



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Elizabeth Georges ‚A Great Deliverance‘ - Eine
Übersetzungskritik der deutschen Fassung nach dem
funktionalen Modell von Margret Ammann“

Verfasserin

Michelle Redlingshofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 324 342 378

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzerausbildung (Stzw) Englisch Japanologie

Betreuerin:

Em. Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

Danksagung

Ich danke meiner Familie, meinen Verwandten, FreundInnen und KollegInnen, die mich während meines Studiums auf so vielfältige Weise unterstützt haben, insbesondere meinen Eltern, meinem Onkel Dieter, meiner Tante Elke und meiner Freundin Elisabeth.

Danken möchte ich auch den Lehrenden des ZTW für ihren ansteckenden Enthusiasmus für das Fach Translationswissenschaft, besonders meiner Betreuerin Mary Snell-Hornby.

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	7
1. Theoretische Grundlagen.....	10
1.1. Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft	10
1.2. Skopostheorie nach Hans J. Vermeer	12
1.2.1. Übersetzen als zielgerichtetes Handeln	13
1.2.2. Übersetzen als Akt interkultureller Kommunikation	13
1.2.3. Bedeutung der Skopostheorie für das literarische Übersetzen	15
1.3. Scenes-and-frames-Semantik nach Charles Fillmore.....	16
1.3.1. Bedeutung der <i>scenes-and-frames</i> -Semantik für den Übersetzungsprozess	18
2. Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann.....	21
2.1. Der theoretische Standpunkt des Übersetzungskritikers	22
2.2. Bedeutung des funktionalen Ansatzes für Übersetzung und Kritik literarischer Texte	23
2.3. Die Rolle des Lesers	25
2.3.1. Der „Modell-Leser“	26
2.4. Anwendung des scenes-and-frames-Ansatzes in der Übersetzungskritik	28
3. „A Great Deliverance“ („Gott schütze dieses Haus“)	30
3.1. Die Autorin Elizabeth George und ihr Werk.....	30
3.2. Die Übersetzerin Mechtild Sandberg-Ciletti	32
3.3. Inhaltsangabe	33

4. Textanalyse nach Ammanns Modell anhand ausgewählter Textbeispiele	43
4.1. Translatfunktion	43
4.2. Intratextuelle Translatkohärenz	45
4.3. Funktion des Ausgangstextes	57
4.4. Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes	58
4.5. Intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.....	67
 5. Schlussbemerkungen	 77
 6. Bibliographie	 80
 7. Anhang	 85

0. Einleitung

Ziel dieser Diplomarbeit ist die Analyse und Kritik von „Gott schütze dieses Haus“, der deutschen Übersetzung von Elizabeth Georges Roman „A Great Deliverance“. Ausgehend von der deutschen Fassung soll die mögliche Rezeption durch das Zielpublikum untersucht werden.

Die im britischen Kulturraum angesiedelten Kriminalromane der amerikanischen Autorin Elizabeth George zeichnen sich vor allem durch präzisen Spannungsaufbau im Wechselspiel mit akribischem Detailreichtum der Personen- und Ortsbeschreibungen sowie gekonntem Sprachumgang aus, wodurch sich insgesamt ein Bild der psychologischen Tiefe und Vielschichtigkeit ergibt. Dass ich von einigen Zieltextrezipienten, die nur die deutsche Übersetzung von "A Great Deliverance" gelesen hatten, hörte, sie hätten den Roman als akzeptablen Krimi empfunden, seien aber nicht überaus begeistert gewesen, während Leser der englischen Originalversion ihn weitaus positiver beurteilten, weckte bei mir das Interesse, untersuchen zu wollen, ob dies möglicherweise mit der Übersetzung zu tun haben könnte. In dieser Arbeit soll daher vor allem analysiert werden, ob, wie bzw. inwieweit die Besonderheiten des Ausgangstextes ins Deutsche übertragen wurden, welche Übersetzungsstrategie die Übersetzerin verfolgt sowie welche Stärken und Schwächen die Übersetzung aufweist.

Als Methode der Übersetzungskritik wird das funktions- und zieltextorientierte Modell von Margret Ammann verwendet, das sie in ihrem Artikel „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“ (TextconText 5, 1990) vorstellt. Dieses basiert auf Vermeers Skopostheorie, die den Zweck einer Übersetzung in den Vordergrund rückt, sowie seinem Modell der Übersetzungskritik (wie beschrieben in seinem Manuskript „Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik“). Ammann betont wie Vermeer die Wichtigkeit der Rolle des Zieltextrezipienten für Funktionsbestimmung und Übersetzung eines Textes, wobei sie Umberto Ecos Konzept des „Modell-Lesers“ (1985) heranzieht, das sich mit der

Konstituierung von Texten beschäftigt, und dieses für die Anwendung in der Übersetzungswissenschaft adaptiert. Außerdem verbindet sie diese theoretischen Ansätze mit Charles Fillmores *scenes-and-frames*-Semantik (1977), die sich mit der Wechselwirkung zwischen gewählten sprachlichen Formen und den damit assoziierten Vorstellungsbildern befasst. Dieses Konzept benutzt sie zur Einschätzung inter- und intratextueller Relationen.

Ammann formuliert ein Fünf-Schritte-Modell der Übersetzungskritik, wobei zuallererst die Funktion des Translats bestimmt werden muss, dann die davon abhängige intratextuelle Kohärenz. Erst danach folgt die Bestimmung der Funktion des Ausgangstextes sowie dessen intratextuelle Kohärenz. Im letzten Schritt des übersetzungskritischen Vorgehens kann daraufhin die intertextuelle Kohärenz zwischen Übersetzung und Ausgangstext eingeschätzt werden.

Das erste Kapitel dieser Arbeit befasst sich mit den theoretischen Grundlagen der Übersetzungswissenschaft, auf denen Margret Ammanns Modell der Übersetzungskritik basiert. Den Anfang des Kapitels bildet ein Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft, gefolgt von Einführungen in Vermeers Skopostheorie sowie Fillmores *scenes-and-frames*-Semantik und deren Anwendung in der Übersetzungswissenschaft.

Im zweiten Kapitel wird Ammanns Modell der Übersetzungskritik vorgestellt. Danach werden die theoretischen Ansätze aus Kapitel 1 im Hinblick auf ihre Anwendung in der Übersetzungskritik näher erläutert. Vorgestellt wird außerdem Ecos Konzept des Modell-Lesers und dessen Bedeutung für die Übersetzungskritik.

Kapitel 3 dieser Arbeit beschäftigt sich zunächst mit der Biographie der Ausgangstextautorin Elizabeth George und ihrem Werk sowie mit der Übersetzerin Mechthild Sandberg-Ciletti und ihrer Tätigkeit. Darauf folgt eine Inhaltsangabe des Romans.

Das vierte Kapitel stellt die eigentliche Textanalyse nach Margret Ammanns fünfstufigem Modell der Übersetzungskritik dar. Zu diesem Zweck habe ich acht Textbeispiele ausgewählt und, unter Anwendung des *scenes-and-frames*-Ansatzes, deren Wirkung auf ihr jeweiliges Zielpublikum analysiert.

Den Abschluss bilden Kapitel 5 mit Schlussbemerkungen, Kapitel 6 mit einer Bibliographie, sowie ein Anhang unter 7., in dem meine Korrespondenz mit der Übersetzerin, mein Lebenslauf sowie ein deutsches und ein englisches Abstract zu finden sind.

1. Theoretische Grundlagen

1.1. Überblick über die Geschichte der Übersetzungswissenschaft

Das Übersetzen ist eine der ältesten schriftlich belegten Tätigkeiten der Menschheitsgeschichte - wenig erstaunlich, werden doch seit jeher überall dort, wo Menschen unterschiedlicher Sprachen und Kulturen aufeinander treffen, Vermittler gebraucht, die (sowohl in schriftlicher als auch mündlicher Form) die Kommunikation über Sprach- und Kulturbarrrieren hinweg möglich machen (vgl. Snell-Hornby 1996:9). „Translation macht es möglich, die Welt oder einen Teil davon aus unterschiedlichen Perspektiven zu verstehen“ (Kaiser-Cooke 2007: 81).

Was die Translation in schriftlicher Form betrifft, um die es in der vorliegenden Arbeit gehen soll, so werden traditionellerweise zwei Teilbereiche unterschieden: das Übersetzen von alltäglichen Sach- und Fachtexten auf der einen, sowie das literarische Übersetzen auf der anderen Seite. Gegenstand der theoretischen Beschäftigung mit dem Übersetzen war bis ins 20. Jahrhundert hinein jedoch fast nur der literarische Bereich, also die Übertragung von als geistig hochstehend angesehenen Werken aus Bereichen wie der Theologie, Dichtkunst und Philosophie.

Im Vordergrund stand dabei immer die Frage nach der idealen Vorgehensweise beim Übersetzen, eine Grundsatzdebatte, die die Gelehrten über zweitausend Jahre lang beschäftigte: sollte das einzelne Wort ersetzt, oder der Sinn eines Textes übertragen werden; anders ausgedrückt, sollte „treu“ oder „frei“ übersetzt werden? (vgl. Snell-Hornby 1996:9ff.).

Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich der Zugang zur Theorie des Übersetzens grundlegend. Im Zentrum stand nun die Beschäftigung mit den zuvor als minderwertig angesehenen gemein- und fachsprachlichen Texten; es wurde strenge naturwissenschaftliche Objektivität gefordert. Dies bezeichnete den Beginn der modernen Übersetzungswissenschaft, die u.a. durch ihre Vertreter in Deutschland – die

so genannte Leipziger Schule – bekannt wurde. Diese definierte das Übersetzen als Teildisziplin der Angewandten Linguistik (vgl. Snell-Hornby 1996:13). Daneben entstand v.a. in den Niederlanden das Fach „Translation Studies“, das sich als Teilbereich der Vergleichenden Literaturwissenschaft verstand (vgl. Snell-Hornby 1986:11).

Das Hauptaugenmerk der linguistisch orientierten Übersetzungswissenschaft lag auf der Wortebene, d.h. das Übersetzen wurde als Substitution bzw. Transkodierung aufgefasst, wobei man davon ausging, dass jedes Element der Ausgangssprache durch ein äquivalentes Element der Zielsprache ersetzt werden könnte (vgl. Snell-Hornby 1996:14; 1988:16). Dieser aus den exakten Wissenschaften übernommene Begriff der „Äquivalenz“ ist aus heutiger Sicht jedoch problematisch, da er für die Anwendung in der Übersetzungswissenschaft nie zufriedenstellend definiert werden konnte; es wurde auch nicht klar, was „äquivalent“ sein sollte – Wörter, Sätze, Wendungen, etc. (vgl. Snell-Hornby 1990:80; 1996:13f.).

In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts eröffneten sich der Linguistik durch die Einbeziehung anderer Disziplinen wie der Soziologie, Ethnologie und Psychologie neue Perspektiven, was dazu führte, dass die Sprache nicht mehr als ein von der äußeren Realität isoliertes Abstraktum betrachtet wurde, sondern auch im Hinblick auf ihre kommunikativen, sozialen und funktionalen Aspekte erforscht wurde (vgl. Snell-Hornby 1996:14).

Gleichmaßen kam es auch in der Übersetzungswissenschaft zu einem Umdenken. Nach und nach wurden übersetzungstheoretische Ansätze entwickelt, die sich von der reinen Verhaftung auf der lexikalischen Ebene wegbewegten und auch den Text in seiner Gesamtheit miteinbezogen, so z.B. in Katharina Reiß' Arbeit über Texttypen (1971), die v.a. auch für die Übersetzungskritik einen wichtigen Beitrag leistete, da sie als Ausgangspunkt einer Kritik nicht das einzelne Wort sondern den jeweiligen Texttyp setzte (vgl. Snell-Hornby 1990:81).

Bis in die 80er Jahre hatte sich schließlich eine völlige Wende in der Übersetzungswissenschaft vollzogen; das Fach emanzipierte sich von der

Sprachwissenschaft und etablierte sich als eigenständige Disziplin. Hönig und Kussmaul (1982), Holz-Mänttari (1984) und Reiß und Vermeer (1984) beispielsweise verstanden nun das Übersetzen nicht mehr als linguistischen sondern als kulturellen Transfer, als einen Akt nicht der Umkodierung sondern der Kommunikation. Außerdem erachteten sie die Funktion des Zieltextes als wichtiger als die Vorgaben des Ausgangstextes und beschrieben die Sprache als integralen Bestandteil der Welt (vgl. Snell-Hornby 1990:81f.; Vermeer & Witte 1990:18).

In den 90er Jahren bildete sich immer mehr ein Verständnis der Übersetzungswissenschaft als Interdisziplin heraus, welche ein komplexes Netzwerk an Aspekten – aus Terminologie, Technologie, Sprach- und Literaturwissenschaft, Semiotik, Soziologie, Psychologie, Ethnologie, Dolmetschwissenschaft etc. – in sich vereint (vgl. Snell-Hornby 2006:70f.).

Um auf die oben erwähnte fundamentale Neuorientierung innerhalb der modernen Übersetzungswissenschaft zurückzukommen, so soll insbesondere Hans J. Vermeer genannt werden, der maßgeblich zu dieser beitrug (vgl. Snell-Hornby 1996:14; 1990:82). Seine „Skopostheorie“, die eine wichtige Grundlage für die von mir vorgenommene Übersetzungskritik (siehe 4.) darstellt, soll im nächsten Abschnitt vorgestellt werden.

1.2. Skopostheorie nach Hans J. Vermeer

Bis zum Ende der 70er Jahre wurde das Übersetzen vorwiegend als Zweistufenprozess der De- und Enkodierung sprachlicher Zeichen betrachtet; kulturelle Aspekte wurden höchstens als Schwierigkeiten erwähnt, aufgrund derer das Übersetzen nicht vollständig glücken könne (vgl. Reiß & Vermeer 1984:45); es wurde „Äquivalenz“ zwischen Ausgangs- und Zieltext gefordert (vgl. Vermeer 1996:47f.).

Die Anfang der 80er Jahre vorgelegte Skopostheorie hingegen betont die Kultur- und Situationseingebundenheit des Übersetzens (vgl. Vermeer & Witte 1990:18), sieht die

Übersetzung als „Informationsangebot“ an einen Rezipienten, und setzt als oberste Dominante aller Translation den Zieltext-*Skopos*: griechisch für „Funktion“, „Zweck“, „Ziel“ (vgl. Reiß & Vermeer 1984:76; 96).

[...] a translation need not necessarily be retrospectively „equivalent“ to a source-text interpretation, but should be prospectively „adequate“ to a target-text *skopos*. A translation necessarily deviates from the source-text (above and beyond the trivial fact that it uses a different language [...]). (Vermeer 1996:77f)

1.2.1. Übersetzen als zielgerichtetes Handeln

Reiß und Vermeer definieren das Übersetzen als „Sondersorte interaktionalen Handelns“ (1984:100). Wie jedes Handeln ist es ein *zielgerichtetes* Vorgehen, d.h. es hat einen bestimmten Zweck (vgl. Vermeer 1996:12f.). Letzterer bestimmt nun die Strategie, die eingesetzt wird, um das erwünschte Ziel zu erreichen (vgl. Vermeer 1996:15).

An erster Stelle des Übersetzungsprozesses steht daher nicht der Ausgangstext, sondern die Einschätzung der Funktion einer Übersetzung für ihre Rezipienten mit Blick auf zielkulturelle Normen und Konventionen : „[...] a translation is meant to function for its intended purpose and addressees“ (Vermeer 1996:15).

1.2.2. Übersetzen als Akt interkultureller Kommunikation

Zuerst soll der Terminus “Kultur” definiert werden; Göhring schlägt folgende Definition vor:

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, und um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können, sofern man dies will und nicht etwa bereit ist, die jeweils aus erwartungswidrigem Verhalten entstehenden Konsequenzen zu tragen. (Göhring 1977:10)

In der Skopostheorie wird Sprache als integraler Teil einer Kultur angesehen: Sprache wird vom Verhalten der Mitglieder einer Gesellschaft beeinflusst; das Verhalten seinerseits wird durch äußere, z.B. geographische Faktoren beeinflusst; insofern kann Sprache als Teil einer Kultur beschrieben werden. Da kulturelles und sprachliches Verhalten interdependent sind, kann Translation nicht mehr als rein sprachliches Phänomen behandelt werden (vgl. Vermeer 1990²:10f.; Holz-Mänttari 1984:84f.).

Schließlich ist ein für das Übersetzen ausschlaggebender Faktor (je nach Textsorte in unterschiedlichem Maß) die *s o z i o k u l t u r e l l e E i n b e t t u n g* eines Ausgangstextes, denn natürliche Sprachen werden nicht in der Retorte hergestellt, sondern von der Kultur, von welcher sie ein Teil sind, geprägt. (Reiß & Vermeer 1984:152).

Aus diesem Grund muss ein Übersetzer nicht nur über sprachliches, sondern auch kulturelles Wissen verfügen (vgl. Reiß & Vermeer 1984:26). Translation ist also *kultureller Transfer*:

Den Translator [...] interessieren weder objektive Realität noch Wahrheitswerte. Den Translator interessiert der Wert eines historischen Ereignisses, wie es sich in einem Text manifestiert, bezogen auf die geltende Norm (Kultur) und aktuelle Situation eines Textes (und/oder seines Produzenten) u n d die Wertänderung bei einer Translation des Textes in einen Zieltext. (Reiß & Vermeer 1984:26)

Werden wir mit einem fremdkulturellen Phänomen konfrontiert, so interpretieren wir es zunächst vor dem Hintergrund der eigenen Kultur, von der unsere Wahrnehmung gesteuert ist. Um zu verstehen, muss man aber nicht „in Haut eines anderen schlüpfen“; sich aber bewusst zu sein, dass sich dieselbe Situation für verschiedene Betrachter unterschiedlich darstellen kann, ist eine entscheidende Voraussetzung für erfolgreiche interkulturelle Kommunikation (vgl. Ammann 1995⁴:76).

Der Mensch kann sich die Realität nur auf dem Wege der Interpretation erschließen, denn Realität ist keine objektive Größe. Das heißt, auch ein Text – als Verbalisierung eines Teils der Welt – kann auf viele verschiedene Arten interpretiert werden, die jeweils trotzdem in sich kohärent sind. Die Anzahl der Interpretationsmöglichkeiten

wird aber (abgesehen vom jeweiligen Erfahrungshorizont des einzelnen Individuums) auch in bedeutendem Maße von kulturellen Gegebenheiten (Normen und Konventionen) begrenzt. Was in einer Kultur als mögliche, legitime oder kohärente Interpretation gilt, kann vom Standpunkt einer anderen Kultur aus anders empfunden werden (vgl. Vermeer 1996:75ff.). „Ein Translat (...) muss zwangsläufig ein anderes, nämlich das zielkulturelle Modell von Welt darstellen – und kann damit ausgangskulturelle Inhalte erst im Rahmen dieses zielkulturellen Weltmodells widerspiegeln“ (Vermeer & Witte 1990:18).

Daraus folgt, dass in Ausgangs- und Zielkultur nicht nur die Konventionen der Textproduktion und -rezeption unterschiedlich sein können; auch ihre Interessen können andere sein und somit auch eine andere Textfunktion (Skopos) erfordern (vgl. Vermeer 1996:75ff.).

1.2.3. Bedeutung der Skopostheorie für das literarische Übersetzen

Eine häufige, der Skopostheorie entgegengesetzte, Annahme vor allem literarischen Werken gegenüber ist folgende: das Textganze werde allein auf der Grundlage der Elemente, aus denen es aufgebaut ist, interpretiert und verstanden; und umgekehrt, nichts anderes als der Gesamttext sei nötig, um seine einzelnen Elemente zu verstehen (hermeneutischer Zirkel). Dem hält Vermeer jedoch Folgendes entgegen: Wer einen Text liest, weiß im Vorherein schon sehr viel über den Text und seine Bestandteile, denn diese sind schließlich Teil der Welt. Sein eigenes (individuelles sowie kulturspezifisches) Vorwissen über die Welt, also über Gegenstände und Sachverhalte, kann der Leser unmöglich „abschalten“ (vgl. Vermeer 1996:73; Vermeer & Witte 1990:18).

Eines weiteres Argument gegen die Skopostheorie ist folgendes: Muss speziell ein literarischer Text nicht „texttreu“ übersetzt werden, denn wenn eine Übersetzung schon einen Zweck hat, wäre es dann nicht jener, dem Zieltextrezipienten einen fremdkulturellen Autor und sein Werk näherzubringen, dessen „Intention“ und „Stil“?

Mit anderen Worten: ein literarischer Text ist etwas Besonderes, ein expressives Mittel des Autors und somit „unantastbar“.

Dagegen hält Vermeer, dass sich diese geforderte „Treue“ nur auf die Oberflächenstruktur des Textes bezieht. Auch eine solche „dokumentarische“ Translation stellt unter Umständen einen gültigen Skopos dar, aber eben nur *einen* möglichen unter vielen (vgl. Vermeer 1996:37).

Wie bei jeder Translation ist das oberste Gebot auch bei literarischen Texten das optimale Funktionieren bei den zielkulturellen Rezipienten. Um zu gewährleisten, dass ein Zielpublikum die literarische Qualität einer Übersetzung auf vergleichbare Weise wie die Ausgangskultur-Adressaten erfassen kann, müssen zielkulturelle Konventionen berücksichtigt werden, da Literarizität nicht in jeder Kultur gleich definiert wird (vgl. Vermeer 1996:50).

Was die geforderte Beibehaltung der „Intention“ des Ausgangskultur-Autors betrifft, so darf folgendes nicht vergessen werden: „[...] no text has one fixed meaning, each approach is individual (and partly subjective), including that of the translator (Vermeer 1996:39)“. Das heißt, Translation setzt Verstehen eines Textes und somit Interpretation voraus, gründet sich nicht auf *die eine* Bedeutung, sondern auf „Textsinn-in-Situation“ (Reiß & Vermeer 1984:58). Die eine „richtige“ Übersetzung gibt es also nicht. Auch die Frage, ob *der* Intention des Autors Rechnung getragen wurde, ist somit hinfällig.

1.3. Scenes-and-frames-Semantik nach Charles Fillmore

Neben der Skopostheorie gründet sich das in weiterer Folge von mir angewendete Modell der Übersetzungskritik auch auf die *scenes-and-frames semantics*. Diese bezeichnet einen linguistischen Ansatz, der 1977 von Charles Fillmore entwickelt und 1986 von Vannerem und Snell-Hornby erstmals für die Translationswissenschaft aufgegriffen wurde.

Während die damalige Sprachwissenschaft um eine Abgrenzung von der „außersprachlichen Realität“, also auch ihren Nachbardisziplinen, bemüht war, setzte Fillmore sich für mehr interdisziplinäre Zusammenarbeit bei der Beschreibung sprachlicher Phänomene ein. In diesem Sinne verwendete er als Kernstück seiner neuen Theorie der Semantik den 1973 von der Psychologin Eleanor Rosch geprägten Begriff „Prototyp“ (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:184f).

Rosch zufolge kategorisiert der Mensch nachweislich nach Prototypen, d.h. die natürliche Kategorie ist keine sauber abgegrenzte Addition von Einzelkomponenten, sondern hat vielmehr eine fokale Mitte und verschwommene Ränder (vgl. Rosch 1973:328ff.). So wäre für die Kategorie „Vogel“ im deutschsprachigen Kulturraum z.B. „Spatz“ prototypisch, „Pinguin“ befände sich eher im Randbereich (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:187).

Wenn wir kommunizieren oder verstehen wollen, geschieht Folgendes: Jede sprachliche Form (z.B. ein Wort oder ein Satz) weckt in uns Assoziationen, d.h. eigene Erfahrungen und erlebte Situationen, die für uns von persönlicher Bedeutung sind, werden abgerufen. Vor unserem geistigen Auge formt sich so das Bild bzw. die Vorstellung einer bestimmten Situation (*scene*), ein Prozess, der über das Visuelle hinausgeht:

I intend to use the word scene [...] to include not only visual scenes but familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and, in general, any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings. (Fillmore 1977:63)

Die entsprechende sprachliche Kodierung der *scene* wird als *frame* bezeichnet. Darunter fallen linguistische Entscheidungen jeglicher Art, von einzelnen Wörtern bis hin zu grammatikalischen Regeln.

I intend to use the word frame for referring to any system of linguistic choices (the easiest cases being collections of words, but also including choices of grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instances of scenes. (Fillmore 1977:63)

Scenes und *frames* bedingen einander wechselseitig, d.h. eine sprachliche Form führt zu bestimmten Assoziationen, die ihrerseits wieder andere sprachliche Formen bzw. Assoziationen hervorrufen (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:185f). Hierbei ist das aus der Gestaltpsychologie stammende Ganzheitlichkeitsprinzip hervorzuheben, das dem *scenes-and-frames*-Ansatz zugrunde liegt: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile; ein Text ist also mehr als eine bloße Folge von Wörtern. Man spricht hier von der Übersummativität des Textes (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:188).

Der *scenes-and-frames*-Ansatz lässt sich auch in der Textanalyse gut anwenden, da er den dynamischen Charakter der Textassimilation berücksichtigt: Vor dem inneren Auge des Lesers entsteht das Bild einer bestimmten Situation, das während der weiteren Lektüre des Textes dann in andere Situationen eingebettet wird (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:186). Mit anderen Worten, die Kohärenz eines Textes kommt zustande, indem der Leser zunächst Einzelszenen aufbaut, die er dann versucht, zu einem sinnvollen, komplexen Ganzen (Gesamtscene) zusammenzufügen.

The first part of the text activates an image or scene of some situation in the mind of the interpreter; later parts of the text fill in more and more information about that situation, give it a history, give it a motivation, embed it in other scenes [sic] or situations [...]. [...] expectations get set up which are later fulfilled or thwarted or left hanging, and there are such experiences as surprise, suspense, disappointment [sic] [...]. (Fillmore 1977:61)

Wesen und Aufbau der *scenes* ist also abhängig vom sprachlichen Material des Textes sowie, wie oben erwähnt, von Faktoren wie der Kulturzugehörigkeit und subjektivem Wissens- und Erfahrungshintergrund des Lesers (vgl. Ammann 1990:225f.; Vannerem & Snell-Hornby 1986:186f.). Beim Vorgang des Verstehenwollens eines Textes wird also gleichsam eine „Teilwelt“ geschaffen; daraus erklärt sich auch, warum ein und derselbe Text verschieden interpretiert werden kann (vgl. Fillmore 1977:61).

1.3.1. Bedeutung der *scenes-and-frames*-Semantik für den Übersetzungsprozess

Durch das *scenes-and-frames*-Konzept kann Übersetzen – in seiner Eigenschaft als Sondersorte der Kommunikation – als „[...] ganzheitliche Handlung aus Tun und Denken [...]“ untersucht werden (Ammann 1990:225f.). Auch die kreative Rolle des Übersetzers kann dadurch besser verständlich gemacht werden; die Produktion eines Textes ist genau wie seine Rezeption ein dynamischer Prozess (vgl. Ammann 1990:226; Vannerem & Snell-Hornby 1986:189).

Die *scenes-and-frames*-Semantik beschreibt ein sehr dynamisches Konzept der Übersetzung; sie:

[...] sieht den Übersetzer als kreativen Empfänger, der zum einen die vom Text-*frame* gelieferte Information verarbeitet, zum anderen sein eigenes prototypisches Weltwissen einbringt, um seine eigene Szene hinter dem Text zu schaffen. [...] Die Szene hinter dem Text besteht aus x kleineren *scenes*, die aber keine statische Hierarchie aufbauen, sondern ein Gewebe aus einer großen Anzahl von sich gegenseitig beeinflussenden Elementen bilden, in das auch das prototypische Wissen des Übersetzers hineinverwoben ist“. (Vannerem & Snell-Hornby, 1986, 192)

Das Übersetzen wird als komplexer Kommunikationsakt beschrieben, als schöpferischer Prozess, in dem der Übersetzer gleichzeitig Textempfänger und -überträger ist. Er dekodiert die *frames* des Ausgangstextes und baut dadurch bestimmte *scenes* auf. Um das tun zu können, muss er seinen eigenen Erfahrungshintergrund miteinbringen.

Die Arbeit des Übersetzers beschränkt sich nicht auf ein reines De- und Enkodieren von sprachlichen Informationen; er muss die *scenes* hinter den *frames* verstehen und nachvollziehen können, bevor er deren Bedeutung einem Anderen vermitteln kann. Davon ausgehend entscheidet er dann, mit welchen neuen zielsprachlichen *frames* er sie am besten wiedergeben kann, und zwar immer mit Blick auf Zielpublikum und Funktion bzw. Skopos (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:189-192).

Ist die Sprache des Ausgangstextes nicht die Muttersprache des Übersetzers, stellt sich ihm das Problem, dass er möglicherweise andere *scenes* aufruft als ein Muttersprachler, da deren Aktivierung wesentlich mit der Soziokultur zusammenhängt, in welcher ein Rezipient sich befindet (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:190).

Erfolg oder Scheitern der Kommunikation zwischen dem Ausgangstext-Autor und dem zielsprachlichen Lesepublikum hängt also von der Kompetenz des Übersetzers in Ausgangs- und Zielsprache bzw. -kultur ab (vgl. Vannerem & Snell-Hornby 1986:191f.).

2. Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Von der Allgemeinheit wird Übersetzungskritik hauptsächlich in Rezensionen wahrgenommen, und zwar häufig als wohlwollender oder vernichtender nichtssagender Halbsatz über eine Übersetzung am Ende einer Buchbesprechung. Im akademischen Bereich beschäftigt man sich ebenfalls mit Übersetzungen, wobei aber oft Fragen wie die Rezeption eines bestimmten Autors oder einer bestimmten Textgattung im Vordergrund stehen (vgl. Ammann 1990:210).

Aus diesen Gründen strebt Ammann nach der Schaffung einer „[...] wissenschaftlichen Übersetzungskritik, mit der Grundlagen für Bewertungskriterien aufgestellt werden können“ (1990:211). Hierbei formuliert sie weder Regeln über „richtiges“ oder „falsches“ Übersetzen noch ein bestimmtes Schema, nach dem Übersetzungskritik zu funktionieren hat, denn auch die Übersetzungskritik ist von ihrer jeweiligen Funktion abhängig. Ammanns Ziel ist es, eine allgemeine Theorie der Übersetzungskritik zu entwickeln, d.h. die Übersetzungskritik in den Rahmen der allgemeinen Übersetzungstheorie einzubinden, um so ein methodisch beschreibbares Vorgehen zu ermöglichen (vgl. 1990:211).

Als theoretische Grundlage für ihr Modell greift Ammann Vermeers Skopostheorie sowie seine Überlegungen zur Übersetzungskritik (wie skizziert in seinem Manuskript *„Beiträge zu einer Theorie der Übersetzungskritik“*) auf, welche ihrerseits auf Holz-Mänttärís Theorie des translatorischen Handelns (1984) basieren.

Vermeers Modell stellte einen neuen Zugang zur Übersetzungskritik dar, da in früheren Ansätzen oft nur einzelne Wörter verglichen, der Ausgangstext nicht miteinbezogen, und die Funktion des Translats nicht von jener des Ausgangstextes unterschieden wurde. Ammann zufolge gilt es nun, Methoden zu finden, die für ein „[...] systematisches und nachvollziehbares Vorgehen bei der konkreten Übersetzungskritik [...]“ einsetzbar sind (1990:213).

Da der Übersetzungskritiker notwendigerweise immer auch Rezipient ist – der sich in einer spezifischen kulturellen Situation befindet – hält Ammann es für sinnlos, in der Übersetzungskritik von dieser Eingebundenheit abstrahieren zu wollen. Eine gewisse

Subjektivität ist also notwendig, wird jedoch dadurch relativiert, dass aufgrund theoretischer Prämissen vorgegangen und methodisch begründet wird (vgl. Ammann 1990:213).

Die einzelnen Schritte des übersetzungskritischen Vorgehens werden wie folgt unterteilt (vgl. Ammann 1990:212):

1. Feststellung der Translatfunktion (Betont werden die Eigenständigkeit des Zieltextes, mögliche unterschiedliche Skopoi für Ausgangstext und Zieltext, sowie der kulturelle Zusammenhang beider Texte);
2. Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz (Kohärenz des Inhalts, der Form, sowie Kohärenz zwischen Sinn und Form);
3. Feststellung der Funktion des Ausgangstextes (wie bei 1.);
4. Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes (wie bei 2.);
5. Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (Kohärenz kann auch absichtliche Inkohärenz einschließen, daher ist Kohärenz eventuell für einzelne Textstücke gesondert festzustellen).

Ammann beleuchtet in ihrem Modell der Übersetzungskritik u.a. die funktionale, zieltextorientierte Ausrichtung, die Rolle des Lesers bei der Konstitution eines Textes sowie das Feststellen der Textkohärenz nach dem Ansatz der scenes-and-frames semantics (vgl. Ammann 1990:210), was im Folgenden näher ausgeführt werden soll.

2.1. Der theoretische Standpunkt des Übersetzungskritikers

Ammanns Modell setzt eine theoretische Standortbestimmung voraus – „nicht im Sinne eines bestimmten, sondern überhaupt eines theoretischen Standpunkts“ (Ammann 1990:212). Das bedeutet, dass persönliche Vorlieben von der eigentlichen Kritik getrennt werden können, und dass wissenschaftliche Übersetzungskritik, „[...] dadurch, daß sie Ziel und Methodik angibt, selber auch nachprüfbar wird“ (Ammann 1990:212).

Es muss auch erkennbar werden, was unter „Übersetzen“ verstanden wird bzw. wozu eine Übersetzungskritik überhaupt vorgenommen wird (vgl. Ammann 1990:212f.).

Oftmals wurde in übersetzungskritischen Überlegungen die durch Schleiermacher (bzw. schon Cicero) geprägte traditionelle Unterscheidung zwischen „assimilierendem“ und „verfremdendem“ Übersetzen als Bewertungsgrundlage herangezogen. Die Funktion des Ausgangstextes allein galt hier als ausschlaggebend für die Gestaltung der Übersetzung sowie für das Urteil der Übersetzungskritiker. Das Translat definierte sich demzufolge durch seine „Nähe“ (bzw. „Treue“) oder „Ferne“ zum Ausgangstext (Ammann 1990:214).

So wird so der Zusammenhang zwischen Text und Funktion jedoch allein auf der sprachlichen Oberfläche bestimmt. Es wird nicht eindeutig ersichtlich, was „Nähe“ oder „Ferne“ überhaupt bedeutet – für eine solche Positionsangabe braucht es einen Bezugspunkt, und dieser kann nicht im Text selbst liegen. Erst durch einen übergeordneten Skopos als Bezugspunkt werden Relationen zwischen zwei Texten wie „Treue“ oder „Ferne“ verständlich (vgl. Ammann 1990:214).

2.2. Bedeutung des funktionalen Ansatzes für Übersetzung und Kritik literarischer Texte

In der Skopostheorie dient der Bezug zum Adressaten zur grundlegenden Orientierung; das heißt, jede Art translatorisches Handeln setzt explizit oder implizit einen Leser (oder allgemeiner: einen Rezipienten / eine Rezipientengruppe) voraus. Unter diesem Aspekt werden auch zentrale Fragen einer Übersetzungskritik betrachtet, wie z.B. Textrezeption, Textproduktion und Relation zwischen Übersetzung und Ausgangstext.

An die Übersetzung eines literarischen Textes wird im Allgemeinen der Anspruch gestellt, literarisch ästhetischen Charakter zu besitzen; d.h. dies wird (meist implizit) als Funktion des Translats vorausgesetzt. „Texttreue“ zu fordern und das Literarisch-Ästhetische im Vergleich der Textoberflächen der beiden Texte zu suchen, wäre aber

sinnlos. Gerade die sogenannte „Treue“ zur Oberfläche des Ausgangstextes kann einen ganz anderen Text entstehen lassen (Ammann 1990:216).

[...] die Übernahme ausgangskultureller stilistischer Merkmale (z.B. Satzstruktur) [ist] keine Garantie für ein literarisch-ästhetisches Translat [...] die „Treue“ zu einem textuellen Phänomen impliziert die „Untreue“ zu einem anderen (z.B. zur übergeordneten Funktion, „literarisch“ zu sein). (Ammann 1990:214)

Weiters wird es als oft Aufgabe einer literarischen Übersetzung gesehen, dem Publikum eine andere Kultur näher zu bringen. Hierbei wird Ammann zufolge aber vergessen, dass „[...] das „Spezifische“ nur „spezifisch“ für denjenigen aus einer anderen Kultur sein kann, dem das auffällt, was er in seiner eigenen Kultur nicht kennt (oder was in seiner Kultur auffällig wäre)“ (Ammann 1990:216).

Auch gilt es zu bedenken, dass das Ideal der reinen (objektiven) Darstellung einer Kultur hinfällig ist, da die Merkmale der einen Kultur aus der Sicht der anderen Kultur völlig anders bewertet werden. Somit geht in einer Übersetzung jegliche Eigenständigkeit verloren, und damit auch ein wesentlicher Aspekt dessen, was Literatur ausmacht (vgl. Ammann 1990:216f.).

Übersetzungskritik bedeutet folglich nicht, zu prüfen, ob die Oberflächenstruktur des Ausgangstextes treu imitiert wurde, sondern ob das Translat einem bestimmten Skopos gerecht wird (auch Oberflächentreue kann fallweise durchaus der Skopos sein).

Als Erstes muss also die Funktion des Translats bestimmt werden – und zwar *vor* der Analyse des Ausgangstextes. Obwohl der Übersetzungskritiker vor allem bei literarischen Texten versucht ist, den Ausgangstext und dessen Rezeption implizit vor die Rezeption des Translats zu schieben, soll das Translat als eigenständiger Text wahrgenommen werden (vgl. Ammann 1990:215).

Ausgehend von dieser Funktionsbestimmung kann dann die Relation zwischen Ausgangstext und Translat beschrieben werden, d.h. im Detail: Die Einschätzung der Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext (intertextuelle Kohärenz) sowie auch die jeweilige intratextuelle Kohärenz des Ausgangs- bzw. Zieltextes können also nur in Abhängigkeit einer spezifischen Funktion bzw. eines Skopos erfolgen. Denn: „Kohärente Texte sind nicht per se kohärent, sondern erst in Bezug auf ihre Funktion

und Verwendungssituation“ (Resch 1997:272). Als Methode der Feststellung dienen übersetzungsrelevante Textanalysemodelle (vgl. Ammann 1990:214f.).

2.3. Die Rolle des Lesers

Da Translation bei Ammann als zielgerichtete Handlung gesehen wird, spielt der Rezipient einer Übersetzung eine wichtige Rolle; ohne ihn können Funktion und Relationen von Texten nicht bestimmt werden. „Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption“ (Ammann 1990:217).

Der Terminus „Entstehung“ eines Textes umfasst zum einen die materielle Entstehung, z.B. als schriftlich fixierter Text, zum anderen aber auch die Aktualisierung bzw. Interpretation durch einen Rezipienten, wodurch der Text erst zum Text wird (vgl. Ammann 1990:218).

Was den Rezipienten betrifft, so muss sich der Übersetzer die Fragen stellen: „Was will er, was kennt er, was braucht er?“ (Ammann 1990:217). Der Übersetzer hat also die Aufgabe, anhand von Ausgangsmaterial ein auf den Empfänger zugeschnittenes Translat zu produzieren. Unter Ausgangsmaterial versteht Ammann hier nicht nur den Ausgangstext an sich, sondern auch sämtliche Informationen, über die der Übersetzer bereits verfügt oder die er sich erst zu eigen machen muss, um einen Text zu verstehen. Eine reine „Transkodierung“ auf der sprachlichen Textoberfläche sieht sie, wie zuvor erwähnt, als unzureichend an, da die Produktion und Rezeption aller Texte in einer spezifischen historisch-sozialen kommunikativen Situation – bestimmt durch Variablen wie Raum und Zeit – stattfindet. Die Rezeptionssituation ändert sich demnach laufend; mit anderen Worten: sowohl Interpretation als auch Rezeption eines Textes sind dynamischer Natur (vgl. Ammann 1990:219).

Ammann versteht das Translat als dem Ausgangstext gleichberechtigt. Ihr geht es nicht um die Vergleichbarkeit von Texten, sondern um ihre Wirkung und Rezeption in Bezug auf eine bestimmte Rezipientengruppe.

Sie sieht den Schwachpunkt der meisten anderen übersetzungskritischen Modelle darin, dass sie auf sprach-, aber nicht kulturvergleichenden Prinzipien beruhen und somit mangelnde Fähigkeit zur „Perspektivenübernahme“ besitzen, d.h. sie gehen von der Annahme aus, Merkmale des Ausgangstextes im Zieltext beibehalten zu können, ohne dass sie sich durch die neue kulturelle Einbettung verändern würden. Der größere Zusammenhang, in dem die Merkmale stehen – z.B. dass sie zusammen die Eigenschaft Literarizität ergeben – muss in einer anderen Kultur aber nicht derselbe sein (z.B. kann ein Werk mit erotischen Inhalten in einer Kultur als anspruchsvolle Literatur empfunden werden, in einer anderen aber als vulgär; ist man diesen Merkmalen der Ausgangstextoberfläche in der Übersetzung „treu“, so entsteht in der Zielkultur ein Translat, das aus anderen Gründen veröffentlicht, gekauft und kritisiert wird).

Auch etwaige „Besonderheiten“ eines bestimmten Texts können in einer anderen Kultur nicht immer als solche erkannt werden bzw. nur von jenen Lesern, die mit der Ausgangskultur sowieso schon vertraut, also im Grunde nicht auf eine Übersetzung angewiesen sind.

Der Übersetzer ist daher angehalten, beim Übersetzen unterschiedliche Rezeptionsbedingungen stets mitzubeachten (vgl. Ammann 1990:219f.).

2.3.1. Der „Modell-Leser“

Der Vorgang der Interpretation eines Textes ist vom individuellen Rezipienten abhängig, findet aber innerhalb gewisser Parameter statt, d.h. das Verständnis literarischer Texte wird von der jeweiligen Rezeptionssituation bestimmt, die ihrerseits wiederum von der literarischen Tradition einer Kultur sowie der eigenen literarischen Erfahrung des Rezipienten beeinflusst wird (vgl. Ammann 1990:220f.).

Die „Wirkung“ eines Textes ist schwer fassbar; sie wird meist als der Eindruck definiert, der beim Leser unmittelbar nach der Aufnahme eines Textes entsteht. Diese erste Reaktion hat entscheidenden Einfluss auf die Akzeptanz und Einordnung des Textes. Ammann will aufzeigen, „[...] inwieweit der Leser (noch vor einer ausführlichen

Textanalyse) mit seiner Lektüre dazu beiträgt, daß sich eine bestimmte Wirkung einstellt“ (Ammann 1990:221).

Dazu zieht sie das Konzept des „Lettore Modello“ (Modell-Lesers) von Umberto Eco (1985) heran, welches den Text als trägen Mechanismus sieht, der erst durch das Aktivwerden eines Lesers zu einem Text wird. Dieser textuellen Mitarbeit leistet der Text auch selbst Vorschub (vgl. Eco 1994²:71). Den Text betrachtet Eco als mit Leerstellen durchsetzt, die vom Leser aufgefüllt werden müssen (vgl. Eco 1994²:63f.). „Ein Text will, daß ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren“ (Eco 1994²:64).

Eco zufolge wäre der Modell-Leser jener, der zahlreiche Bezüge herstellt und Interpretationsmöglichkeiten erprobt, die größtmögliche Anzahl sich überlagernder Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen vermag, und über umfangreiches Wissen über literarische Traditionen und Bewertungen verfügt (vgl. Eco 1994²:8; 72).

Hier differenziert Ammann: Sie sieht das „Modellhafte“ eines Lesers eher in der Strategie, die er zur Erfassung eines Textes anwendet. Für den einen mag ein und derselbe Roman spannende Unterhaltung sein, für den anderen Kitsch. Der Unterschied ergibt sich dadurch, dass – bewusst oder unbewusst – beim Lesen konsequent jeweils andere Textmerkmale beachtet werden, aus denen sich dann ein bestimmtes Muster ergibt. Die verschiedenen Muster können zueinander im Widerspruch stehen, schließen einander aber nicht aus.

Im Gegensatz zu Eco geht es Ammann nicht darum, welcher der Leser Recht hat, also die Intention des Autors „richtig“ erkannt hat. Dem Autor eines Textes selbst müssen auch nicht alle Möglichkeiten, Zwischenräume in seinem Text auszufüllen, bewusst gewesen sein (Ammann 1990:224).

Der Modell-Leser ist für Ammann „[...] jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (1990:225).

Dabei ist es unerheblich, ob der Leser dabei nach einer wissenschaftlichen Methode vorgeht (wie etwa ein Literaturwissenschaftler) oder sich keiner Methode bewusst ist, nach der er zu seinem Textverständnis gekommen ist (vgl. Ammann 1990:222f). Der

Rezipient strebt jedoch stets das Gesamtverständnis eines Textes an, welches durch sein Vorwissen und seine Erwartungen wesentlich beeinflusst wird (vgl. Ammann 1990:225). In verschiedenen Kulturen und Zeiten existieren außerdem unterschiedliche Traditionen der Textinterpretation, durch die den Interpretationen der Rezipienten Grenzen gesetzt werden (vgl. Ammann 1990:24).

Was die Lesestrategie des Übersetzers betrifft, so wird er höchstwahrscheinlich schon beim ersten Lesen eines Textes durch sein Wissen beeinflusst, ihn später übersetzen zu müssen. Im Zuge des Übersetzungsprozesses selbst hat er zu entscheiden, welche „Leerstellen“ er seinem Modell-Leser zumuten kann oder wie er der Interpretation des Lesers Vorschub leisten kann (vgl. Ammann 1990:224f.).

Ammann verbindet das Konzept des Modell-Lesers mit Aspekten der *scenes-and-frames semantics*, was im Folgenden beleuchtet werden soll.

2.4. Anwendung des scenes-and-frames-Ansatzes in der Übersetzungskritik

Als besonders wichtig erachtet Ammann die Auswirkung von Einzelszenen auf das Textganze. Ihrem Modell nach werden zunächst sowohl im Translat als auch im Ausgangstext einzelne *scenes* und ihre entsprechenden *frames* analysiert und danach mit Blick auf den Gesamttext – unter Einbeziehung des Skopos – bewertet. Ammann differenziert hier textuelle (inhaltsbetonte) und metatextuelle (formbetonte) *scenes* und *frames* (vgl. Ammann 1990:226f.).

Zur Untersuchung der intratextuellen Textkohärenz, besonders des Wechselspiels zwischen Textelementen und Textganzem, eignen sich besonders beschreibende Szenen, beispielsweise Personenbeschreibungen, da diese beim Leser meist unterbewusst zu einer Bewertung führen. Die Interpretation der Einzelszenen und –

frames durch den Leser steht in engem Zusammenhang mit seiner Interpretation des Gesamttextes (vgl. Ammann 1990:228f.).

Scene und frame bedingen sich gegenseitig. Der Leser kommt auf der Grundlage des frames und der scene zu einer Interpretation, die sich wiederum auf den Gesamttext auswirkt. Wir haben es somit mit einem dynamischen Wechselspiel zu tun, bei dem eine Grenzziehung zwischen den einzelnen Phasen nicht immer möglich sein wird. (Ammann 1990:229)

Den Vorgang der Übersetzungskritik beschreibt Ammann als „Vergleich zweier Lesestrategien“, d.h. als Gegenüberstellung der Gesamtscene des ausgangskulturellen Textproduzenten auf der einen Seite, und der des Zielrezipienten auf der anderen (vgl. Ammann 1990:226).

Denn auch der Modell-Leser baut natürlich „seine“ scenes auf. Der Übersetzungskritiker arbeitet nun mit einer „scene“ eines möglichen Modell-Lesers, auf deren Grundlage er eine mögliche Lesestrategie nachvollziehen kann. Dadurch scheint es mir eher möglich zu sein, in der Übersetzungskritik zwischen unterschiedlichen Lesestrategien zu unterscheiden. (Ammann 1990:239)

Um einen Text interpretieren oder auch produzieren zu können, müssen zuvor die von Kultur zu Kultur oft unterschiedlichen Erwartungen der Leser genau untersucht werden. Das heißt, der Übersetzungskritiker muss die Lesererwartungen der jeweiligen (implizit angenommenen) Rezipienten unterscheiden und gegeneinander in Beziehung setzen können. Als Kritiker gilt es dabei, der Gefahr zu widerstehen, das Translat an der eigenen Interpretation des Originals zu messen, die nie exakt mit der Interpretation des Übersetzers übereinstimmen kann (vgl. Ammann 1990:228).

3. „A Great Deliverance“ („Gott schütze dieses Haus“)

3.1. Die Autorin Elizabeth George und ihr Werk

Susan Elizabeth George wurde am 26. Februar 1949 in Warren im US-Bundesstaat Ohio geboren. Kurze Zeit später zog ihre Familie ins heutige Silicon Valley. Mit 16 Jahren unternahm George eine Studienreise nach England, wo sie ihre Faszination für dieses Land entdeckte.

Ihren Universitätsabschluss in Englischer Literatur machte Elizabeth George an der University of California; sie hat außerdem einen Abschluss in Psychologie der California State University.

Ihre berufliche Laufbahn begann sie als Englischlehrerin an der Mater Dei High School in Santa Ana, wo sie aber zusammen mit zehn anderen Lehrern wegen ihrer Aktivitäten in einer Gewerkschaft gekündigt wurde. Den Rest ihrer Karriere als Lehrerin verbrachte sie an der El Toro High School im jetzigen Lake Forest, Kalifornien. Dort erhielt sie, u.a. für ihre Arbeit mit förderungsbedürftigen Schülern, welche sie fast ein Jahrzehnt lang ausgeübt hatte, den Orange-County-Preis für die Lehrerin des Jahres.

Als Schriftstellerin bekannt wurde sie erst spät, als nach mehr als 13 Jahren der Lehrtätigkeit im Jahr 1989 ihr erster Roman, „A Great Deliverance“, im Verlag Bantam Books veröffentlicht wurde.

Obwohl sie schon als Kind Schriftstellerin werden wollte, war sie von Selbstzweifeln geplagt worden und hatte stets Ausreden gefunden, um es trotz ihrer Ideen nie ernsthaft versuchen zu müssen. Erst als ihr damaliger Ehemann (mit dem sie 1971-1995 verheiratet war) für seine Doktorarbeit einen PC nach Hause gebracht hatte, hatte George schließlich zu schreiben begonnen. Für Ihr Erstlingswerk wurde sie mit dem Anthony Award, dem Agatha Award sowie dem französischen Grand Prix de la Littérature Policière ausgezeichnet. Seitdem übt sie neben ihrer Karriere als Schriftstellerin auch Lehrtätigkeiten an Universitäten in Amerika, Kanada und Großbritannien, v.a. im Fach „Creative Writing“, aus.

Lange Zeit lebte George in Huntington Beach, Kalifornien; heute ist sie mit Tom McCabe, einem ehemaligen Feuerwehrmann, verheiratet und lebt auf einer Insel vor Seattle im US-Bundesstaat Washington. Außerdem besitzt sie eine Wohnung im Londoner Stadtteil Kensington.

Seit ihrem ersten Werk „A Great Deliverance“ veröffentlichte George im Durchschnitt einen Roman pro Jahr, alle davon internationale Bestseller. Die chronologische Handlung der Romane stimmt nicht mit der Reihenfolge der Entstehung der Bücher überein („Mein ist die Rache“ wäre der von der Handlung her erste Roman).

Etliche ihrer Romane wurden im Auftrag der BBC verfilmt und auch im deutschsprachigen Raum im TV unter dem Namen „The Inspector Lynley Mysteries“ gezeigt.

Neben „Gott schütze dieses Haus“ zählen u.a. „Keiner werfe den ersten Stein“, „Auf Ehre und Gewissen“, „Mein ist die Rache“, „Denn bitter ist der Tod“, „Im Angesicht des Feindes“ sowie mehr als zehn andere „Inspector Lynley Mysteries“ – zuletzt „Careless in Red“ – zu ihren Werken. Außerdem veröffentlichte sie zwei Bände mit Kurzgeschichten und eine Aufsatzsammlung zum Thema Kreatives Schreiben.

Obwohl Elizabeth George Amerikanerin ist, spielt die Handlung ihrer Kriminalromane in Großbritannien, für dessen Geschichte, Traditionen, Lebensart, Landschaft und Bauwerke sie seit ihrer Jugend ein ausgeprägtes Faible hat – besonders auch für die raffinierte britische Krimtradition.

Für die Recherche zu ihren Romanen unternimmt sie ausgedehnte Reisen nach England. Sie meint, dass sie durch diese regelmäßigen Besuche durch ihre Perspektive als Außenstehende von den britischen Eigenheiten mehr mitbekommt, als wenn sie sich ständig dort aufhalten würde.

Elizabeth Georges Bücher zeichnen sich durch überaus genaue Recherche, Detailtreue und –reichtum, psychologische Tiefe und gekonnten Spannungsaufbau aus.

Das britische Klassensystem bzw. „Snobismus“ ist z.B. etwas, das sie als negativ empfindet, und es wird deshalb in ihren Romanen auch thematisiert.

Die Hauptpersonen der Romane sind meist Inspector Lynley und Sergeant Havers. Neben der eigentlichen Krimihandlung spielt vor allem auch das private Leben der beiden Ermittler eine bedeutende Rolle: die durch Klassenschranken geprägte Interaktion zwischen dem adeligen Thomas Lynley und der aus Arbeiterklasse-Verhältnissen stammenden Barbara Havers hat großes Konfliktpotenzial. Auch persönliche Krisen der Protagonisten werden thematisiert und spiegeln sich oft symbolisch in den in der Krimihandlung aufgeworfenen Fragen und Themen wider.

3.2. Die Übersetzerin Mechtild Sandberg-Ciletti

Mechtild Sandberg-Ciletti studierte Anglistik und machte zusätzlich an der Dolmetscherschule in München ihren Abschluss zur Diplomübersetzerin für Englisch. Danach arbeitete sie zwei Jahre in Genf als Übersetzerin in der Wirtschaft. Zurückgekehrt nach München war sie daraufhin als Übersetzerin und Dolmetscherin für einen amerikanischen Unternehmer tätig, wobei sie auch viele Dienstreisen unternahm. Weitere zwei Jahre später begann sie schließlich ihre Laufbahn als Übersetzerin für Kriminalromane beim Goldmann Verlag, unterbrochen durch einen fünfjährigen Aufenthalt in den USA, wo sie aber weiter für deutsche Verlage arbeitete. Heute lebt sie in München.

Mechtild Sandberg-Ciletti war 1989 bis 2004 die Übersetzerin von allen 13 bis zu diesem Zeitpunkt veröffentlichten Inspector-Lynley-Kriminalromanen von Elizabeth George (nicht mehr aber der zuletzt 2006 und 2007 erschienen Übersetzungen).

Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzte sie seit den 80er Jahren bis heute weiters u.a. die Psychothriller „Lauf, Jane, lauf“, „Schau dich nicht um“, „Flieh, wenn du kannst“, „Am seidenen Faden“ und „Zähl nicht die Stunden“ der kanadisch-amerikanischen Autorin Joy Fielding; „Picknick im Schatten“; den Thriller „Nachtglut“ von Sandra Brown; „Am Strand von Deauville“, „Zeit der Freundschaft“,

„Alle meine Schwestern“ und andere historische Gesellschaftsromane der britischen Autorin Judith Lennon; die Dramen „Der einzige Kuß“, „Im Herzen des Winters“, „Stille über dem Schnee“ und „Eine Hochzeit im Dezember“ der US-amerikanischen Autorin Anita Shreve; „Die Selbstmord-Schwestern“ des amerikanischen Schriftstellers Jeffrey Eugenides; sowie „Shannara II“ des Fantasy-Autors Terry Brooks.

Im Bereich der Kriminalliteratur übersetzte Sandberg-Ciletti Romane der amerikanischen Schriftstellerin Deborah Crombie wie z.B. „Das Hotel im Moor“; der englischen Autorin Minette Walters, u.a. „Die Bildhauerin“; sowie „Aller guten Dinge sind vier“ aus der skurrilen Stephanie Plum-Krimiserie der Amerikanerin Janet Evanovich.

Mechtild Sandberg-Ciletti war dabei hauptsächlich für Verlage aus der Verlagsgruppe Random House tätig. Die oben genannten Werke werden hauptsächlich als Taschenbuch gekauft.

3.3. Inhaltsangabe

Im malerischen Dorf Keldale in der nordenglischen Provinz Yorkshire hat sich ein rätselhafter Mord zugetragen. Ein 19-jähriges Mädchen im blutbespritzten Sonntagsgewand, Roberta Teys, ist vor der enthaupteten Leiche ihres Vaters William Teys im Stall des Anwesens aufgefunden worden, neben ihr ein blutiges Beil ohne Fingerabdrücke. Sie sagt, sie es getan und es tue ihr nicht leid. Von der zuständigen Polizei der nahegelegenen Stadt Richmond wird sie, da sie kein weiteres Wort mehr spricht und völlig apathisch ist, auf Antrag ihres Cousins in einer psychiatrischen Anstalt untergebracht.

Das gegensätzliche Ermittlerpaar, das von New Scotland Yard in London zur Aufklärung des Falls nach Keldale geschickt wird, der elegante und adelige Inspector Thomas Lynley, eigentlich Lord Asherton, und die unattraktive, intelligente 30-jährige Sergeant Barbara Havers, die aus der Unterschicht kommt und für ihre disziplinären Schwierigkeiten bekannt ist, stoßen bei der Einwohnerschaft des Ortes auf ein Gewirr von Anschuldigungen und verschlungenen Motiven.

Hinter der idyllischen und scheinbar heilen Fassade des Dorfes ereignen sich geheime Untaten, beispielsweise ist einige Jahre zuvor ein Neugeborenes im Winter dem Erfrierungstod ausgesetzt worden. Der katholische Dorfpriester Father Hart, der damals das tote Kind in den Ruinen der alten Abtei von Keldale gefunden hat, lässt bei dessen Beerdigung einen Grabstein mit einer seltsamen Grabinschrift, "Mord ist Nachbar der Lust, wie Flamme und Rauch", einer Zeile aus Shakespeares Drama "Pericles, Prince of Tyre", aufstellen. Dieser Priester war es auch, der das tatverdächtige Mädchen aufgefunden hat und vom örtlichen Polizeichef Nies mit den Tatortfotos nach London zu Scotland Yard geschickt worden war, um als erster Zeuge einvernommen zu werden. Er will Scotland Yard unbedingt überzeugen, dass Roberta nicht diejenige gewesen sein kann, die ihren Vater ermordet hat.

Er sagt aus, der Hofhund Schnauz sei mit durchschnittener Kehle unter dem enthaupteten Toten gelegen, und das hätte Roberta dies dem geliebten Haustier nie antun können. Das Messer, mit dem der Hund getötet worden war, ist nicht aufgefunden worden.

Die attraktive Wirtin Stepha Odell, bei der die beiden Ermittler einquartiert sind, ist eine Informationsquelle über den Ermordeten, der mit ihrer Schwägerin Olivia Odell verlobt war. Diese hat vor einigen Jahren Stephas Bruder Paul durch eine schwere Krankheit, Huntington Chorea, verloren und lebte mit ihrer neunjährigen Tochter Bridie gegenüber von Stephas Wirtschaft.

Stepha wird im Verlauf der Handlung als die mögliche Kindesmörderin präsentiert, da sie als Trägerin des Gens der Erbkrankheit auf keinen Fall Kinder haben will und daher nur unverbindliche sexuelle Beziehungen zum Dorfmalter und zum Organisten des Ortes eingeht. Von Stepha erfahren die Ermittler, dass Polizeichef Nies die Schlüssel des Anwesens dem Neffen des Toten, Richard Gibson, mit dem sie ebenfalls ein Verhältnis hat, gegeben hat. Dieser war von William Teys zum Erben des Hofes eingesetzt worden, bei gleichzeitigem lebenslangem Wohnrecht für Roberta.

Stepha erzählt den Ermittlern von einem Streit, den der Ermordete mit seinem Neffen gehabt hatte, weil dieser nach längerer Abwesenheit bei seiner Rückkehr ins Dorf vor zwei Jahren darüber entsetzt war, dass Roberta inzwischen so dick geworden ist. Aber dann hätte er sich wieder mit ihm versöhnt. Sie charakterisiert Roberta als

Einzelgängerin, die sich nur eine Zeit lang bis Pauls Tod in ihrer Wirtschaft den *Guardian* abgeholt hatte, aber sonst mit niemandem Kontakt hatte. Lynley erfährt jetzt auch, dass Roberta in die Anstalt eingewiesen wurde. Er ruft Nies an, um ihn dafür zu tadeln und alle Unterlagen über den Fall zu fordern.

Die Befragung des Neffen ergibt, dass er es kaum erwarten kann, in das Anwesen des Toten umzuziehen, ein mögliches, aber eher schwaches Mordmotiv. Die Untersuchung des Hofes, die Lynley und Havers durchführen, bringt zu Tage, dass Roberta eine Essstörung hatte, denn sie finden ein Depot verfaulter Esswaren in ihrer Matratze. Sie finden anhand von Fotos heraus, dass sie außerdem eine ältere Schwester gehabt haben muss und erkennen an einem Fotoalbum mit herausgeschnittenen Personen, dass der Tote die Erinnerung an sie hatte tilgen wollen. In einem Zimmer steht ein Lesepult, auf dem eine große Bibel aufgeschlagen liegt. Die Stelle liest sich: „Ich bin Josef, euer Bruder, den ihr nach Ägypten verkauft habt.....Aber Gott hat mich vor euch hergesandt, dass er euch übriglasse auf Erden und euer Leben erhalte zu einer großen Errettung (a great deliverance)". Sie wird sich nach der Aufklärung des Falls als sehr aufschlussreich erweisen.

Zurückgekehrt in ihr Gasthaus erfahren Lynley und Havers von Stepha, dass diese ältere Schwester von Roberta Gillian hieß und mit 16 Jahren, vor elf Jahren, von zu Hause ausgerissen ist. Sie charakterisiert sie als ein Mädchen, das nur Männer und das Vergnügen im Kopf hatte, und deshalb wohl ihren ernsthaften und anständigen Vater verlassen hatte. Sie glich sehr stark ihrer Mutter Tessa, die zart und schlank war, während Roberta groß und später unförmig dick war. Durch Olivia, die Verlobte des Ermordeten, erfahren sie, dass Tessa, seine junge Frau, deren Gedenkschrein sie im Wohnzimmer des Anwesens gesehen hatten, gar nicht gestorben war, sondern ihn kurz nach Robertas Geburt verlassen hatte. Er hatte einen Privatdetektiv engagiert, um sie zu finden, da er sich von ihr scheiden lassen wollte, um Olivia zu heiraten. Am Tag seines Todes hatte er vom Detektiv ihre Adresse erfahren und glaubte sein Problem gelöst.

Lynley zwingt diesen Detektiv, ihm Tessas Adresse zu geben. Er erfährt, dass sie Bigamistin ist und mit ihrer neuen Familie in York lebt. Sie erzählt Lynley und Havers, dass sie Teys verlassen hatte, weil er sich so sehr um die beiden Mädchen gekümmert hatte, dass sie selbst keine Beziehung zu ihnen aufbauen konnte. Ihr neuer Mann,

Russell Mowrey, mit dem sie zwei Kinder hat, hatte vor kurzem erfahren, dass sie schon verheiratet ist und sie verlassen. Bis jetzt ist er nicht zurückgekehrt, was sie stark beunruhigt. Lynley schließt ihn als Verdächtigen aus, da er glaubt, auf dem Foto, das Tessa ihnen mitgegeben hat, ihn als Opfer des Bahnhofmörders, der gerade London unsicher macht, wiederzuerkennen, weil er sein Opferfoto im Büro seines Vorgesetzten Webberly gesehen hat. Er muss dafür allerdings noch die Bestätigung bekommen.

Dann fährt er mit Havers nach Barnstingham, um Roberta in der Heilanstalt aufzusuchen. Der Psychiater Dr. Samuels erklärt ihm, dass Roberta nicht spricht, obwohl sie nicht katatonisch ist. Der Inspector erzählt ihr von Tessa und dass sie noch zwei Geschwister hat, und dass er weiß, wie sehr sie und Gillian ihren Vater geliebt haben. Sie weint, und er versucht sie zu beruhigen ab und verspricht ihr, dass er Gillian finden und mit ihr zurückkommen wird.

In Keldale hat in einem zweiten Handlungsstrang auch ein mit Lynley befreundetes, frisch vermähltes Pärchen Aufenthalt genommen, die Allcourt-St. James', um hier die Flitterwochen zu verbringen. Bei einem Abendessen in Keldale Hall, wo sie wohnen, treffen sie auf Lynley und Havers, was dem Inspector einerseits unangenehm ist, da die Braut seine ehemalige Geliebte ist, für die er noch immer Gefühle hegt, andererseits gelegen kommt, da sich herausstellt, dass Nies seine Ermittlungen behindert, indem er ihm wichtige Informationen vorenthält, die nun St. James, der ein gerichtlicher Gutachter ist, besorgen kann: Lynley überredet ihn dazu, den exhumierten Hund und das blutige Kleid von Roberta zu analysieren.

Lynley hat eine Nacht mit Stepha verbracht, wobei er erkennt, dass Stepha ein Kind geboren haben muss, und er gerät wegen der Affäre am nächsten Tag auf dem Anwesen, wo er und Havers wieder nach Spuren suchen, in eine Auseinandersetzung mit ihr, weil sie gezwungen gewesen war, im Nebenraum die nächtliche Begegnung anzuhören. Der Streit eskaliert immer mehr und Lynley gibt ihr drei Stunden Zeit, etwas zu finden, das sie zu Gillian führt, da sie sich sonst als entlassen betrachten könne. In dieser Zeit will er sich die Ergebnisse von Allcourt-St. James anhören. Diese zeigen, dass nur Roberta den Hund getötet haben kann, da dieser zuvor mit dem selben Schlafmittel betäubt worden war, das auch Teys benutzte und die Flecke des Hundebbluts zeigen, dass sie ihn in der Armbeuge hielt, als sie seine Kehle durchschnitt. Auch die Blutspritzer von Teys

auf dem Rücken des Kleides zeigen, dass sie bei der Enthauptung zumindest nahebei gewesen sein muss.

Als Lynley auf den Hof zurückkehrt, hat Havers tatsächlich inzwischen die Spur zu Gillian aufgenommen, da sie in sechs Zeitungsseiten des *Guardian*, eigentlich drei Duplikatseiten, die Roberta zum Auslegen ihrer Laden verwendete, was man normalerweise wegen der abfärbenden Druckerschwärze nicht macht, unter der Rubrik Verschiedenes zwei Annoncen entdeckt hat, die nur von Gillian sein konnten, wie sie Lynley erklärt. Die eine Anzeige lautete "R. schau dir die Annonce an. G." und war ein Hinweis auf die zweite, die von einer Podiumsdiskussion sprach, welche von einer Organisation namens Testament House in Harrogate abgehalten werden sollte, mit einer Namensliste der Diskussionsteilnehmer. Der dritte Name der Liste, Nell Graham, ist Gillian, dessen ist sich Havers sicher, da der Name Graham sich in einem zerlesenen und abgegriffenen, also oft gelesenen Buch aus der Sammlung der Teys', geschrieben von den Brontës, fand. Bei „The Tenant of Wildfell Hall“ handelte es sich um eine Frau, Helen Huntington, die aus den gesellschaftlichen Konventionen ihrer Zeit ausbricht und ihren trunksüchtigen Mann verlässt, um ein neues Leben anzufangen. Sie verliebt sich in einen Mann, der nur den Namen kennt, den sie für sich selbst gewählt hat, Helen Graham. So nannte sich Gillian Nell Graham. Lynley ist von Havers' Erkenntnissen beeindruckt. Er lässt sich von ihr erklären, dass die Organisation Testament House in London ihren Sitz hat und von einem anglikanischen Geistlichen, Reverend George Clarence, geleitet wird, der sie als Auffangstation für streunende Jugendliche gegründet hat, wo er sich jugendliche Prostituierte, Drogensüchtige und Minderjährige kümmert und ihnen freistellt, wie lange sie im Haus bleiben wollen.

Die Frage ist, ob Gillian immer noch dort ist. Lynley schickt Havers nach London, um Gillian zu finden, weil er hofft, mit ihrer Hilfe zu Roberta durchzudringen. Außerdem gibt er ihr einen Brief mit für seinen Vorgesetzten in Scotland Yard. Er selbst trifft auf dem Friedhof von Keldale Deborah, seine ehemalige Geliebte und nun St. James' Frau, die ihm das kleine Grab mit der Inschrift „Mord ist Nachbar der Lust, wie Flamme und Rauch“ zeigt. Der Priester gesellt sich zu ihnen und erklärt, dass er mit Shakespeare-Zitaten dem Leben und Tod der Verstorbenen Bedeutung verleihen wolle. Bei einem weiteren Gespräch über William Teys und dessen Reaktion auf das Verlassenwerden

durch Tessa und Gillian bezeichnet er, angesprochen auf Gillians Charakter, sie als echten Sonnenschein.

Auch die pensionierte Lehrerin des Orts, die Lynley aufsucht, um sie über das Mädchen zu befragen, verstärkt das Rätsel um die Persönlichkeit Gillians, die jetzt als strebsames junges Mädchen geschildert wird, die Lehrerin werden wollte und sich nicht für Männer interessierte. Roberta hingegen wäre verschlossen gewesen und verträumt, und wäre vom Fortgang Gillians schwer getroffen worden, denn die Achtjährige hatte einen furchterlichen Ausschlag bekommen, offensichtlich psychisch bedingt. Sie selbst hatte dagegen behauptet, eine Allergie gegen Hundehaare zu haben. Als die Lehrerin William Tey darauf ansprach, habe er Mittelchen besorgt, die den Ausschlag zum Verschwinden brachten. Im Verlauf der Auflösung des Falles wird sich erweisen, dass Roberta versucht hatte, der Lehrerin damit etwas zu sagen, was diese aber nicht verstand.

Lynley geht noch einmal auf das Anwesen, um eine Lösung zu finden, die den kaleidoskopisch wirkenden Charakter Gillians erklären würde, denn der Neffe Richard hatte ihm erzählt, dass das Mädchen ihn schon mit 13 Jahren zum Sex verführt hatte und ihn fast verrückt gemacht habe, bis er aus Angst vor Entdeckung durch William aus Keldale wegging. Lynley findet allerdings keinen Hinweis, nur in einem Kasten eine Lade mit den Schlüsseln aller Türen des Hauses, eine seltsame Sammlung.

Auch die Begegnung mit dem Dorfmalers, der nach den Angaben des Dorfororganisten vor Jahren einen heftigen Streit mit Tey gehabt hatte, weil er über sein Land gegangen war, bringt keine Aufklärung. Dieser mokiert sich nämlich nur über den schlechten Geschmack des Toten, der damals seine Zeichnungen zerrissen hatte, während der Marsch "Stars and Stripes Forever" aus seinem Haus dröhnte.

Lynley fährt nochmals zu Tessas Haus, um sie über die Schlüssel in der Lade zu befragen und sich zu vergewissern, dass Russell noch nicht aufgetaucht ist. Dies bestärkt den Inspector in seiner düsteren Ahnung, von der er Tessa aber nichts sagt. Auf die Schlüssel angesprochen, erzählt Tessa, dass Gillian in der Zeit, als sie mit Roberta schwanger war, einmal einen Wutanfall bekam, als William mit ihr beten wollte, und sich in ihrem Zimmer einschloss. Ihr Mann hatte am nächsten Tag alle Schlüssel abgezogen und weggesperrt, mit der Begründung, dass er es sich nicht hätte verzeihen

können, wenn sich Roberta eingesperrt hätte und er sie bei einem Brandausbruch o.ä. nicht hätte retten können.

Nach Keldale zurückgekehrt, sucht Lynley das Shakespeare-Stück, in dem die auf dem Grabstein eingravierte Zeile vorkommt, und findet diese in "Perikles, Prince of Tyre". Der Inhalt des vollständigen Verses, der von Blutschande handelt, bringt bei ihm den Verdacht auf, dass der Priester mehr weiß, als er sagt. Damit konfrontiert, leugnet dieser jedoch.

Barbara Havers hat inzwischen in London Gillian aufgespürt, die unter dem Namen Nell Graham den Sohn des Pastors, Jonah Clarence, geheiratet hat und in der Organisation des Testament House mitarbeitet. In der Wohnung des Paares kommt es zu einer schrecklichen Szene, als Gillian mit ihrer Vergangenheit konfrontiert wird und erfährt, dass Roberta beschuldigt wird, ihren Vater enthauptet zu haben. Sie sperrt sich im Badezimmer ein und schrubbt sich unter der heißen Dusche mit einer Stahlbürste so heftig die Haut auf, dass sie stark blutet; ihr Mann bricht die Tür auf und verhindert Schlimmeres. Havers will den Krankenwagen rufen, doch Jonah verweigert dies (damit die Behörden nichts von ihrer Identität erfahren) und wirft Havers aus der Wohnung. Daraufhin ruft sie Lynley an und erklärt ihm die verzweifelte Situation. Er schickt sie nach Hause und sagt ihr, sie solle am Morgen zur Wohnung zurückkehren, er werde sich um Gillian kümmern. Er verständigt seine Freundin, Lady Helen Clyde, und instruiert sie, das Vertrauen von Pastor Clarence und seiner Frau zu gewinnen, indem sie ihnen hilft, die Wunden von Gillian zu versorgen und trägt ihr auf, mit Gillian und Havers am nächsten Morgen nach York zu fahren. Dies gelingt, und Lady Helen verbringt die Nacht bei Gillian; Jonah verschwindet und lässt die Frauen allein. Am Vormittag holt Lynley die drei Frauen vom Zug ab und fährt mit ihnen zur psychiatrischen Anstalt in Barnstingham. Pastor Clarence erwartet sie dort schon. Er lässt sich nicht nach London zurückschicken und die Gruppe wird von Dr. Samuels in einen Nebenraum mit Spiegel und Tonanlage, von dem aus sie die psychiatrische Sitzung mit den beiden Schwestern beobachten können, geführt.

In der Sitzung werden die schlimmsten Befürchtungen Lynleys bestätigt, denn es stellt sich heraus, dass Teys Gillian seit ihrem fünften Lebensjahr missbraucht hat und nach dem Weggang Tessas zur Ersatzfrau zu machen versuchte. Als sie 16 Jahre alt ist,

vergewaltigt er sie unter dem religiösen Vorwand, so wie Lot zu handeln, der mit seinen Töchtern schlief. Gillian stiehlt ihm den Schlüssel fürs Mädchenzimmer und gibt ihn zur Sicherheit, bevor sie flüchtet, der kleinen Roberta. Sie glaubt im Grunde aber, dass Roberta vor ihrem Vater sicher ist, da sie, anders als sie selbst, der Mutter nicht ähnlich sieht. Sie vergisst, ihrer kleinen Schwester zu sagen, dass sie den Schlüssel behalten muss. Daher kann der Vater ihr den Schlüssel abnehmen und missbraucht nun jahrelang Roberta. Gillian hat ihr gesagt, dass sie auf die Annonce in der Zeitung warten soll, mit der sie ihr Nachricht geben wird. Als Roberta 16 wird und Gillians Anzeige im *Guardian* liest, die sie zur Flucht nach Harrogate auffordert, ist sie durch ihren Vater gerade geschwängert worden und kann ihrer Aufforderung nicht Folge leisten. William nimmt ihr das Baby, das sie im Stall geboren hat, weg und lässt es in der alten Abtei erfrieren, da er es mit nichts einwickeln kann, um sich nicht zu verraten. Roberta muss ihm auch weiterhin seine perversen Wünsche erfüllen, bei Marschmusik muss sie nackt auf ihm marschieren. Sie tut es, um ihn davon abzuhalten, mit der kleinen Bridie, der Tochter von Olivia, dasselbe zu machen wie mit ihr. Als er jedoch die Heirat mit Olivia ankündigt und mit Bridie die Bibel liest, so wie er es mit ihr getan hat, will sie verhindern, dass er weiterhin sein Spiel treiben kann. Sie findet in der Bibel die Stelle mit Josef, die ihr sagt, was sie tun muss. Sie legt das leinene Gewand an, legt die goldene Kette um und bricht auf zu einer ‚großen Errettung‘. Sie tötet den Hund im Stall, ruft ihren Vater, und als er sich über den Hund beugt, schlägt sie ihm den Kopf ab. Es tut ihr nicht leid.

Sie bricht schluchzend zusammen, nachdem sie in der psychotherapeutischen Sitzung in einem körperlichen Ausbruch die Tat demonstriert hat, indem sie einen Sessel an der Wand zertrümmert.

Pastor Jonah Clarence hat schon während der Erzählung der Vergewaltigung Gillians den Raum verlassen und nun stürzt auch Havers hinaus und übergibt sich in der Toilette. Die aufwühlende Sitzung hat auch ihre alptraumhafte Vergangenheit hochgebracht und sie kann einfach nicht mehr. Lynley kommt ihr nach und legt ihr ein kühlendes Tuch auf den Nacken. Sein Mitgefühl berührt sie und sie vertraut sich ihm an: Sie erzählt vom Tod ihres erst zehnjährigen Bruders, seinem langen Sterben und von der Lieblosigkeit ihrer Eltern, die ihn nie im Krankenhaus besuchten. Sie hatte ihn gerächt,

indem sie aus der Wohnung einen Erinnerungsschrein an ihn machte und ihre Eltern dadurch in den Wahnsinn trieb. Lynley nimmt sie in die Arme und hilft ihr den Schmerz ihrer Vergangenheit, der ihr ganzes bisheriges Leben entscheidend beeinflusst hat, zu ertragen.

Mit Dr. Samuels unterhält Lynley sich später darüber, wie die beiden Mädchen diese entsetzlichen Ereignisse überleben hatten können, die Strategie Gillians, wie ein Spiegel zu werden, alles zu tun, was andere in ihr sehen wollten, und davon dissoziiert zu bleiben, sowie die nicht so erfolgreiche Strategie Robertas, sich abzukapseln. Sie besprechen die Psyche und das geradezu typische Verhalten des Kinderschänders, der geschickt den Anschein des anständigen Mitbürgers zu erwecken verstand. Sie sind sich einig darüber, dass Roberta gesund werden und einen Prozess unbeschadet überstehen wird, da kein Gericht der Welt sie verurteilen würde.

In Keldale zurückgekehrt begibt sich Lynley in die Kirche und in den Beichtstuhl, und als der Dorfpriester Father Hart das Fensterchen öffnet, konfrontiert er diesen auf das Schärfste mit seiner unermesslichen Schuld, weist ihm nach, dass er mit seiner Grabinschrift zugegeben hatte, alles über den Missbrauch an den Mädchen und den Mord an dem Baby gewusst und all dem tatenlos zugesehen zu haben. Selbst als er sah, dass sich Teys an Bridie heranmachte, tat er nichts dagegen. Erst als er Roberta vor der Leiche ihres Vaters sitzen sah, wusste er, dass er nicht mehr schweigen konnte und da er zu feige war, um die Wahrheit zu gestehen, hatte er den Tatort manipuliert, das Messer weggeworfen und die Fingerabdrücke am Beil abgewischt, damit die kriminalistische Untersuchung letztendlich die Wahrheit ans Licht bringen sollte. Als der Priester versucht, sich auf das Beichtgeheimnis auszureden, schneidet Lynley ihm das Wort ab. Nie würde ihm diese Schuld verziehen werden, dafür gäbe es kein Verstehen und Verzeihen.

Lynley stößt die Tür des Beichtstuhls auf und geht nach frischer Luft ringend aus der Kirche. Im Friedhof steht Gillian vor dem kleinen Grab und Helen beobachtet sie aus der Ferne, als er zu ihr tritt. Ihr Gespräch über ihre Beziehung zueinander wird von Havers unterbrochen, die mit einer Nachricht von Scotland Yard kommt, der Bestätigung, dass Russell Mowrey in London dem Bahnhofsmörder zum Opfer gefallen ist. Lynley geht dann noch in das Gasthaus, um Stepha Odell zu sagen, dass er ihre

Flucht vor ihrer eigenen Wahrheit missbilligt, dass sie das Leben des Dorfmalers Ezra Farmington zerstört hatte, als sie sein Kind zur Adoption freigegeben und die Ehe mit ihm zurückgewiesen hatte.

Mit Havers und Gillian fährt Lynley dann zu Tessas Haus in York, in der Hoffnung, dass aus der Asche dieses Tages wenigstens ein Gutes phönixhaft erstehen wird. Havers bittet ihn, sie diejenige sein zu lassen, die Tessa über Russells Tod und die übrigen schrecklichen Ereignisse aufklärt. Lynley und Gillian warten im Auto, bis die Tür des Hauses auffliegt und Tessa herausstürzt. Gillian schreit nach ihrer Mutter, sie laufen auf einander zu, fallen einander in die Arme und gehen dann gemeinsam ins Haus.

4. Textanalyse nach Ammanns Modell anhand ausgewählter Textbeispiele

4.1. Translatfunktion

Die deutsche Fassung von Elizabeth Georges Debutroman, „Gott schütze dieses Haus“ erschien erstmals im Jahr 1989 als Taschenbuchausgabe im Blanvalet Verlag, München - einem Teil der Verlagsgruppe Random House Bertelsmann - also circa ein Jahr nach dem Erscheinen des englischen Originaltextes. In neuerer Auflage wird das Buch heute von Goldmann, einem weiteren Unternehmen der Verlagsgruppe Random House, verlegt. Der Goldmann Verlag gibt an, auf Vielfalt und Qualität des Programms Wert zu legen, und verlegt u.a. Autoren aus den Bereichen Unterhaltung, Krimi, Frauenbuch, Klassiker, Belletristik, Sachbuch und Ratgeber.

Der Verlag Blanvalet, bei dem die Übersetzung ursprünglich erschien, wurde in den 1970er Jahren an die Verlagsgruppe Bertelsmann verkauft. Auf der Website des Verlags liest man, der Verlag habe es zum Ziel, „ein großer, anspruchsvoller Unterhaltungsverlag“ zu sein. Das Buchangebot wurde in den letzten Jahren in diesem Sinne immer internationaler; das Programm umfasst deutsche und internationale Bestsellerautoren – z.B. Elizabeth George, Charlotte Link, Sandra Brown und Jeffery Deaver – aus den Genres historischer Roman, Thriller, psychologischer Spannungsroman und moderne Frauenunterhaltung, Frauen-Erfahrungsberichte und Autobiographien.

In der Kurzbeschreibung auf der Buchhinterseite und dem Klappentext wird der Leser auf eine spannende Handlung, eine schockierende Thematik, und ländliches England als Schauplatz hingewiesen. Auch anhand der aufsehenerregenden eindringlichen Formulierungen dieser Kurztexte lässt sich darauf schließen, dass ein möglichst großer Leserkreis angesprochen werden soll, also Leser und Leserinnen aus dem gesamten deutschen Sprachraum verschiedensten Alters und mit verschiedenem

Bildungshintergrund, die sich für Krimis interessieren. Es wird in den Kurztexten betont, wie meisterlich der Spannungsbogen aufgebaut ist, also darf der Leser erwarten, auf sehr gekonnte Weise spannend unterhalten zu werden. Je nach Vorwissen wird der Leser durch den Klappentext-Hinweis auf Scotland Yard und das Spielen der Handlung in einem „Nest im englischen Yorkshire“ (wobei er damit typisches ‚Britischsein‘ verbindet) möglicherweise indirekt an auch im deutschen Sprachraum hinlänglich bekannte Klassiker der britischen Kriminalliteratur (wie z.B. Sherlock Holmes von Sir Arthur Conan Doyle oder Agatha Christies Werke) erinnert und erwartet sich unbewusst ähnlich anspruchsvolle Qualität und Spannung.

Nach eigenen Aussagen der Übersetzerin erhielt sie keinen bestimmten Übersetzungsauftrag vom Verlag und habe „einfach drauf los übersetzt“. In einem späteren Email meinte sie aber dann, sie habe die Weisung erhalten, möglichst nahe „am Wort zu bleiben“.

Sie habe während der Übersetzung keinen Kontakt mit der Autorin gehabt, sie aber später einige Male getroffen. Elizabeth George habe dabei betont, dass sie nicht wünsche, dass Übersetzungen ihrer Bücher „gestraft“ würden und sei äußerst „penibel“. Diese Einstellung empfand die Übersetzerin als problematisch.

Es kann davon ausgegangen werden, dass Elizabeth George (als Nichtübersetzerin) mit Aussagen wie „wörtlich“ und „nichts straffen“ im Grunde nicht meint, dass einzelne Wörter irgendwie interlinear ausgetauscht werden sollen. Elizabeth George spricht in Interviews immer wieder davon, dass sie vor dem eigentlichen Schreiben ihrer Romane Wochen und Monate damit verbringt, psychologische Profile für jeden ihrer Charaktere zu erstellen, sodass sie sich genau vorstellen kann, was jeder Charakter in jeder Situation tun oder sagen würde. Sie reist zu Schauplätzen und recherchiert peinlich genau alle Details, sodass der Leser das Gefühl hat, alles mit eigenen Augen zu sehen und in die Handlung eingesogen wird. In diesem Sinne ist es verständlich, dass sie diese Detailtreue als ganz bewusstes Mittel des Spannungsaufbaus und der Vielschichtigkeit gewahrt wissen will. So ist anzunehmen, dass sie mit „wörtlich“ eigentlich meint, dass der Zielleser die Handlung auf vergleichbar intensive und komplexe Weise wahrnehmen können soll.

4.2. Intratextuelle Translatkohärenz

Beispiel 1a)

Die folgende Textstelle bildet den Anfang des Romans, also den Beginn des ersten Kapitels. Als solche lässt sie den Leser dort auf bestimmte Weise in die Handlung einsteigen. Es handelt sich um eine Szene in einem Zugabteil, in dem sich der Father Hart mit einem weiteren Fahrgast befindet, bevor er in London, seinem Reiseziel, ankommt, um über den Mordfall auszusagen.

Es war ein Fauxpas schlimmster Art. Er nieste der Frau mitten ins Gesicht, laut, naß, absolut unverzeihlich. Eine Dreiviertelstunde hatte er das Niesen zurückgehalten, dagegen gekämpft, als handle es sich um Henry Tudors Streitmacht bei der Schlacht von Bosworth. Bis er schließlich kapitulierte. Und nach vollbrachter Tat fing er zu allem Überfluß auch noch zu schniefen an.

Die Frau fixierte ihn. Sie war genau der Typ, in dessen Anwesenheit er unweigerlich zum stammelnden Idioten wurde, mindestens einen Meter achtzig groß, mit jener modischen Unbekümmertheit gekleidet, die für die britische *upper class* bezeichnend ist, alterslos und zeitlos. Sie fixierte ihn mit stahlblauem Blick, unter dem sich vor vierzig Jahren gewiß manches Zimmermädchen in Tränen aufgelöst hatte. Sie mußte weit über sechzig, vielleicht schon fast achtzig sein, aber es war schwer zu sagen. Sie saß kerzengerade, die Hände im Schoß gefaltet, mit der vorschriftsmäßigen Haltung der höheren Tochter, die sich nicht die kleinste der Bequemlichkeit förderliche Regung gestattet.

Und sie fixierte ihn. Erst seinen Priesterkragen, dann seine tropfende Nase. Verzeihen Sie, Verehrteste. Ich bitte tausendmal um Verzeihung. Ein kleiner Fauxpas wie ein Niesen darf doch eine Freundschaft wie unsere nicht zerstören. Er war immer so witzig, wenn er seine geistigen Dialoge führte. Nur wenn er laut sprach, kam er fürchterlich ins Schleudern.

Er schniefte wieder. Sie starrte ihn immer noch an. Wieso reiste sie überhaupt zweiter Klasse? Sie war in Doncaster ins Abteil gerauscht wie eine überalterte Salome, freilich zugeknöpfter gekleidet, und hatte dann die ganze Fahrt nichts anderes getan, als entweder von dem widerlich riechenden lauwarmen Kaffee der Britischen Eisenbahn zu nippen oder ihn in einer Art und Weise anzuschauen, welche die Mißbilligung der gesamten englischen Staatskirche zum Ausdruck brachte. (George 1989:7f.)

Der Leser wird durch den unvermittelten Einstieg direkt ins Geschehen hinein katapultiert, ohne sich zunächst einen Schauplatz vorstellen zu können. Nach dem ersten kurzen Satz erwartet er weitere Erklärungen zu dem erwähnten schlimmen

Fauxpas, die er dann von „Er nieste der Frau mitten ins Gesicht“ gleich darauf bekommt. Es entsteht ein eher aggressiver Eindruck von jemandem, der einer Frau möglicherweise absichtlich ins Gesicht niest, was weiter durch die frames „mitten“, „laut“, „unverzeihlich“ verstärkt wird.

Durch das später folgende „dagegen gekämpft, als handle es sich um Henry Tudors Streitmacht bei der Schlacht von Bosworth“ entsteht eine humorvolle scene durch den Vergleich von etwas eigentlich Harmlosem wie eines Niesens mit einer Streitmacht.

Die dann folgende Beschreibung der Frau wirkt fast durchgehend wie aus der neutralen, objektiven Perspektive eines außenstehenden allwissenden Erzählers, angezeigt durch die Formulierung „die für die britische *upper class* bezeichnend **ist**“. Die Formulierung am Ende des Absatzes „die sich nicht die kleinste der Bequemlichkeit förderliche Regung gestattet“ ist aufgrund ihrer Verschachteltheit nicht leicht zu erfassen.

Im übernächsten Absatz „Sie war in Doncaster ins Abteil gerauscht wie eine überalterte Salome, freilich zugeknöpfter gekleidet“ lässt den Anteil der Leser, der nichts mit der Anspielung auf die Legende der Salome anfangen kann, aus der Satzkonstruktion schließen, dass diese jünger und leichter bekleidet war als die beschriebene Frau, sonst hängt die scene etwas in der Luft.

Die Gesamtscene dient dazu, den Charakter des unbeholfenen unsicheren Priesters einzuführen sowie die Frau zu beschreiben, die mit ihm im Zugabteil sitzt. Von dieser aktualisiert der Leser die scene einer steifen, konservativen Aristokratin, die sehr auf ihr Auftreten wertlegt, was aber etwas im Widerspruch zu ihrer modischen „Unbekümmertheit“ steht – die folgendes assoziieren lässt: „ohne sich um etwas zu kümmern, sorglos, gleichgültig, keinerlei Bedenken haben“ (vgl. WAHRIG 2008⁸:1530, DUDEN 2007⁶:1755). Dass die Frau den Priester auf eine Weise ansieht, „welche die Mißbilligung der gesamten englischen Staatskirche zum Ausdruck brachte“ lässt bei Ziellesern, die nicht mit britischen religiösen Konfessionen vertraut sind, keine schlüssige scene entstehen, teils auch bedingt durch die nicht eindeutige Formulierung

„Mißbilligung **der** (...) Staatskirche“, wobei rein grammatikalisch nicht klar wird, ob mit „der“ „gegenüber der“ oder „seitens der“ gemeint ist.

Beispiel 2a)

An dieser Stelle kommt das frischverheiratete Paar Deborah und Simon Allcourt-St. James später als geplant, nämlich als es schon dunkel ist, im Dorf Keldale an, um die Flitterwochen dort zu verbringen.

Sie stieg aus und blieb einen Moment in der kalten Nachtluft stehen, um das Haus zu mustern.

Ursprünglich war es elisabethanischer Bau gewesen, doch eine Reihe späterer Veränderungen hatte es in ein wunderliches Prunkstück unbekümmerter Stillosigkeit verwandelt. In den altmodischen Fenstern spiegelte sich das trübe Mondlicht, das durch die Nebelschleier über dem Hochmoor sickerte. Efeuähnliches Gerank, aus dem zwischen glänzenden Blättern mauvefarbene Blüten sprossen – Leinkraut, wie sich bei Tageslicht zeigen würde –, überzog die Mauern. Auf dem Dach hob sich ein Wirrwarr von Schornsteinen schwarz vom Nachthimmel ab. Der ganze Bau erschien wie die Ausgeburt eines widerspenstigen Geistes, der nicht bereit war, das Dasein des 20. Jahrhunderts anzuerkennen. Und der gleiche Geist herrschte im Park rund um das Haus. Uralte Eichen breiteten hier ihre massigen Äste über Rasenflächen, wo blumentumkränzte Standbilder das Gleichmaß der grünen Weite unterbrachen. Gewundene Pfade lockten mit Sirenenzauber in den Wald hinter dem Haus. das Plätschern eines Springbrunnens und das Blöken eines Schafs waren die einzigen Laute, die das Seufzen des Nachtwinds begleiteten.

Deborah drehte sich wiederum zum Wagen um. Simon hatte seine Tür geöffnet. Geduldig wartete er auf ihre Reaktion, die Reaktion der geschulten Fotografin.

„Es ist wunderschön“, sagte sie. „Simon, ich danke dir.“

Er hob das geschiente Bein aus dem Wagen, stellte es auf den Boden und bot ihr seine Hand. Mit einer routinierten Bewegung half Deborah ihm auf die Füße.

„Es kommt mir vor, als wären wir stundenlang im Kreis gefahren“, bemerkte Simon und streckte sich.

„Das sind wir ja auch“, meinte sie neckend. „Keine zwei Stunden vom Bahnhof entfernt, Deborah. Eine herrliche Fahrt.“

Er lachte leise. „Aber es war doch auch eine herrliche Fahrt, Liebes. Gib’s zu.“

„Absolut. Als ich die Rievaulx Abtei das dritte Mal sah, war ich völlig hin.“ Sie blickte zu der schweren Eichentür hinüber. „Also, wollen wir es versuchen?“

(George 1989:62f.)

Die Wortkombination „wunderliches Prunkstück“ wirkt auf den Leser etwas seltsam, da die sehr positiven und glanzvollen Konnotationen des frames „Prunkstück“ mit den Assoziation von „wunderlich“ – eigenartig und verschoben – zueinander im Widerspruch stehen.

Der Abschnitt „Der ganze Bau erschien wie die Ausgeburten eines widerspenstigen Geistes, der nicht bereit war, das Dasein des 20. Jahrhunderts anzuerkennen. Und der gleiche Geist herrschte im Park rund um das Haus“ stört den Leser aus verschiedenen Gründen im Lesefluss: zuerst entsteht durch die frames „Ausgeburt“, „widerspenstig“ sowie den aktiven Nebensatz „der nicht bereit war“ in der Vorstellung des Lesers eindeutig das Bild eines körperlich manifestierten Geistes – in Verbindung mit der vorangegangenen Beschreibung des alten Hauses und des Mondlichts, der Nebelschwaden etc. – vielleicht sogar eines spukenden Geistes im weißen Gewand, der mit Ketten rasselt oder Ähnliches. Im gleich darauffolgenden Satz wird aufgrund der Wortfolge „der gleiche Geist herrschte im Park“ aus grammatikalischen Gründen aber eigentlich wieder ausgeschlossen, dass es sich hier um einen personifizierten Geist handelt, denn die Wendung „es herrscht ein Geist“ wird nur verwendet, um im abstrakten Sinn die Atmosphäre eines Ortes zu beschreiben. Außerdem steht die zuvor evozierte romantische und poetische scene der Landschaftsbeschreibung („Mondlicht“, „Nebelschleier“, „Gerank“) im Widerspruch zu der komikhaft schelmischen Konnotation des frames „widerspenstig“, die in Kombination mit dem personifizierten Geist entsteht. So entsteht für den Leser eine inkongruente scene. Abgesehen davon ist die Stelle „das Dasein des 20. Jahrhunderts“ stilistisch etwas holprig, da „Dasein“ zuerst im Sinne von „Leben(sbedingungen)“ aufgefasst wird. In diesem Fall müsste es aber nicht „des“, sondern „im“ 20. Jahrhundert“ heißen. Daraus kann man schließen, dass die Tatsache, dass mittlerweile das 20. Jahrhundert begonnen hat, gemeint ist. In diesem Fall ist es ungewöhnlich, die Nominalisierung „Dasein“ zu verwenden, was auf der metatextuellen Ebene zu einer etwas ‚unrunden‘ scene beiträgt.

Im darauffolgenden Abschnitt ist der Ausdruck „grüne Weite“ etwas unlogisch, da das Ehepaar die Szenerie ja kurz vor Mitternacht, im Mondlicht, betrachtet. Es werden Geräusche beschrieben, „Plätschern“, „das Blöken eines Schafs“ und „das Seufzen des

Nachtwinds“. Außerdem weiß der Leser, dass es Nacht ist. So erscheint es in diesem Zusammenhang im Anschluss unklar, warum Simon deswegen auf die „Reaktion der geschulten Fotografin“ wartet.

Beispiel 3a)

In der folgenden Szene sind Lynley und Havers im Auto unterwegs zum Dorf Keldale, wo der Mord geschehen ist.

Lynley hatte offensichtlich eine Vorliebe für die Russen. Sie hatten mit Rachmaninoff begonnen, auf ihn folgte Rimski-Korsakow, und nun schlugen die Heroenklänge der 1812-Ouvertüre über ihnen zusammen.

„Da! Haben Sie es bemerkt?“ fragte er sie, nachdem der letzte Ton verklungen war. „Das eine Becken war einen Vierteltakt hinterher. Aber das ist einzige, was ich an dieser Aufnahme von 1812 auszusetzen habe.“

Er schaltete die Stereoanlage aus.

Barbara fiel zum erstenmal auf, daß er überhaupt keinen Schmuck trug - keinen Siegelring, keinen Schulring, keine teure Armbanduhr, die im Licht golden funkelte. Aus irgendeinem Grund fand sie das irritierend.

„Nein, das hab’ ich gar nicht bemerkt. Tut mir leid. Ich versteh’ nichts von Musik.“

Erwartete er allen Ernstes, daß sie - mit ihrer durchschnittlichen Schulbildung - fähig sein würde, sich mit ihm sachverständig über klassische Musik zu unterhalten? (George 1989:100)

Die Formulierung „dieser Aufnahme von 1812“ ist etwas missverständlich, da sie so interpretiert werden könnte, dass das Musikstück, das sie gerade hören, im Jahr 1812 aufgenommen wurde. Da das schwer möglich ist, ist 1812 wohl als stellvertretend für „Ouvertüre 1812“ gemeint, was aber aufgrund der Position mitten im Fließtext, ohne Anführungszeichen, nicht erkennbar ist.

Die Textpassage „Barbara fiel zum erstenmal auf, daß er überhaupt keinen Schmuck trug – keinen Siegelring, keinen Schulring, keine teure Armbanduhr, die im Licht golden funkelte. Aus irgendeinem Grund fand sie das irritierend“ hängt etwas in der Luft. Aufgrund der vorangehenden scene sieht der Leser vor sich, wie Lynley und Havers im Auto fahren und währenddessen klassische Musik hören, von der Lynley offensichtlich begeistert ist. Danach schwenkt die Sicht auf die Perspektive von Havers

um, die aus irgendeinem Grund anfängt, sich über Lynleys Angewohnheiten des Schmucktragens Gedanken zu machen. Der frame „Siegelring“ evoziert beim Leser die vage Vorstellung eines vor Jahrhunderten lebenden Menschen (wahrscheinlich eines Adligen), der bei Kerzenschein an einem Tisch sitzt und den Ring benutzt, um damit in Verbindung mit heißem Wachs einen Brief zu verschließen. Durch den nachfolgenden frame „Schulring“ kann der Leser höchstwahrscheinlich gar keine scene aktualisieren, denn abgesehen davon, dass er dieses Kompositum wohl noch nie gehört hat, gibt es auch sonst im vorangegangenen Text keine Hinweise darauf, was ein Schulring sein könnte. Möglicherweise könnte der Leser zu dem Schluss kommen, dass Schulabgänger in England aus irgendeinem Grund auch Jahre (Jahrzehnte – denn mit „Schule“ wird im deutschen Sprachraum üblicherweise keine höhere als die 12. Schulstufe bezeichnet und Lynley ist um die 40) nach dem Abschluss einen Ring tragen, der auf irgendeine Weise die Schule symbolisiert. Dann erfährt der Leser noch, dass Lynley auch keine Armbanduhr hat. Diese wird mit den frames „teuer“ und dem gefälligen Bild „im Licht golden funkeln“ beschrieben, wobei „funkeln“ positive, zarte, liebevolle Konnotationen hat, was insgesamt auf ein ästhetisch schönes, geschmackvolles Schmuckstück hinweist. Da die Tatsache, dass er so etwas nicht trägt, Havers irritiert, kann der Leser nur mutmaßen, Havers sei der Meinung, a) eigentlich sollte er Schmuck tragen, oder b) er sollte teuren ästhetischen Schmuck tragen. Da diese Schlussfolgerung nicht viel Sinn ergibt, versucht der Leser in Verbindung mit dem vorher erwähnten „Siegelring“ (von dem er sich zwar nicht vorstellt, dass heutzutage jemand noch so etwas im Alltag besitzt, trotzdem aber etwas Historisch-Adeliges damit assoziiert) zu interpretieren, Havers denkt, er solle seiner gesellschaftlichen Stellung entsprechende Accessoires tragen. Da dem Leser aus vorangegangenen Stellen des Romans aber Havers' Ablehnung gegenüber jeglichen Attributen der upper-class bekannt ist, ist es widersprüchlich, dass es bei ihr ausgerechnet ein Gefühl der Irritation auslösen sollte, dass er keine Symbole dessen zur Schau trägt. Durch die Formulierung „Aus irgendeinem Grund“ wird dem Leser außerdem signalisiert, dass Havers selbst nicht weiß, warum sie irritiert ist. Somit ist es etwas undurchschaubar, was durch die Textstelle ausgesagt werden soll, und der Leser kann sich keine in sich schlüssige scene aufbauen.

Beispiel 4a)

An dieser Stelle begegnen Lynley und Havers zum ersten Mal Stepha Odell, der Besitzerin des kleinen Hotels in Keldale, wo die beiden für die Dauer ihrer Ermittlungen einquartiert sind.

„Inspector Lynley? Ich hoffe, Sie mußten nicht zu lange warten. Solange ich in der Kirche bin, sperre ich immer ab, weil sonst keiner da ist, der das Haus hüten könnte. Ich bin Stepha Odell. Ich bin die Wirtin hier.“

Beim Klang der fremden Stimme drehte sich Lynley um, doch als er die Frau sah, blieben ihm die höflichen Floskeln der Begrüßung im Halse stecken.

Eine große, wohlgestaltete Frau, vielleicht vierzig Jahre alt, stand vor ihm. Sie war zum Kirchgang in eine gefälliges, graues Kleid mit weißem Kragen gekleidet. Schuhe, Gürtel, Handtasche und Hut waren schwarz, und das Haar, das ihr lose auf die Schultern fiel, war kupferrot. Sie war eine sehr schöne Frau.

„Thomas Lynley“ sagte er und kam sich dabei vor wie ein kleiner Junge. „Das ist Sergeant Havers.“

„Bitte, kommen Sie herein.“ Ihre Stimme war warm und angenehm. „Ihre Zimmer sind bereit. Bei uns ist es um diese Jahreszeit recht ruhig, wie Sie feststellen werden.“

Das Haus war kühl, mit dicken Mauern und glatten Steinböden. Sie führte in das kleine Vestibül, wo der Empfang war, und zog ein voluminöses Register heraus. Ihre Bewegungen waren lebhaft, von einer natürlichen Anmut geprägt.

„Sie wissen, dass es bei uns nur Frühstück gibt?“ fragte sie ernsthaft, als wäre die Stillung seines Hungers in diesem Moment die vordringlichste Frage.

Sehe ich so verhungert aus? „Wir werden schon zurechtkommen, Mrs. Odell“, antwortete er, während Barbara stumm, mit ausdrucksloser Miene an seiner Seite stand.

„Miss“ entgegnete Stepha. „Oder noch besser, einfach Stepha. Sie bekommen im *Dove and Whistle* in der St. Chad's Lane jederzeit warme Mahlzeiten, oder auch im *Gral*. Wenn Sie etwas Besonderes wollen, können Sie auch nach Keldale Hall hinausfahren.“

„Im Gral?“

Sie lachte. „Das ist das Gasthaus gegenüber der Kirche.“

„Na, der Name muss selbst die alkoholfreundlichen Götter milde stimmen.“

„Pater Hart jedenfalls. Der trinkt ab und zu mal abends ein Glas dort. Soll ich Ihnen jetzt Ihre Zimmer zeigen?“

Ohne auf eine Antwort zu warten, ging sie ihnen voraus die windschiefe Treppe hinauf.

„Wir sind alle froh, daß Sie gekommen sind, Inspector“, bemerkte sie, während sie die Tür zum ersten Zimmer öffnete und dann, zum Zeichen, daß sie selbst wählen sollten, wer wo wohnen würde, mit einer kurzen Geste auf das Zimmer nebenan deutete. „Das ist angenehm. Ich freue mich, es zu hören.“

„Wissen Sie, wir haben weiß Gott nichts gegen Gabriel, aber er ist bei allen ziemlich unten durch, seit sie Roberta in die Anstalt gebracht haben.“ (George 1989:105f)

Durch den frame „Wirtin“ entsteht beim Leser zunächst die scene einer biedereren, nicht mehr ganz jungen Frau. Weiters erwartet man im nächsten Satz „(...) doch als er die Frau sah, blieben ihm die höflichen Floskeln der Begrüßung im Hals stecken“ durch die umgangssprachliche und plumpe Formulierung „im Hals stecken bleiben“ etwas Negatives oder Erschreckendes, das ihn dazu führen muss, dass er es nicht über sich bringen kann etwas Höfliches zu sagen, nicht einmal „Floskeln“. Diese anfängliche Erwartung wird jedoch nicht erfüllt, da Stepha im Weiteren mit positiven Attributen beschrieben wird.

Der gesamte Textabschnitt hat hauptsächlich die Funktion, Charaktere und Schauplätze einzuführen, und sachliche Informationen zu geben: Stepha ist körperlich attraktiv und hat eine angenehme Stimme; Stepha sagt den beiden Ermittlern, dass sie sie beim Vornamen nennen können, und erklärt ihnen daraufhin, wo sie sonst überall noch essen können.

Weiter unten, nachdem sie Lynley gesagt hat, das Dorf sei froh, dass er da ist, antwortet Lynley mit dem stilistisch sehr unbeholfenen Satz: „Das ist angenehm. Ich freue mich, es zu hören“. Das „es“ in „es zu hören“ ist im Deutschen grammatikalisch nicht akzeptabel, um auf eine Tatsache rückzuverweisen; es fehlt eine eindeutige Verbindung zum damit Bezeichneten. Abgesehen davon ist die gesamte Wortwahl und syntaktische Konstruktion von Lynleys Aussage spröde, gestelzt und klingt nicht unbedingt wie Sprache, die man in einem Dialog verwenden würde. Die Formulierung „das ist angenehm“ wirkt außerdem auf Stephas Aussage hin etwas ungewöhnlich, denn mit „angenehm“ wird ein persönliches (körperliches oder psychisches) Gefühl des Sichwohlfühlers verbunden. Es ist nicht ganz klar, was daran so angenehm ist, dass die Leute über die Ermittlungshilfe durch Scotland Yard froh sind.

Havers wird in der Textstelle mit den Worten „während Barbara stumm, mit ausdrucksloser Miene an seiner Seite stand“ beschrieben, was auf Unhöflichkeit, Schroffheit, soziale Inkompetenz oder Ähnliches hindeutet.

Beispiel 5a)

In der folgenden Textstelle gehen Lynley und Havers zum ersten Mal ins *Dove and Whistle*.

„Brathuhn“, erklärte der Wirt. „Wie immer am Sonntag. Wenn Sie sich ins Restaurant setzen wollen, lass’ ich Ihnen gleich etwas bringen.“

Im *Dove and Whistle* ging es lebhaft zu. Im Schankraum, wo es bei ihrem Eintritt schlagartig still geworden war, war die Luft zum Schneiden. In einer Ecke saßen mehrere Bauern im Gespräch, die dreckverkrusteten Stiefel auf den Leisten der geradlehnigen Stühle; hinten, bei der Tür zur Toilette, spielten zwei junge Männer mit viel Hallo eine Partie Darts; eine Gruppe Frauen mittleren Alters unterhielt sich angeregt und mit viel Gelächter. Am alten Tresen standen die Gäste dicht nebeneinander und scherzten mit dem Mädchen, das dahinter die Zapfhähne bediente. (George 1989:136)

Die Funktion der scene ist es, die Atmosphäre des *Dove and Whistle* zu vermitteln. Zu diesem Zweck werden die Aktivitäten der verschiedenen Gäste kurz beschrieben. Durch die frames „dreckverkrustet“, „mit viel Hallo“ und „mit viel Gelächter“ entsteht die scene eines gutbesuchten, lebhaften Ortes. Die Formulierung „bei ihrem Eintritt“ wirkt als Beschreibung des Eintretens im konkreten Sinn stilistisch etwas ungewöhnlich, da normalerweise diese Form der Nominalisierung („Eintritt“ bzw. „Austritt“) hauptsächlich die Vorstellung des abstrakten Eintretens, z.B. in eine Organisation, evoziert; der Ausdruck wirkt unpassend gestelzt.

Beispiel 6a)

Der Kel war im Gegensatz zu manch anderem Wasserlauf, der sich wild und ungebärdig aus den Highlands in die Täler stürzt, ein friedliches Flößchen. Leise murmelnd zog er seine Bahn durch Keldale, um an der Ruine der alten Abtei vorbei dem Meer zuzustreben. Er liebte das Dorf, behandelte es gut, trat kaum je zerstörerisch über seine Ufer. Gern duldete er das Gasthaus an seinem Rand,

grüßte plätschernd die Gemeindewiese und begleitete mit sanftem Rauschen das Leben der Menschen, die in den Häusern an seinem Wasser lebten. (George 1989:151)

Durch den diminuierenden frame „friedliches Fließchen“ sowie das personifizierende „er liebte das Dorf“, „grüßte plätschernd die Gemeindewiese“ und „begleitete mit sanftem Rauschen das Leben der Menschen“ entsteht vor dem geistigen Auge des Lesers eine extrem idyllische scene. In Verbindung mit dem Stilmerkmal des invertierten Satzbeginns in „Leise murmelnd zog er“ und „Gern duldete er“ liest sich die Textstelle wie eine direkt aus einem Märchenbuch entnommen.

Dies erfüllt auf der einen Seite die Funktion der Beschreibung, nämlich den Gegensatz des idyllisch wirkenden Dorfes zu dem grausamen Verbrechen, das dort geschehen konnte, zu unterstreichen. Auf der anderen Seite wirkt die scene durch ihre fast überzeichnete Märchenhaftigkeit in ihrer Einbettung in den Gesamttext (trotz des unbestritten fließenden poetischen Stils) seltsam inkongruent.

Beispiel 7a)

In dieser Szene fahren Lynley und Havers zum Haus des Dorfororganisten Nigel Parrish, um ihn zu befragen.

Dröhnende Orgelmusik schien selbst aus den Bäumen zu schallen. Sie schwoll zum Crescendo an, fiel zu sanften Tönen ab, schwoll von neuem an: ein barockes Klangwerk aus gewaltigen Akkorden, Pausen und verschnörkelten Figuren. Beim Erscheinen des Bentley gingen die beiden Männer auseinander. Der eine schrie Nigel Parrish noch eine letzte wütende Schmähung nach, ehe er in Richtung zur High Street davonging.

„Ich glaube, ich werde mir den guten Nigel gleich mal vorknöpfen“, sagte Lynley. „Sie brauchen nicht mitzukommen, Havers. Ruhen Sie sich ein wenig aus.“

„Ich kann selbstverständlich-“

„Das ist ein Befehl, Sergeant.“

Zum Teufel mit ihm. „Ja, Sir.“

Lynley wartete, bis Barbara im Gasthaus verschwunden war, ehe er über die Brücke zu dem ungewöhnlichen kleinen Haus ging, das drüben auf der anderen Seite der Dorfwiese stand. An der Vorderfront des Hauses zog sich ein Spalier mit Rosen entlang. Unbeschnitten wucherten sie wie in der Wildnis den schmalen Fenstern zu beiden Seiten der Haustür entgegen, rankten sich an der Mauer empor und waren schon daran, in leuchtender Pracht das Dach zu erobern.

Blutrot erfüllten sie die Luft mit einem schwülen Duft, der beinahe betäubend wirkte. (George 1989:189)

Die lebhafteste Beschreibung der lauten Orgelmusik dient dem Leser dazu, sich einen ersten Eindruck von Nigels Haus machen zu können. Dem Ende der Beschreibung der Orgelmusik mit den Worten „ein barockes Klangwerk aus gewaltigen Akkorden, Pausen und verschnörkelten Figuren.“ folgt sehr unvermittelt – auch ohne Kennzeichnung durch einen Absatz – die nächste, zusammenhanglos wirkende scene „Beim Erscheinen des Bentley gingen die beiden Männer auseinander.“ Die Funktion der Textstelle ist es, durch die Beschreibung des Schauplatzes einen Ausgangspunkt zu bieten, von dem aus in die folgende Befragung von Parrish übergegangen werden kann. Die scene lässt auf seinen Musikgeschmack und seine Angewohnheit, Musik sehr laut zu hören, schließen.

Beispiel 8a)

An dieser Stelle machen Simon und Deborah St. James gerade einen Ausflug zu den Ruinen der Abtei in Keldale und werden dann von dem amerikanischen Touristenehepaar Hank und JoJo gestört, das in der gleichen Pension wohnt.

Hank ertappte sie schließlich im Novizenraum. Simon, der gerade seine Frau geküßt hatte - erregt von ihrem Duft und der zärtlichen Liebkosung ihrer Finger, die seine Wange streichelten-, sah auf und erblickte den Amerikaner, der boshaft grinsend auf der Mauer des ehemaligen Tagesraums hockte.

„Ich hab’ euch!“ Hank zwinkerte.

Simon war ziemlich wütend, während Deborah erschrocken zusammenfuhr. Hank sprang unaufgefordert zu ihnen hinunter.

„He, Böhnchen“, rief er. „Ich hab’ die Turteltauben gefunden.“

JoJo Watson tauchte nur Augenblicke später auf und stolperte auf unsinnig hohen Absätzen durch die abgebröckelte Türöffnung der verfallenen Abtei. Um den Hals trug sie neben der klimpernden Goldkette an einem schwarzen Band einen Instamatic-Fotoapparat.

„Wir wollten ein paar Bilder machen“, erklärte Hank mit einer Kopfbewegung zu seiner Frau. „Beinahe hätten wir Sie auch drauf gehabt!“ Er lachte brüllend und schlug Simon kumpelhaft auf die Schulter. „Na, ich kann’s verstehen, alter Freund. Wenn sie meine Frau wär’, könnt’ ich auch die Hände nicht von ihr lassen.“ Er wandte sich kurz seiner eigenen Frau zu. „He, vorsichtig, Böhnchen. In diesem Trümmerhaufen kann man sich leicht das Genick brechen.“

Als er sich wieder nach den beiden anderen umdrehte, bemerkte er Deborah's Ausrüstung- die Fototasche, das Stativ, die verschiedenen Objektive.

„Ach, Sie wollen auch fotografieren? Aber Sie haben sich ablenken lassen, hm? Na, ist auf einer Hochzeitsreise auch nicht anders zu erwarten. - Komm hier runter, Böhnchen.“

„So früh aus Richmond zurück?“ gelang es Simon endlich, mit mühsamer Höflichkeit zu fragen.

Er bemerkte, daß Deborah verstohlen an ihren Kleidern zupfte. Ihr Blick traf den seinen, blitzend vor unterdrücktem Gelächter und zugleich voller Begehren. Was, in Gottes Namen, hatten diese blödsinnigen Amerikaner jetzt hier zu suchen!

„Tja“, bekannte Hank, als JoJo sich endlich zu ihnen gesellt hatte, „ich muß sagen, Richmond war nicht ganz das, was ich mir nach Ihren Schilderungen versprochen hatte. Ich mein', die Fahrt war natürlich toll, nicht, Böhnchen? War doch herrlich, oder?“

„Hank fährt mit Leidenschaft auf der falschen Straßenseite“, erläuterte JoJo. Ihre Nase zuckte. Sie fing die Blicke auf, die die beiden jüngeren Leute tauschten.

„Komm, Hank, machen wir noch einen schönen Spaziergang zur Bishop Furthing Road, ja?“ Sie legte ihrem Mann die schwer beringte Hand auf den Arm und versuchte, ihn mit sich zu ziehen.

„Kommt ja nicht in Frage“, protestierte Hank freundlich. „Was ich auf dieser Reise schon für Fußmärsche gemacht hab', das reicht mir für den Rest meines Lebens.“ Er sah Simon mit verschmitztem Blick an. „Die Straßenkarte, die Sie uns so entgegenkommenderweise geliehen haben, hatte es in sich, alter Freund. Wenn JoJo nicht so drauf geeicht wäre, Wegweiser zu lesen, wären wir jetzt wahrscheinlich schon in Edinburgh. Na ja, ist ja noch mal gutgegangen, was? Wir sind rechtzeitig wieder hier eingetroffen, um Ihnen die Totenhöhle zu zeigen.“

Es blieb ihnen nichts anderes übrig, als mitzuspielen. (George 1989:117ff.)

Als das turtelnde Ehepärchen durch das unerwartete Auftauchen des Amerikaners Hank gestört wird, er als „boshaft grinsend“ beschrieben. Durch den frame „boshaft“ in Kombination mit „grinsen“ entsteht der Eindruck, dass er ihnen etwas Böses will bzw. es ihm Spaß macht, sie zu stören und ihnen so schaden zu können. Die im Folgenden durch „Hank zwinkerte“ evozierte scene steht dazu durch ihre liebevollen Konnotationen im Widerspruch.

Hanks Ausdrucksweise ist etwas umgangssprachlich („kann's“, „hab“, „seh“), seine Formulierungen aber stellenweise recht gewählt: „Ach, Sie wollten auch fotografieren?“, „ich muß sagen, Richmond war nicht ganz das, was ich mir nach Ihren Schilderungen versprochen hatte“, „Wir sind rechtzeitig wieder hier eingetroffen, um Ihnen die

Totenhöhle zu zeigen“, „Die Straßenkarte, die Sie uns so entgegenkommenderweise geliehen haben“.

Die Reaktion des der *upper class* angehörenden britischen Ehepaars auf die Anwesenheit der Amerikaner fällt recht heftig aus, z.B. wird durch die Stelle „Ihr Blick traf den seinen, blitzend vor unterdrücktem Gelächter (...) Was, in Gottes Namen, hatten diese blödsinnigen Amerikaner jetzt hier zu suchen!“ durch den frame „Gelächter“ eine verächtliche Einstellung evoziert; durch „diese blödsinnigen“ eine ausdrücklich abschätzige Wertung der amerikanischen Kultur seitens des britischen Paares.

4.3. Funktion des Ausgangstextes

Elizabeth Georges Erstroman „A Great Deliverance“ erschien im Jahr 1988 im New Yorker Verlag Bantam Books, Teil der Verlagsgruppe Random House, zuerst als Hardcover, 1989 als Taschenbuch, und erschien zuerst in den USA, Kanada, Großbritannien und Australien.

Der Verlag hat Bücher aus den Genres Kriminalliteratur, Mystery, Science Fiction, Fantasy, Kinderbuch, Sachbuch und englische Klassiker im Programm. Zu den Bestsellerautoren, die verlegt werden, gehören neben Elizabeth George u.a. Diana Gabaldon, John Grisham, Danielle Steel, Dean Koontz und Norah Roberts.

Der Klappentext des Buchs deutet in blumiger Sprache ein grausames Verbrechen an, das in einem trügerisch idyllischen englischen Örtchen geschehen ist, und verspricht eine erschütternde Reihe von Entdeckungen, die ein gegensätzliches Ermittlerpaar von Scotland Yard aufdecken wird.

Der Roman richtet sich an Leserinnen und Leser der oben erwähnten englischsprachigen Länder und in weiterer Folge an alle der englischen Sprache mächtigen Leser weltweit, die ein Interesse an Kriminalliteratur haben (bzw. fallweise ein spezielles Interesse an der britischen Krimtradition), und spannend unterhalten

werden wollen. Diese Zielgruppe umfasst Leser verschiedener Altersgruppen und Bildungshintergründe. Obwohl die Handlung in England spielt und das Spannungsverhältnis zwischen *upper* und *working class* am Beispiel von den Ermittlern Lynley und Havers thematisiert wird, ist die Thematik des psychologisch motivierten Verbrechens und der Klassenkonflikte eine universelle und spricht Leser verschiedener Länder und Kulturen an.

Für meine Arbeit habe ich eine 2007 im Verlag Hodder & Stoughton erschienene Taschenbuchausgabe des Romans verwendet.

4.4. Intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes

Beispiel 1b)

It was a solecism of the very worst kind. He sneezed loudly, wetly, and quite unforgivably into the woman's face. He'd been holding it back for three-quarters of an hour, fighting it off as if it were Henry Tudor's vanguard at the Battle of Bosworth. But at last he'd surrendered. And after the act, to make matters worse, he immediately began to snuffle.

The woman stared. She was exactly the type whose presence always reduced him to blithering idiocy. At least six feet tall, dressed in that wonderfully insouciant mismatch of clothing so characteristic of the British upper classes, she was ageless, timeless, and she peered at him through razor blue eyes, the sort that must have reduced many a parlourmaid to tears forty years ago. She had to be well over sixty, possibly closer to eighty, but one could never tell. She sat bolt upright in her seat, hands clasped in her lap, a finishing-school posture which made no concessions towards comfort.

And she stared. First at his Roman collar, then at his undeniable dripping nose.

Do forgive, darling. A thousand apologies. Let's not allow a little faux-pas like a sneeze to come between such a friendship as ours. He was always so amusing when engaged in mental conversations. It was only aloud that everything became a terrible muddle.

He snuffled again. Again she stared. Why on earth was she travelling second class? She'd swept into the carriage at Doncaster, like a creaking Salome with rather more than seven veils to her ensemble, and for the remainder of the trip she'd alternated between imbibing the railway's foul-smelling tepid coffee and staring at him with a disapproval that shouted Church of England at every available opportunity. (George 2007:7f.)

Die Bedeutung des Wortes „solecism“ – „a breach of good manners, a piece of incorrect behaviour“ (OXFORD 2001³:1771) – lässt verstärkt durch den selten in der Alltagssprache gebrauchten, aus dem Griechischen stammenden, gehobenen frame „solecism“ den Leser erwarten, dass etwas Entsetzliches folgen wird. Durch den direkten Anschluss mit „He sneezed loudly, wetly, and quite unforgivably“ entsteht der Eindruck des absurd Komischen, da durch die direkte Gegenüberstellung des starken „solecism“ und der Banalität und Trivialität des Akts des Niesens eine humorvolle Spannung entsteht, die durch das anschauliche Adjektiv „wetly“ und die nuancierte Formulierung „**quite** unforgivably“ noch verstärkt wird, im Folgenden auch durch die Verwendung der Kampfausdrücke.

Die Beschreibung der Frau mit „dressed in that wonderfully insouciant mismatch of clothing“ lässt durch die aus einer persönlichen Perspektive getroffene Bewertung (wohl aus der Perspektive des Priesters) „that wonderfully“ sowie das anschauliche „mismatch“, das in humorvollem Spannungsverhältnis zu ihrer sonstigen Überkorrektheit steht, eine sehr lebhaft scene entstehen. Durch das modifizierende Adverb „wonderfully“ schwingt ein Unterton des liebevollen Spotts mit. Auch die Formulierung „a finishing school posture which made no concessions towards comfort“ lässt durch das aktive Verb und die prägnante stilistische Leichtigkeit der Wortfolge „no concessions towards comfort“ eine leicht humorvolle und spöttische Wertung erkennen.

Auch „He snuffled again. Again she stared“ hat durch die Inversion und die kurze einprägsame Formulierung einen humorvollen Effekt.

Das Bild der Salome bewirkt beim Leser - selbst bei dem, der nichts Näheres über die Legende der Salome weiß - durch die Assoziationen von ächzenden Geräuschen (z.B. der eingerosteten Gelenke der älteren Frau) mit dem Adjektiv „creaking“, sowie das wertende nuancierende „**rather** more“, das im Zusammenhang mit der etikettebewussten Frau komisch wirkende „seven veils“ sowie die leicht ironische Qualität des Wortes „ensemble“ eine äußerst humorvolle scene entstehen.

Beispiel 2b)

It was a pre-Elizabethan structure by initial design, but one which had undergone a number of Jacobean changes that added to its air of rakish whimsicality. Mullioned windows winked in the moonlight that filtered through the wispy fog which had settled on the moors and was now drifting down into the dales. Walls were covered with Virginia creeper, its leaves burning the old stone to rich russet. Chimneys germinated upon the roof in a helter-skelter pattern of capricious warts against the night sky. There was a contumacy about the building that denied the very existence of the twentieth century, and this quality spread to the grounds that surrounded it.

Here enormous English oaks stretched out their branches over lawns where statuary, encircled by flowers, interrupted the flow of the land. Pathways meandered into the woods beyond the house with a beckoning siren charm. In the absolute stillness, the play of water from a fountain nearby and the cry of a lamb from a distant farm were the only auditory concomitants to the whisper of the breeze that soughed through the night. They might have been Richard and Anne, home to Middleham at last.

Deborah turned back to the car. Her husband had opened his door and was watching her, waiting in his usual patient fashion for her photographer's reaction to the beauty of the place. 'It's wonderful,' she said. 'Thank you, my love.' (George 2007:56f.)

Die Beschreibung des Hauses evoziert eine sehr idyllische, romantische, charaktervolle scene, was auf der metatextuellen Ebene durch eine sehr gewählte Sprache realisiert wird - sie ist gehoben und poetisch, aber trotzdem nicht schwer verständlich. Die poetische Qualität kommt u.a. durch Verben der Aktion wie „winked“, „burning“, „germinated“, „soughed“ in Verbindung mit eigentlich leblosen Objekten zustande, wobei Wortverbindungen wie „rakish whimsicality“, „capricious warts“ und „auditory concomitants“ zusätzliche Würze verleihen.

Durch den Nachsatz „They might have been Richard and Anne, home to Middleham at last“ (eine Anspielung auf den späteren King Richard III. und seine Frau Anne, die im 15. Jahrhundert lange im nordenglischen Middleham residierten) erhält die scene einen gedanklichen Abschluss.

Beispiel 3b)

Obviously, Lynley favored the Russians. They'd begun with Rachmaninov, moved to Rimski-Korsakov, and were now slam-banging their way through the cannonades of the '1812' Overture.

'There. Did you notice it?' he asked her, once the music had crashed to its finale. 'One of the cymbalists was just a counter-beat behind. But it's my only bone of contention with that particular recording of "1812".' He flipped the stereo off.

Barbara noticed for the first time that he wore absolutely no jewellery - no crested signet ring, no expensive wristwatch to flash gold richly when it caught the light. For some reason, that fact was as distracting to her as an unsightly display of opulent ornamentation would have been.

'I didn't catch it. Sorry. I don't know a lot about music.'

Did he really expect her - with her background - to be able to converse with him about classical music? (George 2007:88)

Die Stelle „slam-banging their way through the cannonades“ lässt beim Leser eine humorvolle sehr unmittelbar wirkende scene entstehen. Durch die lautmalerischen frames „slam-banging“ schwingt das Bild des Orchesters selbst mit, das gerade lautstark und enthusiastisch Instrumente wie Becken und Trommeln einsetzt. Durch die Beschreibung der klassischen Musik mit diesem anschaulichen, nicht sehr graziösen Bild, das als Verb verwendet wird, entsteht auch ein leicht humorvollen Effekt.

In der Szene, als Havers das Fehlen jeglichen Schmucks an Lynleys Händen bemerkt, assoziiert der Leser durch den frame „crested“ ein traditionsträchtiges Wappen – ein Familienwappen, das Wappen eines Adelsgeschlechts etc. Auch bei „expensive wristwatch to flash gold richly“ erhält der Leser durch den starken, aktiven Konnotationen von „to flash“ – definiert als „shine in a bright but brief, sudden, or intermittent way (OXFORD 2001³:697) – verstärkt durch das Adverb „richly“ – definert als „in an elaborate, generous, or plentiful way“ (OXFORD 2001³:1595) – lässt den Leser Opulenz und Reichtum assoziieren. Die Tatsache, dass Lynley trotz seiner Herkunft derlei Dinge nicht trägt, dient dem Leser als einer von vielen Hinweisen über Persönlichkeit und Charakter Lynleys, die sich mit jedem Baustein im Laufe der Lektüre zu einer Gesamtscene aufbauen.

Der nachfolgenden Satz „For some reason, that fact was as distracting to her as an unsightly display of opulent ornamentation would have been“ dient wiederum zum Ausbau der scene der Persönlichkeit von Havers. Anhand dieses Satzes kann der Leser folgende scene aktualisieren: Für Havers ist es schwer, damit konfrontiert zu werden, dass ihre Erwartungen bzw. Vorurteile über Lynley nicht der Realität entsprechen.

Die Alliteration im frame „**o**pulent **o**rnamentation“ sowie die gewählte Ausdrucksweise „unsightly display“ trägt auf einer metatextuellen Ebene zu einem Eindruck der Literarizität bei.

Beispiel 4b)

‘Inspector Lynley? I hope I haven’t kept you waiting long. I always lock up during church since there’s no one else to watch the place. I’m Stepha Odell. I own the lodge.’

At the sound of the voice, Lynley turned from his inspection of the village, but at the sight of her his polite introduction died on his lips.

A tall, shapely woman - perhaps forty years old - stood before him. She was dressed for church in grey linen, a well-cut dress with a white collar. The rest of her was black: shoes, belt, handbag, and hat. Except for her hair, which was coppery red and fell to her shoulders. She was stunning.

He found his voice. ‘Thomas Lynley,’ he said idiotically. ‘This is Sergeant Havers.’

‘Do come in.’ Stepha Odell’s voice was warm and pleasant. ‘I’ve your rooms ready. You’ll find us a quiet inn at this time of year.’

There was a chill in the building they entered, an atmosphere produced by thick walls and stone floors. These were covered with a faded Axminster carpet. She led them into a tiny reception area, moving with a swift, unconscious grace, and produced an oversized register for them to sign. ‘You’ve been told I only do breakfast, haven’t you?’ she asked earnestly, as if satisfying hunger were the uppermost thing on his mind at this moment.

Do I look that desperate? ‘We’ll manage, Mrs Odell,’ Lynley said. *Tricky move, old boy. Transparent as hell.* Havers stood mute at his side, her face without expression.

‘Miss,’ their hostess replied. ‘Stepha really. You can get meals at the Dove and Whistle in St Chad’s Lane or at the Holy Grail. Or, if you want something special, there’s Keldale Hall.’

‘The Holy Grail?’

She smiled. ‘The pub across from St Catherine’s.’

‘That name must certainly propitiate the abstinent gods.’

‘At least it does Father Hart. But he’s been known to tip a pint or two in an evening there. Shall I show you your rooms?’

Without waiting for an answer, she led them up the crooked stairs, displaying, Lynley noted, a remarkably pretty pair of ankles above which rose an even prettier pair of legs. ‘You’ll find us glad to have you in the village, Inspector,’ she stated as she opened the door to the first room and then with a gesture of her hand indicated the room next door with the unspoken message that it was up to them to decide who stayed where.

‘That’s helpful. I’m glad to hear it.’ (George 2007:93f.)

„I own the lodge“ ist eine neutrale Aussage, aufgrund derer der Leser noch keinerlei bestimmte scene im Hinblick auf Stephas mögliche äußerliche oder charakterliche Eigenschaften aktualisiert, sondern völlig offen für die weitere Beschreibung bleibt.

Als Lynley sich Stepha vorstellt, wird durch den Vorsatz „He found his voice“ und den Nachsatz „he said idiotically“ in direkter Folge auf das vorhergehende sehr emotive „She was stunning“ klar, dass es ihm angesichts ihrer Schönheit aus Verlegenheit die Sprache verschlagen hatte. Durch „*Tricky move, old boy. Transparent as hell*“ wird noch klarer, wie angezogen er sich von ihr fühlt: In Gedanken kommentiert er sarkastisch seine eigene Unbeholfenheit, woraus der Leser folgende scene aufbaut: er hat sie absichtlich „Mrs“ genannt, um zu erfahren, ob sie schon vergeben ist, und fürchtet dies sei allzu offensichtlich gewesen. In diesem Zusammenhang könnte Havers „face without expression“ so aufgefasst werden, dass sie seine Absicht durchschaut hat, es sich aber nicht anmerken lässt.

Die Information, dass er so einen ‚Trick‘ anwendet, stellt für den Leser ein weiteres Puzzleteilchen für den Aufbau der Gesamtscene von Lynleys Charakter und Verhalten dar. Sein zuvor im Buch aus dem Blickwinkel von Havers beschriebener Ruf als Frauenheld wird bestätigt, doch wird dies durch den darauf folgenden selbstironischen gedanklichen Kommentar Lynleys abgeschwächt, sodass er nicht chauvinistisch erscheint. Weitere scenes, die der Leser aufbaut, sind: Lynley ist auch nicht immer selbstbewusst und gewandt; er nimmt sich nicht immer allzu erst.

Als Stepha die beiden die Stiegen hinauf zu ihren Zimmern führt, werden durch „displaying, Lynley noted, a remarkably pretty pair of ankles above which rose an even prettier pair of legs“ seine Absichten noch klarer; die scene stellt sozusagen den Ansatzpunkt für die spätere Affäre zwischen Stepha und Lynley dar. Durch die frames

„remarkably pretty pair of ankles“ und “even prettier pair of legs” und die stilistische fließende Leichtigkeit und Anschaulichkeit („above which rose“) des Satzes ist der Leser leicht amüsiert, was auch indirekten Einfluss auf die Bewertung von Lynleys Persönlichkeit und Verhalten durch den Leser hat. (George 1989:93f.)

Beispiel 5b)

The Dove and Whistle was doing a brisk evening's business. In the public bar, which had fallen into stillness upon their entrance, a pall of cigarette smoke hung like a heavy rain cloud over the room. Farmers gathered in conversation in a corner, their mud-encrusted boots placed on rungs of ladder-backed chairs, two younger men played a boisterous game of darts near a door marked TOILETS, while a group of middle-aged women compared the Sunday-evening remnants of Saturday's crimps and curls, courtesy of Sinji's Beauty Shoppe. The bar itself was surrounded by patrons, most of whom were joking with the girl who worked the taps behind it. (George 2007:118)

Durch den bildhaften Vergleich „a pall of cigarette smoke hung like a heavy rain cloud over the room“ wird dem Leser auf sehr anschauliche Weise der erste Eindruck vermittelt, den der Besucher bekommt, wenn er den Raum sieht. Die Formulierung „a group of middle-aged women compared the Sunday-evening remnants of Saturday's crimps and curls, courtesy of Sinji's Beauty Shoppe“ evoziert wohlwollenden Humor, a) durch die scene der Frauengruppe, die der Leser vor Augen hat: die Frauen lassen sich jeden Samstag beim Friseur die Haare legen, und unterhalten sich dann am nächsten Tag darüber. Und das jede Woche; b) durch die Wahl der frames „remnants“ und „crimps and curls, courtesy of“, wobei letzteres durch die anschauliche Aufzählung verschiedener Lockenarten sowie die stilistische Besonderheit der Alliteration (crimps, curls, courtesy) den witzigen Eindruck noch verstärkt.

Beispiel 6b)

The River Kel was a peaceful tributary unlike many of the rivers that debouched frantically from the hillsides down into the dales. Silently, it wended its way through Keldale, flowing past the ruined abbey on its way to the sea. It treated

the village well, seldom overflowing in destruction, which was fortunate as the lodge and some village houses were built on its banks.(George 2007:131)

Die scene dient abgesehen davon, einen Schauplatzangabe für den folgenden Besuch der Ermittler bei Olivia Odell zu machen, dazu, die Gesamtscene des Dorfes Keldale weiter auszubauen, Atmosphäre zu schaffen (und indirekt auch den Gegensatz zwischen Idylle und schrecklichem Verbrechen herauszuarbeiten).

Die scene wirkt aufgrund der Verwendung stilistisch anspruchsvoller frames wie “debouched frantically”, “wended its way through” oder “overflowing in distruction” anschaulich und dynamisch.

Beispiel 7b)

Organ music seemed to be blasting from the very trees. It swelled to crescendos, faded, and roared out again: a baroque combination of chords, rests, and flourishes that made Lynley think that at any moment the phantom himself would come swinging down from the opera chandeliers. At the appearance of the Bentley, the two men parted, the one shouting a final violent imprecation at Nigel Parrish before he stalked off in the direction of the high street. (George 2007:163)

Die einleitende scene beschreibt die Reaktion Lynleys auf die dröhnend laute barocke Orgelmusik, mit den Worten „a baroque combination of chords, rests, and flourishes that made Lynley think that at any moment the phantom himself would come swinging down from the opera chandeliers“. Dadurch, dass sich der Leser unerwarteterweise plötzlich mitten in einer Szene aus „Das Phantom der Oper“ wiederfindet, sprachlich realisiert durch die konkreten und anschaulichen frames „come swinging down from the opera chandeliers“ entsteht eine für den Leser extrem lustige scene.

Beispiel 8b)

Hank finally caught up with them in the novices' room. St James looked up from kissing his wife - her skin smelt intoxicatingly of lilies, her fingers moved silkily through his hair, her murmured ‘my love’ against his mouth fired his blood - and there was the American, grinning wickedly down at them from his perch on the wall of the dayroom.

‘Cotcha.’ Hank winked.

St James contemplated murder. Deborah gasped in surprise. Hank hopped down, unbidden, to join them. ‘Hey, Bean,’ he shouted. ‘Found the lovebirds in here.’

JoJo Watson appeared only moments later, struggling through the doorway in the ruined abbey, teetering dangerously on high heels. Round her neck, as a complement to the chains and trinkets, hung an Instamatic camera.

‘Taking some shots,’ Hank said in explanation, nodding towards the camera. ‘A few minutes more and we’d’ve had a few sweet ones-a you!’ He snorted with laughter, slapping St James affectionately on the shoulder. ‘Don’t blame you a bit, fella! If she belonged to me, I couldn’t keep my mitts off her.’ He gave a brief attention to his wife. ‘Dammit, Bean, be careful, woman! Break your neck in this place.’ He turned back to the other two and recognized Deborah’s equipment - camera-case, tripod, discarded lenses. ‘Hey, you taking shots, too? Got sidetracked, huh? That’s honeymooners for you. Come on down here, Bean. Join the party.’

‘Back from Richmond so soon?’ St James finally managed to ask with strangled courtesy. Deborah, he noted, was surreptitiously trying to straighten her clothes. Her eyes met his, full of laughter and mischief, alive with desire. What in God’s name were the Americans doing here *now*?

‘Well,’ Hank admitted as JoJo reached them at last, ‘I gotta tell you, fella, Richmond wasn’t quite everything that you promised it’d be. Not that we didn’t get a bang outa the drive. Whatsay, JoJo-bean? Didn’t we love it?’

‘Hank loves driving on the wrong side of the road,’ JoJo explained. Her nose twitched. Her eyes caught the exchange of looks between the two younger people. ‘Hank, why don’t take a nice long walk towards Bishop Furthing Road? Wouldn’t that be a sweet way to end the afternoon?’ She put her bejewelled hand on her husband’s arm, attempting to draw him out on to the abbey grounds. ‘Hellsapoppin, no’ Hank answered pleasantly. ‘I have done e-n-u-f-f *walking* on this trip to last me a lifetime. he cocked his head at St James shrewdly. ‘That was some m-a-p you gave us, fella! If the Bean here wasn’t so fast at reading road signs, we’d be in Edinburgh by now.’ He pronounced it Ed-in-berg. ‘Well, there’s no harm done, is there? We got here in time to show you the death hole itself.’

There was nothing for it but go along. (George 2007:103ff)

Durch die Konnotationen von „grinning wickedly“ – wobei „wicked“ als „playfully mischievous“ definiert wird (OXFORD 2001³:2109) – entsteht beim Leser folgende scene: Hank lässt, in seiner distanzlosen Art, durchblicken, dass er amüsiert darüber ist, das Ehepaar in einer intimen Situation erwischt zu haben. Durch z.B. die Kolloquialismen in der Äußerung „Don’t blame you a bit, fella! (...) I couldn’t keep my mitts off her“ entsteht der Eindruck der Distanzlosigkeit den Fremden gegenüber, sowie des mangelnden Feingefühls seiner eigenen Frau gegenüber. Durch die durchgängig extrem saloppe, slanghafte Wortwahl in seinen Dialogen („didn’t get a bang outa the

drive“, „Hellsapoppin, no“, „Catch that, Bean. Get it in the lens!“) oder die Ignoranz, die unter anderem durch „He pronounced it Ed-in-berg“ ersichtlich wird, wird das klischeehaft Amerikanische seiner Person beinahe karikaturhaft überzeichnet. Doch anhand des gleichzeitig durch Hanks Ausdrucksweise und Verhalten evozierten Humors wird eine kopfschüttelnde, aber eigentlich liebevolle Einstellung der Erzählstimme dem amerikanischen Ehepaar gegenüber erkennbar, die auch den Leser in seiner Wertung des Typisch-Amerikanischen leitet.

Als Simon Deborah ansieht, entsteht durch „Her eyes met his, full of laughter and mischief, alive with desire. What in God's name were the Americans doing here *now*?“ folgende scene: Deborah und Simon sind genervt, weil sie in ihrer romantischen Zweisamkeit gestört wurden (da sie erwartet hatten, die Amerikaner seien noch auf ihrem Ausflug in Richmond), aber ertragen, immer noch gut gelaunt und beflügelt durch ihre Verliebtheit, leicht gequält und spöttisch-amüsiert das Unvermeidbare.

Die scene charakterisiert also das amerikanische wie auch das britische Ehepaar und bietet auf der Inhaltsebene neue Erkenntnisse über den ungeklärten Tod des Babys in der Abtei.

4.5. Intertextuelle Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Beispiel 1c)

Der extreme Gegensatz in der Nebeneinanderstellung von „solecism oft the very worst kind“ und der Banalität des humorvoll beschriebenen Niesers im Originaltext führt im Vergleich zum Translat zu einer unvermittelt sehr humorvollen scene, während durch das etwas schwächere „Fauxpas schlimmster Art“ und die Tatsache, dass bedingt durch die Satzkonstruktion die „Frau“ und nicht so sehr der Nieser an sich an prominenter Stelle steht, konstruiert sich die deutsche scene mit einem etwas anderen Schwerpunkt, sodass etwas weniger der Humor, und etwas mehr die Schwere des Fauxpas zur Geltung kommt.

Auch die nuancenreichere und anschaulichere Beschreibung der Salome führt im Englischen zu einer amüsanteren scene als die deutsche Übersetzung, die z.B. durch das nüchterne „gekleidet“ keine ausgeprägte humorvolle Dimension aufkommen lässt. Auch z.B. „die modische Unbekümmertheit“ der upper class lässt eine elegantere scene entstehen als das einprägsame, emotive und humorvolle „that wonderfully insouciant mismatch“. Humor vermittelt auch die prägnante syntaktische Anordnung der frames in „He snuffled again. Again she stared“, in der der Leser praktisch vor sich sehen kann, wie die Frau erneut empört mit scharfer Kopfbewegung aufblickt, weil er es sich schon wieder erlaubt hat, ein unvornehmes, ekelhaftes Geräusch zu machen, während im Translat „Sie starrte ihn immer noch an“ eine flachere, langweiligere scene ergibt.

Außerdem sind die Rückschlüsse auf den Charakter eines Mannes, der jemandem „mitten“ ins Gesicht niest, etwas andere als die in der Ausgangtextscene, die eher seine ungeschickte Unbeholfenheit hervorhebt, und eher etwas über den Charakter der Frau ausgesagt wird, die so stark darauf reagiert, dass ihm unabsichtlich ein Niesen entweicht. Insgesamt gelingt es im deutschen Translat auch, die Funktion der scene zu erfüllen, einen interessanten Einstieg ins Geschehen zu bieten, jedoch mit weniger Humor und weniger stilistischer Abgerundetheit, sodass die scene, die der Leser des Translats vor seinem geistigen Auge hat, weniger anschaulich und lebhaft ist.

Beispiel 2c)

Während im Deutschen „Herzblatt“ eine ein wenig kitschige scene evoziert, ist das englische „Are you for it, my love?“ romantisch und liebevoll, und entspricht der Ausdrucksweise eines Verliebten, der sich durchwegs gewählt ausdrückt (St. James gehört auch der upper class an), ohne besonders affektiert zu wirken.

Die folgende scene der Gebäude- und Landschaftsbeschreibung ist im Originaltext durchgehend stilistisch anmutig. Die idyllische Landschaft und der wie in der Zeit stehengebliebene Eindruck der scene wird durch die historische Anspielung auf Richard

und Anne verdeutlicht. Während „Stillosigkeit“ im Deutschen eher die scene von etwas ästhetisch nicht Ansprechendem, Geschmacklosem evoziert anstatt die Überlagerung verschiedener historischer Baustile, führt „rakish whimsicality“ zur liebevollen Vorstellung von etwas, das einen ganz eigenen Charakter besitzt: „playfully quaint or fanciful, especially in an appealing and amusing way“ bzw. „behaving in a capricious manner“ (OXFORD 2001³:2103).

Die scene der Ortsbeschreibung erhält mit der Anspielung auf Richard und Anne einen Schlusspunkt in der Vorstellung des Lesers, sodass im Anschluss zu einer nächsten scene übergegangen werden kann.

Diese Stelle, an der Deborah zum Wagen zurückgeht hat im englischen Original außerdem ein anderes Erzähltempo und wird mit mehr Detailreichtum geschildert, was zur Folge hat, dass sich eine etwas andere scene aufbaut. Im Ausgangstext sieht man durch „had opened the door and was watching her“ die Handlungen der Personen klar vor sich. Auch durch das erklärende „her photographer’s reaction to the beauty of the place“ entsteht dann eine logische scene, während sie im Deutschen durch die unvermittelte Aufeinanderfolge des Geräuschhörens und Simons Erwartung von etwas Visuellem etwas unzusammenhängend bzw. widersprüchlich erscheint.

Außerdem wird durch den Ausdruck „in his usual patient fashion“ ein Hinweis auf Simons Charakter gegeben, während „Geduldig wartete er“ sich nur auf sein aktuelles Verhalten in dieser einen Situation bezieht.

Insgesamt ist im Deutschen auch gelungen, die Funktion der scene in der Hinsicht zu erfüllen, durch romantische poetische Vergleiche die Landschaft in einem idyllischen Licht erscheinen zu lassen, allerdings weist sie einige Stilbrüche und Ungereimtheiten auf und zeichnet ein weniger kongruentes Bild von Simons und Deborahs Interaktion.

Beispiel 3c)

Im deutschen Translat entsteht durch die frames „über ihnen“ sowie die Assoziationen mit dem Wort „Heroen“ aus „die Heroenklänge“ ein Bild eines majestätisch-erhabenen Musikstücks. Dadurch entsteht eine etwas andere scene als im Englischen. Durch „schlugen (...) über ihnen zusammen“ gelingt es auch im Deutschen, wenn auch nicht so eindringlich, die Intensität zu vermitteln, die im englischen Original durch „slam-banging“ und „cannonades“ verdeutlicht wird. Der scene des deutschsprachigen Lesers fehlt allerdings die leicht humorvolle Dimension, die im Ausgangstext durch die Formulierung „slam-banging“ erreicht wird.

In der darauffolgenden Szene wird im deutschen Translat nicht klar, warum Havers irritiert ist, dass Lynley keinen teuren Schmuck trägt, wodurch beim Leser keine klare scene darüber entsteht, die Rückschlüsse auf ihren Charakter oder die zwischenmenschliche Beziehung zwischen ihr und Lynley zulassen würde. Außerdem wirkt die Formulierung „Aus irgendeinem Grund fand sie das irritierend“ durch „aus irgendeinem Grund“ als Abschluss eines Absatzes recht banal und wenig aussagekräftig. Die scene dient dem Leser höchstens dazu, die Tatsache, dass Lynley keinen Schmuck trägt, als ein weiteres Detail in der Beschreibung seiner Persönlichkeit und Gewohnheiten hinzuzufügen zu können. Das Wort „Schulring“ wurde womöglich in der deutschen Version hier verwendet, um dem Spektrum der englischen Definition von „crested“ gerecht zu werden, „emblazoned with a coat of arms or other emblem“, wobei dieses „a family or corporate body“ repräsentieren kann (vgl. OXFORD 2001³:433), also auch eine traditionsreiche Privatschule oder Universität, was aber nur der britische oder amerikanische Leser assoziieren kann, und durch den ungewöhnlichen frame „Schulring“ dem deutschen Leser trotzdem keine scene vermittelt. Die Funktion des englischen frames „crested signet ring“ ist in erster Linie auf Lynleys soziale Stellung als Mitglied der „upper class“ hinzuweisen, wobei es nicht so wichtig ist, mit was für einem Wappen solche Ringe versehen sein können.

Im englischen Text wird im nächsten Satz durch den erläuternden Zusatz in „For some reason, that fact was as distracting to her as an unsightly display of opulent ornamentation would have been“ eine in sich logisch geschlossene scene evoziert: Wenn Havers, als ihr Blick auf seine Hand fiel, die gerade das Autoradio ausschaltete, allerlei protzigen Schmuck entdeckt hätte, wäre ihr das unangenehm aufgefallen (da das soziale Gefälle zwischen lower und upper class für sie persönlich ein konfliktbeladenes Thema ist), doch wirft die Tatsache, dass er keine seine Herkunft demonstrierenden Schmuck trägt, sie auch aus dem Konzept („distracting“), da sie nun das Problem hat, vor sich selbst zugeben zu müssen, dass sich Lynleys Auftreten immer weniger mit ihrer vorgefassten Meinung über ihn vereinbaren lässt. Die scene im englischen Text besitzt also mehr psychologischen Tiefgang und lässt ein differenzierteres Bild von Havers‘ Charakter entstehen.

Beispiel 4c)

Im Translat dient die Szene hauptsächlich der Einführung der Person Stephas, ihrer äußeren Beschreibung sowie jener des Hauses, in dem Lynley und Havers während ihres Aufenthalts im Dorf wohnen werden. Lynley wundert sich, dass Stepha es für nötig hält, extra zu betonen, dass sie nur Frühstück serviert, was ein wenig den Eindruck erweckt, er finde ihr Verhalten seltsam.

Die spätere Versicherung Stephas „You’ll find us glad to have you in the village, Inspector“ und seine Antwort „That’s helpful. I’m glad to hear it“ stellen einen völlig logischen und stilistisch einwandfreien Wortwechsel dar. Durch die Zukunftsform „You’ll“ wird die scene evoziert, dass Stepha glaubt, dass ihnen niemand im Dorf bei ihren Ermittlungen Steine in den Weg legen wird, dass die Leute sicher gerne bereit sein werden zu kooperieren, da sie auch an der Lösung des Falls interessiert sind. Und genau das findet Lynley in beruflicher Hinsicht „helpful“, im Gegensatz zum in diesem Zusammenhang etwas unverständlich wirkenden „angenehm“. Während „I’m glad to hear it“ im Originaltext eine grammatikalisch natürliche Formulierung ist und auch als

gesprochener Dialog eines sich durchgehend etwas gehobener ausdrückenden Menschen natürlich wirkt, fragt sich der Leser bei „Ich freue mich, es zu hören“, worauf sich das „es“ bezieht. Aus diesen Gründen entsteht im Englischen eine in sich logisch geschlossene und stilistisch einheitlichere scene.

Was die Funktion der Gesamtscene betrifft, kann man sagen, dass im Gegensatz zur deutschen scene der englische Text eine differenziertere, humorvollere, ganz andere scene evoziert, in der der Leser durch die Reaktion Lynleys auf Stepha verschiedene Rückschlüsse auf seinen Charakter ziehen kann, zum Beispiel anhand der amüsanten gedanklichen Reflexion Lynleys über sein eigenes Verhalten (als er sofort nach ihrem Kennenlernen herauszufinden versucht, ob Stepha verheiratet ist), während der deutsche Leser aufgrund der vorhandenen frames kaum etwas anderes aktualisieren kann als die Information: ihr Name ist Ms Odell, nicht Mrs Odell, aber der Irrtum ist nicht weiter tragisch, man darf sie soundso Stepha nennen. Das führt insgesamt zu einer langweiligen, weniger nuancenreichen scene der zwischenmenschlichen Aktion zwischen Lynley und Stepha.

Auch dass Lynley im deutschen Translat Stephas Anatomie beim Stiegenhinaufgehen von hinten nicht bewundert, lässt den Text weniger vielschichtig werden, und dient anstatt der indirekten Beleuchtung von Lynleys Charakter sowie der Möglichkeit dadurch auf spätere Vorkommnisse zu schließen, zur reinen Feststellung der Tatsache, dass die Zimmer der beiden nicht im Erdgeschoß sind.

Insgesamt ist die deutsche scene weniger humorvoll und abwechslungsreich, und damit flacher. Bedeutungsnuancen der Charakterbeschreibung und des Interagierens der Charaktere untereinander können im deutschen Text nicht aktualisiert werden, womit die Funktion des Textausschnittes für die Gesamtscene des Romans eine andere wird.

Beispiel 5c)

Im englischen Ausgangstext wird die Beschreibung der sich im Gasthaus abspielenden Szenen durch einen bildhaften Vergleich begonnen; bei den darauffolgenden Sätzen liegt die Betonung auf den Verben („farmers gathered“, „men played“, „while (...) women compared“) was zu einem etwas langsameren Tempo des gedanklichen scene-Aufbaus führt, während im deutschen der Satzschwerpunkt auf den Positionsangaben („In einer Ecke“; „Hinten, bei der Tür“). Die Teilszenes werden im deutschen Text durch Strichpunkte gegliedert, was die Gesamtscene (auch in Verbindung mit dem geringeren Angebot an Details) eher wie das überblicksmäßige Durch-den-Raum-Schwenken einer Kamera wirken lässt. Im englischen Text hingegen steigt der Leser durch die oben genannten Stilmittel und die detailreiche Beschreibung des Inhalts des Frauengesprächs persönlich mehr ins Geschehen ein. Außerdem kommt durch „the Sunday evening remnants of Saturday’s (...) curls“ mehr zur Geltung, dass es sich dabei wahrscheinlich um eine für den Ort typische, sich immer so ähnlich abspielende scene handelt, was mehr Rückschlüsse im Sinne der Gesamtscene der typischen Atmosphäre eines kleinen nordenglischen Dorfes zulässt. Auch das Wegfallen der scene „Sinji’s Beauty Shoppe“ lässt das Lokalkolorit weniger lebhaft in Erscheinung treten.

Zusammenfassend gesehen gelingt es im Translat eine lebhaft scene der geselligen Atmosphäre zu vermitteln, während im Original eine differenziertere, humorvollere scene entsteht, die mehr über das alltägliche typisch englische Dorfleben aussagt.

Beispiel 6c)

Während im deutschen Translat die extreme Überzeichnung der märchenhaften Idylle im Vordergrund steht, besonders z.B. durch die Textpassagen „Er liebte das Dorf, behandelte es gut“ bzw. „Gern duldet er das Gasthaus an seinem Rand, grüßte plätschernd die Gemeindewiese (...)“ (wodurch möglicherweise ein unfreiwillig komischer Effekt entsteht), ist die scene, die im englischen Ausgangstext entsteht eher

die einer kurzen, aber anschaulichen Schauplatzbeschreibung, wobei durch den stellenweisen Einsatz literarisch anspruchsvoller frames auf der metatextuellen Ebene die textuelle scene der Schönheit der Landschaft illustriert wird, ohne kitschig zu wirken.

Beispiel 7c)

Im deutschen Translat steht das Ermittlungsvorgehen im Vordergrund, wobei anfangs auch eine leicht humorvolle scene entsteht, als von der extrem lauten Musik, die „selbst aus den Bäumen zu schallen schien“, die Rede ist. Im Ausgangstext erlebt der Leser die scene aus den Augen Lynleys und ist durch Bild aus „Phantom der Oper“ sehr amüsiert. Da „Das Phantom der Oper“ auch im deutschen Kulturraum sehr bekannt ist, gibt es im Grunde keinen zwingenden Grund, dem deutschsprachigen Leser ein ähnliches, humorvolles Bild nicht zumuten zu können.

Die Opernszene bildet auch einen gewissen gedanklichen Abschluss der vorangehenden Musikbeschreibung, bevor mit dem nächsten Satz eine neue scene begonnen wird.

Insgesamt entsteht also im Deutschen entsteht so eine flachere, weniger facettenreiche Gesamtscene.

Beispiel 8c)

Im englischen Original wird die romantisch-leidenschaftliche Szene zwischen Simon und Deborah länger, detaillierter und poetischer geschildert als im Translat: „her skin smelt intoxicatingly of lilies, her fingers moved silkily through his hair, her murmured ‚my love‘ against his mouth fired his blood“; in der deutschen Fassung wirkt die Szene wie eine überblickshafte, kurze, zu übergehende Zusammenfassung: „erregt von ihrem Duft und der zärtlichen Liebkosung ihrer Finger, die seine Wange streichelten“, und zeichnet dadurch ein weniger nuancenreiches Bild von Simons und Deborahs zwischenmenschlicher Beziehung, und indirekt von ihren Charaktereigenschaften und

Verhaltensweisen. Durch die längere, anschaulichere Schilderung der romantischen Szene, in der der Leser sich gerade gemeinsam mit dem Paar befunden hatte, erlebt er auch den darauffolgenden Kontrast zu „ – and there was the American“ stärker und überraschender, und dadurch etwas humorvoller als im deutschen Translat.

Durch das prägnante „‘Cotcha‘. Hank winked“ entsteht die lebhaft scene von Hank, der ihnen gerade wissend und etwas anzüglich zuzwinkert, während das im Deutschen durch das etwas vage „Hank zwinkerte“ nicht so eindeutig aktualisiert wird, da das Wort ‚zwinkern‘ ohne Objekt nicht unbedingt die scene entstehen lässt, auf jemand anderen gerichtet zu sein. Der humorvolle Effekt, der durch „Cotcha“ entstanden ist, wird im Englischen durch die folgende Beschreibung der Reaktion von St. James noch verstärkt: „St James contemplated murder. Deborah gasped in surprise“, während das deutsche „Simon war ziemlich wütend“ stilistisch und inhaltlich farb- und ausdruckslos wirkt. JoJos Beschreibung „Round her neck, as a complement to the chains and trinkets, hung an Instamatic camera“ evoziert durch die ironische Formulierung „as a complement to“ ebenfalls eine humorvolle scene, während im Deutschen durch das nüchterne „neben“ weniger der Fall ist.

Während im deutschen Text „Er wandte sich kurz seiner eigenen Frau zu. ‚He, vorsichtig, Böhnchen. In diesem Trümmerhaufen kann man sich leicht das Genick brechen.‘“ u.a. durch den diminuierenden liebevollen Kosenamen „Böhnchen“ und „vorsichtig“ eher der Eindruck entsteht, Hank sei ehrlich besorgt um seine Frau, kommt im englischen „Dammit, Bean, be careful, woman!“ durch das emphatische „Dammit“ und den groben Nachsatz „woman“ eine scene seines Kopfschüttelns über ihre Unfähigkeit zustande, die besonders im Zusammenhang mit seiner gerade vorangehenden Bewunderung von Deborahs Attraktivität krass wirkt, und so Humor evoziert.

Überhaupt ist die zwischenmenschliche Beziehungsebene, die in der deutschen Fassung durch die Verwendung des Kosenamens „Böhnchen“ aktualisiert wird, eine etwas andere als im Englischen durch „bean“. Die geistige Vorstellung einer Bohne, noch

dazu in diminuierender Form „-chen“, führt eher zu dem Bild eines (bundesdeutschen) biedereren älteren Mannes, der ein kleines Kind (oder ein Haustier) so ruft. Aktualisiert wird ein großes Hierarchie- bzw. Altersgefälle und eine äußerst liebevolle Beziehung zum Benannten. Im englischen steht durch Hanks andauernde automatische Verwendung von „bean“ quasi als unbedeutenden Nachsatz weniger die zärtliche Zuneigung zu seiner Frau, sondern eher der komikhaft-lächerliche bzw. überdrehte Eindruck im Vordergrund, den der Leser dadurch zur Illustrierung seiner Persönlichkeit (und ‚Amerikanischheit‘) erhält.

Im Ausgangstext steht durch den Abschnitt „Her eyes met his, full of laughter and mischief, alive with desire. What in God’s name were the Americans doing here *now*“ eher die Vertrautheit der wortlosen Kommunikation zwischen den beiden Verliebten Simon und Deborah im Vordergrund, die sich zwar schon insgeheim auf leicht spöttische, herablassende Weise lustig machen, während im Translat aber eine scene der Feindseligkeit („was (...) hatten diese blödsinnigen Amerikaner jetzt hier zu suchen“) evoziert wird. Letzteres entspricht aber nicht der Art der beiden kultivierten Aristokraten, die im Originaltext schon unterschwelligen trockenen Sarkasmus durchblicken lassen, aber sie nie ausdrücklich beleidigen. Dadurch ergeben sich im Translat abweichende Rückschlüsse auf Simons und Deborahs Charakter sowie auf deren Bewertung der Amerikaner.

Im deutschen Translat entsteht durch Hanks teils gehobene Syntax, teils umgangssprachliche bzw. respektlose Sprechweise im Dialog eine leicht inkongruente scene, insgesamt evoziert sie auf jeden Fall weniger Humor als im Ausgangstext durch den starken Kontrast zwischen der Ausdrucksweise der adeligen Briten und der provozierend lässigen, respektlosen, großsprecherischen Sprechweise von Hank der Fall ist. Natürlich muss auch gesagt werden, dass Soziolekte, Dialekte etc. ein schwieriges Übersetzungsproblem darstellen. Im Deutschen gelingt es aber insofern Humor zu vermitteln, als auch klar herauskommt, dass Hank nicht begreift, dass er eigentlich unerwünscht ist, weder durch Simons Hinweise noch die seiner eigenen Frau.

5. Schlussbemerkungen

Im vorigen Kapitel dieser Arbeit wurde versucht, anhand ausgewählter Beispiele die Stärken und Schwächen der deutschen Fassung von Elizabeth Georges „A Great Deliverance“ unter Anwendung des funktional- und zieltextorientierten Modells der Übersetzungskritik von Margret Ammann zu analysieren, wobei die in der jeweiligen Zielkultur durch bestimmte *frames* evozierten *scenes* miteinander verglichen und deren Wirkung auf den Aufbau der Gesamtszene des Romans untersucht wurde.

Obwohl Leser aus dem angloamerikanischen Raum mit manchen im Ausgangstext beschriebenen Realien von vornherein besser vertraut sein mögen, ist die Thematik des Romans eine universell menschliche. Daher decken sich die Funktion des Translats und die des Ausgangstextes weitgehend, insofern als beide Texte spannende Unterhaltung in Verbindung mit psychologischem Tiefgang bieten und ein möglichst breitgefächertes Zielpublikum ansprechen wollen.

Der raffiniert aufgebaute Spannungsbogen sowie der psychologische Tiefgang, die der Leser aufgrund der Beschreibung auf der Außenseite des Buches erwarten darf, entstehen ja nun nicht nur aufgrund des faktischen Inhalts der Krimihandlung, sondern sind untrennbar mit der Art und Weise verbunden, auf die die Handlung sprachlich und stilistisch realisiert wird. Wenn auch nicht alle Angehörigen der breitgefächerten Zielgruppe als explizite Erwartung an den Text angeben würden, literarisch hochstehend zu sein, sondern für sie die spannende Unterhaltung im Vordergrund steht, so wird von einem als meisterhaft spannend und psychologisch tiefgehend beschriebenen Kriminalroman doch implizit erwartet, dass die Aufklärung des Verbrechens auf eine Weise präsentiert wird, die der Spannung, Vielschichtigkeit und Komplexität zuträglich ist.

Im englischen Ausgangstext werden Schauplätze, Charaktere und zwischenmenschliche Beziehungen und Interaktionen mit akribischem Detailreichtum beschrieben, sodass der Leser alles lebhaft vor Augen sehen kann und das Gefühl hat, direkt am Geschehen

beteiligt zu sein. Ein nuancierter, facettenreicher Gesamteindruck entsteht auch durch den subtilen Humor, den die Autorin einsetzt, um die Lektüre abwechslungsreich zu gestalten, vielleicht auch, um der deprimierenden, psychologisch erschütternden Thematik des Mordfalles einen Gegenpol zu setzen. Da all diese Vorgehensweisen auch im deutschen Kulturkreis dazu dienen, beim Leser die Gesamt*scene* eines mitreißenden, anspruchsvollen Krimi entstehen zu lassen, wurde in Kapitel 4 dieser Arbeit untersucht, inwiefern diese Mittel zur Erzeugung von Spannung und Nuancenreichtum im Translat umgesetzt wurden.

Die Übersetzerin gibt an, Weisung erhalten zu haben, möglichst „nahe am Wort“ zu bleiben, und dass Streichungen oder Straffungen größtenteils der Nachbearbeitung zuzuschreiben seien, allerdings auch, dass sie öfters die von der Autorin verwendeten Bilder als nicht sehr gelungen oder nicht adäquat ins Deutsche zu übertragen empfand. Da sich die Übersetzerin von dem vom Verlag bzw. der Autorin geforderten Vorgehen des „wörtlichen“ Übersetzens nicht distanziert, könnte sich aufgrund einer solchen Übersetzungsstrategie das Problem ergeben haben, den Text rein auf Basis der *frames* an seiner Oberfläche übertragen zu wollen, was natürlich beispielsweise bei bildhaften Vergleichen für das Zielpublikum einer anderen Kultur andere *scenes* entstehen lassen kann. Ob und was im Prozess des Lektorierens ‚gestrichen‘ oder ‚gestraft‘ wurde, ist letztendlich für den Übersetzungskritiker kaum nachzuvollziehen; in diesem Sinne soll betont werden, dass in dieser Arbeit das Translat als Endprodukt untersucht wurde, ohne die Übersetzerin persönlich kritisieren zu wollen.

Nach Analyse des Translats kann gesagt werden, dass es insgesamt gelungen ist, einen ausreichend spannenden Krimi zu produzieren; fallweise werden aber im Zieltext, teilweise durch das Fehlen von Details bzw. Informationen, andere *scenes* evoziert als im Ausgangstext (s. Beispiel 3, 4, 6 und 8), was oft zu dem Ergebnis führt, dass Bedeutungsnuancen, die Aufschluss über Charaktereigenschaften und interpersonelle Beziehungen geben und so zu einem Eindruck des psychologischen Tiefgangs und der Vielschichtigkeit – und in weiterer Folge auch zum Spannungsaufbau – beitragen, nicht

aktualisiert werden können bzw. dass die Relationen zwischen den Charakteren vom Zielleser anders bewertet werden.

Stellenweise fehlen im deutschen Translat auch Übergänge, sodass sich weniger schlüssige bzw. kongruente *scenes* für den Zieltextleser ergeben (s. Beispiel 2 und 3).

Insgesamt geht im Translat zu einem gewissen Grad auch die Dimension des Humors verloren (s. Beispiel 1, 4, 5, 7 und 8), was letztendlich zu einem etwas flacheren, weniger nuancen- und abwechslungsreichen Gesamteindruck führt.

6. Bibliographie

Primärquellen

George, Elizabeth. 2007. *A Great Deliverance*. London: Hodder & Stoughton.

George, Elizabeth. 1989. *Gott schütze dieses Haus*. 33. Auflage. München: Goldmann.

Sekundärquellen

Fachliteratur

Ammann, Margret. 1990. "Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung". In: *TextconText* 5, 209-250.

Ammann, Margret. 1995⁴. *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute. Eine Einführung für Studierende*. Frankfurt: IKO – Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Eco, Umberto. 1994². *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Fillmore, Charles J. 1977. "Scenes-and-frames semantics". In: Zampolli, A. (Hg.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam – New York – Oxford: North Holland, 55-81.

Göhring, Heinz. 1977. "Interkulturelle Kommunikation: Die Überwindung der Trennung von Fremdsprachen- und Landeskundeunterricht durch einen integrierten

Fremdverhaltensunterricht“. In: *Konreßberichte der 8. Jahrestagung der Gesellschaft für Angewandte Linguistik GAL e.V.*, Vol. IV. Mainz, 9-13.

Holz-Mänttari, Justa. 1984. *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae).

Hönig, Hans G. & Kußmaul, Paul. 1982. *Strategie der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

Kaiser-Cooke, Michèle. 2007. *Wissenschaft - Translation - Kommunikation*. Wien: Facultas-Verlag.

Reiß, Katharina & Vermeer, Hans J. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

Resch, Renate. 1997. “Ein kohärentes Translat – was ist das? Die Kulturspezifität der Texterwartungen“. In: Snell-Hornby, Mary et al. (Hg.) *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 271-282.

Rosch, Eleanor. 1973. “Natural Categories“. In: *Cognitive Psychology* 4, 328-350.

Snell-Hornby, Mary. 1986. “Übersetzen, Sprache, Kultur“. In: Snell-Hornby, M. (Hrsg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Tübingen: Francke, 9-29.

Snell-Hornby, Mary. 1988. *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam – Philadelphia: Benjamins.

Snell-Hornby, Mary. 1990. “Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany“. In: Bassnett S. & Lefevere A. (Hg.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter Publishers, 79-86.

Snell-Hornby, Mary. 1996. *Translation und Text: ausgewählte Vorträge*. Wien: WUV-Univ.-Verlag.

Snell-Hornby, Mary. 2006. *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?* Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins.

Vannerem, Mia & Snell-Hornby, Mary. 1986. “Die Szene hinter dem Text: ‘scenes-and-frames semantics’ in der Übersetzungswissenschaft“. In: Snell-Hornby, M. (Hg.) *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung*. Tübingen: Francke, 184-205.

Vermeer, Hans J. 1990². *Kulturspezifik des translatorischen Handelns. Vorträge anläßl. der GAL-Tagung 1989*. Vermeer, H.J. & Ammann, Margret (Hg.). Heidelberg: Abt. Allg. Übersetzungs- u. Dolmetschwiss. d. Inst. für Übersetzen u. Dolmetschen.

Vermeer, Hans J. & Witte, Heidrun. 1990. *Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln*. Heidelberg: Groos.

Vermeer, Hans J. 1996. *A skopos theory of translation. Some arguments for and against*. Heidelberg: Textcontext-Verlag.

Wörterbücher und Nachschlagewerke

Cambridge Idioms Dictionary. 2006². Walter, Elizabeth (Hg.). Cambridge – New York: Cambridge University Press.

Duden Das Fremdwörterbuch. 2007⁹. Wermke, Matthias & Kunkel-Razum, Kathrin & Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.). Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.

Duden Deutsches Universalwörterbuch (DUDEN). 2007⁶. Wermke, Matthias & Kunkel-Razum, Kathrin & Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.). Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.

Duden Die deutsche Rechtschreibung. 2006²⁴. Wermke, Matthias & Kunkel-Razum, Kathrin & Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.). Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.

Duden Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. 2008³. Wermke, Matthias & Kunkel-Razum, Kathrin & Scholze-Stubenrecht, Werner (Hg.). Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag.

The New Oxford Dictionary of English (OXFORD). 2001³. Pearsall, Judy (Hg.). Oxford – New York: Oxford University Press.

Wahrig Deutsches Wörterbuch (WAHRIG). 2008⁸. Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.). München: Wissen Media Verlag.

Webster's New Encyclopedic Dictionary. 1993. Leventhal, Philip et al. (Hg.). New York: Black Dog & Leventhal.

Internetquellen:

<http://www.bookreporter.de/autoren/188-mechtild-sandberg-ciletti>, [eingesehen am: 21.3.2009]

<http://www.elizabeth-george.de/>, offizielle deutsche Website der Autorin, [eingesehen am: 13.3.2009]

<http://www.elizabethgeorgeonline.com/>, offizielle englische Website der Autorin,
[eingesehen am: 15.3.2009]

<http://www.krimi-couch.de/krimis/elizabeth-george.html>, [eingesehen am: 13.3.2009]

<http://www.randomhouse.com/bantamdell/>, offizielle Website des Verlags Bantam Books, [eingesehen am: 20.3.2009]

<http://www.randomhouse.de/blanvalet/>, offizielle Website des Blanvalet Verlags,
[eingesehen am: 20.03.2009]

<http://www.randomhouse.de/goldmann/>, [eingesehen am 20.3.2009]

7. Anhang

7.1. Korrespondenz mit der Übersetzerin

Von: Meciletti@aol.com
Betreff: Re: Elizabeth George
Datum: Sa, 19.09.2009, 18:48
An: a0009637@unet.univie.ac.at

Liebe Frau Redlingshofer - Ihre Frage ist einfach zu beantworten: Ich hatte Weisung, möglichst nah am Wort zu bleiben und habe mich daran gehalten, schon weil Frau George da sehr penibel war.. Wenn etwas gestrichen oder zusammengezogen wurde, so ist das - zumindest größtenteils - der Bearbeitung durch den Verlag zuzuschreiben. Auch wenn man als Übersetzer die Fahnen bekommt, kann man nur in beschränktem Umfang noch einmal eingreifen und 'zurück-ändern'. Es gab allerdings auch immer wieder Stellen in den Romanen, wo die verwendeten Bilder für meine Begriffe nicht sonderlich gelungen oder nicht adäquat ins Deutsche zu übertragen waren.

Ich wünsche Ihnen viel Erfolg mit Ihrer Arbeit,
mit freundlichen Grüßen
Mechtild Sandberg-Ciletti

Von: "Michelle Redlingshofer" <a0009637@unet.univie.ac.at>
Betreff: Re: Elizabeth George
Datum: Sa, 19.09.2009, 16:02
An: Meciletti@aol.com

Liebe Frau Ciletti,

Zuerst möchte ich mich ganz herzlich für ihr Entgegenkommen und ihre Antwort bedanken!

Ich habe doch noch eine Frage: Mir ist aufgefallen, dass in den deutschen Übersetzungen von Georges Büchern öfter Details bzw Informationen weggelassen wurden. Wenn ich ein paar Beispiele nennen darf:

An einer Stelle wird im Original zum Beispiel beschrieben, wie die Ermittlerin aus der kalten Winterluft kommend einen Raum betritt und humorvoll gesagt wird sie sei so eingemummt dass sie aussehe "like a bandit from Iceland". Auf Deutsch liest man nur, sie habe mehrere Schals um, ohne einen entsprechenden humorvollen Vergleich.

An anderer Stelle wird das Zimmer einer Hauptperson detailliert beschrieben, darunter die Vorhänge: "yellow chrysanthemums and green leaves lounging on a field of what appeared to be bracken" - auf Deutsch:
ein grüngelbes Blumenmuster.

Anderswo heißt es auf Englisch: " the malodorous belching of two diesel-fuelled lorries at the pavement's edge" - auf Deutsch:
Straßenlärm
und Abgasgestank"; "a dented tin ashtray" - "ein Aschenbecher"

Es gibt andere Beispiele, wo ganze Sätze in der deutschen Version fehlen
(auch wenn keine wesentlich neuen, sachlichen Informationen darin vorkommen, so dienen sie doch dazu, zu verdeutlichen etc.)

Es geht mir nicht darum, auf Details herumzureiten oder zu sagen, dass man
irgendetwas "wörtlich" übersetzen sollte oder irgendwelche Satzstrukturen
beibehalten müsste (ganz im Gegenteil).
Ich habe nur den Eindruck, dass sich der Stil der Autorin gerade dadurch
auszeichnet, dass alles - Personen und Schauplätze - ganz bewusst mit akribischem Detail beschreibt; manchmal kann auch ihr subtiler Humor durch
eine Zusammenziehung verloren gehen.

Deshalb meine Frage: (Ich erwarte keine Erklärung für einzelne Beispiele;
ich habe sie nur genannt, um meinen Standpunkt - hoffentlich - verständlich zu machen) -
Haben Sie sich bewusst dazu entschieden, Details wegzulassen (wenn ich das
jetzt mal ganz "unwissenschaftlich" so nennen darf) - wenn ja, aus welchem
Grund? Oder ist das etwas, das beim Lektorieren geschieht?

Ich möchte noch hinzufügen, es geht mir nicht darum, ihre Übersetzungen
irgendwie "schlechtzumachen"; ich frage aus rein wissenschaftlichem Interesse.

Vielen Dank für ihre Hilfe!

Mit freundlichen Grüßen,

Michelle Redlingshofer

Von: Meciletti@aol.com
Betreff: (Kein Thema)
Datum: Di, 21.07.2009, 09:55
An: a0009637@unet.univie.ac.at

Liebe Frau Redlingshofer - jetzt beantworte ich gern Ihre Anfrage von neulich. Ich schreib mal kurz auf, was mir so einfällt und wenn Sie dann bestimmte Fragen haben, mailen Sie mir die einfach zu, okay?

Also: Ich habe Anglistik studiert und an der Dolmetscherschule in München den Diplomübersetzer für Englisch gemacht. Danach zwei Jahre Genf in der Wirtschaft als Übersetzerin; Rückkehr nach München, Übersetzerin und Dolmetscherin für einen amerikanischen Unternehmer mit herrlich vielen Reisen; nach zwei Jahren Beginn als Übersetzerin für Kriminalromane beim Goldmann Verlag und so ging es dann weiter. Dazwischen fünf Jahre USA, wo ich aber weiterhin für deutsche Verlage gearbeitet habe. Dann wiederum Rückkehr nach München, wo ich seither lebe.

Zu Gott schütze dieses Haus gab es keine bestimmte Zielsetzung, ich habe einfach drauf los übersetzt. irgendwie ist das alles schon in den grauen Nebeln der Vorzeit versunken. Wenn Sie aber gezielte Fragen zu der Arbeit haben, kann ich dazu sicher etwas sagen. Mit der Autorin hatte ich keinen Kontakt, nein. Ich habe sie insgesamt nur zweimal getroffen, in den späteren Jahren. Sie ist was ihre Texte angeht äußerst penibel, wehe, man strafft! Das machte die Arbeit in späteren Jahren teilweise etwas schwierig.

So, das ist erst mal alles, was mir einfällt. Wie gesagt, wenn Sie Fragen haben, schießen Sie los.

Herzliche Grüße und viel Erfolg bei Ihrer Arbeit
Ihre

Mechtild Ciletti

Von: "Michelle Redlingshofer" <a0009637@unet.univie.ac.at>
Betreff: Re: WG: Anfrage: Kontakt mit Übersetzerin Fr. Sandberg-Ciletti?
Datum: Mi, 1.07.2009, 09:49
An: kundenservice@randomhouse.de

Sehr geehrte Frau Brenner,

Bitte leiten Sie folgendes Mail an die Übersetzerin Frau Mechtild Sandberg-Ciletti weiter - danke:

"Sehr geehrte Frau Sandberg-Ciletti,

Mein Name ist Michelle Redlingshofer; ich bin Studentin am Zentrum für

Translationswissenschaft der Universität Wien.

Ich schreibe derzeit meine Diplomarbeit; deren Thema ist die deutsche Übersetzung von Elizabeth Georges Roman "A Great Deliverance" ("Gott schütze dieses Haus"), die erstmals 1989 im Verlag Blanvalet erschienen ist.

In meiner Arbeit soll ein Kapitel auch Ihnen gewidmet werden. Ich würde mich deshalb sehr freuen, wenn Sie mir einige Ihrer biographischen Daten senden könnten: einen kurzen Lebenslauf mit Informationen über Ihre Übersetzerische Tätigkeit der vergangenen Jahre.

Vielleicht könnten Sie mir außerdem folgende Fragen beantworten:

- 1) Wie lautete der Übersetzungsauftrag für "Gott schütze dieses Haus" bzw. gingen Sie für die Übersetzung von einem bestimmten Zielpublikum aus?
- 2) Hatten Sie während der Übersetzung Kontakt mit der Autorin?

Ich weiß, Sie sind sicher sehr beschäftigt. Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie mir trotzdem weiterhelfen könnten. Vielen Dank für Ihre Zeit und Mühe!

Mit freundlichen Grüßen,

Michelle Redlingshofer"

7.2. Lebenslauf

Name	Michelle Redlingshofer
Geburtsdatum	15.07.1982
Geburtsort	Wien
1988 – 1992	Volksschule Wilhelm-Kreß-Platz 32, 1110 Wien
1992 – 2000	Bundesgymnasium, Bundesrealgymnasium und Wk. Bundesrealgymnasium Wien XI, Geringergasse 2, 1110 Wien
15.06.2000	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
01.10.2000 – 16.02.2001	Studium der Sprachwissenschaft und Japanologie Universität Wien
01.03.2001 – 08.03.2006	Übersetzer- und Dolmetscherausbildung Mutter- bzw. Bildungssprache: Deutsch, 1. Fremdsprache: Englisch, 2. Fremdsprache: Japanisch Universität Wien
08.03.2006	Abschluss des 1. Studienabschnittes 1. Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden
09.03.2006 –	Studienzweig Übersetzausbildung Mutter- bzw. Bildungssprache: Deutsch, 1. Fremdsprache: Englisch, 2. Fremdsprache: Japanisch Universität Wien

7.3. Abstracts

7.3.1. Deutsches Abstract

Ziel dieser Diplomarbeit ist die Übersetzungskritik von „Gott schütze dieses Haus“, der deutschen Fassung von Elizabeth Georges Kriminalroman „A Great Deliverance“, erstmals erschienen 1989 im Verlag Blanvalet. Als Methode der Übersetzungskritik wird das fünfstufige, funktions- und zieltextorientierte Modell der Übersetzungskritik von Margret Ammann, wie beschrieben in ihrem Artikel „Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung“ (TextConText 5, 1990), verwendet, welches seinerseits auf Vermeers Skopostheorie sowie dessen Modell der Übersetzungskritik aufbaut. Zusätzlich herangezogen zur Bestimmung intra- und intertextueller Relationen werden von Ammann das Konzept des Modell-Lesers von Umberto Eco sowie der Ansatz der *Scenes-and-frames*-Semantik von Charles Fillmore. Nach erfolgter Analyse ausgewählter Textbeispiele nach dem Ammann'schen Modell im Hinblick auf deren Wirkung auf die Zielrezipienten wird geschlussfolgert, dass das Translat fallweise, u.a. aufgrund des Fehlens wichtiger Details, andere *scenes* als der Ausgangstext evoziert, sodass Bedeutungsnuancen, die Aufschluss über Charaktereigenschaften und interpersonelle Beziehungen der Charaktere geben, vom Zieltextleser nicht erfasst werden können, und, dass insgesamt ein weniger facettenreicher, weniger vielschichtiger und weniger humorvoller Text entsteht.

7.3.2. Englisches Abstract

This study aims to analyse "Gott schütze dieses Haus", the German translation of Elizabeth George's crime novel "A Great Deliverance", first published by Blanvalet Verlag, Munich, in 1989. The analysis is carried out according to the functional and target-text oriented five-step model of translation criticism presented by Margret Amman in her article "Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer

praktischen Anwendung" (TexTconText 5, 1990). Ammann's model is based on Vermeer's skopos theory and his model for applied translation criticism, and uses Umberto Eco's concept of the "model reader" and Charles Fillmore's scenes-and-frames semantics to assess intratextual and intertextual relations. After analysing a selected number of excerpts taken from George's novel to determine the translation's effect on its potential target readers and comparing them to the source text, it was found that the translation at times lacks detail or evokes other scenes than the source text does, thus resulting in a less multi-layered, diverse and humorous text as nuances relevant for assessing personality traits or interactions between the novel's characters often cannot be grasped by the target readers.