

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„ Silvester. Dezember zweitausendundvier. **Gegen acht sollten die Gäste kommen, kamen sie auch, aber nur zwei, und erste gegen neun.** Mit seinem Mädchen, halb so alt wie er und alkoholisch schwer geprüft in dieser Nacht, kam Mac Robert auf seiner zünftigen Kawasaki einhundertacht, recht einflussreicher Musikjournalist, **Anfang fünfzig, in letzter Zeit wieder im Rampenlicht dank Comingout mit seinem Übergewicht und der öffentlich breitgetretenen Leidensgeschichte seiner Fettleibigkeit[...]**schwarzgetönte Mähne von **imponanter Länge.**“ „[...]**Mac Robert blickte skeptisch[...]**war wenig gesprächig, einmal prüfte er ständig die **Anzahl seiner Kettchen und Ringe (das waren viele)**, dann spielte er auf dem Handy Spiele[...]**von Anfang an dicke Luft.**“ ( 2007: 126)

Nun erinnert sich der Leser daran, dass Retro eine eigene Sylvesterparty in seiner Wohnung mit den zehn wichtigsten Medienpersönlichkeiten angekündigt hatte. Der Frame „da hast du dich zu weit hinausgelehnt“ hatte dem Leser schon zuvor signalisiert, dass Retro Schwierigkeiten haben wird, diese Persönlichkeiten bei sich zu empfangen. Und dies wird in obiger Passage nun deutlich: **„Gegen acht sollten die Gäste kommen, kamen sie auch, aber nur zwei, und erst gegen neun“**. Die Feier bei Retro scheint nicht geglückt. Nun begegnet der Leser einer weiteren überzeichneten Figur in Masłowskas Roman: dem einflussreichen Musikkritiker Mac Robert. Vorerst wird diese Person dem Leser vor allem über Frames der äußerlichen Beschreibung nähergebracht: **„Anfang fünfzig“<sup>72</sup>**, **„Leidensgeschichte seiner Fettleibigkeit“**, **„schwarzgetönte Mähne von imposanter Länge“**, **„Anzahl seiner Kettchen und Ringe (das waren viele)“**. Allein anhand dieser Frames entsteht beim Leser die äußerliche Scene eines ganz bestimmten Typen. Angereichert wird die Scene der äußeren Beschreibung Mac Roberts durch die Information, dass er Motorrad fährt und ein sehr junges, stark alkoholisiertes Mädchen zur Begleiterin hat. Der Frame **„in letzter Zeit wieder im Rampenlicht dank Comingout mit seinem Übergewicht und der öffentlich breitgetretenen Leidensgeschichte seiner Fettleibigkeit“** lässt in der Vorstellung des Lesers abermals eine Negativscene entstehen: der Umstand, mit einer breitgetretenen Leidensgeschichte im Rampenlicht zu stehen (im Sinne von: besser dadurch, als gar nicht) wird vom Leser nicht als positiv gewertet. Also, für den Leser nichts Neues in Anbetracht der bisherigen Romanrezeption: er begegnet einem weiteren Roman-Antihelden. Auch vermittelt der vorher genannte Frame eine Metascene der Gesellschaftskritik, wiederum die Medien betreffend. Danach folgt ein kurzer Frame, der die Stimmung in Retros Wohnung beschreibt: **„Mac Robert blickte skeptisch[...]war wenig gesprächig[...] von Anfang an dicke Luft“**. Die Stimmung an diesem Silvesterabend ist vorerst also nicht als ausgelassen zu bezeichnen.

**„ Es ist schon nach zehn. ‚Kommt denn niemand außer uns?‘, fragte Robert wieder. ‚Ja doch, aber später‘, sagte Stan, weil ihm reißt die Geduld. ‚Das heiß wann?‘, fragt Mac. Und Stan zu ihm: ‚Später, Mann.‘ Anna Przesik ist schon arg ramponiert, gießt sich ja gern einen hinter die Binde[...] Fleckig erblüht ihr Dekolleté, das Gesicht verkrampft und speckig. [...] Jedem Schritt von Stan folgt sie mit einem Blick, der töten kann, [...]“**  
(2007: 130)

---

<sup>72</sup> Natürlich ist ein das Alter beschreibender Frame nicht nur ein Frame, der Scenes äußerlicher Beschreibung evoziert – er kann beispielsweise auch auf Lebenserfahrung oder den Platz innerhalb einer Gesellschaft hinweisen – an dieser Stelle ist er aber, durch die weiter nach ihm folgenden Frames der äußerlichen Beschreibung, in die Reihe eben dieser Frames einzuordnen.

Das obige Textfragment verdeutlicht dann die Szene vom langweiligen Silvesterabend – Mac Robert wird ungeduldig, Retro wird ungeduldig, weil Mac Robert ungeduldig ist, und Anna Przesik betrinkt sich, um die Situation zu ertragen. Eine Szene der gedrückten Stimmung und Apathie diese Feier bei Retro betreffend entsteht für den Leser.

“ ‚Vielleicht schalten wir das Radio ein‘, schlägt Mac vor[...]im Rundfunk spielen sie zu allem Überfluss rauf und runter die **Hits der Pferde**. [...]’**Mein Gott‘, sagte Stan, ‚Grottenschlecht!’**[...]doch,[...] o Graus,[...] kein Wort der Kritik aus Macens Mund. ‚**Ne du, die find ich ganz gut**‘[...]**Stan bleibt nach außen hin ungerührt**. [...] Mein Herz schlägt im Rhythmus der Liebe. ‚Ach, meinst du[...]und **was gibt’s Neues bei Szymon?**‘ ‚**Szymon geht’s gut, du**‘, sagt Robert, ‚**sehr fähig, der Mann, hat ein fantastisches Medienprojekt mit diesen Pferden ausgeheckt**. Seitdem gibt’s den totalen Run, er hat allen Zeitungen gesteckt, dass die Jungs geisteskrank sind, jetzt ist jedes Konzert ein Event, denn in einem bestimmten Moment kommt immer ein Patient, ich meine, ein Musiker der Band, auf die Bühne und simuliert ‘n epileptischen Anfall, die anderen machen Geblöke und Speichelfluss, und das Publikum muss sich einpissen vor Lachen, angeblich.’ ‚Ah ja...das ist...tolle Sache[...]hab mir schon gedacht, dass er beschäftigt ist, weil ich kann ihn in letzter Zeit nicht erreichen.’ ‚**Ja, Szymon hat ‘ne neue Nummer.**‘ ‚**Gib mir die doch – wenn du kannst, versteht sich.**‘ ‚**Sorry Stan, das geht nicht, Szymon will nicht, dass sie in fremde Hände gerät.**‘ Neeeein...nicht zu fassen[...]Stan krallt sich im nagelneuen Sessel fest, da hat er sich in Nesseln gesetzt[...]Mein Herz, spricht er sich einerseits vor, schlägt im Rhythmus der Liebe, Landwirt bin ich, eine geräumige Tenne und ehrliche Pferde nenne ich mein. [...]meine Frau kocht Eier, die Kinder schlafen mit den Händchen auf der Decke.“

( 2007: 130 - 131)

Dieses weitere Fragment der Schlüsselszene um Retros Silvesterfeier enthält nun Informationen über den unmittelbaren Auslöser für Retros Mordlust an seinem Manager.

Als Mac Robert aus Langeweile das Radio aufdreht, ertönt ein Lied der Band die „Pferde“ – dieser Umstand allein ist für Retro schon schwer erträglich. Doch in einem Gespräch mit Mac Robert über Szymon erfährt Retro dann, weshalb sein Manager nicht mehr zu erreichen ist:

„**Szymon geht’s gut, du**“, sagt Robert, „**sehr fähig, der Mann, hat ein fantastisches Medienprojekt mit diesen Pferden ausgeheckt**“. Dieser Frame macht dem Leser klar, dass Szymon seine Zeit und Energie jetzt in ein anderes Projekt investiert – Retro ist für ihn nicht mehr interessant. Die Art und Weise Szymons, Erfolg zu erlangen, ist dem Leser bereits bekannt: er macht sein Geld, indem er die Sensationslust der Massen befriedigt. Die Frames

um die Beschreibung von Szymons Projekt mit den „Pferden“ schafft für den Leser außerdem eine weitere Metascene der Gesellschafts- und Medienkritik: **„er hat allen Zeitungen gesteckt, dass die Jungs geisteskrank sind [...]in einem bestimmten Moment kommt [...] ein Musiker der Band, auf die Bühne und simuliert ´n epileptischen Anfall, die anderen machen Geblöke und Speichelfluss, und das Publikum muss sich einpissen vor Lachen, angeblich.“** Der Leser begreift, dass Masłowska hier - ein weiteres Mal mit dem Stilmittel der Übertreibung - die Welt der Medien und zusätzlich das Popgeschäft kritisiert.

Für die Figur des Retro ist es folgender Frame, der ihn letztendlich gänzlich aus der Bahn wirft: **„Sorry Stan, das geht nicht, Szymon will nicht, dass sie in fremde Hände gerät“** – so lautet die Antwort auf Retros Bitte an Mac Robert, ihm Szymons neue Nummer zu geben. Die Frames der immer wiederkehrenden Selbstberuhigungsfloskeln Retros signalisieren dem Leser, dass Retro wieder kurz vor einem emotionalen Ausbruch steht. Und nun befindet sich der Leser, nach mehreren Rückblenden, kurz vor der Szene, mit der die Erzählung um Sylvester, nun in der „Jetztzeit“ beginnt:

**„[...] zog Mantel und Schuhe an und tat dann das, worum die Handlung dieser Erzählung sich letztendlich dreht: er wird in die Nacht hinausgeweht, um Szymon zu finden und ihn zu töten. Aber bevor er ging, schloss er, um Macs Opportunismus zu strafen und als Sanktion für den schnöden Verrat, sorgfältig alle Isofenster und drehte die Gasheizung auf zweiunddreißig Grad. [...]Zunehmende Glut im Zimmer, woher auch immer, Lufttemperatur fünfundfünfzig Grad, die Fenster beschlagen[...]Robert, in Schweiß schwimmend,...dachte an *Sylvester mit den Pferden*[...]Was soll’s!Ich fahre! [...]er klemmte sich die Nebenrollenakteuse unter den Arm, und ab ging’s mit Getöse.“** ( 2007: 132-134)

Der Leser weiß nun aus dem ersten Frame des obigen Fragments **„zog Mantel und Schuhe an und tat dann das, worum die Handlung dieser Erzählung sich letztendlich dreht: er wird in die Nacht hinausgeweht, um Szymon zu finden und ihn zu töten“**, dass er alle Rückblenden hinter sich gelassen hat. Nachdem er all die inhaltlichen Handlungsszenen der aufgrund der bisherigen Rezeption des Romans zusammenfügen konnte, ist ihm nun klar, wo er sich innerhalb des Romans befindet und weshalb Retro Szymon töten möchte. In diesem Fragment wird dann dem Leser durch die letzten Frames dieser Schlüsselszene auch noch vermittelt, dass Retro auch diesmal wieder einen für ihn typischen, affektiven Racheakt übt – er verlässt die Wohnung nicht, ohne denen, die er zurücklässt, zumindest ein wenig zu schaden: **„dreht die Heizung stark auf und schließt alle Fenster“**. Am Ende dieses Fragments erfährt der Leser noch, dass Mac Robert die Hitze bald nicht mehr erträgt, und

letztendlich auch – so wie alle anderen Wichtigen in der Branche – mit seiner Begleiterin, der „Nebenrollenakteuse“ zu der Retro verhassten Sylwestergala fährt. Der Leser erfährt hier allerdings nicht, was mit der Figur der Anna Przesik passiert.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: „Nacht -einhundertacht“, „Rampenlicht -Übergewicht“,  
„viele -Spiele“, „Das heißt wann? -Später, Mann!“  
Fleckig erblüht ihr Dekolleté, das Gesicht verkrampft und speckig.  
„Mann -Run“, „Event –Moment-Patient -Band“  
„Stan krallt sich im nagelneuen Sessel fest, da hat er sich in Nesseln  
gesetzt“, „dreht -geweht“, „Verrat -Grad“, „Zimmer -immer“  
„Nebenrollenakteuse -Getöse“

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

„alkoholisch schwer geprüft“, „von Anfang an dicke Luft“, „Später, Mann!“  
„gießt sich ja gern einen hinter die Binde“, „Grottenschlecht!“  
„Ne du, die find ich ganz gut“, „Seitdem gibt’s den totalen Run“, „Sorry Stan“

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „sich einpissen“

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

„öffentlich breitgetretenen Leidensgeschichte seiner Fettleibigkeit“, „Mac Robert blickte skeptisch“, „Fleckig erblüht ihr Dekolleté, das Gesicht verkrampft und speckig“  
„kein Wort der Kritik aus Macens Mund“, „zog Mantel und Schuhe an und tat dann das, worum die Handlung dieser Erzählung sich letztendlich dreht: er wird in die Nacht hinausgeweht“, „Aber bevor er ging, schloss er, um Macs Opportunismus zu strafen und als Sanktion für den schnöden Verrat“

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

In dieser Schlüsselszene befinden sich keine Frames, die dem deutschen Leser eine kohärente Rezeption erschweren würden.

## Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„ Sylwester. Grudzień cztery dwa tysiące. A koło ósmiej mieli przyjść ci **goście**, i przyszli, **ale koło dziewiątej i dwaj wyłącznie, ze swoją dziewczyną młodszą o połowe**, w kwestii alkoholi ciężko doświadczonej już tego wieczoru, przyjechał na kawasaki sto osiem **Mak Robert, dziennikarz muzyczny koło pięćdziesiątki dość wpływowy, przeżywając wielki come back na prasy łono dzięki publicznemu przyznaniu się do nadwagi i z otyłością kłopotów. [...]na czarno farbowane włosy imponującej długości [...]**Dziwnie trochę spojrzął Mak Robert [...]nie palił się do rozmowy, to wartość konstans sprawdzał liczby **łańcuszków i pierścionków**, to w gry zaczynał grać na telefonie [...]no i ogólnie atmosfera od początku zsiadła[...]” ( 2005: 102 -104)

Der Leser wird nun Beobachter der von Retro in einer anderen Szene angekündigten Silwetsrefeier in seiner Wohnung. Die Handlung spielt also in der Jetztzeit. Es kommen nur zwei Gäste: der bekannte Musikjournalist Mac Robert, dessen Äußeres hier genau beschrieben wird („**na czarno farbowane włosy imponującej długości [...]**łańcuszków i pierścionków“ = „schwarz gefärbte Haare von imposanter Länger ...Ketten und Ringe“), und seine sehr junge („**mlodsza o połowe**“ = „um die Hälfte jünger“) Begleiterin. Mit der Figur des alternden Musikjournalisten Mac Robert, der versucht, seine Karriere mit allen möglichen Mitteln ( „**przeżywając wielki come back [...]**dzięki publicznemu przyznaniu się do **nadwagi**“ = „ [Mac Robert,] ein großes Comeback erlebend [...]Dank der öffentlichen Bekenntnis zu seinem Übergewicht“) zu beleben, tritt ein weiterer überzeichneter und typenhafter Charakter in das Romangeschehen ein. Mac Robert wird vom polnischen Leser in die Reih der Antihelden aufgenommen. In Retros Wohnung herrscht de facto keine Partystimmung („**no i ogólnie atmosfera od początku zsiadła**“).

„ **jest już po dziesiątej. ,To nikt nie przyjdzie nas oprócz?’ – spytał Robert znowu [...]** ‘Przyjdą, ale później’ – mówi Stachu, bo już nie ma cierpliwości. ‘To znaczy kiedy?’ – pyta Mak. Mówi mu Stachu: ‘potem’, **zbyt nieco gwałtownie [...]** Anna Przesik pijana **jest już** dosyć, bo nie wylewa za bez kołnierza sukienki swojej kołnierz [...]plamy zakwitły na jej **dekolcie [...]**twarz **jak wyprana w wodzie za gorącej**, napina się i idą przez nią jakieś prądy [...]nienawiści pełnym śledząc Stacha kroki wzrokiem” ( 2005: 105)

Die Zeit vergeht ( „**jest już po dziesiątej**“ = „es ist schon nach zehn“), weitere Gäste bleiben aus. Der Musikjournalist wird ungeduldig, Retro versucht ( selbst auch schon etwas gereizt) ihn zu beschwichtigen. Retros Freundin Anna Przesik betrinkt sich, ihr alkoholisiert

Zustand wird auch an ihrer äußeren Erscheinung deutlich ( „**plamy zakwitly na dekolcie [...]** **twarz jak wyprana w wodzie za goracej**“ = „Flecken erblühten auf ihrem Dekollete [...]das Gesicht wie in zu heißem Wasser gewaschen“). Der Leser erhält eine klare Stimmungsszene vom Silvesterabend bei Retro: langweilig, öde und deprimierend.

„ **Radio włączmy może**’ – proponuje pojednawczo Robert [...] **jak na złość zespołu Konie wałkowane są przeboje** [...] O Boże, **Stachu mówi: ‘ale chujoz!**’ [...]ale o zgorzo [...]o krytyce negatywnej z Maka strony nie ma teraz nawet mowy. **‘Co ty, uważam, że całkiem są dobzi**’ [...]ale Stachu nic nie daje po sobie poznać, **‘moje serce bije rytmem miłości**’ [...] **‘dobzi mówisz [...]a co słycać u Szymona?’ ‘A Szymon dobrze**’ mówi Robert [...] **‘to bardzo zdolny chłopak, świetny z tymi Koniami medialny nakręcił projekt**, podał do wszystkich gazet, że to osoby umysłowo chore, i trafił w dziesiątkę, **prawdziwym wydarzeniem jest teraz każdy ich koncert, bo w pewnej chwili wychodzi na środek i padaczki napad symuluje jeden z członków, a inni bełkoczą i robią ślinotok, i publiczność ze śmiechu w majtki mocz oddaje podobno**’. **‘Aha ...to bardzo fajny projekt** [...]tak myślałem, że coś robi, bo nie mogłem ostatnio się dodzwonić’ **‘A bo tak, a bo zmienił Szymon numer telefonu’ ‘To jeśli możesz, podaj mi go proszę’ ‘Niestety, Stachu sorry, Szymon zabronił dawać postronnym osobom, naprawdę sorry**’. Nieee...być nie może [...]Stachu w fotel całkiem nowy wpija paznokcie [...] **moje serce – powtarza w myśli sobie – bije rytmem miłości, jestem rolnikiem, stodołę mam sporą i uczciwe w niej konie [...]** **jajka gotuje żona, dzieci z rączkami śpią na koldrze [...]**” ( 2005: 105-106)

Um der Missstimmung entgegen zu wirken, wird auf Mac Roberts Vorschlag das Radio eingeschaltet. Zu Retros großem Ärger wird dort ein Lied seiner verhassten Konkurrenz – Band gespielt, und als Retro einen negativen Kommentar über die Gruppe äußert, hat Mac Robert gar lobende Worte für die Musiker parat: „**Co ty, uważam, że całkiem są dobzi** ” (= aber wo, ich finde, die sind wirklich gut“). Der Dialog zwischen Retro und Mac Robert führt dann zu einem Gespräch über Retros ehemaligen Manager Szymon. Hier erfährt Retro – und das lässt ihn ein weiteres Mal verzweifeln -, dass Szymon nun erfolgreicher Manager der Band Pferde ist. Szymon ist seinen Arbeitsmethoden, die auf die Befriedigung der sensationsgierigen Massen ausgerichtet sind, treu geblieben: „**padaczki napad symuluje jeden z członków, a inni bełkoczą i robią ślinotok, i publiczność ze śmiechu w majtki mocz oddaje podobno**“ – „, eines der Bandmitglieder simuliert einen epileptischen Anfall, die anderen blöken und lassen ihren Speichel fließen, und das Publikum gibt angeblich Harn in die Unterhosen ab.“ Diese Frames beinhalten für den Leser wiederum klare kritische Metascenes, die Medienlandschaft und die Popindustrie betreffend.

Als Retro den Musikjournalisten um Szymons Nummer bittet, verweigert dieser, mit der Begründung, die Nummer dürfe nicht an Fremde weitergegeben werden. Dieses Gespräch ist der unmittelbare Auslöser für Retros Mordlust an dem Manager Szymon. Retro spricht sich innerlich dem Leser bereits bekannte, beruhigende Worte vor ( „**moje serce [...] bije rytmem miłości, jestem rolnikiem**“ = „mein Herz ...schlägt im Rhythmus der Liebe, ich bin Landwirt“), und danach wird der Leser – nach all den Rückblenden davor – in die Jetztzeit der Erzählung geleitet:

„ **plaszcz ubrał, buty** i zrobił to, co fabularną opowiadania tego jest osią: **w noc poszedł, by odnaleźć i zabić Szymona** [...]Ale przed wyjściem jeszcze by Maka oportunizm ukarać i zdradę sankcją obłożyć, **ogrzewanie ustawił gazowe w mieszkaniu na trzydzieści dwa stopnie i wszystkie pozamykał szczelnie plastikowe okna.** [...]Narastający nie wiadomo **dlaczego ukrop jakiś upiorny**, powietrza temperatura pięćdziesiąt pięć stopni, para na oknach [...]Robert siedzący [...]plamy z potu na koszuli narastające, pomyślał o *Sylwestrze z Konmi* [...]a co tam! **Jadę!** [...]aktorkę dalekoplanowej odtwórczyni roli pod pachę sobie włożył [...]I buch! **W gaz kopnął.**” ( 2005: 109)

Retro zieht Mantel und Schuhe an, und danach: „**w noc poszedł, by odnaleźć i zabić Szymona**” – „ging in die Nacht hinaus, um Szymon zu töten”. Seine Gäste lässt er nicht ohne einen weiteren, für ihn typischen Racheakt zurück: „**ogrzewanie ustawił gazowe w mieszkaniu na trzydzieści dwa stopnie i wszystkie pozamykał szczelnie plastikowe okna**” – „er stellte die Gasheizung in der Wohnung auf 32 Grad ein und schloß sorgfältig alle Plastikfenster.“ In der Wohnung wird es immer heißer, letztendlich beschließt der Musikjournalist, zusammen mit seiner Begleiterin, zu der erwähnten Silvestergala zu fahren. Es finden sich hier keine Frames, die dem Leser verraten könnten, was Anna Przesik in dieser Situation unternimmt.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „**tysiące -goście -wylącznie -sto osiem**“

„**nie wylewa za bez kołnierza sukienki swojej kołnierz**“

„**może -o Boże**”, „**padaczki napad**”, „**A bo tak, a bo**”

„**Niestety, Stachu sorry - naprawdę sorry**”, „**ukrop jakiś upiorny**”

„**powietrza temperatura pięćdziesiąt pięć stopni**”

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„koło pięćdziesiątki“, „wielki come back“, „dziwnie trochę spojrzal“, „nie palił się do rozmowy“, „atmosfera od początku zsiadła“, „ale o gorzo“, „Co ty“, „nakręcił projekt“, „trafił w dziesiątkę“, „sorry“, „nie wiadomo dlaczego ukrop jakiś upiorny“, „a co tam!“, „pod pachę sobie włożył“, „I buch! W gaz kopnął”

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „ale chujoza“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„plamy zakwitły na jej dekolcie [...]twarz jak wyprana w wodzie za gorącej“, „nienawiści pełnym śledząc Stacha kroki wzrokiem“, „w noc poszedł, by odnaleźć i zabić Szymona”

Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Für den polnischen Leser ist diese Schlüsselszene klar rezipierbar – sowohl auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns, als auch auf der Formebene.

**Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Beide Modell – Leser können an dieser Stelle klare Bilder aufbauen: die Stimmunsszenes um die Silvesterfeier bei Retro sind intertextuell kohärent, genauso verhält es sich die Metascenes der Kritik an der Medien- und Popwelt, die Figur des Musikjournalisten Mac Robert wird ebenfalls von beiden Lesern intertextuell kohärent rezipiert. Beide Leser stehen nach Rezeption dieser Schlüsselszene am selben Romanhandlungsstand: Retro ist nun gerade unterwegs, um seinen ehemaligen Manager umzubringen.

Auch auf der Formebene ergeben sich in dieser Passage keine intertextuellen Inkohärenzen. Die formale und stilistische Sprachmittelverteilung ist intertextuell kohärent -beide Leser können vergleichbare Formscenes aufbauen.

Fazit

Kurz und gut: die Übersetzung dieser Schlüsselszene ist, wie gezeigt wurde, als gelungen zu bezeichnen.

#### **4.4.11. Schlüsselszene 13: Der Polizeibericht – Sylvester-Rückblende vorbei**

Nachdem der Leser nun weiß, dass Retro seine Wohnung, mit dem Vorsatz Szymon zu töten verlassen hat, erwartet er einen Höhepunkt in der Handlung: was wird Retro tun? Wird er Szymon tatsächlich umbringen? Wie endet Retros nächtliche Treibjagd durch das graue Warschau? Anstelle einer unmittelbar folgenden Beschreibung der Ereignisse um Retros Mordversuch, folgt nun jedoch eine Schlüsselszene, die eine weitere Rückblende nach sich zieht:

##### **Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Translats**

###### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„ Später im Polizeibericht wurde geschätzt, dass Mac das Apartment im bewachten Wohnkomplex gegen halb elf verlassen hatte. Nach Aussage des Geschädigten Stanislaw Retro hielt dieser sich zu jener Zeit außerhalb der Räumlichkeiten auf, weil er die Silvesterfeier verlassen hatte, um frische Luft zu schnappen. Im Zuge der Ermittlungen ergänzte der Geschädigte seine Aussage. Es ging daraus hervor, dass er unterwegs zu einem Club im Zentrum war, um sich mit dem ungeliebten Mitarbeiter und Kollegen Szymon Rybaczko zu unterhalten.“ ( 2007: 135)**

Der Frame „**Polizeibericht**“ lässt für den Leser sofort die klare Scene entstehen, dass etwas passiert ist, was mit Stan und seinem kriminellen Vorhaben zu tun hat. Der Frame „**später**“ weist den Leser darauf hin, dass sich die Realisierung dieses Vorhabens nicht vor den Augen des Lesers abgespielt hat, sondern bereits geschehen ist. Der Leser weiß also: er muss eine weitere Rückblende rezipieren. Bereits der nächste Frame „**Nach Aussage des Geschädigten Stanislaw Retro**“ lässt den Leser aber aufhorchen – der Frame passt nicht zu der inhaltlichen Scene, die der Leser bisher aufgebaut hat: war es nicht Retro, der Schaden zufügen wollte? Wie kommt es, dass er nun der Geschädigte ist? Auf diese Frage wird dem Leser im Text nicht sofort geantwortet. Jene Scenes, die dem Leser Klarheit über das Geschehene verschaffen, kann er in dieser Schlüsselszene nur nach und nach aufbauen. Auf jeden Fall weiß der Leser jedoch, dass Retro – in der Rolle des Geschädigten – bei der Polizei Aussagen Protokoll zu gibt.

**„ Auf Nachfragen behauptete der Geschädigte Stanislaw Retro [...]begab sich über die Brücke ins Zentrum von Warschau [...] wollte plötzlich mitbekommen haben, dass zwei ihm unbekannte Personen [...] einen Kühlschrank auf einer Eigenkonstruktion mit Rädern schoben, [...]Der Geschädigte sagt weiter aus, im Schein einer Straßenlaterne**

**habe deutlich die Marke *Elektrolux* am Kühlschrank aufgeleuchtet, und er habe gesagt: ‚Ach, nichts weiter, ich hab nur zu Hause auch so einen.‘[...]Angeblich habe sogar das an der Kühlschranktür befestigte Magnet-Radieschen übereingestimmt [...]“ ( 2007: 135-136)**

Dieses Textfragment ist zwar gesondert inhaltlich klar rezipierbar – Stanisław trifft auf seinen Streifzug durch Warschau Menschen, die einen Kühlschrank schieben; dieser Kühlschrank sieht jenem Retros Kühlschrank täuschend ähnlich. Doch verknüpfen kann der Leser diese Information mit der vorher entstandenen Scene um „**den Geschädigten**“, Stanisław Retro noch nicht. Die polizeiliche Befragung geht dann weiter - der Leser rezipiert hier den Inhalt so zu sagen aus der Perspektive des Polizeiberichtes.

**„ Warum er seine Schritte dennoch weiterlenkte, konnte er nicht recht erklären, rechtfertigte sich nur mit der Ahnung, das sei alles peinliche Schizophrenie und Verfolgungswahn, woran der Geschädigte angeblich fallweise leide. Damit begründet er auch, warum er dem nächsten Unhold auswich, einem Suffbold, der in das Haustor einbog und einen großen Gegenstand unter dem Mantel trug, fast so ähnlich wie sein eigener Mikrowellenherd.“ ( 2007: 136-137)**

Nun beginnt beim Leser eine – noch etwas vage –Scene zu entstehen: zuvor traf Retro auf jemanden, der mit einem Kühlschrank unterwegs war, nun ist es eine andere Person, die seinen Mikrowellenherd bei sich trägt. Auch erwähnt Retro bei seinen Aussagen „**Schizophrenie**“ und „**Verfolgungswahn**“ – zwei Frames, die Retros Geisteszustand beschreiben ( und mit denen er sein anfälliges Nichtreagieren darauf begründet, dass Fremde Menschen mit seinen Küchengeräten durch Warschau gehen). Der Leser erfährt – nachdem er die Hauptfigur bisher immer wieder als emotional instabil erlebt hat – von Retro selbst, dass dieser psychische Probleme hat.

**„ Bei seinen Aussagen log Stan nur an wenigen Stellen. Vielleicht dort, wo man ihn fragte, weshalb er nach Hause zurückkehren wollte, obwohl er nichts Beunruhigendes an der Tatsache fand, dass jemand seine[...]Mikrowelle bei sich trug. Er sagte, umgekehrt sei er, weil er etwas in der Wohnung haben liegen lassen. [...] In Wirklichkeit[...]erfassten ihn ein Zittern und ein Beben, ein inneres Weh. Denn töten, gut und schön, dachte er plötzlich, aber man muss auch sehen, es ist eine große Herausforderung, eine schwere Verantwortung, paradoxerweise keine leichte Aufgabe. [...]Übrigens fand er das Töten auch nicht sehr moralisch. Weniger das Theater vor Gericht**

danach, sondern vielmehr die **Rache des Karma**, bestialisch, einfach bestialisch, oder nicht? Im Lichte dieser inneren Argumente **beschloss er, die Zahl der Morde nicht zu mehren und auf der Stelle umzukehren** [...]und eine Woge von guten Gefühlen überkam ihn, moralische Klarheit und das Bedürfnis, mit Freunden anzustoßen. Anzustoßen darauf, **dass er zwar hätte töten können – und allen Grund dazu hatte -, es aber nicht getan hat.**“  
( 2007: 137-139)

Mit dem Frame „**Bei seinen Aussagen log Stan nur an wenigen Stellen**“ wird dem Leser signalisiert, dass es nun wieder die Erzählerstimme ist, die weitererzählt (und nicht mehr der Polizeibericht). Mit dem Frame „**Vielleicht dort, wo**“ beginnt der Leser zu erwarten, dass die Erzählerin ihn nun die ganze Wahrheit wissen lässt: Stan scheint im Polizeibericht (ein Fragment davon, in das der Leser bei seiner Rezeption keinen Einblick hatte) falsche Angaben gemacht zu haben, und zwar die Frage betreffend, weshalb er nach Hause zurückgekehrt sei. Retro antwortet auf diese Frage, dass er etwas zu Hause vergessen hätte. Den Grund für seine Umkehr verrät die Erzählerstimme und leitet diesen Begründungsframe mit „**in Wirklichkeit**“ ein – der Leser weiß, dass er gleich erfahren wird, was an diesem Silvesterabend tatsächlich passiert ist. Aus den restlichen Frames von „**erfassten ihn**“ bis „**die Zahl der Morde nicht zu mehren und auf der Stelle umzukehren**“ und „**dass er zwar hätte töten können – und allen Grund dazu hatte -, es aber nicht getan hat**“ baut der Leser nun eine ganz essentielle inhaltliche Scene auf: Retro hat Szymon nicht ermordet. Die Charakterscene, die der Leser von Retro bisher aufgebaut hat, wird ein weiteres Mal etwas entschärft: Retro erweckt letztendlich immer mehr Mitleid als Aversion. Seine Wankelmütigkeit und psychische Schwäche rückt bei der Ausformung einer gesamten Charakterscene für den Leser immer mehr in den Vordergrund. Immer mehr verfällt er in eine Opferrolle, auch seine kindliche Freude darüber, dass er nicht getötet hat und die Gedanken an das Karma tragen zur allmählichen Charaktersceneveränderung bei. Weiterhin konnte der Leser aber den Frame „des Geschädigten“ nicht mit den bisher aufgebauten Inhaltsszenen vereinbaren. Dies geschieht nun im folgenden Fragment:

„ Schon wollte er kehrtmachen, als **neuerliche Unruhe** ihn erfasste, denn er bemerkte **drei Passanten**, die eine imposante, **in blaue Folie verpackte Waschmaschine** auf einem Kinderwagen[...]die Straße hinabschoben. [...]Und **da entdeckt Stan auf der Waschmaschine zwei wohlvertraute Kratzer, mit denen Anna sich einst für Schikane gerächt hat**, und die bekannte Aufschrift ARDO[...]hatte er doch recht! Er[...]rennt los[...]er will in sein Apartment im bewachten Wohnkomplex, um den Verdacht zu prüfen ...  
**Man hat mich bestohlen!Haltet den Dieb!**“ Ein Ruf wie Luft für die Bewohner von Praga,

ein Schlager, der völlig unbeachtet blieb. [...] **Da sah er ein Weibsstück gehen. In einer Hand hielt es seine eigene Teflon-Pfanne, in der anderen seine Knoblauchpresse.** Er stürzte sich auf sie: ‚Meins! Das ist meins! Sie haben das gestohlen!‘ ‚Gar nicht, überhaupt nicht Ihr’s‘, empörte sich die Person[...] **Das habe ich eben gerade von so eine Frau hat mir das verkauft.** Vor die *Spitiuosen der Welt* habe ich gestanden gehabt mit Nachbarn, da kam so eine gelaufen, in Latschen barfuß mit zerfusseltem Haar, und die Rakowa sagt, die **ist bekannt, die hat sie mal in Fakty gesehen gehabt, so ein Foto von ihr, wo sie im Gips lag[...]** und die sagt: **Hier das und das hat sie zu verkaufen,** in der Nähe[...] und da hat’s eine Waschmaschine gegeben, einen Föhn, solche Sachen, alles schön, und die sagt uns, was das kostet: das zehn, das ölf, und das hier zwölf. [...] Der Rak hat die Waschmaschine genommen, Jozek den Geschirrspüler[...] Die Frau war nämlich eilig, weil sie per Telefon ein Taxi bestellt gehabt hat[...] **Die ganze Szene ließ er in seiner Aussage natürlich weg und fabulierte was von einem Einbruch durch unbekannte Täter.** Er erinnerte sich später kaum, was damals geschah, was für einen Amok er lief, wie rasend er war, **er wusste nur noch, dass er in das Apartment rannte[...]** die Wohnung leer geräumt[...] und **[Retro] konstatierte die Abwesenheit der Dame seines Herzens, Anna Przesik[...]**“ ( 2007: 139 - 143)

Retro begegnet nun auf der Straße weiteren Personen, die Gegenstände aus seiner Wohnung mit sich führen. Aus dem Dialog Retros mit einer Frau, die seine Pfanne und seine Knoblauchpresse bei sich trägt, erfährt der Leser, dass Anna Przesik (zwar wird der Name Annas nicht erwähnt, doch aus dem Frame „**die ist bekannt, die hat sie mal in Fakty gesehen gehabt, so ein Foto von ihr, wo sie im Gips lag**“ geht für den Leser hervor, dass es sich um Anna handelt, da er diesen Frame mit der Schlüsselszene 9 verbindet) sämtliche Gegenstände aus Retros Wohnung an fremde Menschen verkauft hat und danach untergetaucht ist – darauf weisen die Frames „**die Wohnung leer geräumt**“ und „**Abwesenheit der Dame seines Herzens, Anna Przesik**“ hin. Auch erfährt der Leser aus dem Frame „**Die ganze Szene ließ er in seiner Aussage natürlich weg und fabulierte was von einem Einbruch durch unbekannte Täter**“, dass Retro diesen Umstand bei der Polizei verschweigt. Weshalb er ihn verschweigt, wird dem Leser nicht vermittelt.

Nun wechselt die Erzählperspektive ein weiteres Mal - wieder wird die Handlung durch Inhalte im Polizeibericht vorangetrieben, was dem Leser durch einleitenden Frame „**Die Aussagen werden dann[...]**wirrer und gequälter“ in der folgenden Passage angezeigt wird:

**„Die Aussagen werden dann[...]**wirrer und gequälter. Er hatte sich in ein zufällig gewähltes Taxi gesetzt[...] *Sylvester mit den Pferden*, nannte er sein Fahrziel, wo er Anna

Przesik zu treffen sicher gewesen sei. [...]Die Beschreibung der Ereignisse im Taxi wühlt ihn gefühlsmäßig auf, und er weint. [...] **der Taxifahrer habe, um ihn zu beleidigen und zu provozieren, im Radio absichtlich ein Lied gespielt, auf das der Geschädigte nicht steht, den populären Hit der Gruppe *Pferde, Finde mit uns***[...]Bei diesem Lied sei Retro **explodiert**. Was daraus resultierte, beschreibt er als **„Konflikt und Gerangel mit dem Droschkenkutscher.“** **„Ach, Sie sind dieser Spargellutscher“**, habe der Taximann nach Aussage des Geschädigten zu ihm gesagt und **ihn brutal aus dem Fahrzeug gestoßen**[...] Ungefähr drei Stunden habe der Geschädigte gebraucht, um die nächste Haltestelle der Straßenbahn zu finden und **nach wo er wohnt in Praga Nord zurückzukehren** sowie die Polizei zu rufen.“ ( 2007: 143-144)

Retro hat nun vor, auf die Silvestergala zu fahren, dazu kommt es jedoch nicht. Er lässt sich – wie gewohnt – durch eine zufällige Begebenheit provozieren, da er sich wie so oft persönlich und absichtlich angegriffen fühlt: **„der Taxifahrer habe, um ihn zu beleidigen und zu provozieren, im Radio absichtlich ein Lied gespielt, auf das der Geschädigte nicht steht“**. Dieser Frame bietet gleichzeitig auch eine Scene der Lächerlichkeit und zeigt Retros Überempfindlichkeit und eine gewisse Tendenz zum Verfolgungswahn: der Taxifahrer konnte natürlich nicht ahnen, dass Retro nicht „auf das Lied steht“, das „er im Radio spielt“. Es kommt zu einem Streit zwischen Retro und dem Taxifahrer – **„Konflikt und Gerangel mit dem Droschkenkutscher“**. Dass Retro den Streit beginnt, macht der Frame **„Bei diesem Lied sei Retro explodiert“** deutlich. Danach beleidigt der Taxifahrer Retro<sup>73</sup> nach dessen Aussage und wirft ihn aus seinem Fahrzeug. Aus den weiteren Frames erfährt der Leser, dass Retros Silvesternacht zu Ende ist. Letztendlich ist er nach Hause zurückgekehrt, ohne Szymon umzubringen.

Anstelle des Polizeiberichtes und der nun in all diesen Frames beschriebenen Handlung hatte der Leser etwas Anderes erwartet: den Höhepunkt der Geschichte. All die Rückblenden hatten einen Spannungsbogen aufgebaut, der scheinbar hätte in einer fulminanten Konfrontationsszene zwischen Retro und Szymon münden müssen. All die bis dahin aufgebauten Scenes hatten darauf hingewiesen. Nun aber sieht der Leser: es ist eigentlich gar nichts passiert. Der erwartete Höhepunkt ist ausgeblieben.

Der Vollständigkeit halber soll hier noch kurz der Szenenwechsel innerhalb dieser Schlüsselszene folgen, der den Leser darüber informiert, was in der Zwischenzeit mit Anna Przesik geschah. Dies ist zugleich die letzte Begegnung des Lesers mit der Figur der Anna Przesik und auch mit der Figur der Fernsehmoderatorin Malgorzata Hodensatz.

---

<sup>73</sup> Diese Beleidigung knüpft wieder an die gesellschaftskritische Metascene um das Thema Homosexualität an.

**„Beim Sylvester mit den Pferden amüsierte sich Anna Przesik prächtig. [...] Enthemmt von Alkohol und allgemeiner Hitze entblöbte sie sich bis aufs Höschen. [...] Und wie sie da so fröhlich tanzte, sah sie plötzlich Malgorzata Hodensatz, Moderatorin und Fernsehstar [...] ein kurzer Schwatz, schon lud die Hodensatz sie in ihre Sendung ein[...] ihr sei von Anfang an die Aufschrift ‚Wednesday‘ auf Annas Höschen aufgefallen. Finde mit uns bereite gerade einen Themanabend über die Frage der Wochentage vor. Es geht dabei um ihre Anzahl im Allgemeinen, ihren Charakter im Besonderen und ihre Verwendung. Hier Festnetz und Handy, bis die Tage dann.“** ( 2007: 144-145)

Aufgrund des Frames **„Beim Sylvester mit den Pferden amüsierte sich Anna Przesik prächtig“** baut der Leser die Scene auf, dass auch Anna Przesik zur Silvestergala gefahren ist. Dort feiert sie sehr ausgelassen – sie entkleidet sich bis auf das dem Leser bekannte Höschen mit der Aufschrift **„Wednesday“** (auch die Scene vom lächerlichen Höschen mit dem englischen Namen eines Wochentags darauf ist dem Leser bekannt) . Und nun trifft der Leser ein weiteres (und wie erwähnt letztes) Mal auf die Figur der Fernsehmoderatorin Malgorzata Hodensatz Diese befindet sich auch auf der Silvestergala und wird auf Anna Przesik aufmerksam. Der Grund, weshalb Anna die Aufmerksamkeit der Hodensatz auf sich zieht, lässt beim Leser eine ironische Scene entstehen. Der Umstand, dass es die Aufschrift auf Annas Höschchen, welche die Hodensatz dazu bringt, Anna zu einer ihrer Talkshows einzuladen, lässt eine kritische Metascene entstehen: Masłowska symbolisiert damit die Lächerlichkeit, Oberflächlichkeit und de facto Dummheit von Talkshow – Themen.

Die Gesamtscene aus dieser Schlüsselszene enthält für den Leser nun folgende Aspekte:

Die wichtige inhaltliche Scene ist erst einmal, dass Retro Szymon nicht getötet hat. Seine Silvesternacht war alles andere als erfreulich: Anna in jener Silvesternacht sämtliche Gegenstände aus Retros Wohnung verkauft und ist danach zur Silvestergala gefahren, wo sie von der Fernsehmoderatorin als Talkgast eingeladen wird. Es entstehen Metascenes der Gesellschaftskritik. Der Charakter des Retro verändert sich allmählich, hin zu den Prädikaten „labil“ und „überempfindlich“. Mitleide gegenüber dieser Figur beginnt anstelle der anfänglichen Aversion zu treten. Der Leser rezipiert teilweise aus einem fiktiven Polizeibericht Retros.

#### Kohärenz der Form des Translats

Formal unterscheidet sich hier der Polizeibericht vom übrigen Stil des Buches – sprachlich wird der Stil eines solchen Protokolls nachgeahmt. Es sind kaum Reime vorhanden, die Protokoll -Passagen sind kaum rhythmisiert. Dies ändert sich erst, als es zu einem

Erzählerwechsel kommt, also ab dem Zeitpunkt, ab dem der Leser die Handlung nicht mehr aus dem polizeilichen Bericht, sondern wieder über die ihm bekannte Erzählerstimme ( bzw. aus Retros Sicht) rezipiert.

Reim und Rhythmus: „geschätzt -Wohnkomplex“, „Unhold -Suffbold“

„erfassten ihn ein Zittern und ein Beben, ein inneres Weh. Denn töten, gut und schön, dachte er plötzlich, aber man muss auch sehen“, „Herausforderung -Verantwortung“, „moralisch -einfach bestialisch, oder nicht?“, „Täter -später“ „Droschkenkutscher -Spargellutscher“, „Hodensatz, kurzer Schwatz“

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen: „Weniger das Theater vor Gericht danach“, „bestialisch, einfach bestialisch, oder nicht?“, „da kam so eine gelaufen“, „Latschen“, „die hat sie mal in Fakty gesehen gehabt“

„weil sie per Telefon ein Taxi bestellt gehabt hat“, „Hier Festnetz und Handy, bis die Tage dann“

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „Spargellutscher“

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

„Im Lichte dieser inneren Argumente beschloss er, die Zahl der Morde nicht zu mehren und auf der Stelle umzukehren“, „und eine Woge von guten Gefühlen überkam ihn, moralische Klarheit“, „Er erinnerte sich später kaum, was damals geschah“

(Die Frames des Polizeiberichtes sind gleichzeitig auch standardsprachliche bzw. sprachnormative Frames.)

Weitere relevante Formframes:

„Das habe ich eben gerade von so eine Frau hat mir das verkauft. Vor die Spitiuosen der Welt habe ich gestanden gehabt mit Nachbarn [...] in Latschen barfuß [...] die hat sie mal in Fakty gesehen gehabt, so ein Foto von ihr, wo sie im Gips lag [...] und die sagt uns, was das kostet: das zehn, das ölf, und das hier zwölf. [...] weil sie per Telefon ein Taxi bestellt gehabt hat.“

Hier fallen dem deutschen Leser grammatikalische Fehler und Sprachschlampigkeitsfehler auf. Sie vermitteln dem Leser ein bestimmtes Bild von der weiblichen Person, deren Sprache

hier widergegeben wird: die Fehler wirken primitiv, karikieren die Sprache einer sehr einfachen und ungebildeten Person. Vorgehend soll hier ein Vergleich zum Sprachstil derselben Person in der polnischen Originalversion angestellt werden: **„ja to przed chwileńkom to mi jedna pani taka sprzedala [...]Pod Alkoholami Swiatu ja ze sunsiadami stała [...]na boso w laczkach, [...] ze jum kidyś we ‘Faktach’ widziala, jak bilo zdjęcie, że una w jakimś gipsie leżała [...] una ceny pudaje: to dziesinć, to dziesinć, a tu dwanaście [...]A una poganiała, bo taksówke zamowione telefonem miała”**

Der erste hier angeführte Frame ( von „ja to” bis „sprzedala”) enthält sowohl grammatikalische Fehler ( vergleichbar mit den Fehlern im entsprechenden deutschen Frame), als auch Sprachschlampigkeitsfehler, die auf dialektalen Sprachgebrauch zurückzuführen sind: „przed chwileńkom“ ( wörtlich: „vor einem Momentchen“) ist die schriftlich wiedergegebene Dialektform der korrekten Version „przed chwilenką“. Der Frame „na boso w laczkach“ ( wörtlich: „ barfuß in Lätschchen“) enthält einen mit dem deutschen Frame vergleichbaren sprachlogischen Fehler. Danach findet sich im Polnischen sehr deutlicher umgangssprachlicher Gebrauch zusammen mit der Verwendung des Warschauer Dialektes:

**„jum kidyś”** anstatt „ją kiedyś” ( das Personalpronomen „się” im Akkusativ, und das Wort „einmal”), **„bilo”** anstatt „było” ( das Verbum „war“), **„una”** anstatt „ona” ( das Personalpronomen „sie“ im Nominativ), **„una ceny pudaje“** anstatt „ona ceny podaje“ ( das Substantiv „Preise“ und das Verbum „angeben“), **„to dziesinć, to dziesinć, a tu dwanaście“** anstatt „to dziesięć, to dziesięć“ ( wörtlich: das zehn, das zehn, und das da zwölf“), **„A una poganiała, bo taksówke zamowione telefonem miała“** anstatt „A ona poganiała, bo taksówkę zamówioną telefonem miała“ ( hier findet sich auch ein gravierender Grammatikfehler bei dem Frame **„zamówione“**, welcher nicht die korrekte Endung hat). Auch auf den polnischen Leser hat diese Passage eine vergleichbare Wirkung wie auf den deutschen Leser: die Frau, die spricht, ist sehr einfach und ungebildet. Allerdings kommt hier der noch die Scene der Warschauer Dialektes hinzu, die beim deutschen Leser natürlich fehlt. Kühl umgeht dieses Problem mit umgangssprachlichen Gebrauch, Grammatikfehlern und Sprachschlampereien. Es wäre falsch gewesen, diese Passage in z.B. Berliner Dialekt wiederzugeben – für den deutschen Leser hätte das zu sehr auf einen ihm bekannten, lokalen Sprachgebrauch hingewiesen, das Warschauer Moment wäre untergegangen. Köhls Entscheidung, die Einfachheit der hier sprechenden Person ( natürlich wieder eine Ironie erzeugende Textstelle – und diese Ironie entsteht sowohl für den polnischen als auch für den deutschen Leser) mittels der von ihr verwendeten Sprache ohne dialektale Färbung wiederzugeben, war richtig.

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Translats

In dieser Passage finden sich einige Sprachform- und Stilwechsel. Allerdings ist dem deutschen Leser klar, weshalb dies so ist – es werden Perspektivwechsel angezeigt, Ironie wird erzeugt. Diese Wechsel stiften also keine Verwirrung beim Leser, sondern bereichern seine Rezeption durch sprachspielerische und ironische Momente. Das komplexe Zusammenspiel von Inhalt bzw. Sinn und Form des Textes ist in dieser Schlüsselszene sehr deutlich zu erkennen, macht dem Leser aber keine Schwierigkeiten. Daher ist hier von intratextueller Kohärenz zu sprechen.

### Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

**„ Później w policyjnych raportach było szacowane na godzinę około wpół do jedenastej wyjście Maka z na osiedlu strzeżonym mieszkania. Według zeznań poszkodowanego Retra Stanisława poszkodowany przebywał wtedy poza lokalem wyszedłszy z sylwestrowej zabawy odetchnąć na spacer. W śledztwa trakcie poszkodowany uzupełnił zeznania. Wynikało z nich, że z nielubianym współkolegą i współpracownikiem Rybaczko Szymonem do klubu w centrum szedł porozmawiać [...]” ( 2005: 109)**

Der Leser wartet gespannt auf den weiteren Handlungsverlauf, denn Retro ist unterwegs in Warschau, mit dem Vorsatz, seinen Manager umzubringen. Und hier führt den Leser nun eine weitere Rückblende in die Vergangenheit: „w **policyjnych raportach**“ – aus einem Polizeibericht erfährt der Leser, dass der Geschädigte ( „**poszkodowany**“) Stanisław Retro zu Protokoll gibt, was in der Silvesternacht geschehen ist. Auf den Leser wirkt dies vorerst eigentartig, denn Retro war doch derjenige gewesen, der Szymon umbringen wollte – wie kommt es nun, das ihm Schaden zugefügt wurde?

**„ Poszkodowany Stanisław Retro twierdził w swoich zeznaniach, że udał się mostem do centrum Warszawy [...] Jakoby wtedy zauważył nagle, jak ulicą pchało dwoje ludzi mu nieznanych [...]jakaś lodówkę na własnej konstrukcji kółkach [...]Poszkodowany zeznaje że w blasku palącej się latarni uwydatniła się też ‘Elektrolux’ lodówki marka, że wtedy powiedziawszy ‘a nie, tylko mam w domu taką samą’ [...]Podobno nawet rzodkiewka-magnes się zgadzała na drzwiach lodówki zamocowana [...]ale dlaczego poszedł mimo to dalej, odpowiedzi udzielić jasnej nie potrafił, tłumaczył się podejrzeniem, że to po prostu przykra schizofrenia i prześladowcza mania, której poszkodowany jekoby miewa**

**czasem napady. Tym samym uzasadnia wyminięcie pijaka jakiegoś skręcającego w bramę, jakiś duży przedmiot niosącego pod płaszczem, przypominający jego kuchenkę mikrofalową własną [...]” ( 2005: 110-111)**

Auch hier kann sich der Leser noch keine Klarheit verschaffen, folgende Fragen bleiben für ihn offen: weshalb ist Retro der Geschädigte? Hat er seinen Mordplan durchgeführt? Stattdessen erfährt der Leser, weiter aus dem Polizeibericht, dass Retro in der Silvesternacht Personen begegnet ist, die einen Kühlschrank, seinem eigenen Kühlschrank verdächtig ähnlich, durch die Stadt geschoben haben. Retro hätte das stutzig gemacht, doch er hätte nicht reagiert, da er – wie er zu Protokoll gibt – fallweise unter Schizophrenie und Verfolgungswahn leide („**schizofrenia i przesladowcza mania**“).

**„W swoich zeznaniach Stachu w niewielu miejscach skłamał. Może wtedy, gdy spytali go, dlaczego do domu zdecydował się zawracać, skoro nie niepokojącego nie widział w fakcie, że ktoś niesie jego [...]mikrofalę [...] bo czegoś zapomniał ze sobą z mieszkania zabrać [...]Zgoła inna była obiektywna prawda [...] Lęk go nagły ogarnął, wewnętrzny krzyk i lament. Bo pomyślał nagle, że zabić, łatwo powiedziec zabić, ale że to duże wyzwanie, odpowiedzialność, zadanie paradoksalnie niełatwe [...]Zresztą to zabicie nie do końca mu wydało się moralne. Potem po sądach korowody to mało, ale zemsta karmy, to okropne, okropne mu się po prostu wydało [...] W obliczu takiej wewnętrznej argumentacji postanowił morderstwa zaniechać i natychmiast zawracać [...]i jakaś taka ogarnęła go dobrych uczuć fala, moralna jasność, chęć z przyjaciółmi wypicia toastu. Ze chociaż mógł zabić i miał pełne podstawy, ale nie zabił.” ( 2005: 112)**

Nun übernimmt wieder die Erzählerstimme: **„W swoich zeznaniach Stachu w niewielu miejscach skłamał”** ( wörtlich: „bei seinen Aussagen log Stachu nur an wenigen Stellen“). Der Leser erwartet nun zu erfahren, was wirklich passiert ist. Stan hat, wie die Erzählerstimme den Leser wissen lässt, bei der Protokollaufnahme gelogen, als man ihn nach dem Grund für seine Rückkehr in seine Wohnung fragte: für das Protokoll war sein Grund, dass er etwas in seiner Wohnung vergessen habe ( **„bo czegoś zapomniał“**), die Wahrheit liegt aber in folgenden Frames: **„Lęk go nagły ogarnął, wewnętrzny krzyk i lament [...] to zabicie nie do końca mu wydało się moralne [...] zemsta karmy“** – bezüglich seines Mordplans befällt Retro eine plötzliche Angst ( „Lek“), tiefe Zweifel überkommen ihn ( **„wewnętrzny krzyk i lament“** – „inneres Schreien und Klagen“), seine Moralvorstellungen lassen ihn die Richtigkeit seines Mordplans in Frage stellen und Furcht vor einem schlechten Karma entstehen ( **„to zabicie nie [...]moralne [...]zemsta karmy“**). Und so beantwortet der

folgende Frame dem Leser seine große Frage nach Retros mörderischem Vorhaben: „**W obliczu takiej wewnętrznej argumentacji postanowił morderstwa zaniechać i natychmiast zawracać**”, wörtlich: „in Anbetracht dieser inneren Argumente beschloss er, vom Mord abzulassen und sofort umzukehren“. Retro hat seinen Mordplan an Szymon also nicht umgesetzt. Die Charakterszene Retros betreffend, baut der Leser immer mehr Mitleid aufgrund seiner psychischen Labilität auf. Die anfänglich reine Antipathie oder gar Aversion des Lesers gegenüber dem Protagonisten verschmischen sich zunehmend mit mitleidiger Anteilnahme.

„ I już wracał, **jednak wtedy nowy niepokój nim zawładnął, ponieważ przechodniów trzech zauważył**, pchających w górę ulicy dużych rozmiarów pralkę, w folię niebieską opakowaną. [...] i wtedy zauważyła Staszek na pralce dwa znane sobie dobrze zarysowania, które Przesik zrobiła swego czasu Anna, w zemście za jego jakieś z niej naigrywania oraz znajomy napis ARDO.[...]biegnie co tchu w kierunku na strzeżonym osiedlu mieszkania to sprawdzić biegnie [...] ‘Okradli mnie! Okradli!’, które to wołanie było jak powietrze dla mieszkańców Pragi i uwagi nikt nie zwrócił na nie. [...] **Wtem zobaczył jakąś babę. W jednej ręce patelnię teflonową miała jego własną, w drugiej jego przyrząd do czosnku wyciskania.** Rzucił się na nią: ‘**to moje jest! To moje! Pani to ukradła!**’, ‘Nie pana żadne, nie pana żadne’ – obruszyła się osoba [...] ‘ja to przed chwileńkom to mi jedna pani taka sprzedała [...]Pod Alkoholami Swiatu ja ze sunsiadami stała, to przybiegła jaka taka, rozczuchrana i na boso w laczkach, a Rakowa mówi, że tu osoba znana, że jum kidyś we ‘Faktach’ widziała, **jak bilo zdjęcie że una w jakimś gipsie leżała** [...]I una mówi: ‘mam do sprzedania to i to i to, na terenie tam niedaleko megu mieszkania’. [...]ja tam pralka, do włosów pinkna suszarka, una ceny pudaje: to dziesinć, to dziesinć, a tu dwanasie [...]Nu tu Rak wzioł pralkę, Józek wzioł zmywarę [...]A una poganiała, bo taksówke zsmowione telefonem miała’ [...] **Oczywiscie całą tę scenę pominął w zeznaniach, utrzymując, że to przez nieznanych sprawców włamanie.** Nie pamięta za dobrze, co wtedy się działo, w jakimś amoku się znajdował, w jakimś szale, pamięta tylko, że pobiegł do na strzeżonym osiedlu mieszkania [...]puste miejsca zastał, jak również nieobecność osoby swojej sympatii Przesik Anny.” ( 2005: 112-117)

Im weiteren Handlungsverlauf trifft Retro auf weitere Personen, welche Gegenstände bei sich tragen, die aus Retros Wohnung stammen. Letztendlich stürzt sich Retro auf eine Frau, die seine Pfanne und Knoblauchpresse in ihren Händen trägt und beschuldigt sie lauthals des Diebstahls: „**to moje jest! To moje! Pani to ukradła!**“ ( wörtlich: „das ist meins! Das ist meins! Sie haben das gestohlen!“). Die Frau verteidigt sich – sie spricht einen ausgeprägten

Warschauer Dialekt - eine ihr aus den Medien bekannte Frau hätte all diese Gegenstände in einer Wohnung verkauft. Dass es sich bei der Frau um Anna Przesik handelt, wird dem Leser aus dem Frame „**jak bilo zdjeńcie że una w jakimś gipsie leżała**“ ( „da war mal ein Foto, auf dem sie in irgend so einem Gips lag“). Retro begibt sich nach dieser Begegnung sofort nach Hause, sämtliche Gegenstände und auch Anna Przesik sind verschwunden. Der Leser begreift, dass Anna Przesik (wohl aus Rache) Retros Wohnungsinventar in der Silvesternacht verkauft und sich danach davongemacht hat. Dass Retro diese Szene nicht zu Protokoll gibt, zeigt dem Leser folgender Frame an: „**Oczywiscie całą tę scenę pominął w zeznaniach, utrzymując, że to przez nieznanых sprawców włamanie.**“ ( wörtlich: „natürlich umging er in seiner Aussage die ganze Szene, festhaltend, dass es ein Einbruch durch unbekannte Täter gewesen wäre“). Der Leser weiß noch nicht, weshalb Retro bei der Protokollaufnahme nicht die Wahrheit sagt.

„ **Dalsze zeznania są [...]coraz bardziej zagmatwane i niejasne.** Do taksówki przypadkowo zatrzymanej [...]wsiadłszy, **Z Konmi Sylwester** podał w niej adres, gdzie jakoby był pewien spotkać Przesik Anne [...] W trakcie opisywania zaszłych w niej zdarzeń ulega silnym stanom emocjonalnym, płacze. [...]twierdzi, że **taksówkarz specjalnie w celu go obrażenia i sprowokowania z radia odtwarza piosenkę, za którą uszkodzony nie przepada,** przebój popularny grupy Konie *Uwazaj z nami* [...]w wyniku jej [piosenki] usłyszenia Retro ulega silnemu szału. To, co w efekcie się stało, opisuje jako ‘konflikt i szarpanie się z taksówkarzem’, w wyniku którego brutalnie wypchnięty zostaje z pojazdu [...]Jak uszkodzony zeznaje, taksówkarz powiedział do niego również wcześniej ‘**to pan jest tym pedałem**’. Około trzech godzin zajęło uszkodzowanemu odnalezienie przystanku tramwaju i powrót na gdzie mieszka Północ Praga oraz policji wezwanie. [...]Na **Z Konmi Sylwester** świetnie się bawiła Przesik Anna. [...]Pod wpływem alkoholu i ogólnej atmosfery zabawy **do majtek się rozebrała** [...]Nagle wesoło w ten sposób tańcząc zauważyła, że **podchodzi do niej Moształ Małgorzata**, znana jej z telewizyjnego programu spikerka i telewizyjna gwiazda [...]Po krótkiej rozmowie Małgorzata Moształ zaprosiła ją do swojego programu. [...]powiedziała, że od początku uwagę jej zwróciły Anny z napisem ‘Wednesday’ majtki. **O dniach tygodnia odcinek jest właśnie w przygotowaniu Uwazaj z nami.** Ogólnie o ich liczbie, o ich charakterze, o ich nazwach będą rozmawiać. Numer telefonu jej zostawi, adieu pa pa. I na domowy, i na komorasia.” ( 2005: 117-118)

Wiederum aus dem Polizeibericht erfährt der Leser in der letzten Passage der Schlüsselszene, wie Retros Silvesterabend zu Ende ging, wobei der Leser auch erfährt, dass Retros Aussagen immer wirrer werden ( „**Dalsze zeznania są [...]coraz bardziej zagmatwane i niejasne**“,

wörtlich: „die weiteren Aussagen werden immer verschachtelter und unklarer“). Letztendlich möchte auch Retro sich auf die Silvestergala „Silvester mit den Pferden“ begeben, aber es kommt zu einem Streit und letztendlich zu Handgreiflichkeiten zwischen Retro und dem Lenker des Taxis, welches Retro zur Gala bringen soll. Diese Auseinandersetzung kommt dadurch zustande, dass sich Retro ( wie so oft) grundlos persönlich angegriffen fühlt: **„taksówkarz specjalnie w celu go obrażenia i sprowokowania z radia odtwarza piosenkę, za którą poszkodowany nie przepada“**, wörtlich: „der Taxifahrer habe absichtlich, mit dem Ziel ihn zu beleidigen und zu provozieren, ein Lied im Radio gespielt, auf das der Geschädigte nicht steht.“ Im Endeffekt wirft der Taxilenker Retro aus seinem Wagen und tätigt noch eine beleidigende Äußerung Retros vermeintliche und in den Medien reißerisch präsentierte Homosexualität betreffend (**„to Pan jest tym pedalem“**, wörtlich: „ach Sie sind diese Schwuchtel“). Hier endet Retros Silvesternacht, der Protagonist kehrt zurück in seine Wohnung. Der Leser hätte an dieser Stelle, nach zahlreichen Rückblenden, Spannung aufbauenden Szenen und der scheinbaren inhaltlichen Hinführung genau zu diesem Moment, mit dem Höhepunkt des Romans gerechnet: auf welche Weise wird die angespannte Situation zwischen Retro und Szymon nun eskalieren? Völlig unerwartet bleibt jedoch jegliche Eskalation aus. Danach wird der Leser noch darüber informiert, wie es Retros Freundin Anna Przesik in dieser Nacht ergangen ist: sie hat die Silvesternacht auf der groß angekündigten Gala ( **„Na Z Komni Sylwester swietnie się bawiła Przesik Anna“**, wörtlich: „ Beim Silvester mit den Pferden amüsierte sich Przesik Anna prächtig“) exzessiv feierend ( **„Pod wpływem alkoholu [...]do majtek się rozebrała“**, wörtlich: „unter Alkoholeinfluß hat sie sich bis auf die Unterhosen ausgezogen“) verbracht. Auf derselben Feier befindet sich auch die dem Leser bekannte Talkshow – Moderatorin Malgorzata Hodensatz, welcher die Aufschrift „Wednesday“ auf Annas Höschen auffällt, diese Aufschrift passe zu einem kommenden Thema ihrer Sendung, zu welcher Anna eingeladen wird: **„O dniach tygodnia [...] o ich liczbie, o ich charakterze, o ich nazwach będą rozmawiać“**, wörtlich: „über die Wochentage [...] über ihre Anzahl, über ihren Charakter, und über ihre Namen werden sie sprechen“. Es entsteht beim Leser eine Scene der Ironie und verbunden damit eine Metascene der Kritik an Talkshows, hier insbesondere an deren dümmlichen und oberflächlichen Diskussionsthemen. In dieser Szene begegnet der Leser den Romanfiguren Anna Przesik und Malgorzata Hodensatz das letzte Mal.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Formal gesehen enthält diese Schlüsselszene weniger Reime und ist geringer rhythmisiert, als die bisherigen Schlüsselszenen. Das liegt unter anderem durch den hier textlich eingebauten Polizeibericht. Im Vordergrund steht hier formal das Spiel mit Sprach- und Sprechstilen ( vgl.

die zuvor analysierte Dialekt – Passage). Trotzdem ist der Stil nicht als rein prosaisch zu bezeichnen. Der Leser muss sich hier laufend auf, vor allem durch speziellen Sprachgebrauch ( Protokollstil, dialektaler Sprachgebrauch) angezeigte, Erzählerperspektivenwechsel einstellen – dies ist ihm aber durchaus möglich. Formal gesehen ist der deshalb Text kohärent.

Reim und Rhythmus: „**schizofrenia -mania**“, „**ze zabić, łatwo powiedzieć zabić**“,  
„**wyzwanie -zadanie**“, „**co tchu w kierunku ...osiedlu**“  
„**adieu pa pa. I na domowy, i na komorasia**“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**za którą [...] nie przepada**“, „**świetnie się bawiła**“, „**adieu pa pa [...]i na komorasia**“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**pedalem**“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**łęk go nagle ogarnął, wewnętrzny krzyk i lament**“, „**W obliczu takiej wewnętrznej argumentacji postanowił morderstwa zaniechać i natychmiast zawracać**“, „**ogarnęła go dobrych uczuć fala, moralna jasność**“, „**i już wracał, jednak wtedy nowy niepokój nim zawiadnął**“

Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Die inhaltliche und formale Textebene spielen hier besonders intensiv und offensichtlich zusammen, jedoch sind dieses textuelle Zusammenspiel und die daraus resultierenden Bedeutungen für den polnischen Leser ohne weiteres verständlich.

**Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form

Beide Modell - Leser haben an dieser Stelle des Romans auf einen Höhepunkt gewartet – und beide wurden so zu sagen gleichermaßen enttäuscht. Daher ist die inhaltliche, romanhandlungsbezogene Wirkung auf beide Leser kohärent. Auch die Charakterszenen der Figuren, die in dieser Scene weiter aufgebaut bzw. ganz ausgebaut wurden, sind bei beiden Lesern miteinander vergleichbar, und genauso verhält es sich mit den Metascenes der Gesellschaftskritik. Auf inhaltlicher bzw. sinnhafter Ebene besteht in dieser Schlüsselszene intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Auf formaler Ebene haben hier einige offensichtliche Wechsel stattgefunden, vor allem durch den Polizeibericht und den dialektalen Sprachgebrauch eines Nebencharakters. Der Protokollstil ist beim Vergleich

beider Texte als intertextuell kohärent. Etwas anders verhält es sich mit dem Warschauer Dialekt, der in der Übersetzung nicht wiedergegeben werden konnte.

### Fazit

Auch wenn dem deutschen Leser das speziell auf Warschau hinweisende dialektale Moment entgeht, gelingt es Olaf Kühl, ein ähnliches Bild jener Person zu vermitteln, die im Polnischen Text mit einem starken Warschauer Dialekt spricht. Besonders schwierig bei der Übersetzung dieser Schlüsselszene war die Übertragung der sprachlichen Wechselwirkung zwischen Handlung und Form. Die Erzählerperspektiven wechseln, diese Wechsel werden vor allem durch unterschiedliche Sprachverwendung signalisiert. Sowohl der deutsche, als auch der polnische Leser konnten die Szenen dieser Wechsel und ihre Bedeutung jedoch ohne Schwierigkeiten aufbauen – deshalb ist an dieser Stelle keine negative Kritik angebracht.

#### **4.4.12. Schlüsselszene 14: Manager Szymon rückt in den Vordergrund**

In dieser weiteren Schlüsselszene beginnt sich Dorota Masłowska alias MC Doris nun in ihren eigenen Roman als Romanfigur einzubauen. In meiner Arbeit habe ich bisher die Analyse der Figur der Rahmenerzählerin bzw. MC Dorota von der Analyse der Romanfiguren und der Handlung um sie herum, so weit dies möglich war, getrennt<sup>74</sup>. An dieser Stelle ist es nicht mehr möglich: hier wird der Leser – vorerst noch vage – Zeuge des Einstiegs Masłowskas als Romanfigur in ihren eigenen Roman.

### **Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats**

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„In Windeseile kocht sie [MC Dorota] Wasser, im Wettlauf mit dem wahnsinnigen Hunger ihres Kindes [...] Sie kann nicht sehen, dass Szymon just in diesem Augenblick in der Aureole gediegener Parfüms das Haus verlässt[...]schon im Auto sitzt und[...]er fühlt sich so gut und sieht noch besser aus, [...]Da rauscht er hin und macht das Radio an[...]Er sucht und zappt durch die Sender[...]Doch da plötzlich, au Backe, so eine Kacke pardon, aber es ist verdammt schwer, die Beherrschung nicht zu verlieren. Die Gruppe *The Kuddels*, das Lied *Denk nichts, Liebes*, der Hit der letzten Wochen, eine rotzfreche**

---

<sup>74</sup> Die Begründung für dieses Vorgehen findet sich einerseits unter Punkt 4.5. und geht auch aus der gesamten Analyse hervor.

**Raubkopie des von ihm lancierten Songs *Findemit uns***[...] Aber jedenfalls, was die in der Zwischenzeit dudelnde Kapelle *The Kuddels* angeht, gegen die ist sowieso **schon Klage eingereicht wegen Diebstahls von Ruhm und geistigem Eigentum** [...] **Jeder kennt *Findemit uns***[...] **ursprünglich sollte dieses Lied Stan Retro singen**, Identifikationsfigur für Freimaurer und Homosexuelle in den Medien, dessen nachlassendem Plattenabsatz er auf die Sprünge helfen wollte; zugegeben, um Weihnachten herum hatte er ihm das sogar unvorsichtig versprochen[...]**Und der Grund seines Sinneswandels?**“(2007: 148-153)

Der Frame „**In Windeseile kocht sie Wasser, im Wettlauf mit dem wahnsinnigen Hunger ihres Kindes**“ ist der Figur des MC zugehörig. Das geht für den Leser aus der bisherigen Lektüre hervor – er kann aufgrund der bisherigen Romanlektüre weiter aufbauen, dass „**sie**“ Dorota Masłowska ist (vgl. dazu Punkt 4.4.5.). Der Frame „**Sie kann nicht sehen, dass Szymon just in diesem Augenblick in der Aureole gediegener Parfüms das Haus verlässt**“ erzeugt für den Leser nun eine anfangs verwirrende, aber überaus wichtige Scene: die Rahmenerzählerin, die der Leser bisher richtiger Weise mit der Person Masłowskas gleichsetzt, spaltet sich hier. Sie ist nicht mehr länger Dorota Masłowska, denn wäre sie es, dann könnte sie als allwissende Rahmenerzählerin Masłowska natürlich schon, dass Szymon das Haus verlässt. Masłowska tritt also als Romanfigur in ihren eigenen Roman ein. Nach dieser sehr wichtigen Veränderung lenkt die Erzählerin die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf die Figur des Managers Szymon. Der Leser hat bisher auf inhaltlicher Ebene rezipiert, dass Szymon die Band „Pferde“ erfolgreich gemanagt hat. Nun entsteht aufgrund der Frames von „**Doch da plötzlich, au Backe**“ bis „**Diebstahls von Ruhm und geistigem Eigentum**“ bei dem Leser die Scene, dass Szymons erfolgreiches Musikprojekt von einem noch erfolgreicherem Projekt verdrängt wurde. Der Erfolg dieses neuen Musikprojekts basiert auf der Kopie eines Liedes der von Szymon gemanageten Band „Pferde“. (Der Leser erfährt auch, dass Szymon diese Tatsache nicht einfach akzeptiert: „**schon Klage eingereicht wegen Diebstahls von Ruhm und geistigem Eigentum**“). Was dem Leser hier weiter auffällt, ist eine gewisse Parallele zu dem, was Retro erlebt hat: auch Retro war von seiner Position innerhalb der Branche verdrängt worden, nun durchlebt Szymon eine ähnliche Situation. Die Botschaft der Erzählerin: Niemand ist sicher vor den schnellen Veränderungen und Trendwechseln innerhalb des Popgeschäfts.

Die weiteren Frames dieser Textpassage leiten eine weitere Rückblende ein. Vorerst erfährt der Leser, dass Szymon geplant hatte, Retro als Interpreten der erfolgreichen Titelmelodie der Talkshow „*Finde mit uns*“ einzusetzen. Dann hat er es sich anders überlegt: „**Und der Grund seines Sinneswandels?**“. In der nun folgenden Textpassage wird dem Leser aus Szymons Sicht erklärt, weshalb es im Endeffekt die Band „Pferde“ war, die diesen Song

spielten und so eine große Karriere gemacht haben. Nun folgt, wie zuvor erwähnt, eine Rückblende aus Szymons Sicht:

**„Eines Tages[...]kam ihm blitzartig die Erleuchtung: In eben dieser Sekunde erlitt eine ältere Tussi nämlich ´n epileptischen Anfall [...]wälzt sich, Junge, Junge, aus dem Maul spritzt ihr fontänenmäßig das Blut aus der Zunge, in die sie ihre Zähne geschlagen hat, ihr Rock war hochgerutscht, sie strampelte so putzig und ließ ihr Höschen sehen. Jeder bleibt da stehen, die Gaffer glotzen und finden das lustig. [...]für die Medien ist das schlicht der Renner![]..Am nächsten Tag schon rief er die *Pferde* an, er hatte sie gerade bei einer Party entdeckt, sie spielten Playback, weil es Probleme mit den Gitarren gab, irgendwelche Narren hatten die Saiten geklaut oder angeritzt. „Jungs[...]ich hab die Chance für euch, wollt ihr ganz nach oben kommen, mit epilepsie und Parkinson?“ Auch sie überlegten nicht lange: Einspielen des Liedes *Finde mit uns* im Studio[...]große Party *Sylvester mit den Pferden*,[...]gefakte Fallsuchtsanfälle und Gebelle der Bandmitglieder während der Konzerte [...]auch wenn Retro das nicht cool fand[...]Retro hatte ´ne Krise, den konnte er vergessen[...]Die Pferde dagegen[...]machten Kasse, alles lief klasse, er war der König der Branche – bis vor nicht allzu langer Zeit. Da saß er[...]vorm Fernsehgerät und traute auf einmal[...]seinen eigenen Augen und Ohren nicht[...]er denkt zuerst, das wäre *Finde mit uns*, dasselbe Arrangement und dieselbe Gesangsmelodie überdies[...] Was das lief, war eine musikalische Talkshow[...]moderiert[...]Mac Robert: ‚Das war der aktuelle Clip *Denk nichts, Liebes der Kuddels*[...]heute bei uns zu Gast.‘ Und dann stellt Mac Judas[...]die Frage: ‚Was ist mit den *Pferden*?‘ Und der Leadsänger darauf: ‚*Die Pferde*, das war mal[...]sind peinlich und blöde, wer interessiert sich heute noch für Epilepsie, wir lancieren bei unseren Konzerten öffentliche Harn- und Stuhlinkonsistenz.‘ Der Schlag sollte ihn treffen[...]weil sie als erste auf das Koten und Nässen gekommen waren. Ja doch, Stuhlgang ist ein todsicherer Blickfang, die Band hat jetzt die Hosen und die Säle voll, das Publikum findet das toll.“ ( 2007: 153 -156)**

Der Frame von **„Eines Tages[...]kam ihm blitzartig die Erleuchtung“** bis **„für die Medien ist das schlicht der Renner!“** in Verbindung mit der Scene, die der Leser davor aufgebaut hat (dort erzählt Mac Robert Retro zu Sylvester, Szymon hätte jetzt Erfolg mit einer Band, die auf der Bühne epileptische Anfälle simuliert) lässt für den Leser auf der Inhaltsebene folgende Scene entstehen: Inspiriert von einem epileptischen Anfall einer Frau, hatte Szymon beschlossen, diese Form der Erkrankung mit der Praxis von musikalischer Darbietung zu verschmelzen. Den folgenden Frame verknüpft der Leser wieder mit einer Scene, die er zuvor aufgebaut hat: **„Am nächsten Tag schon rief er die *Pferde* an, er hatte sie gerade bei einer**

**Party entdeckt, sie spielten Playback, weil es Probleme mit den Gitarren gab, irgendwelche Narren hatten die Saiten geklaut oder angeritzt“.** Der Leser erinnert sich an die Szene, als Retro aus Rache und unkontrollierter Wut die Gitarrensaiten der Musiker zerschneidet, die gleich darauf auftreten sollten. Die Frames von **„Einspielen des Liedes“** bis **„er war der König der Branche“** vermitteln dem Leser inhaltlich bereits bekannte Scenes, diesmal aus Szymons Sicht (davor hatte diese Scene Mac Robert vermittelt). Die Frames von **„bis vor nicht allzu langer Zeit“** bis **„das Publikum findet das toll“** dienen dem Leser einerseits zur Verdeutlichung des Umstandes, dass Szymons Projekt von der führenden Position in der Musikbranche verdrängt wurde. Andererseits kommt hier noch eine inhaltliche Scene und eine Metascene der Gesellschaftskritik hinzu. Die inhaltliche Scene: der Grund für die Erfolg der Band **„die Kuddels“** liegt der Tatsache zugrunde, dass die Musiker eine Showeinlage ganz besonderer Art präsentieren: **„Konzerten öffentliche Harn- und Stuhlinkonsistenz“**. Die Metascene, die dabei entsteht geht mit folgender Botschaft einher: in der Musikbranche ist den Machern nichts zu extrem (in diesem Fall unappetitlich), wenn es eine Erfolgsquote garantiert. Masłowska arbeitet hier mit einer extremen Fäkalscene. Die Botschaft wird noch durch den Frame des Gedanken Szymons **„Der Schlag sollte ihn treffen[...]weil sie als erste auf das Koten und Nässen gekommen waren“** verdeutlicht. Szymon ist nicht schockiert, weil das Konkurrenzprojekt ekelhafte Methoden für sein Bekanntwerden nutzt, sondern weil nicht er es war, dem diese ekelhaften Methoden zuerst eingefallen sind. Es entsteht eine Scene der sarkastischen Ironie.

In weiterer Folge ist Szymon nun damit beschäftigt, eine neue Projektidee zu entwickeln, um wieder die führende Position in seiner Branche zu übernehmen. Diese Überlegungen stellt er während der hier beschriebenen Szene in seinem Auto an (diese Passage wird nicht analysiert). Da erinnert er sich an den Tod des aus Polen stammenden Papstes Johannes Paul II und daran, wie in Polen Massen von Menschen getrauert haben und wie viel aufsehen der Tod dieses Menschen erregt hat<sup>75</sup>. Ihm wird nun bewusst, dass er eine neue Vermarktungsstrategie entwickeln muss, wie folgende Frames zeigen:

**„Und da plötzlich kam ihm die Erleuchtung, die Inspiration: Hinterfragen der Fäkaltendenzen, völlig neue Medienstrategie[...]die Menschen wollen nicht länger das Böse, Ficken und Shoppen, Sex in Hundemösen[...]Werte wollen jetzt die**

---

<sup>75</sup> Tatsächlich befand Polen nach dem Tod des Papstes im Jahre 2005 – im selben Jahr stellte Masłowska übrigens „Die Reiherkönigin“ fertig - einige Wochen lang in einem Ausnahmezustand: in allen Fenstern und auf allen öffentlichen Plätzen standen unzählige brennende Kerzen, in allen Kirchen wurden Sondermessen anlässlich des Todes von Jan Pawel Wojtyla abgehalten. Laut den Beschreibungen eines Freundes, der gerade zu dem Zeitpunkt, als im Radio erstmals über den Tod des Papstes berichtet wurde, im Auto saß, blieben auf der Straße alle Fahrzeuge stehen, die Menschen stiegen aus - manche weinten, andere sannen nach. Für Polen war der Tod des Papstes, auch aus zeitgeschichtlichen Gründen, die ich hier aber nicht ausführen werde, gewissermaßen eine Erschütterung.

**Menschen...diesmal vergeigt er das nicht, er macht ein Projekt, so perfekt, dass die gesamte Branche den Schwanz einzieht [...]**“ ( 2007: 159-160)

Inhaltliche Gesamtscene der Schlüsselszene: Die Schriftstellerin Dorota Masłowska baut sich als Romanfigur in ihr eigenes Werk ein. Szymons wird von seinem führenden Rang im Popgeschäft und der Medienwelt verdrängt, durch ein Konkurrenzprojekt verdrängt, das eine noch extremere Vermarktungsstrategie verfolgt, als sein eigenes. Die gesellschaftskritische Metascene: im Popgeschäft wird vor pietätslosen und ungustiösen Darbietungen nicht Halt gemacht, solange diese Erfolg garantieren. Szymon beginnt, inspiriert von der Reaktion der Massen auf den Tod des Papstes, eine ungewöhnliche Projektidee und Vermarktungsstrategie zu entwickeln, die scheinbar in eine völlig neue Richtung geht.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„In Windeseile kocht sie Wasser, im Wettlauf mit dem wahnsinnigen Hunger ihres Kindes“, „Backe -Kacke“, „Junge,Junge -Zunge“, „sehen -stehen“, „die Gaffer glotzen“, „Gitarren -Narren“, „machten Kasse, alles lief Klasse“, „Stuhlgang -Blickfang“, „voll -toll“, „Böse -Hundemösen“, „Projekt -perfekt“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„zappt durch die Sender“, „dudelnde Kapelle“, „erlitt eine ältere Tussi nämlich ´n epileptischen Anfall“, „Junge, Junge“, „schlicht der Renner“, „gefakt“, „nicht cool“, „Retro hatte ´ne Krise“, „machten Kasse, alles lief klasse“, „vergeigt er das nicht“, „dass die gesamte Branche den Schwanz einzieht“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„au Backe, so eine Kacke“, „aus dem Maul spritzt ihr fontänenmäßig das Blut“, „Ficken“, „Sex in Hundemösen“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„In Windeseile kocht sie Wasser, im Wettlauf mit dem wahnsinnigen Hunger ihres Kindes“, „Und der Grund seines Sinneswandels?“, „Hinterfragen der Fäkaltendenzen, völlig neue Medienstrategie“**

## Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Auf der Handlungsebene besonders auffallend ist hier die Übernahme einer Romanfigurenrolle durch die Buchautorin. Diese Handlungsszene ist für den Leser an dieser Stelle in ihrem ersten Aufbaustadium, daher noch nicht vollständig kohärent. Es wird sich erst bei der Rezeption folgender Schlüsselszenen zeigen, ob der Leser diesbezüglich eine klare und vollständige Szene aufbauen kann. Die übrigen Romanfiguren bzw. das Handlungsgeschehen um sie herum betreffend entstehen für den deutschen Leser hier keine Inkohärenzen. Auf formaler Ebene sind hier ( im Gegensatz zur vorangegangenen Schlüsselszene) wieder vermehrt Reime vorzufinden, die Sprache ist wieder stärker rythmisiert – der Leser trifft auf jene Sprachformalen Charakteristika, die er durch die bisherige Romanrezeption vorzufinden erwartet.

## Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„**Ona gotuje wodę w wyścigu szalonym z dziecka swego głodem [...]**nie wie, że **on** w drogich perfumach glorii z domu wychodzi, że jużrusza, że jedzie samochodem, że już [...]**że** już [...]**on** czuje się dobrze i jeszcze lepiej wygląda [...]**I** jedzie tak, radio sobie włącza [...]**szuka**, szuka po stacjach [...]**a** tu jak wtem nagle, o kurwa blada, przeprasza za sformułowanie[...]**Zespół Flaky**, piosenka *Nie mysl nic kochanie*, przebój tygodni ostatnich, **piosenki przez niego wylansowanej *Uwazaj z nami zrobiona na chama kserokopia* [...]**co do do tego zespołu lecącego w między czasie Flaky, to **w sądzie już i tak jest założona sprawa** o dóbr intelektualnych kserowania i kradzierz[...]**wygra tę sprawę[...]**” ( 2005: 120-124)

Aus seiner bisherigen Rezeption kann der polnische Leser verstehen, dass der Frame „**ona**” (= „sie”) gleichzeitig die Erzählerin, den MC und für Dorota Masłowska steht. Hier wird sie jedoch erstmals – für den Leser unerwarteter Weise – zu einer, in die Handlung eingebundenen, Romanfigur. In der Rolle dieser Figur weiß sie nun nicht ( „**nie wie**“ = „sie weiß nicht“), dass er gerade aus dem Haus geht und in sein Auto steigt. Der Frame „**on**“ = „er“ ist für den Leser vorerst unklar. Erst aus dem Frame „**piosenki przez niego wylansowanej *Uwazaj z nami zrobiona na chama kserokopia*“ ( wörtlich: „eine stümperhafte Kopie des von ihm lancierten Songs *Finde mit uns*“) erfährt der Leser, dass es sich hier um Szymon handelt. Dieser muss nun um seine Vorrangstellung im Popgeschäft kämpfen, denn ein neues Konkurrenzprojekt gefährdet seinen Erfolg – und das mit einer**

Raubkopie seiner eigenen Produktion ( Es wäre aber nicht Szymon, hätte er nicht bereits rechtliche Schritte gegen das Delikt des Raubkopierens eingeleitet: „**w sądzie już i tak jest założona sprawa**“). Dem Leser erscheint diese Situation ähnlich, wie eine davor rezipierte Situation des Romans – dort war es der Protagonist Retro gewesen, der sich vergeblich für seine Karriere eingesetzt hatte. Nun befindet sich Szymon in einer ähnlichen Situation, und dieser Umstand transportiert gleichzeitig eine Botschaft: die Konsequenzen der Kurzlebigkeit, Unbeständigkeit und der ständigen Jagd nach Neuem innerhalb des Popgeschäfts können jeden, auch einen mit allen Wassern gewaschenen Manager, treffen.

„Każdy zna *Uwazaj z nami* [...] **W pierwotnych planach miał ja zaspiewać Retro Stachu**, symbolizujący medialnie masonizm i homoseksualizm, którego sprzedarz na pysk lecając chciał w ten sposób ocalić, zresztą fakt faktem, że obiecał mu nawet w Be En okolicach jakoś nieopatrnie, **ale potem rozmyślił się nagle, dlaczego?** Pewnego razu [...] gwałtownej zaznał inspiracji, otóż jakaś laska starsza napad akurat miała padaczki [...] tu ona się tarza, z pyska krew jej pryska z języka, co sobie pogryzła jak fontanna, spódnica jej się zakasała, jak machała nogami, świeci majtami. **Przystaje każdy i się patrzy, śmieją się gapie** [...] przecież to medialnie jest prawdziwa rewelacja! [...] następnego dnia już dzwonił do zespołu Konie, który wcześniej na jakiejś imprezie wypatrzył, z plejbeku grali, bo jakieś tam były problemy z gitarami, ktoś struny ukradł czy naciął, słuchajcie chłopaki! Mam dla was pewną taką szansę, czy chcecie lansować parkinsonizm i padaczkę? Oni też długo się nie zastanawiali, *Uwazaj z nami* pionsenki nagranie [...] *Sylwester z Konmi* wielkiej imprezy zorganizowanie [...] członków zespołu podczas koncertów padaczki napadu pozorowanie [...] chociaż Retro jakieś fochy strzelać zaczął [...] na Retrze mógł położyć laskę, bo i tak ostatnio tylko na nim tracił [...] No ale z Konio w trasy i płyt sprzedaży sphywała kasa, wszystko się układało, królem był branży, aż tu niedawno, kiedy to siedzi sobie przed telewizorem [...] ptarzy, nie wierzy, lecz patrzy, czy nie może ufać już nawet uszom i oczom swoim własnym [...] pierwszej myśli, że to *Uwazaj z nami*, identyczny aranż i linia wokalu [...] to co oglądał to był muzyczny tokszoł taki [...] co to prowadzi: Mak Robert [...] ‘zobaczyliśmy właśnie teledysk **Nie myśl nic kochanie najnowszego popularnego zespołu Flaky**, który gościmy dziś w naszym programie’. [...] Mak, judasz i zdrajca, pytanie zadał ‘Co z Koniami?’, a wokalista odpowiada ‘Konie to przeszłość, Konie to pasmanteria, Konie to żenada, kogo teraz obchodzi jakaś padaczka, **my lansujemy podczas koncertów publiczne moczu i kału nietrzymanie**. **Szlag go trafiał** [...] że pierwsi na to popuszczanie wpadli, bo jasne, człowieka drugiego podczas defekacji każdy chce zobaczyć, więc mają teraz pełne sale, ludzie ich kochają[...]’ ( 2005: 124-126)

In einer Rückblende wird nun aus Szymons Sicht berichtet, dass anfangs Retro den erfolgreich produzierten Song *Finde mit uns* singen sollte ( „**w pierwotnych planach miał ją zaśpiewać Retro Stachu**“), doch der Manager überlegte es sich anders ( „**rozmyślił się nagle**“), inspiriert vom epileptischen Anfall einer älteren Frau und der Reaktion ( „**Przystaje każdy i się patrzy, śmieją się gapie**“, wörtlich: „jeder bleibt stehen und starrt, die Gaffer lachen“) jener, die diesen Anfall beobachten. Und so nimmt der Kontakt zu der Band *Pferde* auf ( jenen Musikern, deren Instrumente Retro in einer der ersteren Schlüsselszenen beschädigt hatte) und schlägt ihnen eine Zusammenarbeit an seinem neuen Projekt vor. Das Projekt wird zu einem großen Erfolg, bis ihm von einem neuen Projekt der Rang abgelaufen wird: es handelt sich um „**najnowszego popularnego zespołu Flaky**“ ( wörtlich: „die allerneueste, populäre Band Flaky“), mit ihrem Lied *Nie myśl nic kochanie* ( „Denk nichts, Liebes“). Das Geheimnis des Erfolges der Band liegt in ihrer Bühnenshow: „**my lansujemy podczas koncertów publiczne moczu i kału nietrzymanie**“ ( wörtlich: „wir lancieren auf unseren Konzerten öffentliche Harn – und Stuhlinkontinenz“). Auch hier entsteht für den Leser eine Metascene der Kritik, insbesondere an der Musikbranche und ihren Vermarktungsmethoden, die hier anhand eines Extrembeispiels übertrieben dargestellt werden. Durch Szymons Reaktion auf die Auftrittspraktiken der neuen Band ( „**Szlag go trafił [...]że pierwsi na to popuszczanie wpadli**“, wörtlich: „Der Schlag hat ihn getroffen [...]dass sie als Erste auf die Inkonsistenz kamen“) wird die kritische Scene noch um Sarkasmus und Ironie bereichert. Szymon denkt nun angestrengt über eine neue Projektidee nach. Er erinnert sich dabei an den Tode des Papstes Johannes Paul II, und das bringt ihn auf einen neuen Gedanken:

„**I tu iluminacja, nagła inspiracja, trendów fekalnych kontestacja, zupełnie nowa strategia medialna ...ludzie nie chcą już dłużej zła, fekaliów, seksu z psami [...]ludzie chcą teraz jakichśtam wartości [...]i on nie zamierza tego już zaprzepaścić, zrobi projekt taki, że wypruje sobie branża flaky ...**“ ( 2005: 128-129)

Szymon möchte neue Wege gehen: „**trendów fekalnych kontestacja**“ ( wörtlich: „Anzweiflung der Fäkaltrends“). Denn scheinbar sehnt sich das Publikum wieder nach dem Guten und nach Werten zu sehnen ( „**ludzie nie chcą już dłużej zła [...]chcą teraz jakichśtam wartości**“, wörtlich: „die Menschen wollen nicht länger das Böse [...]sie wollen jetzt irgendwelche Werte“, wobei der Frame „**jakichśtam**“ = „irgendwelche“ darauf hinweist, dass Szymon diese Werte an sich nichts bedeuten).

### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „**że już rusza, że jedzie - że już -że już**”, „szuka, szuka po stacjach”, „**jakaś laska starsza napad akurat miała padaczki**”, „z pyska krew jej pryska”, „zakasała, jak machała”, „nagranie -zorganizowanie - pozorowanie”, „patrzy, nie wierzy, lecz patrzy, czy”, „**Konie to przeszłość, Konie to pasmanteria, Konie to żenada**”, „i tu iluminacja, nagła inspiracja -kontestacja”, „taki -flaky”

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

„**I jedzie tak, radio sobie włącza**“, „**zrobiona na chama**”, „**sprzedarz na pysk lecącą**”, „**Be En**”, „**laska starsza**”, „**prawdziwa rewelacja**”, „**fochy strzelać**”

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**o kurwa blada**“, „**z pyska krew jej pryska**“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

„**ona gotuje wodę w wyścigu szalonym z dziecka swego głodem**“

### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Auf inhaltlicher Ebene wagt die Erzählerin hier ihren persönlichen Einstieg in das Buch, allerdings vorerst noch zaghaft – deshalb kann der Leser noch nicht ganz kohärent rezipieren, was diese Scene um Autorin in ihrem eigenen Roman zu bedeuten hat. Die übrigen Handlungsszenen können klar rezipiert werden. Die formalen Frames, und sich aus ihnen ergebenden Szenen bereiten dem polnischen Leser keine Schwierigkeiten.

### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

#### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form

Die Handlung um die bisher bekannten Romanfiguren und die sich daraus ergebenden Metascenes der Gesellschaftskritik können beide Leser gleichermaßen kohärent rezipieren. Darüber hinaus erscheint die Scene, welche mit der Übernahme der Autorin einer Romanfigurenrolle einhergeht, vorerst noch beiden Lesern in gleichem Maße vage.

Auf formaler Ebene ist intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext gegeben: beide Textpassagen weisen, vor allem im Gegensatz zu vorangegangener Schlüsselszene, wieder vor allem stärkere Sprachrhythmisierung und mehr Reime auf. Die

Verwendung der Sprachregister und ihre Wirkung auf die jeweiligen Modell – Leser ist miteinander vergleichbar.

### Fazit

Die Rezeption beider Leser geht langsam ihrem Ende zu. Bisher hat sich gezeigt, dass der deutsche Modell - Leser anhand der deutschen Übersetzung *Der Reiherkönigin* eine persönliche und für ihn funktionierende Lesestrategie entwickeln konnte, und dass der Roman darüber hinaus eine sehr ähnliche Wirkung auf ihn erzeugt, wie auf den polnischen Leser. Auch in dieser Schlüsselszene sind für den deutschen Leser keine Inkohärenzen entstanden – jene Scene, die er hier nicht gänzlich versteht ( ebenso wie der polnische Leser), erwartet er, bei der weiteren Rezeption noch vollends aufzubauen. Die 14.Schlüsselszene ist demnach gut übersetzt.

#### **4.4.13. Schlüsselszene 15: Wendepunkt – Wiedersehen mit Patricia Pitz**

In dieser Schlüsselszene kommt es nun zu einem entscheidenden und vom Leser völlig unerwarteten Wendepunkt. Aus einer weiteren Rückblende erfährt der Leser, dass Szymon aufgrund seines Verhaltens von seiner Frau dazu gebracht wird, zum Psychiater zu gehen. Weniger essentiell ist die Tatsache, dass Szymon zum Psychiater geht<sup>76</sup>. Vorerst scheint dem Leser die Beschreibung dieser Tatsache als aus dem Handlungsstrang herausgerissen. Bald sieht der Leser aber: die Essenz dieser Schlüsselszene liegt in dem Umstand, dass der Psychiater Szymon zu einer dem Leser bereits bekannten Romanfigur führt.

### **Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats**

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translat

„Neulich hat ihm der Psychiater gesagt, er soll nicht so übertreiben mit dem Kaffee. **Eigentlich war es Sandras Idee: ‚Geh doch mal zum Arzt endlich, du bist ja völlig verändert, du bist anormal, sag mal, wie bist du eigentlich drauf?‘** Am Ende ging er [...] zum Psychiater, kommt da rein und sieht, das ist ein netter Vater, in seinem Alter, eine Spur älter vielleicht. [...] **Der Doktor war Anarchoveteran [...]und erzählte statt Diagnosen lieber**

---

<sup>76</sup> Hier kann für den Leser höchstens eine Scene entstehen, die er mit dem vor allem aus den USA kommenden Trend verbindet, wo kein Hehl daraus gemacht wird, dass so gut wie jede bekannte Persönlichkeit einen Psychiater hat.

**Geschichten [...]Er [Szymon] erzählte von seinen Problemen**, den Krampfadern, wie alt er sich manchmal fühlt, [...]und wie er manchmal glaubt, sein Leben verspielt zu haben [...]der Arzt schielt auf die Uhr, **also will er zahlen, der aber sagt nur: ‚Rybi, spinnst du?!‘**[...] **Mensch, einer unter Tausenden, der kein Geld von ihm wollte**[...]’Ach’, sagt der Psychiater, ‚bevor ich’s vergesse, kannst du einem alten Landsmann [...]etwas raten? **Ich hab da eine musikalisch sehr begabte Nichte**, ganz traurige Geschichte, **das Mädels ist hässlich wie Rotz und Nacht** [...]sie hat nie einen Kerl gehabt, hat angeblich mal einen **Liedermacher rangelassen, der sie sitzenließ**[...]und das beim ersten Mal. Das hat sie fürchterlich traumatisiert, und **sie fantasiert seither von Straßenbahnen und Altären**. Später hat meine Schwester[...]ihr ein Keyboard zugelegt[...]Das Mädels spielte und spielte, und jetzt plinkt sie drauf rum wie ‘ne Alte[...]ich frage mich, ob du sie vielleicht irgendwo unterbringen, ihr einen Job verschaffen könntest?’[...]“ ( 2007: 162-166)

Szymons Besuch beim Psychiater läuft mehr oder weniger konventionell ab. Zwar wird der Psychiater auch in einem Schein der Ironie gezeigt, was der Frame **„Der Doktor war Anarchoveteran[...]und erzählte statt Diagnosen lieber Geschichten“**, doch Szymon kommt auch zum Zug und erzählt über sein Probleme. Zu Szymons großer Überraschung und positiver Verwunderung – **„Mensch, einer unter Tausenden, der kein Geld von ihm wollte“**, verlangt der Psychiater kein Honorar für das Therapiegespräch. Ganz ohne Gegenleistung geht es aber auch hier nicht: der Psychiater bittet Szymon um einen Gefallen, dabei geht es um die Nichte des Psychiaters. Szymon soll dieser bei ihrer musikalischen Karriere helfen. Ab dem Frame **„das Mädels ist hässlich wie Rotz und Nacht“** werden beim Leser Scenes aktiviert, die er ganz zu Beginn seiner Romanrezeption aufgebaut hat. Die Frames **„das Mädels ist hässlich wie Rotz und Nacht“**, **„sie hat nie einen Kerl gehabt, hat angeblich mal einen Liedermacher rangelassen, der sie sitzenließ[...]und das beim ersten Mal“** und **„sie fantasiert seither von Straßenbahnen“** lassen den Leser unweigerlich an die Figur der Patricia Pitz denken: die Beschreibung ihrer Hässlichkeit, des nicht zustande gekommenen Liebesaktes mit Stanisław Retro, und auch der Frame der **„Straßenbahn“**, von welcher sie überfahren wurde. Hier kommt es zu einer Inkohärenz des Inhalts: der Leser hatte die klare Scene aufgebaut, dass Patricia Pitz gestorben sei. Deshalb wird er hier wahrscheinlich vorerst den Gedanken verwerfen, dass die Figur der Nichte des Psychiaters mit der Figur Patricias identisch ist – das würde aufgrund seiner bisherigen Rezeption keinen Sinn ergeben. Trotzdem ist für den Leser die Frage der wahren Identität der Nichte vorerst nicht geklärt. Nun folgen Frames, die den weiteren Verlauf der Handlung um die Begegnung Szymons mit seinem Psychiater und die Folgen dieser Begegnung anzeigen:

**„Sicher, ich hör mich mal um, bin zwar nicht die richtige Adresse, aber vielleicht hat jemand aus der Branche an was Hässlichem Interesse“, sagt er, und anderes Geschleime, reicht ihm die speziell für solche Zwecke präparierte Visitenkarte, mit nicht mehr aktueller Nummer“ (2007: 167)**

Aufgrund dieses kurzen Textfragments baut der Leser die inhaltliche Scene auf, dass Szymon seinen Psychiater täuscht: er hat kein Interesse an der Nichte, tut aber so, als hätte er vor, ihr beruflich zu helfen. Auf der emotionalen Ebene der Charakterscene Szymons wird nur einmal mehr die Scene bestätigt, die der Leser bisher von Szymon aufgebaut hat (dieser Bestätigung ist hier auch der Frame **„Geschleime“** dienlich).

„ [Szymon] geht auf die Straße,[...]versucht sich[...]eine hässliche Tussi vorzustellen, die schielt und Keyboard spielt, dann plötzlich, die Erleuchtung[...]**Die totale Innovation[...]hat er nicht genau das gesucht?** [...]in Gedanken schon eine neue Medienepoche[...]Zeit, sich für das Reale zu erwärmen[...]**Wider die herrschenden ästhetischen [...]Tendenzen, wird er[...]jetzt eine hässliche Muschi lancieren! [...]Keine flache Muschi,** die singt: „Mein Solarium ist klein, doch für mich und dich soll die Sonne darin scheinen“, **sondern eine bucklichte, total abgelehnte, ausgelachte, ungeliebte Unterschichtmuschi, die die soziale Thematik anspricht, den Dreck, das Böse, die niedrigen Lebensstandards[...]Er sieht das schon vor seinem geistigen Auge, das zieht, das kommt medial genial, das geht hoch wie Dynamit. Aber die Frage ist, wie findet er so eine?“ (2007: 167 – 169)**

Nun verlässt Szymon die Praxis, die Gedanken um die hässliche Nichte des Psychiaters bringen ihn zurück zu seiner Idee: der Leser erinnert sich an das Vorhaben Szymons, eine neue Medienstrategie zu entwickeln; an jener Stelle war Szymons Idee noch vage. Klar war ihm nur, dass er künftig auf „das Gute“ und „wahre Werte“ setzen möchte. An dieser Stelle nimmt Szymons Idee bereits klare Formen an: er, der selbst keine tugendhaften Werte hat, außer Ruhm und Geld – **„hässliche Muschi [...]ungeliebte Unterschichtmuschi [...]das zieht, das kommt medial genial, das geht hoch wie Dynamit“**-, möchte tugendhafte Werte vermarkten. Es entsteht hier also die Scene eines Paradoxons in Verbindung mit der Metascene der Gesellschaftskritik: Menschen vermarkten Ideen oder eben Werte, hinter denen sie persönlich gar nicht stehen. Es geht tatsächlich nur darum, Geschäfte zu machen. Der Leser bemerkt auch, dass die Nichte Szymon vorerst nur als Anstoß für seine neue Idee dient. Mit dem Frame **„Aber die Frage ist, wie findet er so eine?“** wird dem Leser angezeigt, dass Szymon noch nicht daran denkt, die Nichte für sein neues Projekt einzusetzen. Vorerst im Gegenteil, wie sich sich in folgendem Fragment zeigt:

**„Er machte ein Casting, aber da kamen die einschlägigen Kandidatinnen [...]die Nummer fünfzehn, sechzehn, vierundzwanzig, der Zweifel wächst [...]keine gefunden[...]völlig am Ende fährt er nach Hause [...]“ (2007: 169 – 170)**

Aus obigen Frames geht für den Leser hervor, dass Szymon bei seiner Suche nach der unkonventionellen Repräsentationsfigur für sein neues Projekt nicht fündig wird und bereits erschöpft und enttäuscht ist. Aber:

**„[...]und da! Die rettende Idee! Wie hieß noch gleich dieser Psychiater? [...]schon hat er ein Date mit dieser Nichte [...]Kommt dort an, schon fast ohne Hoffnung[...]und da – er glaubt seinen Augen nicht nicht – begreift sofort, das ist sie! Er sieht die Braut und weiß, eine hässlichere als die findet er nie. Das Gesicht total versaut, der Körper wie Hund oder Mops, die Augen eitrig, zwei ausgelutschte Drops, im Mund hinter lauter Zähnen lauert das blanke Gähnen. „Patricia Pitz“, stellt sie sich vor. Lila schlängeln sich die Schläfenvenen, die Lider in unterschiedlichen Farben, Mustern und Tönen. Selig ist der Glückliche Finder! Sie stöpselt ihre Yamaha ein und fängt gleich an zu dröhnen, ganz patent. ‚Wahnsinnstalent!‘ schreit er, während sie spielt. ‚Eine Sensation! [...]Wir haben sie! Wir haben sie!‘“ ( 2007: 171-172)**

Der Leser erfährt hier, dass Szymon es nun doch in Betracht zieht, die Nichte des Psychiaters zu managen. Als er die Nichte trifft, gibt es für ihn vom ersten Augenblick an keine Zweifel mehr, dass er gefunden hat, wonach er suchte: **„begreift sofort, das ist sie! Er sieht die Braut und weiß, eine hässlichere als die findet er nie.“** Und nun folgt für den Leser eine klare Wiedererkennungsframe in der Textpassage **„Das Gesicht total versaut, der Körper wie Hund oder Mops, die Augen eitrig, zwei ausgelutschte Drops, im Mund hinter lauter Zähnen lauert das blanke Gähnen“**. Dies sind, leicht abgeändert, jene Frames von Patricia Pitz, die der Leser in der allerersten Schlüsselszene rezipiert hat, und mit dem Frame **„Patricia Pitz, stellt sie sich vor“** gibt es für den Leser keine Zweifel mehr: die Nichte des Psychiaters ist tatsächlich das hässliche Mädchen Patricia Pitz. Nun fragt sich der Leser aber, weshalb diese Figur, die doch am Beginn des Romans stirbt, nun wieder auftaucht. Inhaltlich ergibt sich eine sehr starke Inkohärenz, die der Leser aber vorerst gezwungen ist, zu akzeptieren.

Inhaltliche Gesamtscene: Szymon lernt gerät über seinen Psychiater an eine Figur (es ist die Nichte des Psychiaters), die ihn vorerst nur zum weiteren Ausbau seiner neuen Vermarktungsstrategie inspiriert und letztendlich dann aber auch als Medium dieser neuen

Strategie eingesetzt werden soll. Es ist dies die die dem Leser bereits bekannte und totgeglaubte Figur der Patricia Pitz. Ein gewaltiger Einschnitt in den bisher als klar bezeichnaren Rezeptionsweg. Diese Schlüsselszene erzeugt eindeutige inhaltliche Inkohärenz. Die gesellschaftskritische Metascene befindet sich diesmal im Bereich der Überlegungen um die Vermarktung von Ideen und Werten, die ihre Essenz und Wahrahftigkeit durch jene, die hinter ihrer Vermarktung stehen ( und letztendlich auch durch den Umstand der Vermarktung selbst) verlieren.

### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: **„Kaffee -Idee“, „anormal, sag mal“, „Psychiater -netter Vater“,  
„Nichte -Geschichte“, „traumatisiert -fantasiert“,  
„Adresse -Interesse“, „schielt -spielt“, „Mein Solarium ist klein,  
doch für mich und dich soll die Sonne darin scheinen“,  
„das zieht, das kommt medial genial, das geht hoch wie Dynamit“,  
„das ist sie -findet er nie“, „Mops -Drops“, „Zähnen -Gähnen  
-schlängeln sich die Schläfenvenen“, „patent -Wahnsinsstalent“**

Umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„sag mal, wie bist du eigentlich drauf?“, „kommt da rein, und sieht“, „Mensch, einer“,  
„angeblich mal einen Liedermacher rangelassen“, „jetzt plankt sie drauf rum wie ´ne  
Alte“, „Geschleime“, „hässliche Tussi“, „eine bucklichte, total abgelehnte“, „das zieht,  
das kommt medial genial, das geht hoch wie Dynamit“, „fängt gleich an zu dröhnen,  
ganz patent“**

Derbe und vulgäre Frames des Deutschen: **„das Mädels ist hässlich wie Rotz und Nacht“  
„hässliche Muschi“, „flache Muschi“,  
„Unterschichtmuschi“**

Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„und wie er manchmal glaubt, sein Leben verspielt zu haben“  
„wider die herrschenden ästhetischen Tendenzen“**

Jener Frame, der dem deutschen Leser die Figur Patricia Pitz symbolisiert, gleicht beinahe dem im Roman einleitenden Beschreibungsframe derselben Figur ( auf der ersten Seite des

Buches). Vorgreifend: Ebenso verhält es sich mit dem Pitz – Frame im polnischen Text. Der textliche Wiedererkennungswert ist für die jeweiligen Leser in beiden Versionen ( Translat und Ausgangstext) gleichermaßen gegeben.

### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Auf der Handlungsebene wurde der Leser hier wieder dem Geschehen um die Figur des Managers Szymon nähergebracht. Die ersten inhaltlichen Informationen dazu kann er klar rezipieren. Die vorerst vage Scene von Masłowska als Romanfigur schiebt der Leser in dieser Schlüsselszene beiseite. Dafür rezipiert er einen Frame, der für ihn ( aufgrund der bisherigen Rezeption) eine inhaltlich inkohärente Scene entstehen lässt: die vom Leser totgegläubte Figur der Patricia Pitz taucht hier wieder auf. Der Leser erwartet, diese Inkohärenz im Zuge der weiteren Rezeption beseitigen zu können. Abgesehen vom Formframe ( und der entsprechenden Scene) der Patricia Pitz herrscht auf der formalen Textebene intratextuelle Kohärenz.

### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„[...]Bo ostanio powiedział mu psychiatra, żeby nie przesadzał z kawą, **właściewie to zmusiła go do tego Sandra: ‘ty weź idź do lekarza, ty zmienileć się, jesteś nienormalny, ja cię nie poznaje’** [...]poszedł w końcu do tego psychiatry, wchodzi, patrzy, czarujący jakoś w jego wieku facet, może trochę starszy [...]Lekarz **Wip-u okazał się działaczem** [...]w **ogóle dużo opowiadał** [...]powiedział [Szymon] mu **o problemach swoich**, o żylakach, o tym jak stary czuje się czasem [...]jak że przegrał życie czasem mu się wydaje [...]aż wreszcie widzi, że ten lekarz zaczyna spoglądać na zegarek, więc chce zapłacić, a mówi tamten: **‘Rybi, oszalałeś?’** [...]jedna, jedna osoba na tysiąc przynajmniej, która nie chce od niego żadnej kasy [...]’Acha’ – mówi ten psychiatra – ‘coś mi się przypomniało, jest taka sprawa, może coś byś staremu ziomowi [...]poradził. **Siostrzenicę mam muzycznie bardzo utalentowaną, brzydka dziewczucha**, powiem ci szczerze, stracnie [...]chłopaka **nigdy nie miała, jakiemuś piosenkarzowi podobno dała, który ją zostawił**, przez co w depresję straszną wpadła, więc keyboard jej taki kiedyś kupiła moja siostra [...]dziewczyna grała, grała, i teraz napierdala na nim jak stara [...]i tak się zastanawiam, **czy nie mógłbyś jej gdzieś pchnąć**, komuś powiedzieć coś w temacie?’ [...]’Oczywiście, sprawdzę, ja to może nie całkiem, ale może

kogoś brzydkiego szuka ktoś z kolegów akurat w branży’ – **mówi i inne pierdoły takie, wizytówkę mu daje specjalną na takie okazje: starą z telefonem nieaktualnym.**” ( 2005: 131 - 134)

Szymon wird von seiner Frau Sandra zum Psychiater geschickt. Die Figur des Psychiaters wird durch den Frame „**lekarz Wip-u okazał [...]działaczem**” ( vgl. bei der Analyse der formalen Ebene) und „**w ogóle dużo opowiadał**“ ( wörtlich: „überhaupt erzählte er [ der Psychiater] viel“) ironisiert. Nach der Sitzung nimmt der Psychiater von Szymon keine Bezahlung entgegen ( „**Rybi, oszalałeś?**“, wörtlich, und Szymons Zahlungsabsichten betreffend: „Rybi, bist du verrückt geworden?“). Er bittet den Manager aber im Gegenzug um einen Gefallen: seine furchtbar hässliche, aber musikalisch sehr begabte Nichte bräuchte suche Arbeit ( „**czy nie mógłbyś jej gdzieś pchnąć**“, wörtlich: „könntest du sie nicht irgendwo ´reinbringen?“). Bei der Beschreibung seiner Nichte durch den Psychiater entstehen beim polnischen Leser Scenes, die er mit einer ganz bestimmten Romanfigur assoziiert: Patricia Pitz. Jedoch weiß der Leser, dass diese Figur zu Beginn des Romans gestorben ist, und muss hier – um der inhaltlichen Kohärenz Willen – diese Assoziationen vorerst beiseite schieben.

Szymon heuchelt nun in seiner Antwort Interesse und intendiertes Bemühen in dieser Sache, worauf die Frames „**mówi i inne pierdoły**“ ( wörtlich: „sagt [Szymon] und ähnliche Furze“) und „**wizytówkę mu daje specjalną na takie okazje: starą z telefonem nieaktualnym.**“ (wörtlich: „er gibt ihm eine speziell für solche Fälle vorbereitete Visitenkarte: veraltet und mit nicht aktueller Telefonnummer“).

„[...]wychodzi na ulice[...]brzydką laskę grająca na yamasze stara się sobie wyobrazić [...]i wtem olśninie, iluminacja [...]nowość totalna [...]czy nie tego szukał właśnie? [...]A on już w myślach ogłasza nową medialną epokę: czas nadszedł uwagę zwrócić na realia [...]na **przekór więc obowiązującym tendencjom estetycznym i mentalnym, on [...]wylansuje brzydką laskę!** [...]laskę, która nie śpiewa[...] ‘cienie i blaski ma moje i twoje solarium, nasze solarium’, tylko **totalnie odrzucona, wyśmiana, niekochana, garbata, porusza problematykę społeczną, syfu, zła, życia niskich standardów** [...]on już to widzi oczami wyobraźni, **to medialnie jest genialne, to jest dynamit.** [...]Ale jak taką znaleźć, zaczął zadawać sobie pytanie [...]zrobił casting, ale przyszły wszystkie te co przychodzą zawsze [...]I tak piętnasta, szesnasta, dwudziesta czwarta, zwątpienie narasta [...]i **żadnej nie znalazł** [...]jedzie do domu[...]

” ( 2005: 134 - 137)

Nachdem Szymon die Praxis verlassen hat, stellt er sich die Nichte des Psychiaters vor, und dabei kommt ihm eine zündende Idee, im Zusammenhang mit seinem zuvor ausgedachten, neuen Projekt: **„na przekór [...]obowiązującym tendencjom estetycznym [...]wylansuje brzydką laskę!“** ( wörtlich: „entgegen der verbindlichen ästhetischen Tendenzen wird er eine hässliche Braut lancieren!“) und **„totalnie odrzucona, wyśmiana, niekochana, garbata, porusza problematykę społeczną, syfu, zła, życia niskich standardów“** ( wörtlich: „[ eine] zurückgewiesene, ausgelachte, ungeliebte, bucklige, gesellschaftliche Thematiken und solche des Drecks, des Bösen, und der niedriger Lebensstandards ansprechende“). Von dieser, nun schon mehr ausgereiften, Idee ist Szymon begeistert ( **„to medialnie jest genialne, to jest dynamit“**). Hier entsteht für den polnischen Leser auch eine Metascene der Gesellschaftskritik: es werden scheinbare Werte vermarktet, oft von Menschen, denen diese Werte persönlich fremd sind. Wichtig ist nur eines, nämlich das Geschäft. Vorerst hat Szymon noch keine klare Vorstellung von der Person, die er für sein neues Projekt einsetzen möchte. Aus diesem Grund veranstaltet er ein Casting, bei welchem er aber nicht fündig wird (**„żadnej nie znalazł“**, wörtlich: „er hat keine gefunden“).

**„[...]myśli, myśli, wie! Jak się nazywał ten psychiatra? [...]z tą siostrzenicą się umawia ...wpada tam, choć nadzieję już stracił i co? I nie wierzy oczom własnym, od razu, że to ona rozpoznaje, dziewczynę widzi, myślał, że nie znajdzie jakiej albo brzydszą nawet, twarz świni a psa ciało, oczy kaprawe jakieś zaropiałe, każde z innego jakby zestawu, zębów pełne wargi, a w inną stronę uśmiecha się każdy, „Patrycja Pitz” – ona się przedstawia. Na czole żyły się płoza, powieki w różnych kolorach wzorach i rozmiarach, poszukiwań ukończenia ekstaza [...]yamahe podłączyła do kontaktu, zaprezentowała parę standardów, „Wielki talent!” , krzyknął, gdy grała, „wielki talent” [...] „udało się, kurwa, udało! Mamy ją!Mamy!”**  
( 2005: 137)

Doch da fällt ihm plötzlich die Nichte des Psychiaters wieder ein. Er arrangiert ein Treffen mit ihr und findet in ihre, wonach er für sein Projekt gesucht hat: **„dziewczynę widzi, myślał, że nie znajdzie jakiej albo brzydszą nawet“** ( wörtlich: „ er sieht das Mädels, dachte, so eine würde er nicht finden, vielleicht [ ist sie] noch hässlicher“). Danach folgt ein Frame, der dem Leser unweigerlich signalisiert, dass die Nichte des Psychiaters mit der Figur der Patricia Pitz identisch ist, und vollkommene Sicherheit diesbezüglich erlangt der Leser mit dem Frame **„’Patrycja Pitz – ona sie przedstawia”** ( wörtlich: „Patricia Pitz – stellt sie sich vor“). Dieser Umstand lässt innerhalb der Rezeption des Lesers jedoch eine inhaltlich gravierende Inkohärenz entstehen, denn zu Beginn hatte er rezipiert, dass die Figur der Pitz gestorben ist. Diese Inkohärenz muss der Leser aber vorerst als solche akzeptieren.

## Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: „**o problemach-o żyłakach, o tym jak stary**“, „**miała -dała**“, „**grała, grała -napierdała -jak stara**“, „**wyśmiana -niekochana**“, „**to medialnie jest genialne**“, „**piętnasta, szesnasta -wątpienie narasta**“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen: „**ty weź idź do lekarza**“, „**wchodzi, patrzy**“, „**czarujący jakoś w jego wieku facet**“, „**żadnej kasy**“, „**brzydka dziewczucha**“, „**jakiemuś piosenkarzowi podobno dała**“, „**brzydką laskę**“, „**totalnie odrzucona**“, „**syfu**“, „**myśli, myśli, wie!**“, „**wpada tam**“

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: „**napierdała na nim jak stara**“, „**pierdoly**“, „**udało się, kurwa**“

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen: „**czas nadszedł, uwagę zwrócić na realia**“, „**na przekór więc obowiązującym tendencjom estetycznym**“

Weitere relevante Formframes: „**Lekarz WiP-u okazał się działaczem**“ – dieser Frame (wörtlich: „Der Arzt war ehemaliger WiP-Aktivist“) bezieht sich auf die politische Vergangenheit von Szymons Psychiater. Das „AS WiP“ war eine anarchistische Studentenbewegung im Krakau der späteren 1980er Jahre, die sich im Untergrund gegen den Kommunismus in Polen einsetzte. Der Frame „AS WiP“ würde für den deutschen Leser (aufgrund mangelnden Wissens) keine klare Scene entstehen lassen. Kühl wählt hier als Entsprechung „Anarchoveteran“. Dieser Frame ist sehr gut gewählt: sowohl das Sprachregister (umgangssprachlich), als auch die Information darüber, dass es sich hier um die Vergangenheit handelt („Veteran“) und die politische Ausrichtung („Anarcho“ – also anarchistisch) werden in nur einem Frame, der dem deutschen Leser eine klare Scene vermittelt, zusammengefasst. Zwar geht hier für den deutschen Leser – wieder im Gegensatz zum polnischen Leser – eine kulturgeschichtliche Komponente verloren. Die essentielle Scene kann der deutsche Leser aber sehr wohl aufbauen.

## Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Eine gravierende inhaltliche Inkohärenz entsteht für den polnischen Leser aufgrund der Frames und Scenes um Patricia Pitz, da er zuvor rezipiert hatte, dass diese Figur gestorben sei. Darüber hinaus entstehen für den Leser in dieser Schlüsselszene jedoch keine weiteren Inkohärenzen – weder auf inhaltlicher, noch auf formaler Ebene.

### **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext**

#### Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form

Beide Modell – Leser sind mit einer inhaltlich unmittelbar vergleichbaren, gravierenden Inkohärenz bezüglich der Romanfigur Patricia Pitz konfrontiert. Das zeigt, dass diese Inkohärenz von der Autorin intendiert ist, und zeigt demnach auch inhaltliche intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Auch gesellschaftskritische Metascenes werden von beiden Lesern wirkungskonstant aufgebaut.

Auf der Formebene besteht, wie gezeigt wurde, intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.

#### Fazit

Es wurde gezeigt, dass die hier aufgetretene inhaltliche Inkohärenz autorenintendiert war, und vom Übersetzer berücksichtigt wurde. Darüber hinaus wurden weder auf inhaltlich-sinnhafter noch auf formaler Textebene intertextuelle Inkohärenz festgestellt. Die Übersetzung des deutschen Textes hat auf den deutschen Leser eine unmittelbar vergleichbare Wirkung mit jener auf den polnischen Leser. Die Übersetzung der 15. Schlüsselszene ist Olaf Kühl gelungen.

#### **4.4.14. Schlüsselszene 16: Letzte Begegnung mit Stanisław Retro**

Gleich nach diesen Beschreibungen folgt im Roman eine Passage, die für das Mitverfolgen der Handlung für den Leser inhaltlich keine sehr wichtige Rolle hat, und in ihrer Ganzheit deshalb nicht als inhaltliche Schlüsselszene gesehen werden kann. Interessant ist diese Szene jedoch deshalb, weil der Leser hier das letztes Mal erfährt, was mit der Figur des Retro geschieht. Dies ist also für den Leser eine Schlüsselszene für die Vollendung der gesamten Charakterszene der Hauptfigur. ( Ich entnehme daher einer langen Passage für die Analyse nur jene Teile, in denen die Figur des Retro anwesend ist).

Die Figur des Stanisław Retro war im Roman über eine lange Rezeptionsstrecke die Hauptfigur, ab Punkt 4.4.12. legt die Erzählerin ihr Hauptaugenmerk dann auf Szymon – Retro rückt in den Erzählgelände. Nun wird aus Szymons Sicht ein weiterer Handlungseinschub, mit dem Werkzeug der Rückblende, vermittelt: Szymon war in der Zwischenzeit – eine Scene des genauen Zeitpunktes ist nicht zu ermitteln - von unbekanntem Tätern mit schwarzer Ölfarbe angeschüttet worden, und muss deshalb ins Spital. Dort rächt sich das Leben in gewisser Weise an ihm: bevor all die Farbe von Szymons Haut entfernt werden kann, wird im Fernsehen, von dem alle Patienten in einem Fernsehraum Gebrauch machen können, ein Bericht über den Vorfall um Szymon und die schwarze Ölfarbe, inklusive Amateurvideo, gebracht. Von seinen Mitpatienten wird er natürlich sofort erkannt und schallend ausgelacht. Dies ergibt eine weitere Parallelszene zu Retro: auch Retro hatte, Dank Szymon, eine mediale Niederlage im Fernsehen ertragen müssen. Nun fühlt sich Szymon von den Medien verraten – diesmal ist er es, über den negativ und reißerisch berichtet wird. Diese persönliche Niederlage verkraftet er kaum. Er flieht aus dem Spital und will ein Taxi rufen, und da trifft er vor dem Krankenhaus überraschend auf Retro:

### Feststellung einer intratextuellen Kohärenz des Translats

#### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

**„[...]und eben hält er nach einem Taxi Ausschau, da fasst ihn jemand am Arm und sagt: ‚Was geht, Alter!‘ [...]Als er Retro sieht, ist sein erster Gedanke, dass der es war, dass Stan Retro diese Halunken auf ihn angesetzt hat [...]Aber später ging er dieser Sache nach, nicht Stan hatte die Bemalung in Auftrag gegeben[...]“ ( 2007: 179)**

Inhaltlich geht für den Leser aus obigem Textstück hervor, dass Szymon und Retro sich nach wohl langer Zeit wiederbegegnen und erfährt auch, dass Retro nichts mit der Bemalungsaktion Szymons zu tun hat.

**„Jedenfalls hatte Retro Silvester auf undurchsichtige Weise die gesamte Unterhaltungs- und Hauselektronik eingebüßt, [...] Später soll es ihm gelungen sein, sich Fernseher und Waschmaschine wiederzubeschaffen [...]sitzt angeblich ununterbrochen auf seiner Bude, guckt alles, was gerade läuft [...]weil er ganz einfach nichts zu tun und keine Freunde hat. Und heute lief [...]gerade Tagesschau, und er hat den Bericht von Szymons Aufenthalt im Hospital in Praga gesehen. [...] ‚Was tust du hier?‘, fragte er [...]und mimt Erstaunen über Szymons schwarz gemalte Kleidung. ‚O mein Gott, Szymek, was ist**

**passiert? Hat dich jemand schwarz gemalt, haha?’** [...] Szymon schafft es gerade noch nach Hause [...]er ist so down wie noch nie [...]überall Verräter und Verrätersverräter, überall Wanzen, Wände mit Augen, du denkst eine Spur zu laut, am nächsten Tag wird es schon im Radio durchgekauft.“ (2007: 179 – 181)

Der Leser war inhaltlich über die Geschehnisse um Retro bis zu jenem Punkt informiert worden, an dem Retro bei der Polizei Anzeige erstattet, weil seine Wohnung von „unbekannten Tätern“ leergeräumt worden war. Nun erfährt der Leser aus dem Frame „**Später soll es ihm gelungen sein, sich Fernseher und Waschmaschine wiederzubeschaffen [...]sitzt angeblich ununterbrochen auf seiner Bude, guckt alles, was gerade läuft [...]weil er ganz einfach nichts zu tun und keine Freunde hat**“, dass Retros Leben genauso trist ist, wie damals, als der Leser ihm das erste Mal begegnet war. Eine Scene der Ironie bieten dann jene Frames, aus denen für den Leser hervorgeht, dass Retro denselben bloßstellenden Bericht über Szymon gesehen hat, wegen welchem dieser das Krankenhaus verlassen hat. Und eben wegen dieses Berichtes war Retro zum Krankenhaus gefahren: „**Und heute lief [...]gerade Tagesschau, und er hat den Bericht von Szymons Aufenthalt im Hospital in Praga gesehen**“. Der Leser kann Retros Genugtuung über diese Situation anhand folgendes Frames mitverfolgen: „**und [Retro] mimt Erstaunen über Szymons schwarz gemalte Kleidung. ‚O mein Gott, Szymek, was ist passiert? Hat dich jemand schwarz gemalt, haha?’**“ Diesmal muss Retro gar nicht aktiv zu seiner Rache beitragen – die Mechanismen der Medienwelt übernehmen dies für ihn. Der Frame „**schwarz gemalt**“ als deutsche Redewendung („Schwarzmalerei betreiben“ im Sinne von etwas pessimistisch oder negativ darstellen) bietet hier noch ein sinngemäßes Wortspiel innerhalb der Situation.

Da dies im Roman die letzte unmittelbare Begegnung des Lesers mit der Figur des Retro ist, schließt der Leser die Charakterscenebildung der Figur des Stanisław Retro in dieser Schlüsselszene ab. Retro repräsentiert den Charakter einer gescheiterten Existenz. Die Metascene der Gesellschaftskritik: An seinem Beispiel zeigt Masłowska, wie die Maschinerie der Popularkultur einen Menschen zwar sehr hoch hinauf bringen, aber ebenso tief fallen und tief liegen lassen, mitunter auch brechen kann. Trotz seiner wenig tugendhaften und auf emotionaler Ebene unsympathischen Charakterzüge, erweckt Retro beim Leser ob seines auf komische Weise tragischen Lebens letztendlich eher Mitleid als Aversion.

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: in dieser Passage befinden sich, außer den folgend markierten, keine Reime. Auch ist dieses Textstück zwar weniger stark rhythmisiert als andere Passagen,

rhythmische Elemente sind aber trotzdem enthalten. Das hier angeführte Beispiel ist jener Formframe dieser Passage, der am stärksten rhythmisiert ist und am meisten Reime enthält:

**„überall Verräter und Verrätersverräter, überall Wanzen, Wände mit Augen, du denkst eine Spur zu laut, am nächsten Tag wird es schon im Radio durchgekaut“**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

**„Was geht, Alter!“, „sitzt angeblich ununterbrochen auf seiner Bude, guckt alles, was gerade läuft“, „wird es schon im Radio durchgekaut“**

Prägnante derbe und vulgäre Frames des Deutschen: in dieser Passage sind keine solchen Frames enthalten

Prägnante Standardsprachliche Frames des Deutschen:

**„und eben hält er nach einem Taxi Ausschau“, „da fasst ihn jemand am Arm und sagt als er Retro sieht“, „ist sein erster Gedanke, dass der es war“, „mimt Erstaunen“**

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Der deutsche Leser trifft hier formal auf weniger Reime und rhythmisierte Textpassagen. Allerdings schöpft die Sprache aus den für ihn bei seiner Romanrezeption gewohnten Registern – es entsteht formal demnach keine Inkohärenz. Inhaltlich ergeben sich bezüglich der Handlungsszenen keine Inkohärenzen.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

„[...]i gdy za taksówką już jakąś zaczyna patrzeć, ktoś go chwyta za ramię i mówi: ‘siema stary!’ Pierwsza jego myśl, kiedy Retra zobaczył, to że to on, że to Retro Stachu właśnie napuścił na niego tych drabów, że to on ich podnajął [...]ale potem sprawę wybadał i to nie Stachu zlecił to pomalowanie [...]w jakichś okolicznościach niejasnych w sylwestra Retro całe AGD i RTV utracił [...]ale potem telewizor i pralkę podobno odzyskać mu się udało [...]od tego czasu **podobno siedzi cały czas na chacie, oglądając wszystko co popadnie [...]bo po prostu nie ma innych zajęć ani przyjaciół**, i zapewne dzisiaj właśnie na ‘Wiadomości’ trafił, gdzie o Szymonie zobczył informacje i jego pobycie w Szpitalu Praskim [...] ‘co tu porabiasz?’ – pyta – ‘brachu?’, a potem **zdziwienie Szymona brudnym ubraniem udaje**, ‘o Boże, Szymek, co ci się stało? Ktoś cie pomalował na czarno, ha ha?’ [...]I jeszcze Szymon do domu wraca [...] rozkleja się całkiem, wszędzie zdrajcy, zdrajcy i

zdrajcy zdrajców, wszędzie podsłuchy, oczy wbudowane w ściany, pomyślisz coś zbyt głośno, następnego dnia usłyszysz to w radiu [...]” (2005: 143- 145)

Szymon trifft vor dem Krankenhaus, als er ein Taxi herbeiwinken will, unerwartet auf den Protagonisten Retro. Dem Leser wird hier deutlich, dass Retro an der Bemalung von Szymon nicht beteiligt war. Der Leser war Retro zuletzt in der Schlüsselszene um den Polizeibericht begegnet. Hier erhält er aus Szymons Sicht zusätzliche Informationen über dessen ehemaligem Kollegen: **„podobno siedzi cały czas na chacie, oglądając wszystko co popadnie [...]bo po prostu nie ma innych zajęć ani przyjaciół“**, wörtlich: „[er] sitzt die ganze Zeit zu Hause, sieht sich [ im Fernsehen] alles an, was gerade läuft [...]weil er einfach keine andere Beschäftigung und keine Freunde hat.“ Dies lässt für den polnischen Leser Retro betreffend eine ähnliche Scene, wie bei seiner ersten Begegnung mit dieser Figur, entstehen: Retro verbringt seine Zeit sinnlos und apathisch vor dem Bildschirm. Dabei hat er wohl auch den Fernsehbericht über Szymon und seine Bemalung gesehen ( **„na ‘Wiadomosci’ trafił, gdzie o Szymonie zobaczył informacje i jego pobycie w Szpitalu Praskim“**) und hat sich zum Krankenhaus begeben. Dem Leser entgeht die Satisfaktion Retros in Anbetracht des unglücklichen Zwischenfalls um Szymon nicht: **„zdziwienie Szymona brudnym ubraniem udaje“** – Retro tut, als würde er sich über Szymons schwarzbemaltes Äußeres wundern und fragt mit merklich böartigem Unterton: **„Ktoś cie pomalował na czarno, ha ha?“** (wörtlich: „Hat dich jemand schwarz gemalt, ha ha?“). Der polnische Frame „pomalowac na czarno“ („schwarz malen“) enthält für den polnischen Leser dabei auch noch eine wortspielerische Metascene.

An dieser Stelle des Romans findet die letzte Begegnung des polnischen Lesers mit dem Protagonisten statt. Der Leser schließt den Charaktersceneaufbau bezüglich dieser Figur ab und rezipiert den Protagonisten – kurz gesagt – als gefallenen Popstar, dessen ruhmreiche Tage ein für allemal der Vergangenheit angehören. War Retro zu Rezeptionsbeginn für den Leser auf Charaktersene – Ebene noch ausschließlich Träger von Antipathie – Scenes, so hat sich diese Sichtweise im Laufe der Rezeption verändert. An dieser Stelle verdrängen Mitleidsszenes gegenüber dem Protagonisten jene der Aversion. Darüber hinaus wird dem polnischen Leser hier auch ein weiteres Mal Masłowskas Kritik an den Mechanismen innerhalb der Pop- und Medienwelt überbracht: es wird wenig Rücksicht auf den Menschen an sich genommen. Wichtig ist, dass er als Wirtschaftsfaktor funktioniert. Ist das nicht mehr der Fall, wird er – so wie Retro – fallen gelassen.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstexes

Reim und Rhythmus: **„to że to on, że to Retro“**, **„wszędzie zdrajcy, zdrajcy i zdrajcy**

**zdrajców**” ( der zweite Frame entspricht sowohl inhaltlich als auch formal dem hier prägnantesten gereimten und rhythmischen Frame des Translats **„überall Verräter und Verrätersverräter, überall Wanzen, Wände mit Augen“**)

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:  
**„siema stary“, „brachu“, „rozkleja sie calkiem“**

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: **„tych drabów“**

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen: keine

Weitere relevante Formframes: **„siema stary“** – dieser polnische Frame schöpft aus der Umgangssprache und wird sehr oft in polnischen Raptexten verwendet: **„siema“** ist die Kurzversion von **„jak sie masz?“** ( wörtlich: „wie geht es dir?“), das Substantiv **„stary“** ist im Deutschen mit **„Alter“** wiederzugeben. Kühl hat diesen Frame in seiner Übersetzung mit **„Was geht, Alter!“** wiedergegeben – sehr treffend, denn auch der deutsche Frame **„Was geht?“** ( in Anlehnung an das Englische **„What’s up?“**) wird sehr oft in deutschen Raptexten verwendet.

**„AGD i RTV“** – dieser akronymische Frame wird im Polnischen in eben dieser Verbindung sehr oft verwendet. **„AGD“** steht für **„artykuły gospodarstwa domowego“**, wörtlich: **„Haushaltsartikel“**, und meint ( im Gegensatz zum Deutschen) elektronische Haushaltsgeräte, vom beispielsweise Mixer bis zur Waschmaschine. **„RTV“** steht für **„radio i telewizja“**. Kühl hat dies hier richtig mit **„Unterhaltungs- und Hauselektronik“** ins Deutsche übertragen.

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Diese Passage ist formal durch geringere Sprachrhythmisierung und Reimbildung gekennzeichnet. Weiterhin wird aus der Umgangssprache bzw. jugendsprachlichem Gebrauch geschöpft. Formal ist die Passage vom polnischen Leser kohärent rezipierbar. Die inhaltliche Rezeption kann durch den Leser kohärent erfolgen.

#### Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

##### Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form

Diese Schlüsselszene vermittelt auf inhaltlicher beiden Modell – Lesern klare und einander entsprechende Scenes. Die geringere Reimbildung und rythmisierung der Sprache wird in

beiden Textpassagen deutlich, ebenso entsprechen einander die Sprachregister ( Verwendung von Umgangs- bzw. Jugendsprache).

#### Fazit

Beide Leser haben letztendlich eine intertextuell kohärente Gesamtcharacterszene des Protagonisten aufgebaut und haben darüber hinaus auch die kritische Botschaft der Autorin rezipiert. Das zeigt einerseits, dass diese Schlüsselszene gesondert als gut übersetzt bezeichnet werden kann, andererseits aber auch, dass es dem Übersetzer gelungen ist, die Figur des Retro dem deutschen Leser auf vergleichbare Weise nahe zu bringen, wie dies die Autorin beim polnischen Leser tut.

#### **4.4.15. Schlüsselszene 17: Der Zusammenhang: Rybaczko –Maslowska – Pitz - Retro**

In dieser letzten Schlüsselszene werden nun die bisher entstandenen inhaltlichen Inkohärenzen ( bezüglich der Autorin als eigenständige Romanfigur und der Wiederbegegnung mit der Figur Pitz) beseitigt.

#### **Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats**

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Translats

„**Also in der Sache Patricia ist das Image geklärt**, die Arrangements sind geschrieben, einzig offen ist die Frage der Texte geblieben. [...]Das zu schreiben ist ein Kinderspiel, er selbst schafft das mit Links [...]aber das ist ja gerade **sein Plan, dass das ein bekannter Name schreiben muss**, um die Konkurrenz noch weiter auf die hinteren Ränge zu verdrängen, sie in die Ecke zu treiben. ‚Ich will jemanden für die Texte zum Schreiben, einen bekannten Namen, nicht unbedingt ein großes Talent, hier hab ich so eine Liste mit Themen, die in dem Werk zur Sprache kommen sollen, **es reicht, das in ganze Sätze mit Reimen und Refrains zu bringen, meine Idee ist die, dass die Pitz ein HipHop-Star sein wird**, nur so was ist jetzt populär, die Beats soll sie selbst im Freestyle auf ihrem Yamaha-Teil dazu spielen, damit der DJ uns nicht auch noch kostet,geil?’ [...]Sie **suchen die Nummer einer populären Person, aber in Maßen populär, sonst hat das keinen Nischencharakter mehr, keinen alternativen Touch, abseits vom Mainstream, damit es auch all die Punks erreicht, diverse Haschrebellen und Vegetarier [...]die werden sich bestimmt mit der Pitz identifizieren: Protest gegen die Medienpest [...]**“ (2007: 181-182)

Nun wird der Leser wieder in das Handlungsgeschehen um Szymon und Pitz geführt. Der Leser erfährt, dass Szymon bereits ein Konzept für die Vermarktung seines neuen Projekts ausgearbeitet hat: er möchte aus Patricia Pitz einen „HipHop-Star“ machen. Es entsteht hier auch wieder eine Metascene, die beschreibt und kritisiert, wie heutzutage Stars de facto gemacht werden - Masłowska lässt den Leser hinter die Kulissen des Popgeschäfts blicken. Das Moment des Subkulturellen wird von der Popindustrie ausgenutzt und teilweise künstlich erschaffen. Der nur scheinbar subkulturelle Status eines Projekts macht dieses interessant und exotisch. Mit dem Vorsatz, eine ganz bestimmte Zielgruppe anzusprechen, wird das Subkulturelle in einer Mogelpackung vermarktet, und verliert natürlich im Moment seiner Vermarktung seinen wahren subkulturellen Charakter – was aber den meisten Konsumenten nicht auffällt bzw. diese auch gar nicht stört.

Der Frame „es reicht, das in ganze Sätze mit Reimen und Refrains zu bringen“ aus Szymons Mund bestätigt ( in Verbindung mit der zuvor angeführten gesellschaftskritischen Metascene), dass der in großem Rahmen vermarktete Rap nichts mehr mit genuinem Rap zu tun hat, wie er zu den Zeiten existierte, bevor HipHop von der Popindustrie entdeckt wurde.

Inhaltlich ist in diesem Textfragment für den Leser jene Scene von Bedeutung, dass Szymon jemanden - mit von ihm ganz speziell definierten Voraussetzungen – sucht, der die Texte für Pitz' Rapnummern schreiben soll. Und nun folgt der eigentliche Höhepunkt des Romans: nach dem Lesen folgender Textpassage fügen sich Scenes, die der Leser bisher nicht kohärent miteinander verbinden konnte – nämlich jene um Patricias neuerliches Auftauchen innerhalb der Romanhandlung, obwohl sie zuvor gestorben war – zu einem sehr unerwarteten Bild zusammen:

**„[...]he, Augenblick mal, diese Masłowska, die war doch mal bekannt, ihr Ruhm ist jetzt verblasst, aber genau das passt, da ist sie vielleicht auch billiger, ein bisschen williger, dazu authentisch, hat in der Platte gelebt, kennt die soziale und gesellschaftliche Realität, schon ist sie am Apparat: ‚Hallo?‘ ,Guten Tag [...]Szymon Rybaczko am Apparat, Berater für Medien und PR, mein Name sagt Ihnen wahrscheinlich schon alles, ich hätte da ein Angebot für Sie parat. Ihre Bücher hab ich zwar nicht gelesen, höchstens [...]diese Feuilletons, die waren stark [...]innere Wahrheit, Literatur von Weltrang [...]genau das suchen wir für ein Projekt, wir wollen Wahrhaftigkeit, wir wollen die Wahrheit unserer Zeit. Im Grunde bräuchten Sie gar nichts schreiben, wichtig ist nur, dass Sie es sind. Das Textgerüst kann so bleiben, wenn Sie vielleicht noch ein paar Reime dazu dichten, den Rhythmus auswuchten, ist nämlich eine Art HipHop. [...]die Handlung [...]ein hässliches Mädchen, [...]von allen mit Füßen getreten [...]Background Polen C, die soziale Lage beschissen, Rauptierkapitalismus,**

Konsumzwang in Supermärkten, Realität vom Allerärgersten [...]Na, was ist, schlagen Sie ein? [...]für sie ist das die Chance, wieder einen Hit zu landen, Ihr erstes Buch war populär, aber mal ehrlich, eine Berühmtheit sind Sie nicht mehr [...]ein zweites haben Sie wohl nie geschrieben, was? Na eben, mein ich doch. [...]Sie stehe für Authentizität, für das harte Pflaster, [...]so jemand eignet sich tiptopp zur Produktion von HipHop. Ich nehme mal an ´ne Schönheit sind Sie auch nicht gerade, eben, hatten es in der Hinsicht bestimmt nicht leicht im Leben [...]da bietet es sich an, ein bisschen biographisch auszuschweifen, bisschen was Selbsterlebtes einzuflechten. [...]dieses hässliche Mädchen [...]hat was am Laufen mit so ´nem liederlichen Macker, kennen Sie Stanislaw Retro, den Liedermacher? [...]ganz unter uns, seine Verkaufszahlen sind [...]in letzter Zeit verdammt im Keller. [...]wahrscheinlich ist das genau wie bei Ihnen, eben ist man noch berühmt, ein Star,plötzlich wacht man auf, und es ist nicht mehr wahr. [...]Jedenfalls diese Patricia, so heisst das HipHop-Girl [...]soll ihre Affäre mit ihrem Stanislaw besingen, verstehen Sie? [...]Honorar gibt´s auch ein bisschen[...] Ich glaube, Sie sind einverstanden. ‚Ich weiß nicht, eigentlich‘, überlegt sie noch. Sie meinen, Sie fordern mehr? [...]Dreihundert Zloty wollte ich Ihnen geben [...]Ich leg zweihundert drauf, damit dürften wir uns einig sein! Ein paar Fragen müssten wir noch klären, ach, Sie sind alleine mit dem Kind und können nicht weg? [...] Na, wenn das so ist, komm ich natürlich zu Ihnen [...]Praga Nord? Ah, diese Slums da über die Brücke, weiß schon, und ihr wohnt dort? Ja sicher, das Schicksal ist ´ne alte Zicke, erst bist du ein Star, alles ist wunderbar, und am Ende landest du dort in Praga [...]Freu mich, dass wir uns so gut verstehen, junge Frau. Bis dann.“ ( 2007: 182-187)

Die Handlungsszene, die der Leser aus diesem Textfragment aufbauen kann, ist folgende: Szymon beschließt, die zur Zeit erfolglose Schriftstellerin Masłowska mit dem Schreiben der Texte für Pitz zu betrauen. Die Schriftstellerin Masłowska erklärt sich einverstanden, ein Lied über Pitz und Retro zu schreiben. Der Leser hält inne. Was bei der Rezeption des Lesers mit all den bisher von ihm aufgebauten Szenen an dieser Stelle passiert, kann man als totalen Rezeptionsumbruch beschreiben. Es kommt beim Leser zu einer automatischen und notwendigen Neuordnung aller bisher aufgebauter Szenen, da er begreift: alles, was er bisher gelesen hat, war der Raptext, den Masłowska für Szymon schreiben sollte. Das geht aus den folgenden Frames hervor: „**die Handlung [...]ein hässliches Mädchen,[...]von allen mit Füßen getreten [...]Background Polen C, die soziale Lage beschissen, Raptierkapitalismus, Konsumzwang in Supermärkten, Realität vom Allerärgersten**“ und „**dieses hässliche Mädchen [...]hat was am Laufen mit so ´nem Liedermacher[...] seine Verkaufszahlen sind [...]in letzter Zeit verdammt im Keller [...]diese Patricia [...] soll**

**ihre Affäre mit ihrem Stanislaw besingen, verstehen Sie?**“ Wie ist es aber möglich, dass die reale Person Dorota Masłowska für den in der realen Welt nicht existenten Manager Szymon Rybaczko einen Raptext schreibt (den noch zusätzlich eine weitere real nicht existente Figur interpretieren soll – nämlich Pitz)? Es ist nicht möglich - dies ist eine inhaltliche Inkohärenz, die durch das Wissen des Lesers um ihre Unmöglichkeit kohärent wird. Dadurch erreicht Masłowska einerseits, dass ihre Figuren scheinbar real werden, oder sie als reale Person fiktiv – je nach Betrachtungsweise. Neben dieser essentiellen Grundscene, die den Leser begreifen lässt, entstehen aber noch viele andere Scenes. Der Frame aus Szymons Mund **„Ihre Bücher hab ich zwar nicht gelesen, höchstens [...]diese Feuilletons, die waren stark [...]innere Wahrheit, Literatur von Weltrang“** vermittelt wieder eine Scene über seinen Charakter: unverfroren gibt er zu, dass er Masłowskas Werke nicht kennt, ihre Feuilletons bezeichnet er, um Masłowska zu schmeicheln, als Literatur von Weltrang, was natürlich eine Scene seiner Primitivität und seines zu gegebenen Anlässen eingesetzten schmierigen Charmes erzeugt. Aufgrund des Frames **„Im Grunde bräuchten Sie gar nichts schreiben, wichtig ist nur, dass Sie es sind“** baut der Leser wiederum eine Metascene mit der Botschaft auf, dass im Popgeschäft Namen von bekannten Persönlichkeiten als Garanten für Verkaufserfolge fungieren<sup>77</sup>. Danach folgt eine Reihe von Frames, die dem Leser Informationen über Masłowskas Persönlichkeit und Leben liefern. Hier kommt nun jenes Postulat zur Geltung, das sich in Kapitel 4. unter Punkt 4.1. befindet. An dieser Stelle hatte ich darauf hingewiesen, dass es sich im Zuge der Analyse noch als wichtig erweisen würde, vorauszusetzen, dass der deutsche Modell – Leser die Informationen über die Schriftstellerin Dorota Masłowska auf der Buchrückseite gelesen hat. Denn anhand dieser Informationen kann er nun überprüfen, ob der Frame **„Ihr erstes Buch war populär“** mit einer autobiographischen Scene gedeutet werden kann – und dies ist möglich. Ob der Frame **„aber mal ehrlich, eine Berühmtheit sind Sie nicht mehr“** sich ebenfalls auf Masłowskas reales Leben bezieht, weiß der deutsche Modell – Leser nicht. (Tatsächlich entspricht die Scene, dass es um Masłowska nach dem großen Medieninteresse an ihrem ersten Buch bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihres zweiten Romans *Die Reiherkönigin* still geworden war, vgl. Kapitel 3, Punkt 2.1. der Realität.) Das führt aber zu keinerlei Inkohärenzen. Interessant ist folgender Frame: **„ein zweites haben Sie wohl nie geschrieben, was?“**, denn der Leser kann diese Frage sofort verneinen – hält er doch gerade ein weiteres Buch Masłowskas eben in seinen Händen. Dadurch wird sogar der Leser zu einer Art Romanfigur. Abgesehen davon

---

<sup>77</sup> Wenn beispielsweise die Sängerin Gwen Stefani ein Modelabel gründet, bedeutet das noch lange nicht, dass sie tatsächlich all die Kleidungsstücke entwirft – wenn beispielsweise das Model Naomi Campbell einen Duft unter ihrem Namen auf den Markt bringt, muss das auch nicht heißen, dass sie den Duft tatsächlich selbst kreiert hat. Aber ein bekannter Name steht für gegebenes Produkt und dieses verkauft sich dadurch natürlich viel besser.

symbolisiert dieser Frame auch die negativen (es gab und gibt auch sehr viele positive) Kritikerstimmen Masłowskas, die prophezeiten, dass es für Masłowska bei einem einzigen Roman bleiben würde. Mit dem Frame **„so jemand eignet sich tiptopp zur Produktion von HipHop“** wird auf die als typisch anzusehenden Thematiken von Raptexten angespielt. **„Ich nehme mal an ´ne Schönheit sind Sie auch nicht gerade, eben, hatten es in der Hinsicht bestimmt nicht leicht im Leben [...]da bietet es sich an, ein bisschen biographisch auszuschweifen, bisschen was Selbsterlebtes einzuflechten [...] seine Verkaufszahlen sind [...]in letzter Zeit verdammt im Keller. [...]wahrscheinlich ist das genau wie bei Ihnen, eben ist man noch berühmt, ein Star, plötzlich wacht man auf, und es ist nicht mehr wahr.“** - dieser Frame macht dem Leser dann letztenlich vollkommen deutlich, dass Masłowska in ihrem Roman eigene Erfahrungen verarbeitet. Gleichzeitig vermittelt der Frame dem Leser aber, mit welchen ihrer Figuren sich Masłowska in *Der Reiherkönigin* identifiziert. Am nächsten steht ihr Zweifels ohne die Figur der Patricia Pitz, aber durchaus ist auch und Stanisław Retro eine Figur, mit der sich Masłowska identifiziert. (Beide Figuren sind charakterlich insofern als „positiv“ zu bewerten, als dass sie nicht vorsätzlich boshaft sind, sondern im Gegensatz stark ausgeprägte charakterliche Schwächen und äußerliche Mängel aufweisen - insofern eher Opfer als Täter, beide eher Verlierer als Gewinner).

Inhaltlich rezipiert danach der Leser, dass Szymon und Masłowska dabei sind, sich über das Projekt einig zu werden. In dem vom Leser gewohntem Stil redet der Manager auf sie ein und überredet sie zu einem Treffen. Da ich, wie oben bereits erwähnt, nicht davon ausgehe, dass der deutsche Modell-Leser Masłowskas genaue Biographie kennt, fasst er die letzt Frames dieser Schlüsselszene von **„ach, Sie sind alleine mit dem Kind“** bis **„und ihr wohnt dort?“** als möglicherweise autobiographisch auf.<sup>78</sup>

Mit dem letzten Frame, aufgrund dessen der Leser seine Charakterszene von Szymon Rybaczko vervollständigen kann – **„Freu mich, dass wir uns so gut verstehen, junge Frau. Bis dann.“** – schließt der Leser den Sceneaufbau um die Figur des Managers ab. Es ist dies das letzte Mal, dass Szymon im Roman vorkommt.

In dieser letzten Schlüsselszene baut der Leser aber auch noch eine weitere Metascene auf. Dies ist ein beinahe persönliches Statement von Masłowska: obwohl sie die Gesellschaft insbesondere anhand der Popularkultur und der Popindustrie kritisiert und sich über diese

---

<sup>78</sup> Es entspricht tatsächlich der Realität, dass Masłowska eine Tochter hat und im Warschauer Stadtteil Praga Nord lebt.

lustig macht, gibt sie zu, Teil dieser Maschinerie zu sein. Sie nimmt sich aus ihrer Kritik nicht aus und kommt damit künftigen Kritikern ihres Werkes zuvor.<sup>79</sup>

#### Kohärenz der Form des Translats

Reim und Rhythmus: „geschrieben -geblieben“, „auf die hinteren Ränge zu verdrängen“, „Yamaha-Teil -geil“, „populär -mehr“, „Protest gegen die Medienpest“, „verblasst -passt“, „billiger -williger“, „Apparat -parat“, „schreiben -bleiben“, „tipptopp -HipHop“, „wahrscheinlich ist das genau wie bei Ihnen, eben ist man noch berühmt, ein Star, plötzlich wacht man auf, und es ist nicht mehr wahr.“, „Praga Nord -ihr wohnt dort?“, „erst bist du ein Star, alles ist wunderbar“

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Frames des Deutschen:

„er selbst schafft das mit Links“, „auf ihrem Yamaha-Teil“, „geil?“, „alternativen Touch“, „he, Augenblick mal“, „die waren stark“, „Realität vom Allerärgsten“, „ich nehme mal an ´ne Schönheit sind Sie auch nicht gerade“, „was am Laufen mit so ´nem Liedermacher“, „Ja sicher, das Schicksal ist ´ne alte Zicke“

Prägnante derbe und vulgäre Frames des Deutschen: „die soziale Lage beschissen“

Prägnante standardsprachliche Frames des Deutschen:

„ihr Ruhm ist jetzt verblasst“, „wir wollen Wahrhaftigkeit, wir wollen die Wahrheit unserer Zeit“

#### Kohärenz zwischen Inhalts bzw. Sinn und Form des Translats

Zwei gravierende inhaltliche Inkohärenzen bei der Rezeption des Lesers wurden soeben beseitigt: die unerwartete Rolle Masłowska in ihrem eigenen Roman ist dem Leser hier verständlich geworden, auch die Unklarheiten bezüglich des Wiederauftauchens Patricia Pitz' wurden liquidiert. Erst in dieser Schlüsselszene, des eigentlichen Höhepunktes des Romans, begreift der Leser vollends. Auf formaler Ebene sind keine Inkohärenzen entstanden.

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

##### Kohärenz des Inhalts bzw. Sinns des Ausgangstextes

---

<sup>79</sup> Diesen Aspekt beleuchte ich unter Punkt .... noch genauer, da er mit der Stimme der MC Dorota noch viel deutlicher zum Ausdruck kommt.

„Aha, w Patrycji sprawie jest imiż opracowany, są aranże, jedyna kwestia która pozostaje otwarta jest kwestia tekstów napisania [...]sam mógłby jedną ręką to machnąć jadąc autem, ale plan ma taki, że to musi napisać jakieś nazwisko znane, żeby konkurencję do tylnego rzędu odesłać jeszcze bardziej, jeszcze dalej, pod samą ścianę ... ‘kogoś do tekstów chcę mieć napisania, nazwisko znane, niekoniecznie wielki jakiś talent, ja tu listę taką przygotowałem do poruszenia w utworze tematów, wystarczy, żeby ułożyć to w zdania z rymami refrenami, bo właśnie tak pomyślałem, że Pitz hip hopu gwiazda zostanie, bo tylko to jest teraz popularne, wszyscy na tym teraz jada, a bity sobie robić na swojej yamasze fristajlując w tym samym czasie, żeby na DJ-a żadnego nie tracić kasy, słabe?’ [...]telefonu szukają do jakiejś osoby znanej, ale też umiarkowanie, aby wszystko niszowości miało znamie, w alternatywnych klimatach było utrzymane, względem kultury oficjalnej marginalne, aby trafić również do tych wszystkich punków i wegetarian różnych zbuntowanych [...]z Pitz na pewno będą się identyfikowały, mediów kontestacja [...]hej zaraz, a ta Masłowska jakaś, kiedyś była znana, a teraz o sławie przebrzmiałej, która właśnie ze względu na to może okazać się tania, poza tym autentyczna taka, w bloku mieszkała, zna realia społeczne i socjalne, o, już ja mają, halo?” ( 2005: 145 - 146)

Die Planungsphase von Szymons Projektidee ist beendet: Patricia Pitz wird sein neuer HipHop – Star ( „Pitz hip hopu gwiazda“). Die Metascene der Gesellschaftskritik an dieser Stelle: die Popindustrie kreiert ihre Träger, die Popstars. Und nun sucht und findet Szymon eine Person, welche die Raptexte für Pitz schreiben soll – er wendet sich an die bekannte, aber zur Zeit wenig erfolgreiche Schriftstellerin Dorota Masłowska: „hej zaraz, a ta Masłowska, kiedyś była znana“, wörtlich: “hey Augenblick mal, diese Masłowska war doch mal bekannt“. Die Schriftstellerin scheint sich auch aufgrund ihres sozialen Status’ für die Raptextproduktion zu eignen, denn: „w bloku mieszkała, zna realia społeczne i socjalne“, wörtlich: „sie hat in einem Plattenbau gewohnt, kennt die gesellschaftliche und soziale Realität“. Masłowska soll bei Szymons Projekt als Texterin mitwirken. Für den Leser hat diese inhaltliche Scene um die Schriftstellerin natürlich eine unglaublich gewichtige Rezeptionsbedeutung: die Autorin vermittelt dem Leser, dass sie den Roman, den der Leser soeben liest, im Auftrag ihrer Romanfigur Szymon und für ihre Romanfigur Pitz geschrieben hat. Masłowska verschmilzt mit ihrer Erzählung – realistisch gesehen eine inkohärente Scene (ob ihrer Unmöglichkeit), fiktiv gesehen werden hier bisher entstandene inhaltliche Inkohärenzen beseitigt.

” ‘Dzien dobry, czy z Masłowską Dorotą rozmawiam?’ ‘Tak, słucham bardzo’. ‚Z tej trony na pewno o mnie pani słyszała, Szymon Rybaczko, specjalista mediów i spraw medialnych, z pewną propozycją taką, ja żadnych książek pani powiem szczerze nie czytałem, może do ‘Przekroju’ felietonów parę, to było świetne naprawdę [...]pelne wewnętrznej prawdy, literatura wspaniała [...]my właśnie takiego czegoś do naszego projektu szukamy, bo nam zależy na autentyzmie, zależy nam na czasie prawdzie, właściwie to nie pisać nawet by pani specjalnie nie musiała, najwyżej rymy pani dopisze jakieś, bo to hip hop jest taki [...]fabularnie jest sytuacja, że brzydka dziewczyna [...]przez wszystkich pomiatana [...]w tle Polska Ce, trudne realia, kapitalizm, konsumpcja w różnych auczanach [...]to co, myślę, że pani się zgadza? [...]to dla pani wielka szansa, tamta książka była zdaje się popularna, ale bądźmy realni, teraz już pani nie jest ani sławna, propozycji żadnych, bo drugiej to już chyba pani nie napisała? No właśnie, no to to jest dla pani wielka możliwość [...]Pani symbolizuje autentyzm, w bloku mieszkanie, no to właśnie taka osoba do hip hopu tworzenia świetnie się nadaje, a prosze powiedzieć sama, pani też chyba wcale nie jest taka znowu ładna, pewnie też pani w tej kwestii nie było w życiu łatwo, no właśnie, więc trochę tu też może pani wykorzystać autobiografizm, zamieścić parę przemyśleń własnych. [...]ta brzydka dziewczyna właśnie, jest romans taki, ona i jeden facet właśnie, zna pani Stanisława Retro takiego piosenkarza? [...]bardzo nam jego sprzedajność spadła ostatnio [...]bo to chyba tak samo jak z panią, ktoś jest gwiazdą, gwiazdą, a potem któregoś dnia się budzi i już nie jest ani sławny, ani znany [...]żeby ta Patrycja [...]śpiewała o z tym Stachem romansie [...]i też będzie z tego pewna kasa, no to co, myślę, że się pani zgadza.’ ‘Ja nie wiem sama’ – ona się jeszcze chwilę zastanawia. ‘A więc targować się chce pani? [...]pani zapłacić trzysta złotych planowałem[...]ale jestem w stanie jeszcze dwieście złotych dopłacić, więc myślę, że jesteśmy dogadani, musimy zresztą jeszcze różne kwestie ustalić, a co, nie może pani dziecka samego zostawić? [...]no to ja do pani przecież przyjadę [...] Północ Praga? Ach już wiem, te za mostem takie slumsy, to wy tam mieszkacie? No pewnie, manowce losu takie, gwiazdą jest się najpierw, a potem ląduje się na Pradze [...]Cieszę się, że tak się rozumiemy z panią, prosze pani.’” ( 2005: 147-150)

Es kommt zu einem geschäftlichen Telefonat zwischen Szymon und Masłowska. Hier erhält der polnische Modell – Leser einige Frames, deren Scenes er mit seinem Wissen über Masłowska verbinden kann, beispielsweise: „tamta książka była zdaje się popularna“ (wörtlich: „ihr erstes Buch war sehr populär“). Mit dem Frame „drugiej to już chyba pani nie napisała?“ (wörtlich: „ein zweites [Buch] haben Sie wohl nicht geschrieben) widerspricht Masłowska, ironisch – selbstkritisch der Realität: der Leser liest doch gerade das zweite Buch.

Letztendlich vereinbaren Szymon und Masłowska ein Treffen – die Schriftstellerin wird Szymon in ihrer Wohnung im Warschauer Stadtteil Praga Nord empfangen (**„Północ Praga? [...]te za mostem takie slumsy“**, wörtlich: „Praga Nord? [...]diese Slums über der Brücke“). Für den polnischen Leser sind die Frames und Scenes um die Romanfigur Masłowska als deutlich autobiographische Scenes rezipierbar. Masłowska übermittelt hier dem polnischen Leser auch eine Metascene der Gesellschaftskritik, die ihre Person im Gefüge der Gesellschaft betrifft. Auch wenn sich Masłowska nämlich in ihrem Werk laufend über die Popularkultur lustig macht und diese kritisiert, ist ihre Aussage an dieser Stelle, dass auch sie selbst Teil dieser Kultur ist, zu ihrem Funktionieren beiträgt und deshalb selbst nicht von ihrer Kritik verschont bleiben kann. Darüber hinaus begegnet der polnische Leser in diesem Fragment der Figur des Managers Szymon Rybaczko zum letzten Mal – er baut seine Charakterscene vollends aus.

#### Kohärenz der Form des Ausgangstextes

Reim und Rhythmus: **„jeszcze bardziej, jeszcze dalej, pod samą ścianę“**

**„yamasze -czasie“, „Masłowska jakaś -była znana -tania  
-autentyczna taka -mieszkała, zna realia -o, już ją mają“,  
„świetne naprawdę -wewnętrznej prawdy“  
„no właśnie -własnych -własnie“, „jest gwiazdą, gwiazdą -ani  
sławny ani znany“**

Prägnante umgangssprachliche und jugendsprachliche Formframes des Polnischen:

**„niekoniecznie wielki jakis talent“, „wszyscy na tym teraz jada“, „slabe?“, „tych wszystkich punkow i wegetarian roznym zbuntowanych“, „a ta Masłowska jakas“, „bo to hip hop jest taki“, „te za mostem takie slumsy“**

Prägnante derbe und vulgäre Formframes des Polnischen: keine

Prägnante standardsprachliche Formframes des Polnischen:

**„bo nam zależy na autentyczności, zależy nam na czasie prawdziwej“**

#### Kohärenz zwischen Inhalt bzw. Sinn und Form des Ausgangstextes

Der polnische Leser konnte an dieser Stelle die Charakterscenebildung der Figur Szymons in kohärenter abschließen. Ihm wird an dieser Stelle auch die Bedeutung der Rollen von Masłowska und Pitz – einhergehend mit einem Moment der Überraschung – klar. Die formsprachlichen Elemente erschweren dem Leser seine Textrezeption hier nicht.

## **Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstexte**

### **Auf der Ebene des Inhalts bzw. Sinns und der Form - Fazit**

Dies ist – auf der Handlungsebene – das Ende und gleichzeitig der Höhepunkt des Romans, und somit auch eine der wichtigsten Schlüsselszenen für beide Modell – Leser. In dieser Schlüsselszene wäre es, im ungünstigsten Fall, zu massiven Verständnisschwierigkeiten für den deutschen (natürlich auch für den polnischen) Leser gekommen, wären davor entstandene Rezeptionsinkohärenzen so zu sagen mitgeschliffen worden. Kühl ist es letztendlich jedoch gelungen, alle davor beobachteten ( aber eben nicht schwerwiegenden) inhaltlichen Inkohärenzen, im Zuge der Translatproduktion zu beseitigen, den Leser auf der richtigen Lesefährte zu halten bzw. auf diese zu führen. An dieser Stelle hat sich gezeigt, dass sich für beide Leser – bezogen auf den Haupthandlungsstrang des Buches um den Protagonisten und die Nebencharaktere – ein unmittelbar miteinander vergleichbares Scenes- and- Frames - Rezeptionserlebnis aufgebaut hat. Im Zuge der Analyse war immer wieder aufgefallen, dass es Kühl aufgrund des Formzwangs nicht immer möglich war, Kulturspezifika und Realia textlich so zu erfassen, dass für den deutschen Leser dieselbe Textwirkung entsteht, wie für den polnischen Leser. Jedoch handelte es sich hierbei immer nur um Abschwächungen, und nicht um falsch und irreführend transferierte Inhalte und ihre Wirkungen. Dass der polnische Leser zu diesem Text einen persönlicheren Bezug aufbauen kann, als der deutsche Leser, ist allein schon mit dem Roman - Handlungsort Warschau verbunden. Dem deutschen Leser gibt Olaf Kühl aber die Möglichkeit, mit der polnischen Kultur vertrauter zu werden, und vermittelt ihm darüber hinaus auch den konsequenten Eindruck, einen Raptext zu rezipieren – so wie er es seinem Leser mit dem Untertitel des Buches *Ein Rap* versprochen hat.

### **4.4.16. Überprüfung einer kohärenten Rezeption der Hauptcharaktere zwischen Translat und Ausgangstext**

#### **Die Sprachkarikatur des Stanisław Retro:**

Stanisław Retro repräsentiert den unausgeglichene und letztendlich resignierten Künstler – Typ, der - getrieben vom Streben nach Ruhm, Glanz und Reichtum - in das unaufhaltsame und gnadenlose Getriebe der Massenmedien bzw. der Popindustrie hineingeraten ist und letztendlich von ihm zermalmt wird. Tatsächlich ist diese Darstellung nicht so weit von der Pop- und Medienwirklichkeit entfernt – man beobachtet nur eine Zeit lang Berichte über das Aufstreben und den Fall gegenwärtiger Popstars- bzw. Sternchen wie Britney Spears oder Amy Winehouse. Ruhm und Erfolg werden zunehmend von einer großen Industrie gemacht,

die auf „mensch – menschliche“ Bedürfnisse nicht eingestellt ist – genau das kritisiert Masłowska anhand ihrer Romanfigur. Beide Leser können den Charakter des Retro und die über seine Darstellung überbrachte Botschaft Masłowskas rezipieren.

(Dass Masłowska sich sicherlich auch mit Retro identifiziert sei hier am Rande noch erwähnt.)

#### Die Sprachkarikatur des Szymon Rybaczko

Manager Szymon repräsentiert den Typ des ehrgeizigen, geschäftstüchtigen, verlogenen und rücksichtslosen Managers. Er steht in Gegenposition zu Retro: während der Sänger zu den Verlierern im Popgeschäft gehört, zählt Szymon zu jenen, die den Takt angeben. (Auch wenn er im Roman eine Art Bestrafung erhält.) Sowohl der deutsche als auch der polnische Leser erhalten ein klares Bild von dieser Figur und können auch hier die Kritik an der Medien- und Popularkultur rezipieren.

#### Die Sprachkarikatur der Patricia Pitz

Patricia Pitz ist die einzige Romanfigur, die - bei beiden Lesern – nur Mitleid und Bedauern erweckt. Tatsächliche Sympathie kann der Leser für keine einzige der antiheldenhaften Figuren entwickeln, allerdings ist Pitz jene Figur, die so zu sagen am wenigsten für ihr bedauerliches Dasein verantwortlich ist. Sie scheint als einzige Figur frei von Schuld zu sein und hat einfach nur – Pech. Anhand dieser Figur kritisiert Masłowska die Oberflächlichkeit der Gesellschaft: Pitz' Hauptmerkmal ist ihre Hässlichkeit, und wer hässlich ist, kann es, sei er noch so begabt, von vorn herein zu nichts bringen - es sei denn, man vermarktet sein als unästhetisch geltendes Äußeres. (Eine mögliche Parallele zu den unzähligen Sendungen über Übergewichtige, deren beschwerlicher Weg zur Erreichung ihres Wunschgewichtes über das Fernsehen mit zu verfolgen ist, oder Sendungen über Kandidaten, die sich plastischen Operationen unterziehen und dabei stets von einer Kamera begleitet werden, wird erkennbar). Auch mit dieser Figur identifiziert sich Masłowska.

#### Die Sprachkarikatur der Anna Przesik

Retros Freundin repräsentiert den Typ der „Möchtegern – Künstlerin“, getrieben von der Sehensucht nach einem glamourösen Leben. Sie ist jener Star – Typ, der seinen Status tatsächlich nur den Medien und Managermachenschaften zu verdanken hat – dementsprechend ist der Ruhm noch kurzlebiger. Der deutsche und polnische Modell – Leser können kohärente Charakterszenes aufbauen und die gesellschaftskritische Botschaft – wieder geht es vor allem um die Kritik der Medien- und Popkultur – aufnehmen.

### Die Sprachkarikatur der Małgorzata Hodensatz

Anhand der Talkshow – Moderatorin Hodensatz kritisiert Małowska das Phänomen Talkshow: die Themen und Art der Diskussionsführung, das Verhalten der Moderatoren, das Ziel der Befriedigung der Sensationslust des Publikums. Diese kritische Botschaft können dem Roman ebenfalls beide Modell – Leser entnehmen.

### Die Sprachkarikatur des Mac Robert

Der Musikjournalist McRobert repräsentiert jenen Typ innerhalb der Medienbranche, der um jeden Preis „dabei sein möchte“. Sein Alter schiebt ihn bereits in die hinteren Ränge des Popgeschäfts, das möchte er aber nicht hinnehmen. Wenn seine musikjournalistische Tätigkeit nicht mehr die Funktion erfüllt, ihn in den vordersten Reihen des Popbusiness mitmischen zu lassen, dann tun es eben Negativschlagzeilen, denn besser irgendwelche Schlagzeilen, als Stille. Beide Leser bauen ein intertextuell kohärentes Bild von McRobert und den an seiner Figur haftenden Botschaften auf.

### Die Sprachkarikatur der Katarzyna Lepp

Katarzyna Lepp repräsentiert – sehr einfach gesagt – die breite Masse. Die Masse des sensationslüsternen, denkträgen und leicht beeinflussbaren Publikums, das für ein Funktionieren der Pop- und Medienindustrie unentbehrlich ist. Auch ihr Charakter und die Botschaft dahinter werden von beiden Lesern intertextuelle kohärent rezipiert.

### Fazit

Małowskas Figuren sind in erster Linie Botschaftsträger. Würde der Leser nicht merken, dass die Überzeichnung der Charaktere mit einer ganz gezielten Absicht der Autorin einhergeht, wäre das Leseerlebnis wohl ein recht tristes, und auf das Handlungsgeschehen selbst reduziert (dessen Bewegungen doch minimal sind) darüber hinaus schlichtweg langweilig. Im polnischen Ausgangstext ist die Absicht der Autorin erkennbar: Kritik der heutigen gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen mit dem wirksamen Mittel einer Sprache, die sich innerhalb dieser Phänomene entwickelt hat. Die Form und die Botschaften sind die Essenzen des Textes – und diese Essenzen sind in der deutschen Übersetzung wieder zu finden.

Nachdem nun festgestellt wurde, dass jene Handlungseinheit des Romans, die durch Hauptfigur und Nebenfiguren begrenzt ist, von beiden Lesern mit sehr ähnlicher Wirkung rezipiert wurde, möchte ich mit nun – wenn auch etwas knapper – der zweiten Handlung –

bzw. Botschaftseinheit des Romans zuwenden, welche von der Rapper – Figur der MC Doris getragen wird.

#### **4.5. Die Figur der MC Doris**

Die Figur der Rahmenerzählerin MC Doris – im Roman auch unter „MC Dorota“ und „Dorota Masłowska“ – zu finden, übernimmt mehrere Funktionen. Zum einen ist sie die Erzählerin, die dem Leser die Romanhandlung näher bringt (auch durch zuvor angeführte explizit als solche kenntlich gemachte erklärende Passagen). Zum anderen ist sie selbst auch Romanfigur, und verschmilzt als solche gegen Ende des Romans sogar in surrealer Manier mit der realen Person von Dorota Masłowska, sodass die Schriftstellerin selbst zu einer Figur ihres eigenen Romans wird und so von einer ihrer Romanfiguren den Auftrag bekommt, den Roman erst zu schreiben. Vor allem jedoch ist sie die kritische Stimme des Romans, die Missstände der heutigen Gesellschaft aufdeckt, diese unverblümt anspricht und des Lesers Augen für einen ähnlich kritischen Blick öffnen möchte. Ihre kritischen Botschaften empfängt der Leser einerseits in Form der in der Erzählhandlung selbst enthaltenen Metascenes der Gesellschaftskritik und andererseits durch die im Erzähltext eingestreuten deutlichen Kritikpassagen, die von der Erzählhandlung um die Romanfiguren isoliert sind. Diese Passagen haben tatsächlich nur die Funktion der Verurteilung, Kritik, überzeichneten Darstellung und des Spottens über die heutigen Gesellschaftszustände anhand des Beispiels Polen. Sie bilden jeweils thematische Teileinheiten, die über eine längere Romanstrecke immer wieder wiederholt werden – ähnlich einem Refrain eines Rapsongs. Letztendlich ist der MC – zumindest in der Rapgattung des Message Rap – eben die kritische Stimme, die seine Zuhörer aufrütteln und mobilisieren möchte, etwas an den aus seinen Augen zu verurteilenden gesellschaftlichen Zuständen zu ändern. Der Moment des Refrains bietet dem MC, dies immer wieder und dadurch eindringlich zu tun, um sein Ziel tatsächlich zu erreichen. Ich werde nun die erwähnten thematischen Teileinheiten gesondert anführen und danach ebenfalls nach Ammanns Modell analysieren. Dies tue ich allerdings in etwas kompakterer Form, indem ich die Überprüfung der intratextuellen Kohärenz des Inhalt bzw. Sinn und der Form jeweils in einem Kritikschrift zusammenfasse, und danach gleich zur Feststellung einer intertextuellen Kohärenz ( auch auf beiden Ebenen) und zu einem Fazit – auch in einem Schritt – übergehe. Die Analyse der Form betreffend sei hier noch gesagt, dass die Reimframes der folgenden vier ausgewählten Passagen durch Unterstreichungen gekennzeichnet sind.

#### 4.5.1. Kritische Teileinheit – Warschau, Konsumzwang, gesellschaftliche

##### Missstände in Polen

#### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Translats

##### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form im Wechselspiel

„Und jetzt hör mir zu, denn wenn du denkst, es ist wichtig, **in welcher Straße das war**, in der Czerska, Perska oder Woronicza, am Arsch, am Kanal oder am Scheißverkehr, und in welchem Viertel, Müllhalde Radiowo oder Flughafen Bemowo, Zoli, Praga oder Falenica, dann schade, Alter, verpeilst du zwei Worte, der Arschcharakter ist keine Frage der Orte, keine Frage von Kietz oder Block, [...] ich trage sie zu euch wie Blut in geballter Faust, ...von wegen schneid Gutscheine aus, sammle Bonusherzchen, schick Prämien ein [...] denkt ihr, das Leben ist ein Leinwandplot, ein Werbespot[...]? [...]niemand soll darben, im Angebot Lidls Bermudapforz mit Gummizug in allen Größen und Farben. Also wenn du meinst, du wüsstest alles von der Welt, weil du morgens in der U-Bahn die Nase ins Gratisblatt hältst, dann weißt du nichts [...]“ ( 2007: 9 - 12)

„[...]denkst, ich hab kein Fenster und seh nicht, was draußén abgeht, sehe nicht Polens soziale Situation? Das hier ist Rap, du Depp. Alle leben in der Platte, stehen beim Amt auf der Matte, die Jugend hat Angst, zur Schule zu gehen, weil andere Kinder ihnen das Geld abziehen und mit ihren Handys telefonieren. Jeder will [...]ganz allein profitieren, wo krieg ich mein Würstchen gegrillt, wo finde ich die fetten Angebote, der Hunger der andern bleibt ungestillt, wer schwach ist, kriegt was auf die Pfote[...]Polens Straßen sind soziale Narben[...] Mein Kiez das ist Praga, meine Straße die Okrzei, und dass ich die Wirklichkeit negativ seh, ist meine Gewohnheit seit eh und je. Yo, ich wird nicht mit Scheißtypen in einem bewachten Wohnkomplex wohnen.“ ( 2007: 16)

„Yo, Praga Nord, bei Anruf Mord! [...]Yo Mann, der Nachverkauf *Spirituosen der Welt*, Stoff gegen Geld, [...]Yo Mann, das Lumpenpack aus dem Mietshaus gegenüber[...]Yo Mann, Vater hat Mutter umgebracht, Sohnemann entsorgt sie aus dem Fenster. Yo Mann, Vater hat Mutter umgebracht, Sohnemann hat nur laut gelacht [...]der Tod geht wandern, ein Arsch fickt den andern[...]“ ( 2007: 26)

In dieser, von der Stimme der Rapperin MC Doris, getragenen Passage, kommen das urbane Moment des Rap sowie sozial- und gesellschaftliche Botschaften deutliche zum Vorschein.

Durch den Frame „**in welcher Straße**“ in Verbindung mit „**Czerska, Perska oder Woronicza**“ wird dem deutschen Leser deutlich, dass es sich um Warschauer Straßennamen handelt, ebenso kann er die Frames „**Radiowo, Bemowo, Zoli, Praga oder Falenica**“ in Verbindung mit „**Viertel**“ als Warschauer Stadtteile rezipieren. Das hier von Kühl eingebaute Wortspiel „**Scheißverkehr**“ ( wohl in Anlehnung an „Kreisverkehr“) gibt den polnischen Frame „**Gównianej**“ mit ähnlicher Wirkung wieder. Der polnische Frame steht im Text als ironischer und fiktiver Straßename ( wörtlich: die „Scheißstraße“). Kühl verschiebt das Wortspiel zwar um einige Frames, die Wirkung ( sowohl wortspielerisch, als auch sprachregisterbezogen) ist aber kohärent.

Danach tritt die Kritik am heutigen Konsumverhalten zu Tage, insbesondere durch die Frames „**schneid Gutscheine aus, sammle Bonuserzchen, schick Prämien ein**“, „**Werbespot**“, „**im Angebot Lidl's Bermudapforz**“, „**Wo finde ich die fetten Angebote**“. Sozialkritische Scenes vermitteln hier unter anderem die Frames „**seh nicht, was draußen abgeht, sehe nicht Polens soziale Situation?**“, „**Polens Straßen sind soziale Narben**“ und „**ein Arsch fickt den andern**“.

Letztendlich wird hier aber auch, in typischer Rapper – Manier Stolz auf die eigene Umgebung ( trotz ihrer Kritik) ausgedrückt: „**Mein Kiez das ist Praga, meine Straße die Okrzei**“ und „**Yo, ich wird nicht mit Scheißtypen in einem bewachten Wohnkomplex wohnen.**“ Der für Raptexte typische Ausruf „**Yo**“ verstärkt hier den Rapcharakter des Textes. Formal ist dieses Fragment als Rap rezipierbar, die Haltung des Rappers kommt deutlich zum Ausdruck. Die kritischen Botschaften können vom deutschen Leser problemlos rezipiert werden. Der Sprachstil ist als umgangssprachlich und derb bis vulgär zu bezeichnen, die Passage ist rhythmisch lesbar. Demnach besteht hier intratextuelle Kohärenz für den deutschen Modell – Leser.

### Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

#### Auf der Ebene des Sinns bzw. Inhalts und der Form im Wechselspiel

„I posłuchaj mnie teraz uważnie, bo jak myślisz, że to jest ważne, na jakiej to było ulicy, Czerskiej, Perskiej czy Woronicza, Gównianej, Zastranej czy rondo Odbytnica, i w jakiej to było dzielnicy, wysypisko Radiowo czy lotnisko Bemowo, Zoli, Praga czy Falenica, to cie stary szkoda, mylisz dwa różne słowa, bo skurwysyństwo to nie blok czy kamienica [...] to twoja głowa, [...]zróbcie ją sobie głośniej [...]jak krew ją do was w zacisnietej piesci niose, [...]wycinaj kupony, zbieraj bony, wysyłaj nagrody, [...]myślicie, że życie to gra, z auczana gazetka [...]w promocji kalesraki auczan na gumce we wszystkich kolorach, wzorach i

rozmiarach. Więc jak ci się zdaje, że wiesz wszystko o świecie, bo rano jadac metrem darmową czytałeś gazetę, to nie wiesz nic.” ( 2005: 6-9)

„[...]mąsłisz, że ja nie mam okna i nie widzę, co się dzieje przez swe okno, nie widzę, że jest sytuacja socjalna w Polsce, że wszyscy mieszkają w bloku i mają duże bezrobocie, boi się do szkoły chodzić młodzież, bo inne dzieci zabiorą im tam pieniądze i zadzwonią z ich telefonów komórkowych, a każdy ma tylko własny zysk i interes w głowie, gdzie swój grill rozłożyć, samemu wziąć udział w promocji a innych zgonić? Wiele jest bezrobocia, wiele ludzi głodnych [...]Praga, moja dzielnica, a Okrzei to moja ulica, rzeczywistości negatywny osad to mój zwyczaj i obyczaj. Elo [...]nie bede mieszkac z kutasami na strzeżonym osiedlu [...]

( 2005: 11-12)

„[...]elo Północ Praga i [...] elo nocny na Jagiellońskiej Alkohole Swiata, elo lumpy z naprzeciwko kamienicy. [...]elo Okrzei, ojciec matkę zabił, a syn wyrzucił ją z okno. Elo, ojciec matkę zabił, a syn tylko ją trzymał, „AAAA!” w bramie wrzask, to jeden dziad drugiego wydymał.” ( 2005: 19)

MC Doris rappt hier über ihre Stadt Warschau, die Straßennamen „**Czerska, Perska czy Woronicza**“ und Namen der Stadtviertel „**Radiowo, Bemowo, Zoli, Praga czy Falenica**“ lassen für den polnischen Leser klare und auch vertraute Scenes entstehen. Mit den Frames „**wycinaj kupony, zbieraj bony, wysyłaj nagrody**“, „**myslicie, że życie to ...z auczana gazetka**“, „**w promocji kalesraki auczana**“ werden dem Leser Scenes der Kritik am gegenwärtigen Konsumverhalten überbracht. Der Frame „**auczan**“<sup>80</sup> steht, hier als Synonym ( ähnlich, wie speziell im österreichischen Sprachraum die Marke „Tixo“ als Synonym für „Klebeband“ in den Sprachgebrauch eingegangen ist) für Hypermarkt – Ketten, derer Filialen es in Polen sehr viele gibt – mehr als in Deutschland oder Österreich. Darüber hinaus muss dem deutschen Leser der Frame „Auchan“ nicht unbedingt eine klare Scene übermitteln. Deshalb wählt Olaf Kühl in der Übersetzung den Frame „Lidl“ ( Name einer deutschen Supermarktkette) als Übersetzung und kann dadurch eine ähnliche Scene beim deutschen Leser erzeugen. Mit Frames, wie beispielsweise „**jest sytuacja socjalna w Polsce, że wszyscy mieszkają w bloku i mają duże bezrobocie**“ wendet sich die Rapperin der Kritik an den sozialen Mißständen ihres Landes zu. Und auch wenn sie viel Kritik an ihrem Land und speziell auch an ihrer Umgebung äußert, entsteht für den polnischen Leser durch die Frames „**Praga, moja dzielnica, a Okrzei to moja ulica**“ ( wörtlich: „Praga, mein Bezirk, und Okrzei, meine Straße“) und „**Elo [...]nie będę mieszkać z kutasami na strzeżonym osiedlu ...**“ ( wörtlich: „Yo ...ich werde nicht mit Schwänzen in einem bewachten Wohnkomplex

---

<sup>80</sup> „Auczan“ ist die auf phonetischer Basis übernommene Schreibweise des Namens der französischen Hypermarkt – Kette „Auchan“, die in Polen unzählige Filialen hat.

wohnen“) eine raptypische, lokalpatriotische Scene. Der Formframe „**Elo**“ wird vom polnischen Leser als deutliches Sprachsymbol des Rap wahrgenommen. Darüber hinaus sind in dem Fragment auch zahlreiche umgangssprachliche sowie derbe und vulgäre Frames zu finden, einige Beispiele: „**skurwysynstwo**“ ( eine derbe Sprachkreation, die im Deutschen nicht funktioniert: „skurwysyn“ wörtlich: „Hurensohn“, die substantivierte Form im Polnischen könnte man mit „Hurensohntum“ wiedergeben), „**kutasami**“ („kutas“ = „Schwanz“), „**wydymal**“ ( „dymac“ = „ficken“, „wydymac“, möglichst wörtlich: „ausficken“). Der polnische Leser erkennt und versteht die kritischen Botschaften der Autorin. Auch auf formaler Ebene erzeugt der Text, der stark rhythmisiert ist, keine Schwierigkeiten.

### **Feststellung der intertextuellen Kohärenz und Fazit**

Inhaltlich rezipieren beide Leser Ähnliches: die Art und das Thema der Botschaften sind intertextuell kohärent. Der einzige Unterschied liegt an der persönlichen Nähe des polnischen Lesers bzw. der Distanz des deutschen Lesers zu dem Text – dies entsteht durch den Handlungsort Warschau, mit dem sich der polnische Leser stärker identifizieren kann als der deutsche Leser. Dies ist aber ein übersetzerisch unüberbrückbarer Unterschied, und kann deshalb nicht kritisiert werden. Formal gesehen hat der Rapstil des MCs auf beide Leser eine intertextuell kohärente Wirkung. Somit wurde die hier analysierte kritische Teileinheit insgesamt gelungen übersetzt.

#### **4.5.5. Überprüfung einer kohärenten Rezeption der Figur MC Dorota und ihrer**

##### **Botschaften zwischen Translat und Ausgangstext**

MC Doris ist die Erzählerstimme, welche die Leser einmal durch Rückblendenprismata in die Vergangenheit um ihre Romanfiguren blicken lässt, um sie danach durch erklärende Passagen immer wieder in das gegenwärtige Handlungsgeschehen zurückzuführen. Sie übermittelt dem Leser Gesellschaftskritische Botschaften, vor allem im Bezug auf die Medien- und Popularkultur. MC Doris ist aber auch die Message - Rapperin, die in wieder kehrenden Refrains die soziale und politische Lage ihres Landes, ihrer Stadt und ihres Stadtteils anprangert, und letztendlich von ihrer eigenen Kritik nicht verschont bleibt. Weiter ist MC Doris auch, nach eigener Deklaration im Roman, Dorota Masłowska – die Autorin, die in das Romangeschehen eintritt und sich selbst eine Rolle auf der Bühne ihres Sprachkarikaturen – Theaters zuteilt ( was wahrscheinlich die schwerwiegendste selbstkritische Aussage ist). Und

letztendlich ist MC Doris auch die Reiherkönigin. All die hier angeführten Facetten dieser Figur sind sowohl vom polnischen als auch vom deutschen Leser rezipierbar.

#### **4.6. Namensgebung und ihre Auswirkungen**

Stanisław Retro: Der Name des Protagonisten wurde aus dem Polnischen ins Deutsche übernommen. Als Koseform findet sich in der deutschen Fassung der Name „Stan“. Diese Koseform ist auch im polnischen Text zu finden, darüber hinaus aber auch die polnischen Koseformen „Staszek“, „Stasiu“, „Stach“ und „Stachu“ – diese wurden nicht ins Translat übertragen – und zwar aus gutem Grund. So eine Übertragung hätte beim deutschen Leser nämlich nur Verwirrung erzeugt. Im Polnischen gibt es von einem einzigen Namen sehr viel mehr und verschiedene Koseformen, als im Deutschen. Dem polnischen Leser sind solche Koseformen bekannt. Die Koseform „Staszek“ beispielsweise wäre im Deutschen vergleichbar mit „Stanchen“ oder „Stanlein“ – das erzeugt eine eher lächerliche Wirkung, während im polnischen eine zärtliche Wirkung entsteht. (Generell sind Diminutiva im Polnischen viel gängiger als im Deutschen). Zwar kann für den polnischen Leser durch die vielen Kosenamen für Retro die Wirkung der Nähe der Autorin zu ihrer Figur entstehen – dieses Moment ist im Deutschen auf Namensbasis weitgehend aufgehoben. Jedoch geht der Übersetzer nicht das Risiko ein, den deutschen Leser in die Lese – Orientierungslosigkeit zu treiben. Somit ist die Wahl nur eines einzigen Kosenamens in der deutschen Übersetzung (der darüber hinaus auch im Ausgangstext zu finden ist) gerechtfertigt.

Mögliche Bedeutung des Namens: Stanisław ist ein traditioneller polnischer Vorname, er ist im polnischen Text gleichzeitig neutral und doch symbolisch. Den symbolischen Wert als „typisch polnischen“ Namen behält er in der deutschen Fassung bei. Der Nachname Retro kann sowohl im Deutschen als auch im Polnischen auf all die Rückblenden hindeuten (retrospektiv), durch welche die Geschichte des Protagonisten erzählt wird. Eine Änderung des Namens für den deutschen Text wäre unsinnig gewesen.

Patricia Pitz: Der Name dieser Figur wurde, bis auf eine kleine Veränderung der Schreibweise des Vornamens, nämlich im Polnischen „Patrycja“, übernommen. Darüber lässt sich diskutieren: weshalb wird „Stanisław“ übernommen (in der polnischen Schreibweise) und „Patrycja“ nicht? Das könnte – besonders durch den Nachnamen „Pitz“, der ebenso aus dem deutschsprachigen Raum stammen könnte – beim deutschen Leser eine dem Ausgangstext nicht adäquate Wirkung erzeugen. Möglicherweise ist diese Bemerkung aber auf

Haarspalterei meinerseits zurückzuführen, deshalb möchte ich hier kein endgültiges Urteil fällen, sondern nur anmerken, dass ich den polnischen Namen eins zu eins übernommen hätte.

MC Dorota: Diese Figur findet sich in beiden Texten unter verschiedenen Namen: MC Doris und MC Dorota Masłowska, bzw. nur Dorota Masłowska. Hier wurden vom Übersetzer keine Änderungen vorgenommen. Dem ist nicht zu widersprechen.

Szymon Rybaczko: Der Name des Managers wurde in der deutschen Fassung beibehalten – hier sind ebenfalls keine Einwände vorzubringen.

Anna Przesik: Der Name von Retros, in diesem Buch zweiter beschriebenen, Lebensgefährtin wurde in die deutsche Fassung übernommen. ( Das macht das Unverständnis gegenüber der Namensveränderung von Patrycja Pitz etwas größer).

Małgorzata Hodensatz: Der Nachname der Talkshow – Moderatorin wurde in der deutschen Fassung geändert – im polnischen Originaltext heißt die Figur „Małgorzata Moształ“. Der Begriff „Hodensatz“ erweckt Assoziationen zu Begriffen wie „Hodensack“ oder „Hodenansatz“- jedenfalls zum männlichen Genitalbereich. Die Parallele zu „Moształ“ im Polnischen kann im Wort „mocz“ – „Urin“, gesehen werden. Im Polnischen selbst liegt aber die erste Assoziation im Namen „Moształ“ – so heisst ein Ort in Oberschlesien, der für ein als „Märchenschloss“ bezeichnetes Adelsschloss bekannt ist. Bereits im polnischen Original ist eine Scene, die vom Nachnamen „Moształ“ entsteht, nicht eindeutig verständlich. Es muss natürlich – besonders mit dem Wissen, das Kühl und Masłowska eng zusammenarbeiten – seinen Grund haben, weshalb Kühl in der deutschen Fassung „Hodensatz“ als Nachnamen wählt. Mir ist es nicht ganz verständlich, wohl deshalb hätte ich auch hier den polnischen Nachnamen übernommen.

Katarzyna Lepp: Die Verkäuferin in der Warschauer Bäckerei erweckt im Polnischen zwei Assoziationen: erstens reimt sich ihr Nachname – im Polnischen nur mit einem „p“ am Wortende – auf das polnische Wort „chleb“ ( = Brot – Verbindung zu ihrer Tätigkeit). Zweitens besteht hier – wenn man Masłowska kennt – auch eine Verbindung zum Namen des polnischen Landwirtschaftsministers und stellvertretenden Ministerpräsidenten Andrzej Lepper. Die primäre Parallele zwischen Masłowskas Figur und Lepp ist wohl die mangelhafte Bildung: Andrzej Lepp hat kein Abitur – er wurde kurz vor der Reifeprüfung von der Schule verwiesen. Dem polnischen Leser reicht der Nachname mit einem „p“ zum Schluss, um eine Assoziation zu einem (übrigens sehr kontroversen) Politiker seiner Heimat aufzubauen. Dem

deutschen Leser kann das doppelte „p“ am Ende des Nachnamens – vor allem auf optischer Ebene – bei einer Assoziation helfen. Ich gehe aber nicht davon aus, dass der deutsche Leser, auch wenn er gebildet und kulturell interessiert ist, diese Assoziation aufbauen kann. Für eine kohärente Rezeption ist das auch nicht unbedingt notwendig. Natürlich ist es eine weitere, tiefer verborgene Fascette des Textes. Kühl gibt dem deutschen Leser für „alle Fälle“ aber die Chance einer Assoziation mit dem Namen des Politikers, indem er den Namen der Romanfigur um einen Buchstaben erweitert - insofern ist diese kleine Änderung durchaus berechtigt.

Mac Robert: Der Name des Musikjournalisten ist in beiden Fassungen gleich. Hierzu gibt es keine Einwände.

„Pferde“: Der Name der Band, die Retros Karriere vollends zerstört ist im Deutschen eine wörtliche Übersetzung des polnischen Wortes „Konie“ ( „Koń“ = „Pferd“, „Konie“ – Plural). Für die Bedeutung des Namens haben sowohl der polnische als auch der deutsche Modell - Leser dieselben interpretativen Ausgangspositionen – es ist nicht eindeutig, weshalb Masłowska gerade diesen fiktiven Bandnamen gewählt hat. Möglicherweise ist der Name symbolisch (das würde für beide Sprachen gelten) – die „Zugpferde“ des Musikbusiness, an die sich die gesamte Pop- und Medienwelt anhängt. In beiden Texten hat der Bandname auch eine komische Note. Man hätte demnach auch nichts Anderes tun können, als den Namen ins Deutsche zu übersetzen.

The Kuddels: Die Band, die im Roman den „Pferden“ den Rang ablauft, heisst im polnischen Originaltext „Flaky“. Das Wort „Flaki“ steht im Polnischen sowohl für die deutsche Bezeichnung „Kutteln“, als auch der in Polen allseits bekannten „Kuttelsuppe“ (früher das Gericht armer Leute, heute mehr und mehr eine Delikatesse). Masłowska schreibt das Wort mit einem „y“ am Schluss – wohl für eine popkulturelle, englischlastige Konnotation. Kühl ist die Verbindung zu den „Kutteln“ durchaus bewusst – doch übernimmt er das englische Moment meiner Meinung nach zu stark. Denn „The Cuddles“ ( engl. to cuddle = u.a. lieblosen, knuddeln) hat eine fast liebenswürdige oder zärtliche, jedenfalls aber eine positive Konnotation ( diese wird im deutschen Text auch noch durch den Textzusatz „die Band zum Knuddeln“ verstärkt). Ironisch (weil zu gegensätzlich) wirkt der Bandname in seiner Bedeutung im Deutschen auf der anderen Seite zur im Roman beschriebenen Aufführungspraxis der Band („Harn- und Stuhlinkotizienz auf der Bühne“) – das steht für Kühls Entscheidung. Meiner Meinung nach wäre eine alternative Übersetzungsmöglichkeit

„Die Kuttels“ gewesen – der Bezug zu den „ponischen Kutteln“ wäre stärker bemerkbar, auch das ironische Moment wäre nicht ausgespart.

#### 4.7. Titelübersetzung

Der polnische Titel des Romans ist *Paw Królowej*. In einer wörtlichen Übersetzung ins Deutsche würde der Titel „Der Pfau der Königin“ lauten. Allerdings ist der Originaltitel ein Wortspiel, denn im Polnischen bedeutet die Redewendung „puścić pawia“ (wörtlich: „einen Pfau lassen“<sup>81</sup>), sich zu übergeben, bzw. das Sprachregister wiedergebend: „kotzen“. So kann auch „paw“ im Polnischen „der Kotzer“ bedeuten. Dann könnte man den Titel auch als „Die Kotze der Königin“ oder „Königin der Kotzer“ verstehen – und genau so hat Masłowska ihn auch gemeint. Erst am Ende des Romans wird vollkommen klar, dass Masłowska die Königin ist ( dazu genauer unter Punkt 4.8. bzw. 4.9. ), die alles, was sie zu sagen hat, und was ihr nicht passt, aus sich „herauskotzen“ möchte. Natürlich spiegelt sich auch eine gewisse Ironie in dem Titel wieder. Zwar ist der Reiher kein Pfau, aber doch ein Vogel (sogar von ähnlicher Größe) und noch dazu wird sein Name in einer deutschen Verbalableitung – „reihern“ – mit derselben Bedeutung verwendet wie im Polnischen der „Pfau“ eingesetzt wird. Für den Übersetzer ein Glücksfall, allerdings auch ein lobenswerter, denn es muss nicht jeder Übersetzer auf diese zufällige Sprachparallele aufmerksam werden. Olaf Kühl ist sie aufgefallen – treffender hätte man den Buchtitel nicht übersetzen können.

#### 4.8. Graphische Gestaltung

Wie im 3. KAPITEL unter Punkt 3.1.3. beschrieben, sind Masłowskas Werke – in Zusammenarbeit mit ihrem Illustrator Sieńczyk – als Gesamtkunstwerke zu betrachten. Bei *Der Reiherkönigin* ist das nicht anders. Das Gesamtkünstlerische beginnt bei Masłowskas Büchern schon beim Buchumschlag – bereits der erste Blick des polnischen Lesers auf ( und noch nicht in) das Buch lässt für den polnischen Leser eine erste Scene von Masłowskas Werk entstehen, denn auch graphische Zeichen sind Frames, die Scenes entstehen lassen. Bei der Layoutgestaltung hat der Autor bzw. der Übersetzer wenig mit zu bestimmen – weniger jedenfalls, als der Verlag, der die Gestaltung des Layouts bewusst auf die jeweilige Leserzielgruppe zuschneidet. Bevor dazu weitere Ausführungen folgen, finden sich auf den

---

<sup>81</sup> Die einen führen diese Wendung darauf zurück, dass das Erbrochene „aussieht, wie der Federschmuck eines männlichen Pfaus in gespreizter Form“, andere führen sie auf die „Würgebewegung beim Erbrechen“ zurück, welche den „Nacktenbewegungen eines Pfaus bei seiner Fortbewegung auf zwei Beinen“ ähnelt. ( Aus dem Gespräch mit einem Warschauer Polonisten).

folgenden Seiten die Deckblätter der beiden Erstausgaben in Gegenüberstellung.

Vordere Deckblätter im Vergleich

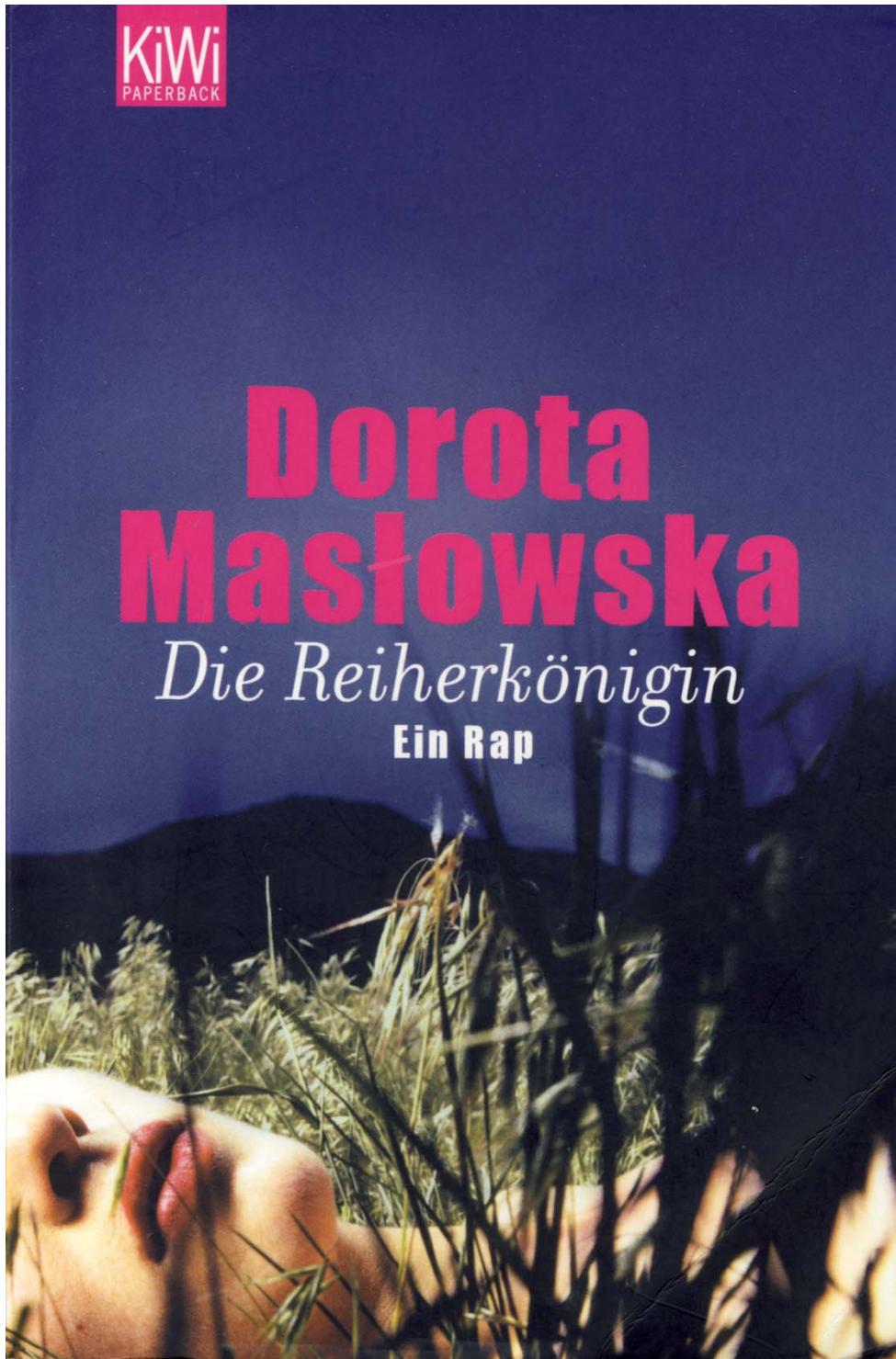


Abb. 15



Abb.16

Die deutsche Erstausgabe ist in einem gängigen Taschenbuch – Format erschienen. Das Layout weckt beim deutschen Leser keine besonderen Assoziationen - weder besonders schrille Farben, noch ein besonderes Sujet: der Ausschnitt einer Fotografie des Gesichts einer jungen Frau, die scheinbar in einem Kornfeld liegt, dahinter zeichnet sich eine Berglandschaft ab. Dieses Bild ist – meiner Meinung nach – mit dem Untertitel *Ein Rap* nicht gut vereinbar (es wäre wohl eher ein urbanes Sujet dienlicher gewesen). Betrachtet man das vordere Deckblatt der polnischen Erstausgabe, entstehen ganz andere graphisch evozierte Scenes (für den polnischen Leser sowieso, da ihm Sieńczyks Stil im Zusammenhang mit Maślowska bekannt ist): dumpfe Farben, ein weibliches Wesen mit einer Krone ( wohl die Reiherkönigin), ein Pfau, ein Fahrrad. Die Scene des Bildes passt hier sicherlich besser zur

Scene des Titels, als in der deutschen Ausgabe. Gegen die Übernahme der polnischen Vorderseiten – Bildgestaltung spricht das Bild des Vogels, der als Pfau erkennbar ist, denn im Deutschen müsste dann ein Reiher erkennbar sein, und dazu hätte der Illustrator das ganze Bild überarbeiten müssen.

### Hintere Deckblätter im Vergleich



Abb. 17



 merlin.pl

Piosenka ta powstała z funduszy Unii Europejskiej. Ma na celu zwiększenie liczby głupców w społeczeństwie. Można ją przeczytać za pomocą liter zawartych w alfabecie. Wzory poszczególnych liter znajdziesz w internecie, [www.czytajmiopowiadam.pl](http://www.czytajmiopowiadam.pl), lub zamówisz esemesem. Przestrzegamy przed prawdziwych liter podróbkami, te fałszywe znaki nie mają nic wspólnego z prawdziwymi literami.

cena 29 zł 90 gr

ISBN 83-89603-20-9



9 798389 603202

Abb. 18

Auf der Rückseite der deutschen Romanausgabe befindet sich ein Foto von Dorota Masłowska: schüchtern lächelnd, die Hände in leicht unsicherer Manier um das Kinn gelegt, blickt sie dem Leser eher sanft entgegen, eine Masche zierte ihr Haar. So präsentiert der Verlag dem deutschen Leser Polens junge Skandalautorin. Die Scene, die für den deutsche Leser von Masłowska entsteht, ist eine völlig andere, als jene, die der polnische Leser aufbaut, wenn er das Buch umdreht: Masłowska leckt mit gespitzter Zunge am Schraubverschluss eines Einmachglases mit Roten Rüben entlang, ihr Blick passt zu ihrem Schreibstil: kritisch und provozierend. Das sind zwei ganz verschiedene Autorinnen. Der polnische Leser kennt

Masłowska und ihren Polarisierungsstatus, so ein Bild verstärkt zwar seine Scene von der Autorin, ist aber nicht unbedingt notwendig (wahrscheinlich hätte der polnische Leser ein Foto von Masłowska, wie es auf der Rückseite der deutschen Ausgabe zu finden ist, als Scherz Masłowskas aufgefasst). Umso notwendiger wäre die Übernahme der Fotografie auf dem polnischen Buch bei der deutschen Ausgabe: „Das ist die provokante polnische Jungautorin Masłowska, und so, wie sie hier posiert, schreibt sie auch“. Möglicherweise hätte das deutsche Buch mit der Übernahme des polnischen Layouts eine geringere Anzahl von Zielrezipienten angesprochen, hätte vielleicht abgeschreckt, nicht seriös genug gewirkt – und dem Verlag nicht die erwünschte Verkaufszahl eingebracht. Meiner Meinung nach wäre es eine gute Kompromisslösung gewesen, die Rückseitengestaltung zu übernehmen, und eine dazu graphisch dazupassende Gestaltung der Vorderseite durchzuführen.

Es folgt nun, anhand zweier ausgewählter Buchillustrationen, ein Vergleich eben dieser und die Erläuterung ihrer Modifizierung in der deutschen Fassung des Romans.

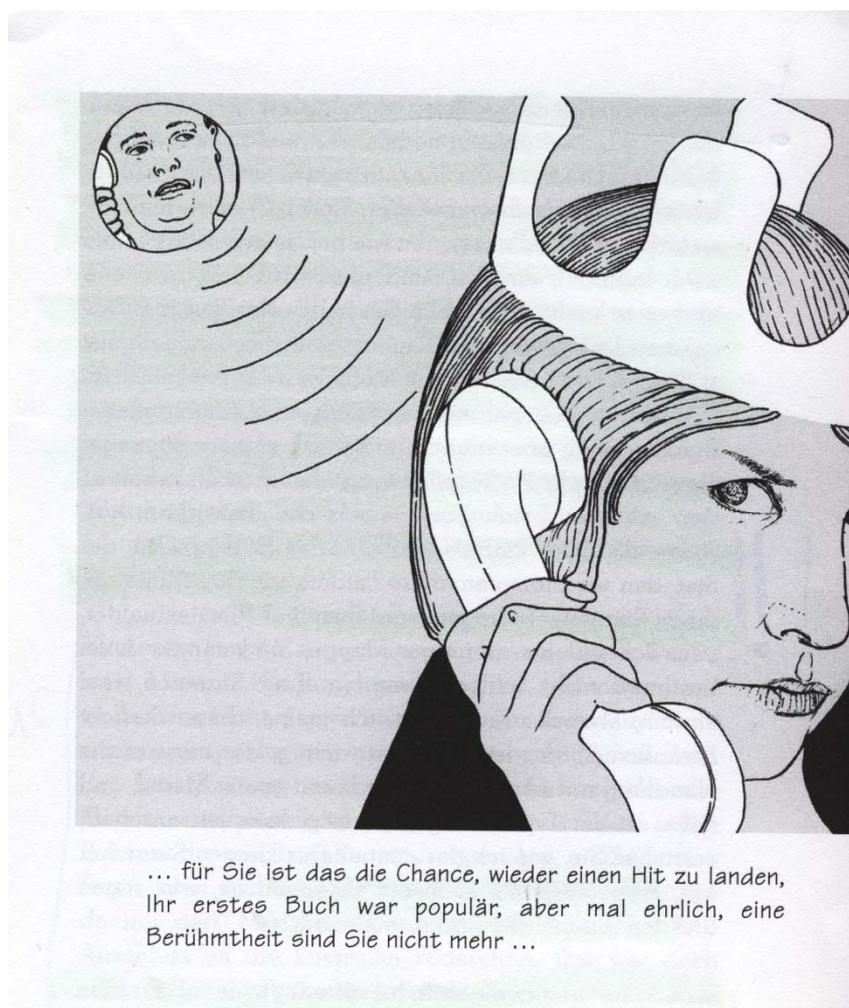


Abb. 19

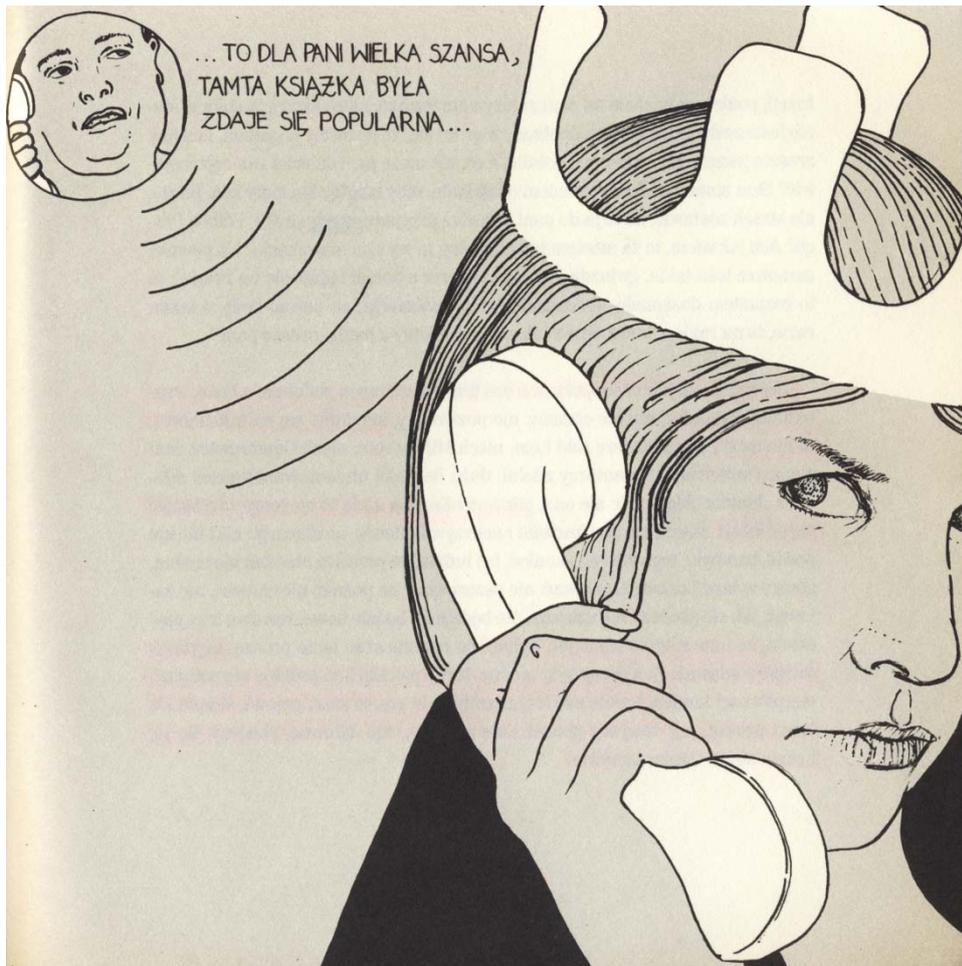


Abb. 20

Wie sich anhand der beiden gegenübergestellten Illustrationen zeigt ( Abb. 20 und 21), wurden in der deutschen Fassung die polnischen Schriftzüge, die der Illustrator händisch in seine Bilder eingefügt hat, aus den Bildern entfernt. Die Schriftzüge in den polnischen Illustrationen sind Zitate aus Masłowskas Text. In der deutschen Bildversion wurden die entsprechenden Textstellen jeweils unter die Bilder gesetzt. So ist die primäre Funktion der Zitate erhalten. Für den deutschen Leser fällt damit sicherlich ein Bezug zum Polnischen innerhalb der Illustrationen weg. Inwiefern die Bilder dabei für den deutschen Leser an kultureller Wirkung verlieren, kann diskutiert werden. Diese gestalterische Entscheidung kann akzeptiert werden. Wichtig ist noch zu erwähnen, dass die hier dargestellten Illustration ein Porträt Masłowskas sind, auf welchem sie eine Krone trägt. Dieses Bild verdeutlicht beiden Lesern, dass Masłowska selbst die Reiherkönigin ist.

#### **4.9. Vergleich des Anhangs**

Im Anhang beider Ausgaben findet sich eine Danksagung Masłowskas, die im Originaltext mit den Worten „Królowa korzystając z sytuacji lirycznej dziękuje [...]“ und in der deutschen Version mit deren Übersetzung „Die Königin nutzt den Augenblick der Rührung und dankt [...]“ – beiden Lesern wird noch einmal verdeutlicht, dass die Autorin selbst die Reiherkönigin ist. In der deutschen Ausgabe befindet sich im Anhang darüber hinaus eine Aufzählung der im Buch vorkommenden Figuren unter dem Titel „Personen“. Beispielsweise sind folgende Figuren angeführt: „Dorota Masłowska aka. MC Doris/ MC Dorota – Schriftstellerin; Patricia Pitz – Hässliche Braut; Stanisław ‚Stan‘ Retro – Popsänger;“ usw. Dies soll dem deutschen Leser wahrscheinlich Klarheit verschaffen, denn im Anhang des polnischen Romans findet sich so eine Liste nicht. Gegen diesen Zusatz im Anhang ist aber nichts einzuwenden.

## 5. SCHLUSSWORT

In der vorliegenden Arbeit war es letztendlich möglich, ein objektives (und positives) Urteil über die Übersetzungsleistung von Olaf Kühl, anhand seiner Übersetzung des Romans *Die Reiherkönigin. Ein Rap* ins Deutsche zu treffen. Für die notwendige Beurteilungsobjektivität war es notwendig, einen übersetzungskritischen Rahmen zu wählen. In diesem Falle handelt es sich um das Rahmenmodell von Margret Amman, welchem das 1. KAPITEL gewidmet ist. Es wurden hier die Teiltheorien und Teilkonzepte dieses Modells aufgezeigt, um letztendlich seine Funktions- und praktische Anwendungsweise darzulegen – mit Blick auf die angestrebte Übersetzungskritik im 5. KAPITEL. Da der Roman, dessen Übersetzung hier analysiert und beurteilt wird, ein Roman in der Textgattung des Rap ist, war es notwendig, sich im 2. KAPITEL mit dem Thema Jugendsprache ( im engen Zusammenhang damit stehen Jugend und Jugendkulturen) und Rap ( als sprachkünstlerisches Phänomen der Jugendsprache) auseinander zu setzen. Es wurde versucht, die wichtigsten formalen bzw. inhaltlichen (thematischen) Charakteristika von Raptexten heraus zu arbeiten, um anhand dieser Informationen bei der späteren Analyse des Werkes überprüfen zu können, ob der Text der Bezeichnung „Rap“ tatsächlich gerecht wird. Da in dieser Arbeit auf zwei verschiedene Sprachen und Kulturen eingegangen wird, war es auch notwendig zu überprüfen, ob das Phänomen HipHop bzw. Rap in den beiden hier relevanten Kultursystemen (Polen – deutschsprachiger Raum) in ähnlicher Weise existiert. Da das Werk autobiographisch ist, war es auch notwendig, Wissen über die Person der Autorin Dorota Masłowska zu vermitteln – dies geschieht im 3. KAPITEL. Im selben Kapitel befinden sich auch Zitate des Übersetzers Olaf Kühl, der sich in schriftlicher Form über die übersetzerische Tätigkeit im Bezug auf Masłowskas Werke geäußert hat. Dies ist für eine Beurteilung seiner Leistung natürlich von erheblichem Interesse und wurde in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt. Auch Masłowskas Illustrator und seine künstlerische Tätigkeit wurden in dieser Arbeit kurz behandelt. Da er konsequent mit der Autorin zusammenarbeitet, muss sein Schaffen als Teil von Masłowskas Schaffen gesehen werden.

Nachdem all diese, für das Verständnis der Vorgehensweise bei der Analyse und Kritik notwendigen Informationen übermittelt wurden, war es möglich, in insgesamt 17 Schlüsselszenen und zwei Textaussage bezogenen Teileinheiten, die sich an den Haupt- und Nebencharakteren des Romans orientieren, eine recht ausführliche Kritik der Übersetzung vorzunehmen. Anhand der Gegenüberstellung der einzelnen Schlüsselszenen und kritischen Teileinheiten und nach ihrem Zusammenschluss zu einem Gesamttext hat sich gezeigt, dass sowohl der deutsche, als auch der polnische Leser auf der Handlungsebene letztendlich ein

intertextuell kohärentes Bild erzeugen können. Auf der Ebene des Handlungsinhaltes ist dem Übersetzer, gesamt gesehen, ein adäquater Transfer ins Deutsche gelungen. Einige geringe Abweichungen des deutschen Textes vom Polnischen, die in einzelnen Schlüsselszenen aufgefallen sind, haben auf ein kohärentes Gesamtbild des deutschen Lesers keine bzw. keine gravierend irreführenden Auswirkungen. Diese Abweichungen kamen immer durch zwei Faktoren, auch wechselwirkend, zustande: polnische Realia bzw. Kulturspezifika und Formzwang. Hätte der Übersetzer aufgrund der Textgattung bzw. Textsorte die Möglichkeit gehabt, erklärende Textpassagen zu polnischen Realia bzw. Kulturspezifika einzuschieben, wären diese Inkohärenzen nicht entstanden. Da sich der Übersetzer jedoch an textformale Vorgaben eines Raptextes halten musste, er sich dazu selbst mit dem Untertitel *Ein Rap* (welcher in der Originalausgabe fehlt) ein vorrangiges Übersetzungsziel gesteckt hat, kommt es – wenn auch selten - zugunsten von Reimbildung und Sprachrhythmus immer wieder zur Vernachlässigung oder Abschwächung inhaltlicher Elemente. Allerdings wurden diese Elemente bedacht gewählt – sie sind nicht tragend. Natürlich wird der Roman immer eine unmittelbarere Wirkung auf einen polnischen, als auf einen deutschen Leser haben: der Roman spielt in der Hauptstadt des polnischen Lesers, prangert die gesellschaftlichen Zustände in seinem Land an, der deutsche Leser ist von vorn herein weniger in die Handlungskulisse involviert, seine Beobachterrolle ist stärker ausgeprägt, als jene des polnischen Lesers. Dies ist aber ein Umstand, der als solches beizubehalten und nicht zu kritisieren ist.

Darüber hinaus waren nun aber noch zwei weitere Ebenen zu beachten: die Metaebene der gesellschaftskritischen Aussagen und die formale Ebene. Wie erläutert sind sowohl das Handlungsgeschehen, als auch die Figuren selbst Träger von gesellschaftskritischen Botschaften. Zwar sind jene Botschaften, welche sich auf das Land Polen beziehen dem polnischen Leser wiederum klarer und näher. Jene Aussagen jedoch, deren Kritik sich gegen die Popkultur und die Medienwelt richtet, können vom deutschen Leser mit vergleichbarer Wirkung wie auf den polnischen Leser rezipiert werden. Somit ist es dem Übersetzer gelungen, diese Botschaften, soweit dies möglich war, über seinen Text dem deutschen Leser zu überbringen.

Auf formaler Ebene ist die Übersetzung, wie sich gezeigt hat, durchwegs geglückt. Kühl hat, in dem der Ausgangstext entsprechenden Gewichtung, formale Elemente des Reims und des Rhythmus sowie Stilelemente der unterschiedlichen Sprachregister gefunden und entsprechend eingesetzt.

Somit ist die deutsche Übersetzung des Romans *Die Reiherkönigin* als sehr gelungen zu bezeichnen. Darüber hinaus war die Übersetzung dieses Werkes zweifellos eine große

übersetzerische Herausforderung – vor allem durch seine konsequenten sprachformalen Forderungen, seine Neuartigkeit und die in ihm enthaltenen Botschaften.

Auf die zuvor kritisierte grafische Gestaltung des Buches hatte der Übersetzer keinen Einfluss – diese Kritik trifft deshalb den Verlag und nicht den Übersetzer Olaf Kühl.

## 6. QUELLENVERZEICHNIS

### 6.1. Primärliteratur

Masłowska, Dorota. 2007. *Die Reiherkönigin. Ein Rap*. Köln: Kiepenheuer& Witsch.

Masłowska, Dorota. 2005. *Paw Królowej*. Warszawa: Biblioteka Twoich Myśli.

### 6.2. Sekundärliteratur

Ammann, Margret. 1990. *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*. In: TEXTconTEXT 5, 209-250.

Ammann, Margret. 1993. *Kriterien für eine allgemeine Kritik der Praxis des translatorischen Handelns*. In: Holz – Mänttari, Justa/ Nord, Christiane (Hg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß*. Tampere: Universitätsbibliothek Tampere, 433 – 446.

Ammann, Margret/ Vermeer, Hans. 1991. *Der andere Text*. In: TEXTconTEXT 6.4, 251 – 260.

Androutsopoulos, Jannis. 1998. *Deutsche Jugendsprache*. Frankfurt am Main: Lang.  
2003. *HipHop und Sprache*. In: Androutsopoulos (Hg.) *Hip Hop. Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript, 111-138.

Baacke, Dieter. 2007. *Jugend und Jugendkulturen*. München: Juventa Verlag.

Bausinger, Herrmann. 1984. *Deutsch für Deutsche*. Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuch.

David, Barbara. 1987. *Jugendsprache zwischen Tradition und Fortschritt. Ein aktuelles Phänomen im historischen Vergleich*. Alsbach: Impulse, Bd. 5.

Eco, Umberto. 1990. *Lector in fabula*. München: Deutscher Taschenbuch - Verlag.

Ferchhoff, Wilfried. 1994. *Ein Kaleidoskop zur Jugend in den 90er Jahren*. In: *Thema Jugend*. Zeitschrift für Jugendschutz und Erziehung, Heft 3, 2-4.

Fillmore, Charles. 1977. *Scenes – and –frames semantics*. In: Zampolli, Antonio (Hg.) *Fundamental Studies in Computer Science*. Amsterdam – New York – Oxford: North – Holland Publishing Company, 55-81.

Friedrich, Malte/ Klein, Gabriele. 2003. *Populäre Stadtansichten. Bildinszenierungen des Urbanen im HipHop*. In: Androutsopoulos, Jannis (Hg.) *HipHop. Globale Kultur – Lokale Praktiken*. Bielefeld: transcript Verlag, 85 -102.

Hess – Lüttich, Ernest W.B. 1983. *Alternative Dialoge? Ästhetik und Illusion der Verständigung in jugendlichen Subkulturen*. In: Kühlwein, Wolfgang (Hg.) *Texte in Sprachwissenschaft, Sprachunterricht und Sprachtherapie*. Tübingen: Forum für Angewandte Linguistik, 24-37.

Hinnekamp, Volker/ Selting, Margret. 1989. *Stil und Stilisierung. Arbeiten zur interpretativen Soziolinguistik*. Tübingen: Max Niemeyer.

Holz – Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Holz – Mänttari, Justa. 1986. *Translatorisches Handeln – theoretisch fundierte Berufsprofile*. In: Snell – Hornby, Mary (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke Verlag, 348 – 374.

Holz – Mänttari, Justa. 1993. *Textdesign – verantwortlich und gehirngerecht*. In: Holz – Mänttari, Justa/ Nord, Christiane (Hg.) *Traducere Navem. Festschrift für Katharina Reiß*. Tampere: Universitätsbibliothek Tampere, 301-320.

Hornstein, Walter. 1994. *Neue soziale Bewegungen und Pädagogik. Zur Ortsbestimmung der Erziehungs- und Bildungsproblematik*. In: *Zeitschrift für Pädagogik*, 30. Jg., Heft 2.

Koller, Werner. 1983. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle&Meyer

- Kühl, Olaf. 2006. *Medium und Diamant*. In: Olaf Kutzmutz & Adrian La Salvia (Hg.) *Halbe Sache. Wolfenbütteler Überstzergespräche IV – VI*. Wolfenbüttel: Bundesakademie für kulturelle Bildung, 203 – 217.
- Loh, Hannes/ Verlan, Sascha. 2000. *Unterrichtsmaterialien für die Sekundarstufen. Sprechgesang: Rapyriker und Reimkrieger*. Mühlheim: Verlag an der Ruhr.
- Löffler, Heinrich. 2005. *Einführung in die germanische Soziolinguistik*. Berlin: Schmidt.
- Neuland, Ewa. 2008. *Subkulturelle Sprachstile Jugendlicher heute*. In: Neuland, Ewa (Hg.) *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 131 – 149.
- Nord, Christiane. 1993. *Einführung in das funktionale Übersetzen*. Tübingen: Francke.
- Nowottnick, Marlies. 1989. *Jugend, Sprache und Medien*. Berlin: de Gruyter.
- Pawlak, Renata. 2004. *Polska Kultura Hip- Hopowa*. Poznań: KAGRA.
- Peter, Stefanie. 2007. *Alphabet der polnischen Wunder*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp.
- Reiss, Katharina/ Vermeer, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Rose, Tricia. 1994. *Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan Univ. Press.
- Roth, Lutz. 1983. *Die Erfindung des Jugendlichen*. München: Juventa Verlag.
- Schlobinski, Peter/ Kohl, Gabi/ Ludewigt, Irmegard. 1993. *Jugendliche Sprechweisen*. München: LINCOM Europa.
- Siguan, Marisa. 2006. *Literarisches Übersetzen und Sprachvariation im Deutschen: Über Variatio, Schönheit und Treue*. In: Neuland, Ewa (Hg.) *Variation im heutigen Deutsch:*

*Perspektiven für den Sprachunterricht*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 359 – 372.

Toop, David. 2000. *Rap Attack III. African Jive bis Global HipHop*. Höfen: Hannibal – Verlag.

Veith, Werner H. .2005. *Soziolinguistik. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Verlan, Sascha. 2000. *20 Jahre HipHop in Deutschland*. Höfen: Hannibal – Verlag.

Verlan, Sascha. 2003. *Arbeitstexte für den Unterricht. Rap – Texte*. Ditzingen: Reclam.

Vermeer, Hans. 1989. *Kulturspezifik des translatorischen Handelns*. Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen und Dolmetschen.

Vermeer, Hans/ Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes&Frames&Channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

Wilss, Wolfram. 1977. *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*. Stuttgart: Klett – Cotta.

### Internetquellen

URL: <http://www.kiwi-verlag.de/33-0-verlagsgeschichte.htm>

Offizielle Webseite des Verlages „Kiepenheuer & Witsch“ ( 05. 01. 2009)

URL: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Dorota\\_Mas%C5%82owska](http://pl.wikipedia.org/wiki/Dorota_Mas%C5%82owska)

Allgemeine Daten zur Person Dorota Masłowska. ( 27. 07. 2009)

URL: <http://poradnia.pwn.pl/lista.php?kat=7&szukaj=przedrostka>

Web – Diskussionsforum über Sprachspielereien Masłowskas. ( 27. 07. 2009)

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-57359824.html>

„Der Spiegel Online“; Artikel über Masłowska. ( 14. 08. 2009)

URL: <http://film.onet.pl/17481,85882,1,recenzje.html>

Artikel über die Verfilmung von Masłowkas erstem Roman. ( 14. 08. 2009)

URL: <http://www.similitudo.de/>

Plattenform, auf welcher der Übersetzer Olaf Kühl im Internet vertreten ist.  
( 24. 08. 2009)

URL: <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,3024596.html>

Interview mit Masłowskas Illustrator Maciej Sieńczyk. ( 24. 08. 2009)

URL: <http://art.webesteem.pl/15/hydriola.php>

Webseite mit Illustrationen von Sieńczyk. ( 24. 08. 2009)

### 6.3. Bildernachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Foto – Graffito in Sevilla, aus privater Sammlung von Daniel Kovacs.

Abb. 2: aus Androutsopoulos, 1998: 551 ( vgl. Sekundärquellen).

Abb. 3: aus Löffler, 2005: 79 ( vgl. Sekundärquellen).

Abb. 4: aus Neuland, 2008: 138 ( vgl. Sekundärquellen).

Abb. 5: aus eigener Privatsammlung.

Abb. 6: aus eigener Privatsammlung.

Abb. 7: aus eigener Privatsammlung.

Abb. 8: aus eigener Privatsammlung.

Abb. 9: aus der Privatsammlung von Małgorzata Oliwa.

Abb. 10: aus der Privatsammlung von Małgorzata Oliwa.

Abb. 11 – 14: aus *Alphabet der polnischen Wunder* (vgl. Sekundärquellen)

Abb. 15: Vorderes Deckblatt *Der Reiherkönigin* (vgl. Primärquellen)

Abb. 16: Vorderes Deckblatt von *Paw Królowej* ( vgl. Primärquellen)

Abb. 17: Hinteres Deckblatt *Der Reiherkönigin* (vgl. Primärquellen)

Abb. 18: Hinteres Deckblatt von *Paw Królowej* (vgl. Primärquellen)

Abb. 19: Illustration aus *Der Reiherkönigin*, S. 177 ( vgl. Primärquellen)

Abb. 20: Illustration aus *Paw Krolówej*, S. 148 (vgl. Primärquellen)

## **Titel der vorliegenden Arbeit:**

### **„Kritik der deutschen Übersetzung des Romans *Die Reiherkönigin. Ein Rap* von Dorota Mawslowska“**

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Übersetzungskritik. Auf wissenschaftlicher Basis soll hier die Übersetzungsleistung von Olaf Kühl anhand seiner Übersetzung des Buches *Die Reiherkönigin. Ein Rap* aus dem Polnischen ins Deutsche beurteilt werden. Autorin des Buches (Originaltitel *Paw Królowej*) ist die polnische Schriftstellerin Dorota Masłowska. Für das Gewährleisten der Wissenschaftlichkeit meiner Übersetzungsbeurteilung, wird von mir ein übersetzungskritisches Rahmenmodell als Werkzeug herangezogen. Dabei handelt es sich um das übersetzungskritische Rahmenmodell von Margret Ammann, dessen Konstitution und Funktionsweise im 1. KAPITEL dargelegt wird. Hier werden vorerst jene linguistischen bzw. translationswissenschaftlichen Theorien und Konzepte aufgezeigt, welcher sich Ammann für die Erstellung ihres funktionsorientierten Modells bedient. Diese sind die Skopostheorie von Reiss/ Vermeer, die Theorie vom translatorischen Handeln von Holz – Mänttari, das Konzept der Scenes- and- Frames Semantics von Fillmore und das Konzept des Modell – Lesers von Eco. Es wird erläutert, inwiefern Ammann genannte Theorien und Konzepte für ihr übersetzungskritisches Rahmenmodell nutzt, letztendlich wird auf das Modell selbst eingegangen und auf seine praktischen Anwendungsmöglichkeiten verwiesen.

Das Objekt bzw. die Objekte meiner Analyse – also der übersetzte Roman und der Roman in Originalsprache – ist bzw. sind in vieler Hinsicht interessant. Ein wichtiger Aspekt ist, dass das Buch als Rap – Roman bezeichnet werden kann. Das bedeutet, dass in ihm zwei vollkommen unterschiedliche Textgattungen (u.a. in formaler und literaturgeschichtlicher Hinsicht) vereint werden – Traditionell vs Neuartig, eingeklemmt zwischen zwei Buchdeckel, gezwungen zu einer textuellen Koexistenz. Man fragt sich, ob das überhaupt möglich ist bzw. war es vielleicht in der Originalfassung möglich – aber in der Übersetzung ...? Um das beurteilen zu können, muss auch die Textgattung Rap, die in enger Beziehung zum Sprachgebrauch bzw. zu kulturellen Praktiken Jugendlicher steht, gemeinsam mit diesen (Sprachgebrauch und Praktiken) untersucht werden. Diese Untersuchungen finden sich im 2. KAPITEL, wobei hier zuerst eine mögliche, varietätenlinguistische Erfassung des Phänomens Jugendsprache dargelegt wird, und danach Rap als sprachkünstlerisches Produkt von jugendsprachlichem Gebrauch untersucht wird, um letztendlich seine sprachlichen bzw. literarischen Merkmale herauszuarbeiten, welche für die Beurteilung eines (übersetzten) Raptexes bekannt sein müssen. *Die Reiherkönigin* ist, meines Wissens nach das erste - oder

zumindest das erste veröffentlichte - Werk seiner Art. Diese Neuartigkeit des Romans stellt zweifellos eine zusätzliche Herausforderungskomponente beim Versuch einer sachgerechten Kritik seiner Übersetzung dar.

Informationen über die Person der Autorin und ihr Schaffen werden im 3.KAPITEL der Arbeit beleuchtet. Ich muss im Zuge meines übersetzungskritischen Vorgehens auch auf diese Informationen zurückgreifen, da das Werk teilweise autobiographisch ist. Wissen über das Leben und die Erfahrungen der Autorin, welche sie in ihrem Roman verarbeitet sind bis zu einem gewissen Grad für die Übersetzungsbeurteilung demnach Voraussetzung. Im selben Kapitel findet darüber hinaus auch die Beschäftigung mit dem Übersetzer Olaf Kühl und dem Illustrator des Buches, Maciej Sieńczyk, statt. Olaf Kühl, der bisher alle Werke Masłowskas ins Deutsche übersetzt hat, hat sich u. a. schriftlich zu seiner übersetzerischen Tätigkeit im Bezug auf Masłowskas Werk(e) geäußert – diese sind für eine Beurteilung seiner Leistung natürlich von Interesse. Zuletzt wird auf die illustratorische Tätigkeit von Maciej Sieńczyk eingegangen. Er hat bisher alle Werke Masłowskas illustriert, so gehören für den polnischen Leser Sieńczyks Illustrationen bereits untrennbar zu Masłowskas Werken - sie werden als Gesamtkunstwerke rezipiert. In der deutschen Erstausgabe *Der Reiherkönigin* wurden Sieńczyks Illustrationen nun erstmals übernommen, allerdings in modifizierter Form – auch dies werde ich in der Gesamtbeurteilung des übersetzten Romans berücksichtigen. Es werden sich in dieser Arbeit auch Abbildungen von Sieńczyks Werken finden.

Das 4. KAPITEL widmet sich dann letztendlich der Beurteilung der Übersetzung des Romans. Es werden hier, mit Hauptaugenmerk auf die Figur des Protagonisten und auf die Erzählerfigur, insgesamt siebzehn Schlüsselszenen (diese betreffen die Romanhandlung um den Protagonisten, seine Begegnungen mit Nebencharakteren und die gesellschaftskritischen Aussagen, welche durch die Handlung und das überzeichnet dargestellte Verhalten der Figuren transportiert werden) und eine prägnanten textaussagebezogene Teileinheit der Erzählerfigur herausgearbeitet, anhand welcher - nach Ammanns Modell - die Romanrezeptionen des deutschen und polnischen Lesers analysiert und zuletzt gegenübergestellt wird. Diese Gegenüberstellung führt dann zu einer Gesamtbeurteilung der Übersetzung, die sich am Ende desselben Kapitels findet.

## Angaben zur Person

Nachname(n) / Vorname(n)	<b>Kovacs / Miriam Anna</b>
Adresse(n)	Rüdiggasse 7/12, A – 1050 Wien, Österreich
Telefon	0043 650 34 16 215
E-mail	mrm.kovacs@gmx.at
Staatsangehörigkeit(en)	Österreich
Geburtsdatum	07. 02. 1982
Geschlecht	weiblich

## Berufserfahrung

Seit Oktober 2001	Altenbetreuung für das „Sozialmedizinische Zentrum Unterpensing – SMUP“, Hadikgasse 112, A – 1140 Wien; Tätigkeitsbereich: Besuchsdienste und heimhelferische Tätigkeiten, inklusive Fortbildungsseminare in diesem Bereich;
Seit Juni 2002	Fremdenführungen in Wien für vorwiegend polnische Reisegruppen in polnischer Sprache und Bustransfers für vorwiegend polnische und russische Reisegruppen in polnischer und russischer Sprache in unregelmäßigen Zeitabständen;
Oktober 2006 – Februar 2009	Streetworker des Einkaufsstraßenvereins „Wiedner Hauptstraße Aktiv“; für den Verein und für dessen Werbeagentur ehem. „Der Auer Grafikdienst“ (Phorusg. 9, 1040 Wien) tätig;

## Schul- und Berufsbildung

19. 06. 2000	Abschluss der Reifeprüfung am BRG XIV, „GOETHE-GYMNASIUM“, Astgasse 3, A - 1140 Wien;
Seit Oktober 2000	Übersetzungsstudium an der Universität Wien, „ Zentrum für Translationswissenschaft“, Gymnasiumstraße 50, A -1190 Wien;
Februar 2001 – Februar 2003	Lehrgang „Vorbereitung auf die Befähigungsprüfung für Fremdenführer“ am WIFI Wien, Währinger Gürtel 97, A – 1180 Wien;
Seit Oktober 2001	Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien, „Institut für Musikwissenschaft“, Spitalgasse 2 – 4, A – 1180 Wien;

**Persönliche Fähigkeiten und Kompetenzen**

Muttersprache(n)

Sonstige Sprache(n)

*Selbstbeurteilung*

*Europäisches Referenzniveau (\*)*

**Polnisch**

**Englisch**

**Ungarisch**

**Russisch**

**Deutsch**

Verstehen		Sprechen		Schreiben
Hören	Lesen	An Gesprächen teilnehmen	Zusammenhängendes Sprechen	
Sehr gut	Sehr gut	Sehr gut	Sehr gut	Sehr gut
Gut	Gut	Gut	Gut	Gut
Sehr gut	Mittelmäßig	Gut	Gut	Mittelmäßig
Gut	Gut	Gut	Gut	Gut

*(\*) Referenzniveau des gemeinsamen europäischen Referenzrahmens*