



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**„Le Clézio: ‚Désert‘ in deutscher Fassung.
Eine funktionale Übersetzungskritik nach dem
Modell von Margret Ammann“**

Verfasserin

Jeanine Lefèvre bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (M.A.)

Wien, im Juli 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 060 345 351

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Übersetzen

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Mary Snell-Hornby

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	5
2	Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann.....	7
2.1	Literarischer Text und Übersetzung.....	8
2.2	Theoretische Einflüsse auf die Übersetzungskritik nach Ammann	9
2.2.1	Skopostheorie nach Reiß/Vermeer.....	9
2.2.2	Modell-Leser nach Eco	10
2.2.3	Scenes-and-Frames-Semantik nach Fillmore.....	11
2.2.4	Loyalitätsprinzip nach Nord.....	12
2.3	Modell der Übersetzungskritik nach Ammann	12
2.3.1	Textanalyse nach Snell-Hornby	13
3	J.M.G. Le Clézio: Désert, Vorstellung des Werkes, des Autors und des Übersetzers	15
3.1	Inhalt	15
3.2	Autor	16
3.3	Übersetzer	17
4	Übersetzungskritik nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann.....	19
4.1	Feststellung der Translatfunktion.....	19
4.1.1	Verlag.....	19
4.1.2	Paratexte/Cover	20
4.2	Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz	21
4.2.1	Textstelle 1	23
4.2.1.1	Syntax.....	24
4.2.1.2	Lexik/Semantik	24
4.2.1.3	Klang	25
4.2.2	Textstelle 2	26
4.2.2.1	Syntax.....	28

4.2.2.2	Lexik/Semantik.....	28
4.2.2.3	Klang	30
4.2.3	Textstelle 3	31
4.2.3.1	Syntax	32
4.2.3.2	Lexik/Semantik.....	33
4.2.3.3	Klang	34
4.2.4	Textstelle 4	35
4.2.4.1	Syntax	35
4.2.4.2	Lexik/Semantik.....	36
4.2.4.3	Klang	37
4.2.5	Textstelle 5	38
4.2.5.1	Syntax	39
4.2.5.2	Lexik/Semantik.....	40
4.2.5.3	Klang	41
4.2.6	Textstelle 6	42
4.2.6.1	Syntax	44
4.2.6.2	Lexik/Semantik.....	44
4.2.6.3	Klang	46
4.2.7	Zusammenfassung	47
4.3	Feststellung der Funktion des Ausgangstextes	49
4.3.1	Verlag	49
4.3.2	Paratexte/Cover	49
4.4	Feststellung der intratextuellen Ausgangstextkohärenz	50
4.4.1	Textstelle 1	51
4.4.1.1	Syntax	52
4.4.1.2	Lexik/Semantik.....	53
4.4.1.3	Klang	55
4.4.2	Textstelle 2	56
4.4.2.1	Syntax	57
4.4.2.2	Lexik/Semantik.....	58
4.4.2.3	Klang	59
4.4.3	Textstelle 3	60
4.4.3.1	Syntax	61
4.4.3.2	Lexik/Semantik.....	62
4.4.3.3	Klang	64
4.4.4	Textstelle 4	65
4.4.4.1	Syntax	65
4.4.4.2	Lexik/Semantik.....	66

4.4.4.3	Klang	68
4.4.5	Textstelle 5	69
4.4.5.1	Syntax.....	70
4.4.5.2	Lexik/Semantik	71
4.4.5.3	Klang	72
4.4.6	Textstelle 6	74
4.4.6.1	Syntax.....	74
4.4.6.2	Lexik/Semantik	75
4.4.6.3	Klang	77
4.4.7	Zusammenfassung.....	78
4.5	Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext	79
4.5.1	Textstelle 1	81
4.5.2	Textstelle 2	83
4.5.3	Textstelle 3	86
4.5.4	Textstelle 4	89
4.5.5	Textstelle 5	92
4.5.6	Textstelle 6	95
4.5.7	Zusammenfassung.....	98
5	Fazit	100
6	Quellenverzeichnis	101
6.1	Primärliteratur	101
6.2	Fachliteratur	101
6.3	Nachschlagewerke.....	102
6.4	Internetquellen.....	103

1 Einleitung

„Eine kongeniale Übersetzung“ oder „was für eine grottenschlechte Übersetzung“ – solche oder ähnliche Kommentare sind gar nicht so untypisch, wenn es um die Bewertung von Übersetzungen geht. Diese emotionalen Ausdrücke sind auch nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, welche Rolle die Literatur (auch in der heutigen Zeit immer noch) spielt. Literatur steht nicht nur für eine schöne Form für schöne Gedanken, sondern auch für Kreativität, Individualismus und stellt zudem immer auch einen Kontext zur jeweiligen aktuellen Situation dar: Sie ist eingebettet in die Geschichte und die Kultur, in der sie entstanden ist, sie greift zurück auf den persönlichen Erfahrungshintergrund des Autors, auf gesellschaftliche, politische und religiöse Konventionen; selbst wenn dies nur geschieht, um mit ihnen zu brechen. Sie hält uns manchmal einen Spiegel vor – oder kann uns in eine Traumwelt entführen und bleibt doch immer mit der realen Welt verbunden.

In einer wissenschaftlichen Arbeit jedoch ist eine solche Emotionalität fehl am Platz, weswegen viele Modelle entwickelt wurden, anhand derer Literatur und auch Übersetzungen möglichst objektiv bewertet werden können. Aus dieser Vielzahl an Methoden wurde in dieser Arbeit das funktionale Modell von Margret Ammann gewählt. Die Entscheidung begründet sich auf den vielen verschiedenen Ansätzen, auf denen das Modell beruht, die sowohl den Leser, als auch die Funktion der Übersetzung und ihre Verortung im Ausgangstext umfassen. Ziel dieser Arbeit ist es also, eine Übersetzung im Vergleich zum Original zu analysieren und zu bewerten.

Dafür wurde ein Werk von J.M.G. Le Clézio gewählt: „Désert“. Auf dieses Werk wurde die Verfasserin dieser Arbeit im Rahmen einer Lehrveranstaltung¹ aufmerksam, in der einige Seiten aus diesem Werk übersetzt wurden. Zudem hatte der Autor soeben den Literaturnobelpreis gewonnen und war daher auch sehr präsent in den Medien. Schnell stellte sich heraus, dass das Werk weniger durch seine Inhalte, sondern vielmehr durch seine Form, die Musikalität der Sprache bestach. Dies bringt mit Sicherheit auch eine besondere Herausforderung für das Übersetzen mit sich. Die vorliegende Arbeit ist nun wie folgt gegliedert:

Zunächst wird auf das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann eingegangen. Erläutert wird unter anderem, warum die Wahl auf diese Methodik gefallen ist, auf welchen theoretischen Strömungen sie basiert und wie sie genau anzuwenden ist. Des Weiteren findet sich eine Darstellung jener Methode, nach der die einzelnen Textstellen analysiert werden.

Der nächste Abschnitt der Arbeit widmet sich dem Werk „Désert“. Dabei wird nicht nur der Inhalt kurz skizziert, es folgen auch Kapitel über den Autor und den Übersetzer.

¹ Im Konkreten handelte es sich um die Lehrveranstaltung UE Literarisches Übersetzen: Französisch bei Prof. i.R. Dipl.-Dolm. Susanne Moldau im Wintersemester 2008/2009.

Besonderes Augenmerk liegt hier auf den Unterschieden in der Rezeption von Le Clézio im französisch- und im deutschsprachigen Raum sowie auf dem beruflichen Werdegang und den Strategien des Übersetzers, Dr. Uli Wittmann.

Danach folgt die Analyse des Werks in den fünf Schritten, die das Modell von Ammann verlangt: Feststellung der Translatfunktion, Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz, Feststellung der Funktion des Ausgangstextes, Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes und Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Bei der Feststellung der Funktion wird bei beiden Fassungen besonders auf den Verlag und die Paratexte eingegangen, die Analyse der intra- und intertextuellen Kohärenz erfolgt systematisch.

Ein Fazit, in dem die gewonnenen Kenntnisse noch einmal knapp zusammengefasst werden, schließt die Arbeit ab. Besonderes Augenmerk liegt hierbei auf der Umsetzung des Forschungsziels.

In dieser Arbeit wird auf gendergerechte Formulierungen aufgrund der besseren Lesbarkeit verzichtet. Selbstverständlich sind sowohl Männer als auch Frauen im generischen Maskulinum inkludiert. Ich habe mich zudem bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Mein Dank gilt zunächst meinen Eltern, Christine und Christian, die mich Zeit meines Lebens unterstützt und gefördert und mir immer die Wahl gelassen haben, das zu tun, was ich wirklich möchte. Ihnen und insbesondere meiner Mutter, die mir immer gesagt hat, dass ich alles erreichen kann, sei diese Arbeit gewidmet. Des Weiteren möchte ich meinem Lebensgefährten Mario danken, der durch seine Geduld und seine aufmunternden Worte einen großen Teil zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen hat. Ein spezieller Dank gilt natürlich meiner Betreuerin, Prof. Dr. Mary Snell-Hornby, die mir wertvolle Hilfestellungen bot. Prof. Moldau und allen anderen KollegInnen, mit denen ich gemeinsam durch die Wüste ziehen durfte, sowie Dr. Uli Wittmann, dessen prompte und entgegenkommende Antworten immer einen Motivationsschub für mich bedeuteten.

2 Funktionale Übersetzungskritik nach Margret Ammann

Wie jede andere Tätigkeit werden auch Übersetzungen gewissen Analysen unterzogen, sei dies nun im Feuilleton oder in einer wissenschaftlichen Abhandlung. Die Art und Weise, wie dann mit den Übersetzungen umgegangen wird, unterscheidet sich aber maßgeblich. Aus wissenschaftlicher Sicht stellt sich die Frage, ob man Übersetzungen, wie es so oft in anderen Medien passiert, einfach mit Begriffen wie „gut“ oder „schlecht“ bewerten sollte, da diese Bewertung zumeist auf der situativen Einbettung des Rezipienten sowie des Textes beruht, die als individuell und damit subjektiv klassifiziert werden kann. Selbst in der Translationswissenschaft gehen die Meinungen darüber, wie die perfekte Übersetzung auszusehen hat, weit auseinander. Schon seit Schleiermacher kann man deutlich zwei verschiedene Ideale erkennen: jenes der Ausgangstexttreue und jenes der Zielsprachenorientiertheit (vgl. Schleiermacher in Störig 1963:38-70).

Doch wonach kann sich eine wissenschaftliche Übersetzungskritik dann richten? Welche Parameter kann sie anwenden, um möglichst objektiv vorzugehen? Grundsätzlich gibt es dafür natürlich mehrere Lösungsansätze, doch in einem scheinen sich die Wissenschaftler einig: „Objektivität meint in unserem Zusammenhang Überprüfbarkeit und ist das Gegenteil von Willkür und mangelnder Beweisführung.“ (Reiß 1971:12). Doch während Reiß eine ausgangstextorientierte Übersetzungskritik wählt, die dafür plädiert, den Ausgangstext mit der Übersetzung zu vergleichen (vgl. Reiß 1971:10), weist das für diese Masterarbeit gewählte Modell von Ammann einen anderen Schwerpunkt auf, auch wenn der Vergleich zwischen Original und Übersetzung ebenfalls einen Schritt innerhalb der Übersetzungskritik einnimmt. Durch den funktionalen Ansatz, der in weiterer Folge noch näher definiert und der auf die Skopostheorie zurückzuführen ist, kann die Übersetzung nach dem Modell von Ammann nun unabhängig von der sprachlichen oder formalen Treue zum Ausgangstext bewertet werden, in dem man die Frage nach dem Zweck bzw. der Funktion stellt. Dadurch wird die Übersetzungskritik als solche in der Translationswissenschaft verankert, „um so ein methodisches Vorgehen beschreibbar zu machen“ (Ammann 1990:211) und baut eine Brücke zwischen der alten Dichotomie zwischen Ausgangstexttreue und Zieltextorientiertheit. Zusätzlich wird dieses Modell der funktionalen Übersetzungskritik durch das Loyalitäts-Prinzip nach Nord ergänzt, das in Folge ebenfalls noch näher erläutert wird.

2.1 Literarischer Text und Übersetzung

Doch die Verwendung von nachvollziehbaren Parametern ist nicht die einzige Anforderung, die Margret Ammann an eine wissenschaftliche und funktionale Übersetzungskritik stellt. Da sich ihr Modell zumeist auf literarische Übersetzungen bezieht (vgl. Ammann 1990:210f.), wird zunächst der Begriff „literarischer Text“ einer näheren Betrachtung und einem Definitionsversuch unterzogen.

Beaugrand und Dressler, zwei der wichtigsten Linguisten im deutschsprachigen Raum (vgl. Snell-Hornby 2006:39), sind zunächst der Meinung, dass die Klassifizierung eines Textes in erster Linie von seiner Funktion abhängt und nicht von seiner Oberflächenstruktur (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:191). In weiterer Folge definieren sie den literarischen Text als „Text, dessen Welt in einer systematischen Alternativbeziehung zur akzeptierten Version der ‚realen Welt‘ [...] steht.“ (Beaugrande/Dressler 1981:191)

Damit stehen literarische Texte, die durch diese „Alternativität“ versuchen, die Blickwinkel zu schärfen, bzw. zu verändern, durch die man die „reale Welt“ betrachtet, im Gegensatz zu jenen Texten, die versuchen, das „Wissen über die derzeit angenommene ‚reale Welt‘ [zu] vergrößern und verbreiten [...]“ (Beaugrande/Dressler 1981:192). Dennoch erweitern die beiden Linguisten ihr Konzept auch auf poetische Texte als eine Untergruppe von literarischen Texten, die ihre „Alternativität“ dadurch ausdrückt, dass Inhalt und Pläne sich auf der Oberflächenstruktur spiegeln (vgl. Beaugrande/Dressler 1981:192).

Katharina Reiß postuliert ebenfalls die Wichtigkeit der Funktion in der Unterscheidung zwischen pragmatischen und literarischen Texten:

„[...] denn bei pragmatischen Texten ist die Sprache in erster Linie Kommunikationsmittel, Informationsvermittlerin, während sie in Texten dichterischer Prosa oder Poesie darüber hinaus Mittel künstlerischer Gestaltung, Vermittlerin ästhetischer Werte ist.“ (Reiß 1971:25)

Sie zählt literarische Texte also nach dem Modell von Bühler (²1965) zu jenen Texten, deren Funktion der Ausdruck ist, wodurch sie zum formbetonten oder auch expressiven Texttyp zählen (vgl. Reiß 1971:32f.) „Im allgemeinen ist unter ‚Form‘ die Art zu verstehen, *wie* der Autor etwas sagt, im Unterschied zum Inhalt, der angibt, *was* er sagt.“ (Reiß 1971:38). Damit sind es Charakteristika wie Klang, Satzmelodie und Rhythmus, aber auch Metaphern, Wortspiele und bewusst gesetzte Überschreitungen der allgemeinen Sprachnorm, welche literarische Texte auszeichnen und prägen (vgl. Reiß 1971:38f., vgl. Stolze ²1997:152). Beim diesen Faktoren, insbesondere aber bei Dehnungen der Sprachnorm gilt allerdings zu bedenken, dass es sich hierbei nicht um einen „Wesensunterschied, sondern um Gradunterschiede handelt“ (Snell-Hornby 1996:108), die auch bei anderen Texttypen zum Ausdruck kommen können, wie zum Beispiel bei Werbetexten.

2.2 Theoretische Einflüsse auf die Übersetzungskritik nach Ammann

Nachdem nun der literarische Text eindeutig definiert wurde, werden in diesem Kapitel die einzelnen theoretischen Einflüsse auf die Übersetzungskritik nach Ammann beschrieben. Diese „Standorteinordnung“ (Ammann 1990:210) dient der besseren Transparenz der Übersetzungskritik und ihrer verwendeten Parameter. Neben der Skopostheorie, die Ammann selbst als die generelle Grundlage für das gesamte Konzept ihrer Übersetzungskritik bezeichnet, gibt es noch verschiedene andere theoretische Ansätze, die helfen, die intra- und intertextuellen Beziehungen zu analysieren (vgl. Ammann 1990:213). Erst nach dieser Präsentation, die auch das Loyalitäts-Prinzip nach Nord (1989) einschließt, das von Ammann aufgrund der zeitlichen Überschneidungen in der Veröffentlichung der beiden theoretischen Ansätze nicht aufgenommen werden konnte, aber das Modell anschaulich ergänzen wird, werden die einzelnen Analyse-Schritte, die dieses Konzept beinhaltet, vorgestellt. Zudem wird die Methode erläutert, die in dieser Arbeit gewählt wurde, um die Analyse durchzuführen.

2.2.1 Skopostheorie nach Reiß/Vermeer

„Die Dominante aller Translation ist deren Zweck.“ (Reiß/Vermeer 1984:96) Dieser Satz fasst auf knappe und aussagekräftige Weise den Kern der Skopostheorie zusammen. Mit Reiß/Vermeer ist die Frage, ob eine Übersetzung nun eher dem Ausgangstext treu bleiben oder ihn verfremden soll, erstmals in den Hintergrund getreten, denn sie setzen mit dem Zweck bzw. der Funktion einer Dominante einen neuen Parameter, mit dem man das Gelingen einer Übersetzung messen kann (vgl. Vermeer 1986:38). Dies lässt sich folgendermaßen darstellen: Ein Text besteht aus verschiedenen Faktoren, zum Beispiel seiner Form und seinem Informationsgehalt. Je nachdem welches intendierte Ziel nun bei der Übersetzung vorliegt, kann sich der Fokus von einem Faktor auf den anderen verschieben, bei einer Funktionskonstante sind beide Faktoren so weit wie möglich zu bewahren (vgl. Vermeer 1986:38).

Des Weiteren impliziert dieser Ansatz zwangsläufig, dass eine Übersetzung mehr als nur das bloße Transkodieren eines Textes von einer Sprache in die andere ist. Sie hängt in erster Linie von der kulturellen Einbettung (sowohl des Ausgangs- als auch des Zieltextes) und von den damit verbundenen Erwartungen des Zielpublikums ab. Diese Faktoren müssen also auch berücksichtigt werden (vgl. Vermeer 1986:34).

In Hinblick auf die funktionale Übersetzungskritik nach Ammann, die diese Maximen aufgreift, bedeutet dies, dass sich auch die Übersetzungskritik vornehmlich danach richtet, ob das Translat seine Funktion, die es in der Zielkultur anstrebt, erfüllt (vgl. Ammann 1990:209).

2.2.2 Modell-Leser nach Eco

Doch welche Faktoren sind nun dafür ausschlaggebend, ob das Translat oder jeder Text im Allgemeinen überhaupt seine Funktion erfüllt? Wer bestimmt, ob ein Text seinem Zweck entspricht?

Ammann (1990:217) meint dazu folgendes: „Ohne Rezipient sind Funktion und intra- und intertextuelle Relationen nicht feststellbar. Ein Text realisiert sich erst in der Rezeption.“ Bei Umberto Eco wird dies auch als „Aktualisierung“ eines Textes beschrieben, die man grob als das Verständnis eines Textes zusammenfassen könnte, da der Leser verschiedene Regeln beherrschen und Referenzen erkennen muss, um den Inhalt des Textes vollständig (und wie vom Autor intendiert) zu verstehen (vgl. Eco 61f.) Da aber es in der Praxis unmöglich erscheint, zu jedem Text eine empirische Umfrage durchzuführen, welche die Reaktionen der Leserschaft erforscht, hat Umberto Eco das Konzept des Modellesers formuliert.

Er beruft sich dabei auf die Tatsache, dass der Autor schon beim Erstellen seines Werkes ein gewisses Zielpublikum vor Augen hat, in diesem Fall einen Modell-Leser, „der in der Lage ist, an der Aktualisierung des Textes so mitzuwirken, wie es sich der Autor gedacht hat.“ (Eco 1990: 67). In der Umsetzung drückt sich das dann durch verschiedene durch den Autor gewählte Parameter wie Sprache, Wortschatz, etc. aus, die bereits eine bestimmte Zielgruppe ansprechen (vgl. Eco 1990: 67). Eine weitere Einbeziehung des (Modell-)Lesers in die Aktualisierung des Textes stellen die so genannten Leerstellen dar. Bei Leerstellen wird der Leser seinen eigenen Interpretationen überlassen, er füllt sie aufgrund seines eigenen (kulturellen, literarischen, sozialen, historischen) Wissens (vgl. Eco 1990:63, Amman 1990:219,222).

Auch der Übersetzer hat natürlich den Modell-Leser im Auge, er wird versuchen, die Leerstellen aufzuspüren und entscheiden, welche von ihnen gefüllt werden müssen, weil der zielsprachliche Rezipient diese aufgrund der anderen Präsuppositionen nicht verstehen würde und ob sich vielleicht andere Passagen anbieten, um im Gegenzug dazu neue Leerstellen einzufügen (vgl. Ammann 1990:224). Dadurch wird dem Übersetzer wie auch in der Skopostheorie eine Rolle zugeschrieben, die weit über das bloße Transkodieren von Wörtern hinausgeht. Ein Übersetzer sollte demnach nicht nur über hohe Sprach- und Sprachnormkenntnisse verfügen, sondern auch mit der kulturellen Einbettung des Textes vertraut sein und diesen in der Zielkultur dem Zweck entsprechend verankern können.

Zusammenfassend spielt also der Modell-Leser bei der Kritik eines Textes, sei es nun bei jener des Ausgangstextes oder der Übersetzung, in der funktionalen Übersetzungskritik eine signifikante Rolle. Für Ammann ist der Modell-Leser „jener Leser, der aufgrund einer Lesestrategie zu einem bestimmten Textverständnis kommt“ (Ammann 1999:225). Die primäre Frage gilt also dem Textverständnis, ein Text wird – wie vorhin schon erwähnt – erst durch seine Rezeption zu einem Text und ob dieser funktioniert

hängt vor allem von dem Parameter „Verständlichkeit“ ab, der dementsprechend auch in der Analyse der Texte untersucht wird.

2.2.3 Scenes-and-Frames-Semantik nach Fillmore

Doch welche Faktoren sind nun ausschlaggebend für das Textverständnis? Hier wendet sich Ammann der Scenes-and-Frames-Semantik nach Fillmore (1977) zu.

Dieses semantische Konzept beschreibt den Verstehens- und Kommunikationsprozess bei Texten als ein Wechselspiel aus linguistischen Formen und eigener Erfahrung oder eigenen Assoziationen, die durch diese Situation erweckt werden. Fillmore wählt hier das Wort „frame“, um den sprachlichen Rahmen zu bezeichnen (also ein bestimmtes Wort, einen bestimmter Modus, etc.), während eine „scene“ jener Vorstellung, die der Rezipient damit evoziert, entspricht (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:185). Scenes und Frames aktivieren sich gegenseitig, d.h. beispielsweise, dass diese Wechselwirkung nicht ausschließlich zwischen Scenes und Frames stattfinden muss. Eine Scene kann also auch eine andere Scene auslösen, oder ein Frame einen weiteren Frame. Dieser Prozess ist nicht nur kulturell sondern auch individuell geprägt, da jeder Leser über seine ganz speziellen Präsuppositionen verfügt (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:184ff.). Doch welche Auswirkungen hat die Scenes-und-Frames-Semantik auf das Übersetzen? Wie die beiden bereits erläuterten theoretischen Konzepte wird das Übersetzen als Tätigkeit aufgewertet, denn wieder wird klar, dass der Übersetzer mehr als nur gute Sprachkenntnisse braucht, um seiner Arbeit nachzugehen. Denn ein Text besteht nun aus vielen verschiedenen Scenes, die zusammen eine komplexe Gesamtszene ergeben, die durch das individuell geprägte Vorwissen der jeweiligen Leser unterschiedlich ausfallen kann (vgl. Vannerem/Snell-Hornby 1986:186).

„Der Übersetzer ist also gleichzeitig Empfänger und Überträger, er empfängt und dekodiert Zeichen und baut die von ihnen bestimmte Szene auf. Dazu muß er zunächst seinen eigenen Erfahrungshintergrund zu rate ziehen, um entscheiden zu können, welcher neue *frame* am geeignetsten ist, die Gesamtszene und die große Vielfalt an Teilszenen hinter dem Text für den speziellen Empfänger, an den die Übersetzung gerichtet ist, auszudrücken.“ (Vannerem/Snell-Hornby 1986:192)

An dieser Stelle kommt der Modell-Leser nach Eco wieder ins Spiel, der durch die Frage nach der Funktion des Textes ermittelt werden kann. Er ist nicht nur der Rezipient, den Autor und Übersetzer mit ihren Texten ansprechen wollen, sondern dient auch als Parameter für die funktionale Übersetzungskritik nach Ammann. Welche Scenes hat der Autor mit seinen Frames ausgelöst und welche der Übersetzer? Sind sie kohärent? Entsprechen sie ihrer Funktion? So können in weiterer Folge sowohl die Einzelszenes als auch ihre Gesamtwirkung miteinander verglichen und analysiert werden (vgl. Ammann 1990:225f.).

2.2.4 Loyalitätsprinzip nach Nord

Als weitere Ergänzung sei an dieser Stelle noch das Loyalitäts-Prinzip nach Nord genannt, das die Funktionsorientierung um einen zusätzlichen Parameter erweitert. Dabei geht es vor allem darum, auch die Autoren in die Überlegungen rund um die Übersetzung mit ein zu beziehen, da gerade bei literarischen Übersetzungen davon ausgegangen werden muss, dass die nicht übersetzungstheoretisch vorgebildeten Leser der Meinung sind, dass die Übersetzung die Inhalte und Einstellungen des Autors, die im Original ausgedrückt werden, eins zu eins wiedergibt (vgl. Nord 1989:100). Nord fasst das Prinzip selbst wie folgt zusammen:

„Da es der Übersetzer also mit Handlungspartnern (dem Auftraggeber, dem Zielttextempfänger, dem Ausgangstextautor) zu tun hat, die von ihm einen funktionsgerechten Zieltext mit einer bestimmten Anbindung an den Ausgangstext erwarten und selbst nicht nachprüfen können, ob der gelieferte ZT diesen Bedingungen entspricht, ist er diesen Handlungspartnern zur Loyalität verpflichtet. Sie müssen sich darauf verlassen können, daß er seinen Auftrag nach bestem Wissen und Gewissen ausführt. [...]“ (Nord 1989:102)

Dies bedeutet allerdings keine bedingungslose Worttreue, die wiederum zur eher ausgangstextorientierten Übersetzung führen würde, sondern das Konzept zielt darauf ab, die Anforderungen der einzelnen in den Übersetzungsprozess involvierten Parteien aufeinander abzustimmen (vgl. Nord 1988:32f., Nord 1989:102).

2.3 Modell der Übersetzungskritik nach Ammann

Wenn man nun all diese theoretischen Standpunkte betrachtet, die Margret Ammann heranzieht, um ihr Modell der Übersetzungskritik zu entwickeln, wird klar, dass es in der wissenschaftlichen Übersetzungskritik wichtig ist, die Übersetzung nicht an der eigenen Interpretation des Originals zu messen, sondern dass man sich vor allem die unterschiedlichen Leseerwartungen der jeweiligen Rezipienten vor Augen führen muss (vgl. Ammann 1990:228). Im Übrigen spielt der Faktor Leseerwartungen auch bei Nord eine signifikante Rolle (vgl. Nord 1988:17f.). Insofern ist es logisch, dass die Analyse des Translats bei einer Übersetzungskritik an erster Stelle stehen muss, unabhängig vom Ausgangstext – was wiederum den Einfluss der Skopostheorie unterstreicht.

Des Weiteren postuliert Ammann, dass zunächst einzelne Scenes und die dazu gehörigen Frames analysiert werden. „Eine Bewertung erfolgt dann im Hinblick auf den Gesamttext, das Translat, unter Berücksichtigung des Skopos.“ (Ammann 1990:227)

Daher ergeben sich für Ammann folgende fünf Analyseschritte (vgl. Ammann 1990:212):

1) Feststellung der Translatfunktion

Die Translatfunktion ist in erster Linie durch den Adressatenbezug herzustellen. Prinzipiell kann bei einem literarischen Ausgangstext davon ausgegangen werden, dass die literarisch-ästhetischen Elemente auch in der Übersetzung Anwendung finden sollen (vgl. Ammann 1990:216, vgl. Reiß 1971:39). Aber erst eine Betrachtung verschiedener Faktoren wie des Verlags, in dem die Übersetzung publiziert wurde und der Paratexte, die zu diesem Text verfasst wurden, gibt tatsächlich Aufschluss darüber, welches Zielpublikum angesprochen werden soll. Dennoch ist es wichtig, die Eigenständigkeit des Zieltextes zu berücksichtigen, weswegen er an erster Stelle der Analyse steht, ebenso wie seine kulturelle und situative Einbettung (vgl. Ammann 1990:212).

2) Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

Mit Kohärenz sind im intratextuellen Bereich die inhaltliche bzw. formale Kohärenz und die Kohärenz zwischen Inhalt und Form gemeint (vgl. Ammann 1990:212).

3) Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Wie schon bei der Translatfunktion wird auch bei der Feststellung der Funktion des Ausgangstextes das Hauptaugenmerk auf das Zielpublikum gerichtet.

4) Feststellung der intratextuellen Kohärenz des Ausgangstextes

Siehe Punkt 2.

5) Feststellung einer intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext.

Die intertextuelle Kohärenz bezieht sich auf die Übereinstimmung der Gesamtscenes, also ob der Text als Frame insgesamt, durch seine Einzelszenes, eine vergleichbare Gesamtscene auslöst, wenn man davon ausgeht, dass eine Funktionsgleichheit vorliegt. Des Weiteren kann diese Form der Kohärenz auch die beabsichtigte Inkohärenz umfassen (vgl. Ammann 1990:212).

2.3.1 Textanalyse nach Snell-Hornby

Um eine einheitliche Analyse der Textstellen zu gewährleisten, wird bei allen Beispielen (sowohl der deutschen Fassung als auch des Originals), eine bestimmte Methode angewandt, die bei Snell-Hornby als „top-down procedure“ (Snell-Hornby 1988:121) bezeichnet wird, ein Begriff der im Übrigen aus der Psychologie stammt und eine Analyse beschreibt, die vom Allgemeinen ins Spezielle geht. Daher beginnt die Analyse der Textstellen mit der Syntax („structure“, „arrangement“ „nominal and verbal style“), geht über zu den Fragen der Lexik und Semantik („semantic properties“, „word formation“, „usage of multiple dimension“) und schließt dann mit Elementen ab, die innerhalb der Wörter liegen, wie zum Beispiel Alliterationen (vgl. Snell-Hornby 1988:121). Diese werden im weiteren Verlauf unter dem Punkt Klang zusammengefasst. Da die Stilmittel, die in diesen Ebenen vorkommen, als Frames verstanden werden können, wird bei der Analyse schon darauf eingegangen, welche Scenes sie beim (Modell-Leser) auslösen. Ob diese Scenes dann gut aufeinander abgestimmt sind und ein einheitliches

Bild ergeben, wird dann im Punkt Zusammenfassung erläutert, der nach der Analyse der einzelnen Textstellen folgt und sich somit ausschließlich der abschließenden Feststellung der intratextuellen Kohärenz widmet.

3 J.M.G. Le Clézio: Désert, Vorstellung des Werkes, des Autors und des Übersetzers

Das eben beschriebene funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann wird nun in weiterer Folge auf den Roman „Désert“ von J.M.G Le Clézio und seine Übersetzung von Dr. Uli Wittmann angewandt. Zunächst wird aber der Inhalt des Werkes übersichtlich zusammengefasst. Es folgt eine kurze Beschreibung des Autors und seines Werkes und danach wird auch dem Übersetzer ein eigenes Kapitel gewidmet. Dies soll einerseits jene Vorkenntnisse generieren, die notwendig sind, um die Funktion des Textes zu bestimmen, andererseits können die ausgewählten Textbeispiele dann besser eingeordnet werden.

3.1 Inhalt

Désert besteht aus zwei Handlungssträngen, die im Verlauf der Erzählung immer mehr miteinander verwoben werden.

Der erste Handlungsstrang spielt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und zeigt den erbitterten – und letztlich erfolglosen – Kampf der Wüstenstämme gegen die Invasion der Christen. Die Hauptpersonen in diesem Erzählstrang sind Nour, ein Junge aus einem der Stämme, der durch die Konfrontation mit dem Feind langsam erwachsen wird und Ma El-Ainin, der Führer der Wüstenstämme, der trotz seiner Weisheit von jenen verraten wird, die ihm am nächsten stehen, und schließlich einsam, nur in der Gegenwart Nours und seiner eigenen Frau stirbt. Am Ende der Geschichte wird angedeutet, dass Nour ein direkter Vorfahre der Protagonistin des zweiten Handlungsstranges ist, denn dieser dreht sich um ein junges Mädchen, ein Waisenkind, Lalla, das in einem kleinen Dorf, um nicht zu sagen einem Slum in der Wüste aufwächst. Trotz der ärmlichen Verhältnisse fühlt Lalla sich dort wohl, sie unternimmt ständig Streifzüge in die Dünen und freundet sich mit dem dunkelhäutigen Hirten Hartani an, der wie sie ein Außenseiter ist. Als sie schließlich mit einem älteren Mann verheiratet werden soll, beschließt sie zu fliehen. Ihr Ziel: Marseille. Doch zuvor geht sie noch ein letztes Mal mit Hartani in die Wüste und die beiden kommen sich dabei näher als je zuvor, sie schlafen miteinander. Als sie dann mit Hilfe des roten Kreuzes nach Marseille gelangt, dauert es, bis sie sich dort einlebt. Sie kann sich nicht an die Enge der Stadt, an die Gewalt und das Elend gewöhnen und selbst als sie von einem Fotografen entdeckt und zu einem berühmten Covermodell wird, zieht es sie zurück in die Wüste, wo sie schlussendlich Hartanis und ihr Kind zur Welt bringt. Somit schließt sich der Kreis, denn auch ihre Mutter hat sie damals, genau an der gleichen Stelle, im Schatten eines alten Baumes geboren.

3.2 Autor

Jean-Marie Gustave Le Clézio wurde am 12.4.1940 in Nizza geboren. Während er im deutschsprachigen Raum vor dem Gewinn des Nobelpreises relativ unbekannt war, war er den Literaturkennern in Frankreich schon lange zuvor ein Begriff (vgl. www.spiegel.de). Er publizierte zahlreiche Werke, darunter hauptsächlich Romane und Essays und hinterließ schon mit seinem Erstlingsroman „Le procès-verbal“ (1963) ein großes Echo in der Welt der Literaturkritiker. 1980 gelang ihm mit „Désert“ schließlich der finale Durchbruch, denn für dieses Werk erhielt er den höchst dotierten französischen Literaturpreis, den Prix Paul Morand (vgl. www.spiegel.de, vgl. nobleprize.org). 2008 wurde ihm schließlich der Nobelpreis für Literatur verliehen, in der Presseaussendung hieß es damals *„dem Verfasser des Aufbruchs, des poetischen Abenteurers und der sinnlichen Ekstase, dem Erforscher einer Menschlichkeit außerhalb und unterhalb der herrschenden Zivilisation“* (nobleprize.org, Hervorhebung der Quelle übernommen). In diese Kerbe schlägt auch der französische Präsident, Nicholas Sarkozy, als er in einem Communiqué seine Glückwünsche zur Nobelpreisvergabe kund tut und Le Clézio als „citoyen du monde“, (www.elysee.fr), also als Weltbürger, bezeichnet.

Diese Formulierung ist in der Tat nicht so weit her geholt, denn Le Clézios Werke weisen zumeist einen autobiografischen Hintergrund auf, sei dies nun die Verwurzelung seiner Eltern mit Mauritius, seine eigene Kindheit in Afrika, oder seine Aufenthalte in Mexiko und Zentralamerika. Außerdem können seine Schilderungen der Natur und ihrer Veränderung durch die Menschen durchaus als Engagement für den Umweltschutz aufgefasst werden (vgl. nobleprize.org). Weitere wichtige Schwerpunkte, die für sein Werk typisch sind und auch im Werk Désert angesprochen werden: „Gedächtnis, Exil, jugendlicher Aufbruch, Konflikt der Kulturen.“ (nobleprize.org)

Laut der Encyclopedia Britannica ist er “known for his richly poetic language and his ability to write across cultural divides” (www.britannica.com). Dr. Uli Wittmann, der Übersetzer von Désert, dem in weiterer Folge noch ein eigenes Kapitel gewidmet ist, gibt in einem Telefonat mit der Verfasserin am 02.06.09² an, dass Le Clézio besonders durch die Musik seiner Sprache besticht. In jedem der Werke sei ein bestimmter Rhythmus zu finden, der durch eine bestimmte Abfolge von Wiederholungen von Konsonanten und Vokalen sowie Alliterationen hervorgerufen wird. Diese Meinung vertritt der Übersetzer auch bei einem Gespräch mit dem WDR, da heißt es wörtlich: „Das sind im Grunde Prosagedichte.“ (www.wdr.de)

Andere Literaturexperten sind allerdings gegensätzlicher Meinung, die Vergabe des Literaturnobelpreises an J.M.G. Le Clézio war durchaus umstritten. So wird der Autor

² Leider konnte dieses Gespräch nicht aufgezeichnet werden. Um die korrekte Wiedergabe der in dieser Arbeit getroffenen Aussagen von Dr. Uli Wittmann zu gewährleisten, wurden ihm die entsprechenden Textstellen zur Überprüfung vorgelegt. Die schriftliche Bestätigung der korrekten Wiedergabe findet sich im Anhang (S. 106f.)

von Norbert Mayer in der österreichischen Tageszeitung „Die Presse“ als Produzent von „parfümiertem Sozialkitsch“ bezeichnet und seine Zielgruppe als „jung gebliebene Zivilisationskritiker und Freunde parfümierten Wortgeklingels“ (www.diepresse.com). Die kritischen Stimmen scheinen gerade im deutschsprachigen Raum besonders laut zu sein, was möglicherweise auch darauf zurückzuführen ist, dass der Autor hierzulande kaum bekannt war. Die Gründe dafür werden in verschiedenen Bereichen gesucht – die Lektorin vom Kiepenheuer und Witsch Verlag, Bärbel Flad, macht den deutschen Buchmarkt und die Literaturkritik an sich dafür verantwortlich, deren Grunddynamik es einem französischen Autor grundsätzlich nicht so leicht macht, wie zum Beispiel einem amerikanischen (vgl. www.boersenblatt.net). Marko Martin, selbst Autor, meint hingegen, dass die Sprache Le Clézios nicht so ins Deutsche übertragen werden sollte, da dieser „Singsang sich als Kitsch entlarven“ würde (www.welt.de).

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Le Clézios Werk über 40 Publikationen umfasst und er in Frankreich schon zahlreiche Preise gewinnen konnte (Prix Théophraste Renaudot, Prix Larbaud, Grand Prix Paul Morand de l'Académie française, Grand Prix Jean Giono, Prix Prince de Monaco) (vgl. nobelprize.org). Im deutschen Sprachraum ist der Autor eher weniger bekannt; als er zum Nobelpreisträger ernannt wurde, waren viele seiner Bücher in deutscher Übersetzung nicht lieferbar und auch die Verkaufszahlen waren bis zu diesem Wendepunkt eher im unteren Bereich angesiedelt (vgl. www.boersenblatt.net).

3.3 Übersetzer

Dr. Uli Wittmann wurde am 17.6.1948 in Schleddehausen, Deutschland, geboren. Er studierte Englisch, Französisch, Pädagogik und Ethnologie, absolvierte das Studium der Ethnologie in Paris und promovierte in Literaturwissenschaft in Hamburg. Im Übrigen sind Englisch und Französisch auch seine Arbeitssprachen beim Übersetzen. In Paris und Nigeria war er zehn Jahre als Universitätslektor tätig (vgl. literaturuebersetzer.de). Mittlerweile könnte Dr. Uli Wittmann durchaus als Spezialist für Le Clézio bezeichnet werden, da er (angefangen mit *Désert*, das 1989 zum ersten Mal in deutscher Fassung erschienen ist) seit 1989 alle Werke von Le Clézio ins Deutsche übertragen hat (vgl. www.boersenblatt.net). Außerdem kann Dr. Uli Wittmann auf eine lange Liste an übersetzten Autoren und Autorinnen verweisen, zum Beispiel Michel Houellebecq, Noëlle Châtelet, Ben Okri, Caryl Phillips und Philippe Djian (vgl. literaturuebersetzer.de).

Dr. Uli Wittmann erläuterte seinen beruflichen Werdegang im persönlichen Gespräch mit der Verfasserin noch etwas genauer. Nachdem er sich durch seine Promotion intensiv mit dem afrikanischen Roman auseinandergesetzt hatte, erkannte Wittmann, dass diese Literatur im deutschsprachigen Raum nicht vertreten war und wandte sich zu-

nächst an kleinere Verlage, wie zum Beispiel den Hammer-Verlag, mit Übersetzungsvorschlägen, die in deren Programm passten. So machte er sich als Übersetzer selbstständig und gerade die ersten Jahre seiner translatorischen Tätigkeit waren stark von diesem Thema geprägt. Auch die Übersetzung von Le Clézio hatte Wittmann selbst initiiert, indem er den KiWi-Verlag darauf aufmerksam gemacht hatte. Er selbst hatte „Désert“ gelesen und war von dem Buch so begeistert gewesen, dass er sich dementsprechend für eine deutsche Übersetzung einsetzte. Zunächst betraute Kiepenheuer und Wisch jedoch das Ehepaar Soellner, das bis dahin einige frühe Werke von Le Clézio für Piper übersetzt hatte, mit der Übersetzung von „Le chercheur d’or“, doch nach fehlender Übereinstimmung zwischen Lektorat und Übersetzern bekam Wittmann anschließend den Auftrag für „Désert“, jenes Werk, das er selbst dem Verlag präsentiert hatte. Für die Übersetzung hatte er laut eigenen Angaben ungefähr sechs Monate Zeit und auch die Zusammenarbeit mit Autor und Lektorat bezeichnet Wittmann als überaus zufrieden stellend. Nicht nur, dass es ihm möglich war (und noch immer ist), sich mit Rückfragen an Le Clézio selbst zu wenden, da die beiden mittlerweile gut miteinander bekannt sind (unter anderem durch eine einwöchige Lesereise 2000). Auch auf Bärbel Flad und ihre guten Korrekturen konnte sich Wittmann verlassen, obwohl das letzte Wort in diesem Entscheidungsprozess immer noch bei ihm lag.

Doch Wittmann ist nicht nur Übersetzer prestigeträchtiger Autoren, er setzt sich auch für seinen Berufsstand ein, zum Beispiel im Rahmen eines offenen Briefes, der sich gegen die Einigung des Übersetzerverbandes VdÜ mit dem Random Verlag wendet, der zwar eine bessere Umsatzbeteiligung verspricht, der aber in der Praxis genau das Gegenteil bewirken würde, so die Unterzeichner dieses offenen Briefes (vgl. www.boersenblatt.net, www.perlentaucher.de).

4 Übersetzungskritik nach dem funktionalen Modell von Margret Ammann

4.1 Feststellung der Translatfunktion

Nachdem nun eine allgemeine Einführung in Inhalt, Autor und Werk, sowie Leben und Schaffen des Übersetzers gegeben wurde, beginnt die Kritik von „Désert“ nun mit dem ersten Schritt nach dem funktionalen Modell nach Margret Amman, also mit der Feststellung der Translatfunktion. Zunächst wird hierbei der Verlag beleuchtet, welche Stellung er in der deutschsprachigen Literaturlandschaft einnimmt und welche Rolle er bei der Veröffentlichung des Romans oder der Bekanntmachung des Autors im deutschsprachigen Raum gespielt hat. Danach folgen eine kurze Analyse des Covers und ein Überblick über die Paratexte.

4.1.1 Verlag

Désert ist unter dem Titel „Wüste“ beim deutschen Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienen, der kurz nach Ende des zweiten Weltkrieges vom erfahrenen Verleger Gustav Kiepenheuer und Dr. Joseph Caspar Witsch gegründet wurde. In den folgenden Jahren schaffte es der Verlag, sich in mehreren Sparten anzusiedeln, das Programm umfasst heute nicht nur literarische, sondern auch wissenschaftliche und sozialkritische Werke. Zu den bekanntesten oder wichtigsten Autoren in seinen Reihen zählen nicht nur deutschsprachige Größen wie Joseph Roth, Erich Maria Remarque und Heinrich Böll, sondern auch weitere Nobelpreisträger aus dem Ausland wie Gabriel Garcia Marquez, Patrick White, Saul Bellow und nicht zuletzt J.M.G. Le Clézio. In den 1980er Jahren wurde schließlich die KiWi-Taschenbuchreihe ins Leben gerufen, die auch heute noch eine Zielgruppe ansprechen soll, die sich die teuren Hardcover-Ausgaben nicht leisten kann oder will – und damit beim Publikum auch sehr gut ankommt (vgl. www.kiwi-verlag.de). Der Verlag selbst fasst seine Bestrebungen wie folgt zusammen:

„*Kiepenheuer & Witsch* verlegt die Werke von über 200 Autoren. In ihren Werken spiegelt sich einerseits eine lange, über 50 Jahre andauernde Verlagstradition, andererseits die moderne, innovative Identität des Verlages zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Die Ansprüche der Autoren an ihren Verlag sind gewachsen. Diesen Ansprüchen zu genügen, den Autoren ein Gefühl von Verlässlichkeit und Kontinuität zu geben und ihre Bücher professionell zu betreuen – dafür wird der Verlag *Kiepenheuer & Witsch* weiterhin stehen, um auch in den kommenden Jahrzehnten für seine Autoren – und natürlich für deren Leser – attraktiv zu sein und zu bleiben.“ (www.kiwi-verlag.de)

4.1.2 Paratexte/Cover

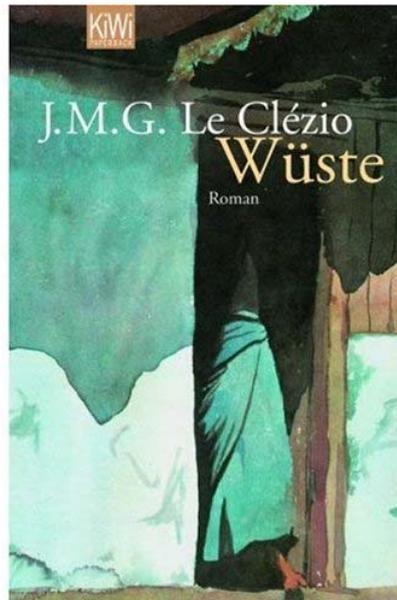


Abbildung 1 – Quelle: amazon.de

Das Cover wurde von Eberhard Schlotter angefertigt, der „zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Kunst seit 1950“ zählt (www.celle.de). Der Maler zeichnet sich vor allem durch seine künstlerischen Auseinandersetzungen mit Philosophie und Literatur aus, sowie durch die verschiedenen Stationen, die sein Werk im Laufe der Jahrzehnte erlebt hat (vgl. www.celle.de). Bei dem vorliegenden Bild handelt es sich um ein Aquarell, das keine Auftragsarbeit für den KiWi-Verlag darstellt, laut Auskunft der Leiterin der Eberhard-Schlotter-Stiftung wurde der Künstler auch nicht darüber informiert, dass sein Bild für diesen Zweck verwendet wird. (vgl. Anhang, S. 104 f.). Da keine Rückmeldung vom Verlag erfolgte, bleibt die Frage offen, warum man sich genau für dieses Aquarell als Cover entschieden hat.

Prinzipiell ist das Aquarell eher schlicht gestaltet, die Farbtöne Blau und Braun überwiegen und es sind nur eine Hütte (bzw. ein Haus) und eine Person abgebildet, genauer gesagt nur ein Fuß dieser Person und ihr Umhang. Dadurch ist weder das Geschlecht noch das Alter der Person zu erkennen, noch ob sie das Gebäude betritt oder verlässt. Dennoch lässt das Bild sofort an ein heißes Land denken, vielleicht durch die Farbe der Wände, das flache Dach über dem Eingang und die dunkle Farbe des Fußes. Durch die offene Tür wird Interesse geweckt und der Leser fragt sich unwillkürlich, ob und was dieses Cover mit dem Inhalt des Buches zu tun hat.

Auf der Ausgabe der Verfasserin klebt zusätzlich noch ein gelbes Schild auf dem Cover (ungefähr in der Mitte, auf der dunkleren Hälfte der Wand, neben dem Schatten der Silhouette), auf dem steht: „Literatur-Nobelpreis 2008 für J.M.G. Le Clézio“. Damit wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass das vorliegende Werk aus der Feder eines hohen Preisträgers stammt, also von guter Qualität ist.

Der Rückentext ist folgender Maßen gestaltet:

„In seinem poetischen Roman erzählt Le Clézio die Geschichte der jungen Marokkanerin Lalla, die am Rande der Wüste in enger Verbindung mit der Natur und den Legend ihres Volkes aufgewachsen ist. Sie flieht nach Marseille, als sie mit einem ungeliebten Mann verheiratet werden soll, erkennt aber im Elend der Großstadt, daß sie ein Kind der Wüste ist.“ (Rückentext, Le Clézio 2008)

Auffällig ist hierbei, dass es sich beim Rückentext beinahe ausschließlich um eine Inhaltsbeschreibung handelt und keine positiv wertenden Adjektive gebraucht werden. Das einzige Wort, das Aufschluss über den Stil des Autors gibt, „poetisch“, ist relativ neutral gehalten. Interessant ist auch, dass sich im Buch selbst keine weiteren Paratexte befinden, weder eine Biografie des Autors noch Pressestimmen zum Werk selbst, wie es sonst durchaus gebräuchlich ist. Nur am Ende des Buches findet man noch einige Seiten, auf denen andere Werke Le Clézios vorgestellt werden, wie zum Beispiel Revolutionen oder Ontisha, hier gibt es neben dem jeweiligen Cover und kurzen Inhaltsangaben zum Teil auch Pressestimmen zu den einzelnen Werken.

Alles in allem lässt sich die Translatfunktion also wie folgt feststellen: Da es sich bei dem vorliegenden Text um einen literarischen handelt, überwiegt die expressive Funktion des Textes. Dies wird auch durch die Bewertung „poetisch“ im Rückentext und durch den Hinweis auf den Literaturnobelpreis bestätigt. Zudem ist davon auszugehen, dass der exotische Faktor des Werkes (der Schauplatz, die Figuren) ebenfalls als interessant für das Zielpublikum eingestuft wurde, da dieses Element durch die Wahl des Covers visuell verdeutlicht wurde.

4.2 Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz

Für den zweiten Schritt nach dem Modell von Margret Ammann, also zur Feststellung der intratextuellen Translatkohärenz, werden nun sechs Textstellen herangezogen. Die Textstellen wurden so gewählt, dass sie einen möglichst guten Einblick in das Werk Désert, sowohl in deutscher als auch in Originalfassung bieten, damit danach auch ein Rückschluss auf die Gesamtscene des Textes möglich ist. Drei der Textstellen stammen aus dem ersten Handlungsstrang, also jenem, der die Wüstenkrieger direkt betrifft, die anderen drei stammen aus dem Erzählstrang rund um Lalla. Außerdem werden die Textpassagen in der gleichen Reihenfolge wie im Buch angeführt und es wurde darauf geachtet, dass sie ungefähr gleich lang sind. Im Durchschnitt bestehen die ausgewählten Textausschnitte aus 400 bis 450 Wörtern,

Wie bereits eingangs erläutert, wird für die Textanalyse die von Snell-Hornby (1988) entwickelte Methode gewählt, dies garantiert Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit. Die drei Ebenen (Syntax, Semantik/Lexik und Klang) werden bei jeder Textstelle analysiert und durch eine Zusammenfassung in Verbindung zueinander gebracht.

Bevor die einzelnen Textpassagen jedoch analysiert werden, sollen noch weitere Anmerkungen bezüglich der Überschriften und der Kapiteleinteilung hier ihren Platz finden. Zunächst ist anzumerken, dass sich die beiden Erzählstränge, also die Geschichte über den Untergang der Wüstenstämme und die Schilderungen über das Mädchen Lalla, im Layout unterschieden und dadurch deutlich voneinander abgegrenzt werden. Der erste Erzählstrang, der Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts spielt, ist weiter eingerückt, als der Buchdruck es eigentlich erfordern würde. Die Zeilenbreite ist dadurch ungewöhnlich kurz. Beim zweiten Erzählstrang gibt es diese Einrückung nicht, die Zeilenbreite entspricht der jeden anderen Buches dieses Formats. In Schriftart und Schriftschnitt unterscheiden sich die beiden Erzählstränge allerdings nicht voneinander. Interessant ist auch, dass der Roman, abgesehen von dieser optischen Trennung durch das Layout beinahe ohne Kapiteleinteilungen auskommt, sie sind weder nummeriert, noch gibt es durchgehende Überschriften für jedes einzelne Kapitel. Die Abschnitte, in denen es um die Wüstenstämme, die blauen Krieger, geht, sind ab und zu mit Ort- und Datumsangaben versehen, um die historische und geographische Situierung zu erleichtern. Die Geschichte rund um Lalla wird nur in zwei große Bereiche gegliedert: „Das Glück“ (Le Clézio 2008:70) und „Das Leben bei den Sklaven“ (Le Clézio 2008:247).

4.2.1 Textstelle 1

Die folgende Textstelle ist der Beginn der Erzählung und somit eine der wichtigsten Passagen im ganzen Buch. Gerade mit den ersten Seiten versucht ein Autor normaler Weise den Leser für sich zu gewinnen und zu fesseln.

- 1 „Sie sind auf dem Gipfel der Düne aufgetaucht, wie in einem Traum, halb
verdeckt vom Sandnebel, den ihre Füße aufwirbelten. Langsam stiegen sie
auf einer fast unsichtbaren Piste ins Tal hinab. An der Spitze der Karawane
gingen die Männer, eingehüllt in ihre Wollmäntel, das Gesicht hinter
5 einem blauen Schleier verborgen. Mit ihnen kamen zwei oder drei
Dromedare, dann die Ziegen und die Schafe, die von den kleinen Jungen
angetrieben wurden. Den Schluß bildeten die Frauen. Schwerfällige
Silhouetten in schweren Mänteln, die Haut auf ihren Armen und ihrer Stirn
wirkte in den indigofarbenen Tüchern noch dunkler.
10 Sie gingen langsam und lautlos durch den Sand, ohne darauf zu achten,
wohin sie gingen. Der Wind blies ununterbrochen, der Wind der Wüste,
am Tage heiß, kalt in der Nacht. Der Sand umwehte sie, umwirbelte die
Hufe der Kamele und peitschte den Frauen ins Gesicht, die das blaue Tuch
tiefer über die Augen zogen. Die kleinen Kinder rannten, die Säuglinge
15 weinten, eingerollt in ein blaues Tuch, auf dem Rücken ihrer Mutter. Die
Kamele brummten und niesten. Niemand wußte, wohin es ging.
[...]
Es gab nichts anderes auf der Erde, nichts, niemand. Sie waren aus der
Wüste geboren, kein anderer Weg konnte sie führen. Sie sagten nichts. Sie
20 wollten nichts. Der Wind ging über sie, durch sie hinweg, als wäre
niemand auf den Dünen. Sie wanderten schon seit dem Morgengrauen,
ohne haltzumachen, Erschöpfung und Durst hüllten sie ein wie ein dicker
Panzer. Die Trockenheit hatte ihre Lippen und ihre Zunge verhärtet. Sie
hätten nicht sprechen können. Sie waren seit so langer Zeit schon stumm
25 wie die Wüste geworden, voller Licht, wenn die Sonne inmitten des leeren
Himmels brannte, und steif vor Kälte, wenn die Nacht mit den erstarrten
Sternen kam.
[...]
Sie waren die Männer und Frauen des Sandes, des Windes, des Lichts und
30 der Nacht. Sie waren oben auf der Düne aufgetaucht wie in einem Traum,
als hätte der wolkenlose Himmel sie hervorgebracht und als besäßen ihre
Glieder die Härte des Alls. Sie brachten den Hunger mit, den Durst, der
die Lippen bluten läßt, die harte Stille, in der die Sonne strahlt, die kalten
Nächte, das Licht der Milchstraße und den Mond; sie hatten ihren riesigen
35 Schatten beim Sonnenuntergang bei sich, die Wogen des unbefleckten
Sandes, den ihre gespreizten Zehen berührten und den unerreichbaren
Horizont. Vor allem hatten sie das Licht ihres Blicks, das auf der
Lederhaut ihrer Augen so hell leuchtete.“ (Le Clézio 2008:7-9)

Zunächst folgt die Betrachtung zweier Bereiche, die dem folgenden Analyseschema nur schwer zuzuordnen ist, und zwar Modus und Tempus. Hier sticht sofort ins Auge, dass in Zeile 1 ein Perfekt verwendet wird, aber noch im gleichen Satz, in Zeile 2, geht die deutsche Fassung dann ins Präteritum über, die allgemein übliche Erzählform bei litera-

rischen Texten, die in der Vergangenheit spielen. Die gewählte Form („sind aufgetaucht“) ist durchaus interessant, da hier die Zeit schwer zu definieren ist, es könnte sich genau so gut um ein historisches Präsens im Passiv handeln – eine Vermutung, die wahrscheinlich eher zutrifft, wenn man sich die Funktion des historischen Präsens vor Augen hält. Diese Zeit wird eingesetzt, um dem Leser gewisse Fakten oder Daten näher zu bringen. Damit erfüllt sie genau jene Funktion, die ein Text ganz zu Beginn eines Buches hat. In Bezug darauf, also dass es sich bei der ausgewählten Textstelle um den Anfang des Romans handelt, kann außerdem noch folgendes festgestellt werden: Die Erzählung beginnt in medias res, das erste Wort des gesamten Romans ist ein Personalpronomen, „Sie“. Um wen es sich bei diesem „sie“ aber genau handelt, wird erst später geklärt, zunächst mit einer Erklärung, dass es sich um eine Gruppe handelt (ab Zeile 4), erst später werden die einzelnen Mitglieder genauer vorgestellt (diese Stelle ist zwar aus platztechnischen Gründen hier mit [...] gekennzeichnet, aber soll nichts desto weniger an dieser Stelle kurz erwähnt werden).

4.2.1.1 *Syntax*

Bei näherer Betrachtung der Textstelle ist zunächst auffällig, dass viele der Sätze relativ lang sind. Das bedeutet, dass der eigentliche Hauptsatz durch viele Einschübe und Objekte ergänzt wird. Diese Sätze entsprechen eher dem parataktischen Stil (z.B. Z. 3-5, Z. 11-14), da die jeweiligen Satzteile zumeist gleichwertig sind und nur durch Beistriche oder Konjunktionen wie „und“ verbunden sind. Insgesamt gesehen gibt es nur wenig Fälle, in denen Subordinationen vorkommen, so zum Beispiel in Zeile 32 („der die Lippen bluten lässt“). Außerdem finden sich zwischendurch auch kurze und prägnante Sätze (z.B. Z. 6, Z. 16). Dies erzeugt schon auf der syntaktischen Ebene einen gewissen Rhythmus, der an eine umherziehende Karawane erinnert. Dieser Eindruck wird durch Parallelismen in der Satzstruktur noch verdeutlicht, so zum Beispiel in den Zeilen 25-27, wo durch die Wiederholung des bedingenden Relativsatzes („wenn die Sonne“, „wenn die Nacht“) zusätzlich noch die zwei Gesichter der Wüste betont werden. Diese wird auch an einer weiteren Stelle des Textes durch einen Chiasmus unterstrichen („am Tage heiß, kalt in der Nacht“, Z. 13).

4.2.1.2 *Lexik/Semantik*

Bemerkenswert ist, dass sich die Stilfigur der Parallelismen oder der Wiederholungen auch durch diese Ebene des Textes wie ein roter Faden zieht. Dies drückt sich einerseits durch Anaphern aus; in den Zeilen 18 und 19 beginnen drei Sätze hintereinander mit „Sie“, in den Zeilen 29 und 30 zwei Sätze mit „Sie waren“, andererseits durch syndetische Strukturen, die weder so recht dem Asyndeton (gar keine Konjunktionen), noch dem Polysyndeton (zwischen allen Teilen Konjunktionen) einordnen lassen. Beispiele für diese Strukturen finden sich in Zeile 18 („nichts, niemanden“) oder in Zeile 29 („Männer und Frauen des Sandes, des Windes, des Lichts und der Nacht.“). Außerdem

werden manche Wörter auffällig oft wiederholt, so zum Beispiel Wind (vier Mal im gesamten Abschnitt, davon zweimal innerhalb von Zeile 11) oder Licht (vier Mal im gesamten Abschnitt, drei Mal davon zwischen Zeile 31-38). Was die die Sprachebene betrifft, so ist auffällig, dass die meisten Worte der Alltagssprache entnommen und keineswegs unüblich sind. Einige wenige Ausnahmen sind „Morgengrauen“ (21), das einen leichten literarischen Einschlag aufweist oder „Lederhaut“ (38), ein Fachterminus aus der Anatomie. Außerdem gibt es manche Wortbildungen, die der Sprachnorm nicht immer 100%ig entsprechen, zum Beispiel „Sandnebel“, was allerdings durch den metaphorischen Einschlag in der literarischen Sprache durchaus nicht unüblich ist. Ebenso häufen sich bildhafte Vergleiche, so zum Beispiel „stumm wie die Wüste“ (24-25), „hüllten sie ein wie ein dicker Panzer“ (22-23) und „aufgetaucht wie in einem Traum“ (30).

Interessant ist allerdings die Wortwahl „Piste“ (3), die besonders im alpinen Sprachgebrauch wohl eher an eine Skipiste erinnert, als an einen Weg in der Wüste, auch wenn mit diesem Begriff auch ein unausgebauter Weg in einem unzugänglichen Gelände gemeint sein kann (vgl. Duden ⁶2007:1288, hier wird letztere Definition erst an vierter Stelle angeführt, Skipiste allerdings als erste), ebenso wie der synonyme Gebrauch von „Kamel“ (13) und „Dromedar“ (6), der zwar biologisch gesehen gerechtfertigt ist (vgl. Duden ⁶2007:920), obwohl berücksichtigt werden sollte, dass in unseren Breiten oft zwei unterschiedliche Tiere damit gemeint sind, das einhöckrige Dromedar und das zweihöckrige Kamel.

In Bezug auf die verwendeten Wortfelder kann festgestellt werden, dass in bestimmten Passagen des Textes auch auf verschiedene Wortfelder zurückgegriffen wird. In der Stelle, die Zeile 18 bis 27 umfasst, überwiegen zum Beispiel Wörter, die mit der Verneinung zu tun haben wie „nichts“, „niemand“, „kein“, „nicht“. Dadurch wird die Einsamkeit betont, der die Protagonisten ausgesetzt sind; sie sind die Einzigen, die mit den widrigen Bedingungen, die in der Wüste herrschen, umgehen können. Eine weitere interessante Isotopie in den Zeilen 29 bis 28 umfasst verschiedene Begriffe, die alle etwas mit dem Himmel, dem Universum, zu tun haben, so zum Beispiel „Himmel“, „All“, „Sonne“, „Milchstraße“, „Mond“ und „Horizont“. All diese Begriffe werden direkt mit den Menschen in Verbindung gebracht und verleihen ihnen somit eine beinahe schon übernatürliche Aura.

4.2.1.3 *Klang*

Auch auf dieser Ebene findet sich das Element der Parallelismen, hier vielleicht sogar am auffälligsten, da es sich hier durch zahlreiche Alliterationen ausdrückt, so zum Beispiel in Zeile 18 („nichts, niemanden“), 10 („langsam und lautlos“) und zahlreiche Lautmalereien. Hier kann man zwischen der Lautmalerei im eigentlichen und der im abgeleiteten Sinne unterscheiden. Das Verb „brummen“ (16) zum Beispiel versucht durch Nachahmung den natürlichen Laut wiederzugeben, den die Kamele bei dieser

Tätigkeit erzeugen. Bei „umwehte sie, umwirbelte die Hufe der Kamele“ (12) liegt eine übertragene Lautmalerei vor, durch die Wiederholung der Vorsilbe, die hellen Vokale der Verben, wird ein gewisser Rhythmus erzeugt. Auch sonst werden viele Laute wiederholt, wenn man das Satzgefüge insgesamt betrachtet. Hier ein Beispiel für die fast ausschließliche Verwendung von hellen Vokalen: „Der Wind ging über sie, durch sie hinweg, als wäre niemand auf den Dünen.“ (20-21, von der Verfasserin gekennzeichnet).

Alles in allem lässt sich also feststellen, dass diese Passage intratextuell gesehen kohärent ist und sich nur wenige Ungereimtheiten finden, die allerdings eher auf den persönlichen Erfahrungshintergrund der Verfasserin zurückzuführen sind und nicht unbedingt auf jeden Rezipienten zutreffen müssen. Klammert man diese, eher wortbezogene („Piste“, „Kamel“/„Dromedar“) Problematik aus, so wird deutlich, dass das wesentliche Charakteristikum dieser Textstelle der Rhythmus ist, der auf jeder der Ebenen (Syntax, Lexik, Klang) eine Entsprechung findet. Dieser Rhythmus stellt insgesamt gesehen wohl das wichtigste Merkmal der Textstelle dar, er ist es, der dem eigentlich recht nüchternen, parataktischen Stil eine poetische Dimension verleiht. Diese poetische Dimension drückt sich nicht nur durch den Klang aus, der beim (lauten) Lesen der Textstelle entsteht, sondern auch durch die vielen Bilder, die evoziert werden. So fühlt sich der Leser (durch das historische Präsens) von Anfang an in die Szene hineinversetzt. Interessiert verfolgt er, wohin die Karawane wohl ziehen wird, wo ihr Ziel liegt, er kann durch den Rhythmus den Wind spüren, der ihnen ins Gesicht schlägt und die unbarmherzige Sonne, die auf sie niederbrennt, ebenso wie die eisige Kälte der Nacht. Vielleicht regt sich bei ihm auch schon ein leises Gefühl der Bewunderung für dieses tapfere Volk, das all diese Widrigkeiten auf sich nimmt, ohne zu murren und fragt sich, wohin ihr Weg sie noch führen wird. Damit ist wohl auch die Funktion dieser Textstelle erfüllt, denn gerade zu Beginn eines Textes geht es darum, den Leser zu fesseln, ihn zur Lektüre zu verführen und ihn mit in die beschriebene Welt zu nehmen. In diesem Sinne kann man, wie bereits anfangs erwähnt, natürlich von intratextueller Kohärenz sprechen.

4.2.2 Textstelle 2

Textstelle 2 stammt aus dem Erzählstrang rund um Lalla. Wieder einmal verbringt sie Zeit in der Wüste und wie so oft, wenn sie dort ist, spürt sie den Blick eines blauen Kriegers auf sich ruhen, eines unvergänglichen Schattens der Vergangenheit, der stets ein Zeichen für ihre Verbundenheit zur Wüste darstellt.

1 „Und so nennt sie den Mann, der manchmal auf dem Steinplateau
auftaucht, Es Ser, den Geheimnisvollen, weil niemand seinen Namen
erfahren soll.
Er spricht nicht. Das heißt, er spricht nicht dieselbe Sprache wie die
5 Menschen. Aber Lalla hört seine Stimme in sich, und er sagt in seiner
Sprache sehr schöne Dinge, die sie tief in ihrem Inneren erschauern lassen.
Vielleicht spricht er mit dem leichten Geräusch des Windes, der aus den
Tiefen des Alls kommt, oder mit der Stille nach jedem Windhauch.
Vielleicht spricht er mit den Worten des Lichts, mit den Worten, die in
10 Funkengarben auf den Steinklingen explodieren, den Worten des Sandes,
den Worten der Steine, die in harte Körner zerfallen, spricht auch mit den
Worten der Skorpione und der Schlangen, die ihre feinen Spuren im Staub
hinterlassen. Er versteht es, mit all diesen Worten zu sprechen, und sein
Blick hüpfte von einem Stein zum anderen, flink wie ein Tier, springt mit
15 einem Satz zum Horizont, steigt geradewegs in den Himmel und schwebt
höher als die Vögel.
[...]
Und dann tauchen die schönen und geheimnisvollen Dinge auf. Dinge, die
sie woanders nie gesehen hat, die sie verwirren und beunruhigen. Sie sieht
20 die gold- und schwefelfarbene Sandfläche, riesig wie das Meer, mit großen
unbeweglichen Wellen. Auf dieser Sandfläche ist nichts und niemand, kein
Baum, kein Grashalm, nichts als die Dünen mit ihren Schatten, die sich
verlängern, sich berühren und in der Dämmerung Seen bilden. Hier ist sich
alles ähnlich, und es ist, als sei sie zugleich hier, dann ein Stück weiter, da
25 wo ihr Blick zufällig hinfällt, dann wieder weiter, ganz in der Nähe der
Linie, die Himmel und Erde trennt. Die Dünen bewegen sich langsam
unter ihrem Blick und spreizen ihre Sandfinger. Es gibt goldene Bäche, die
im Grund glühendheißer Täler auf der Stelle fließen. Es gibt kleine
Wellen, die von der schrecklichen Hitze der Sonne hart gebrannt sind und
30 große, weiße Strände, die sich in einem vollkommenen Bogen
unbeweglich vor dem Meer aus rotem Sand dahinziehen. Das Licht strahlt
und funkelt überall, das Licht, das auf allen Seiten zugleich entsteht, das
Licht der Erde, des Himmels und der Sonne. Der Himmel ist endlos.
Nichts als wogender, trockener Dunst, der in der Nähe des Horizontes die
35 Spiegelungen zerbricht, wenn er wie Gräser aus Licht tanzt – und der
ocker- und rosafarbene Staub, der im kühlen Wind vibriert, zum Zentrum
des Himmels aufsteigt.
All das ist seltsam und fern und macht einen doch vertrauten Eindruck.
Wie mit den Augen eines anderen sieht Lalla die große Wüste vor sich, die
40 im Licht erstrahlt. Sie spürt auf der Haut den Hauch des Südwindes, der die
Sandwolken aufwirbelt, sie spürt vor allem über sich die Weite des leeren
Himmels, des wolkenlosen Himmels, an dem die reine Sonne strahlt.“ (Le
Clézio 2008:92-93)

Bevor sich die Textanalyse auch hier wieder den einzelnen Ebenen wie Syntax, Lexik und Klang zuwendet, soll zunächst wieder jene Bereiche betrachtet werden, die aus diesem Schema fallen. Interessant ist hierbei die Wahl der Zeit – der gesamte Erzählstrang rund um Lalla wird im historischen Präsens geschildert. In der deutschen Literatur ist es eher ungewöhnlich, lange Strecken einer Erzählung im historischen Präsens zu halten,

doch auch nicht so ungewohnt, dass der Leser darüber stolpern würde. Vielmehr zieht die Wahl des Tempus hier eine klare Trennung zwischen den beiden Erzählsträngen und unterstreicht die Erzählperspektive. Da es sich hier um einen personalen Erzähler handelt, könnte man die Zeit auch als Frame bezeichnen, der es dem Modell-Leser vereinfacht, das Geschehen mit Lallas Augen wahrzunehmen. Außerdem erhält die Erzählung eine gewisse Unmittelbarkeit, die es eigentlich schwer macht, einzuschätzen, in welcher Zeit der Erzählstrang rund um Lalla spielt.

4.2.2.1 *Syntax*

Analysiert man nun also die Syntax, überwiegen wie bei der vorhergegangenen Textstelle lange Sätze, die sich über mehrere Zeilen ziehen können, so zum Beispiel von Zeile 8-12 oder 33-36. Wieder gibt es einige parataktische Strukturen, bei denen die einzelnen Satzteile gleichwertig und untereinander austauschbar sind. Zudem sind diese Satzteile meist durch Beistriche oder einfache Konjunktionen wie „und“ getrennt. Beispielhaft hierfür wäre der Satz von Zeile 12-15. Allerdings kommen mehr Subordinationen vor als noch in Textpassage 1, der parataktische Stil mischt sich immer mehr mit dem hypotaktischen: „Aber Lalla hört seine Stimme in sich, und er sagt in seiner Sprache sehr schöne Dinge, die sie tief in ihrem Inneren erschauern lassen.“ (Zeile 4-5). Als Auflockerung finden sich zwischendurch ab und zu kurze Sätze, die manchmal sogar nur aus drei oder vier Worten bestehen, wie zum Beispiel in Zeile 32: „Der Himmel ist endlos.“ Um die Rhythmik auf dieser Ebene zu unterstreichen, werden einzelne Satzstrukturen wiederholt, so zum Beispiel Zeile 13-15. Dennoch hat dieser Parallelismus der syntaktischen Elemente nicht nur Auswirkungen auf den Rhythmus, der es dem Leser vereinfacht, sich in die beschriebene Landschaft hinein zu fühlen, sondern beschreibt so auch dieses unheimliche Wesen näher, das Lalla dort trifft. Dazu aber mehr im Kapitel Lexik und Semantik.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass vor allem durch die hypotaktischen Elemente der Eindruck der Weite gefördert wird. Die in den Sätzen formulierte Beschreibung der Endlosigkeit der Wüste spiegelt sich auch in dem Rhythmus wider, der durch die syntaktischen Strukturen erzeugt wird.

4.2.2.2 *Lexik/Semantik*

Das Element der Wiederholungen ist auch ein wichtiger Bestandteil der Stilfiguren auf Ebene der Lexik und Semantik. So finden sich zum Beispiel zwei Anaphern in der Textstelle: „Vielleicht spricht er mit“ (Zeile 6 und 8) und „Es gibt“ (Zeile 26 und 27). Außerdem gibt es sehr viele Aufzählungen, die zumeist durch Komma sowie die Konjunktion „und“, verbunden sind, wie in Zeile 30-33: „Das Licht strahlt und funkelt überall, das Licht, das auf allen Seiten zugleich entsteht, das Licht der Erde, des Himmels und der Sonne.“ Anhand dieses Beispiels kann man auch sehr gut erkennen, dass Wortwiederholungen ebenfalls eingesetzt werden, um einen gewissen Rhythmus beim Lesen

hervorzurufen, gut sichtbar wird das in folgendem Satz, wo wieder nicht nur Worte, sondern auch ganze Strukturen erneut aufgegriffen werden:

„Vielleicht spricht er mit den Worten des Lichts, mit den Worten, die [...], den Worten des Sandes, den Worten der Steine, die [...], spricht auch mit den Worten der Skorpione und der Schlangen, die [...].“ (Zeile 8-12).

Interessant sind auch die gewählten Wortfelder, denn um die Wüstenlandschaft zu beschreiben, wird oft zu Wörtern gegriffen, die man eher mit dem Element Wasser verbindet, so zum Beispiel „Seen“, „Bäche“, „fließen“, „Wellen“, „Strände“, „Meer“ (Zeile 22-30). Auch dadurch wird – wie schon durch die rhythmische Syntax – der Eindruck der Weite verstärkt, schließlich spricht man auch dem Meer diese Eigenschaft zu. Insgesamt wird die Sprache dadurch sehr bildhaft, es finden sich auch einige Vergleiche in dieser Textpassage: „flink wie ein Tier“ (13) oder „wenn er wie Gräser aus Licht tanzt“ (34). Häufig kommen auch beschreibende oder wertende Adjektive vor, zu der ersten Kategorie zählen zum Beispiel die Farben, die in der Wüstenlandschaft vorkommen („die gold- und schwefelfarbene Sandfläche“ [19], „weiße Strände“ [29], „dem Meer aus rotem Sand“ [30]). In die zweite Kategorie fallen jene Adjektive, welche die Wüstenlandschaft subjektiv und eindeutig positiv beschreiben, wie „die schönen und geheimnisvollen Dingen“, gleichzeitig werden diese aber von negativen Verben kontrastiert „die sie verwirren und beunruhigen“ (17-18). Es wäre auch falsch zu behaupten, dass die Wüste in dieser Textstelle nur von ihrer besten Seite gezeigt wird, es finden sich in weiterer Folge auch negative Adjektive in der Textstelle, wie zum Beispiel „schreckliche Hitze“ (28). Die Betonung dieser zwei Gesichter der Wüste spiegelt sich im Übrigen auch in einem Oxymoron wider, und zwar in „trockener Dunst“ (33), da Dunst für gewöhnlich immer feucht ist. Alles in allem kann aber festgestellt werden, dass es in dieser Passage kaum Objekte gibt, die nicht näher beschrieben werden. Diese nähere Beschreibung erfolgt im Übrigen nicht nur durch Adjektive, sondern auch durch Relativsätze, so zum Beispiel in Zeile 38, 39: „die große Wüste vor sich, die im Licht erstrahlt.“

In Bezug auf die Stilebene kann festgestellt werden, dass die meisten Begriffe auch in der Alltagssprache durchaus gebräuchlich sind, viele der Schlüsselwörter sind zudem mit einer oder zwei Silben eher kurz gehalten: „Wind“, „Licht“, „Wüste“, „Düne“, „Sonne“, um nur einige zu nennen. Es finden sich aber auch Wortschöpfungen in der Textstelle, wie zum Beispiel „Funkengarben“ (9) oder „Sandfinger“ (26). Bei erstem Beispiel ist das Wort „Garben“ eher ungebräuchlich, es bezeichnet Getreidehalme, die bei der Ernte geschnitten und danach gebündelt werden (vgl. Duden ⁶2007:635). Durch das Zusammenspiel dieser beiden Begriffe, die nichts miteinander gemein haben, aber durch ihre Verbindung zu einem deutlichen Bild werden, erhält die Schilderung der Wüste eine literarische Note. Bei „Sandfinger“ liegt eine Personifikation der Wüste vor, dies stimmt mit den Bildern überein, die bereits durch die Isotopie Wasser hervorgerufen wurde – die Wüste ist nicht nur einfach eine Landschaft, sie ist lebendig, beseelt.

4.2.2.3 Klang

Auf der phonologischen Ebene zeigt sich das Element der Wiederholungen wie schon bei Textpassage 1 am deutlichsten. Es kommen zwar kaum Alliterationen im klassischen Sinne vor, also zwei Worte, die aufeinander folgen und mit dem gleichen Laut bzw. Buchstaben beginnen („Grund glühendheißer Täler“³, Z. 27), aber in einem Satz beginnen des Öfteren mehrere nicht direkt benachbarte Worte mit dem gleichen Laut. Ein Beispiel hierfür: „Das heißt, er spricht nicht dieselbe Sprache wie die Menschen.“ (Z. 3-4). Zudem wird innerhalb eines Satzes nicht nur mit der Wiederholung von Konsonanten, sondern auch von Vokalen gearbeitet, besonders wenn man hier eine klare Trennung zwischen dunklen und hellen Vokalen zieht: „Hier ist sich alles ähnlich, und es ist, als sei sie zugleich hier, dann ein Stück weiter, da wo ihr Blick zufällig hinfällt, dann wieder weiter, ganz in der Nähe der Linie, die Himmel und Erde trennt.“ (Z. 22-25). Einer in diesem ausgewählten Zitat zum Beispiel sehr oft vorkommender Konsonant wäre das „l“, was besonders durch die Einheit „fäll“, die gleich zwei Mal hintereinander vorkommt, betont wird. Durch all diese Onomatopoetika wird der Eindruck der Weite, der schon durch die syntaktischen Strukturen und die verwendeten Wortfelder erzeugt wird, noch einmal verstärkt und verdeutlicht.

Insgesamt betrachtet werden in dieser Textstelle einheitliche Zeiten, aufeinander abgestimmte Satzstrukturen, bestimmte Lexik und Semantik und klangvolle Effekte eingesetzt, um einen gewissen Rhythmus zu erzeugen. Der Leser kann sich ohne Probleme in die beschriebene Szene einfühlen, durch die bildlichen Beschreibungen fällt es leicht, die Szenerie vor dem geistigen Auge aufleben zu lassen. Besonders gelungen ist hier die Verschmelzung der tatsächlichen Betrachtung und der übernatürlichen Phänomene, denen sich Lalla ausgesetzt fühlt, in Erscheinung des Mannes, von dem man nicht weiß, wer er ist – ein Traumbild, eine Vision oder ein Geist der Vergangenheit. Diese Mischung erzeugt Spannung, zeigt die Wüste in ihrer Unendlichkeit (vielleicht auch in ihrer Grenzenlosigkeit) und bezaubert und erschreckt den Leser zugleich – genauso wie Lalla, die sich durch die Begegnung mit Es Ser mit ähnlichen Gefühlen konfrontiert sind. Dieser Effekt wird durch die eher personale Erzählperspektive und das historische Präsens, das den Inhalt näher an den Leser heranbringt, zusätzlich verstärkt.

Die Zusammenfassung all dieser Faktoren ergibt die sowohl formale als auch inhaltliche Kohärenz dieser Textstelle. Auf formaler Ebene stimmen die gewählten Mittel miteinander überein bzw. ergänzen einander, sodass sich ein bestimmter Rhythmus als Leitmotiv für die Textstelle ergibt, welcher der Textfunktion gemäß als literarisch-ästhetisch bezeichnet werden kann. Auch auf inhaltlicher Ebene liegen keine Unstimmigkeiten vor, die durch die formalen Mittel evozierten Bilder harmonieren miteinander

³ Kennzeichnung dieses und aller folgenden ebenso gekennzeichneten Zitate durch die Verfasserin, um die im Fließtext geschilderten Phänomene deutlicher zu machen.

und lassen den Leser insofern am Text teilhaben, als dass er sich in die geschilderte Szene hineinversetzt fühlt und Lallas Gefühle mit- bzw. nachempfinden kann.

4.2.3 Textstelle 3

Die vorliegende Textstelle stammt wieder aus dem ersten Erzählstrang, also jenem rund um die Wüstenvölker und ihren Kampf gegen die Christen. Nour, ein Junge aus dem Stamm, der in Textstelle 1 näher vorgestellt wurde, trifft einen blinden Mann, der ihm von vorangegangenen Kämpfen erzählt.

- 1 „Der Mann sprach sehr langsam, mit einer Stimme, die vom langen
Schweigen ein wenig heiser war, und er erzählte ihm alles, was sich dort,
weit weg, in Chingetti abgespielt hatte, in der Nähe des großen Salzsees
von Chinchán, von den Soldaten der Christen, die die Karawanen angrif-
5 fen, die Dörfer in Brand gesetzt und die Kinder in Lager mitgenommen
hatten. Als die Soldaten der Christen aus dem Westen gekommen waren,
vom Ufer des Meeres oder aus dem Süden, weiß gekleidete Krieger, die
auf Kamelen ritten, und schwarze Männer aus Niger, waren die Menschen
der Wüste nach Norden geflohen. Bei einem der Kämpfe war er durch
10 einen Gewehrschuß verletzt worden und hatte das Augenlicht verloren.
Seine Kameraden nahmen ihn nach Norden mit, zur heiligen Stadt Smara,
weil sie sagten, daß der große Scheich die Wunden heilen konnte, die die
Christen ihnen zugefügt hatten, und er die Gabe besäße, ihm das Augen-
licht wiederzugeben. Während er sprach, liefen dem Mann die Tränen aus
15 den geschlossenen Lidern, weil er jetzt an all das dachte, was er verloren
hatte.
„Weißt du, wo wir jetzt sind?“, fragte er Nour immer wieder, als habe er
Angst, dort mitten in der Wüste alleingelassen zu werden. „Weißt du, wo
wir sind? Sind wir noch weit von der Stelle, wo wir bleiben können?“
20 „Nein“, sagte Nour, „wir kommen bald in das Land, das der Scheich uns
versprochen hat, dahin, wo es uns an nichts fehlen wird und wo es sein
wird wie in Gottes Reich.“
Aber er wußte nichts darüber, und im Grunde seines Herzens glaubte er,
daß sie dieses Land vielleicht nie erreichen würden, auch wenn sie durch
25 die ganze Wüste, über die Berge und selbst über das Meer reisen sollten,
bis zu der Stelle, wo die Sonne am Horizont aufgeht.
[...]
Die Nächte in der Wüste waren kalt, aber Nours Zunge und Lippen brann-
ten weiterhin, und er hatte das Gefühl, auf seinen Lidern lägen im Feuer
30 erhitzte Münzen. Der Wind kam über die Felsen, fegte über die Dünen und
ließ die Menschen in ihren Lumpen vor Fieber zittern. Irgendwo, mitten
unter seinen schlafenden Kriegern, saß der alte Scheich in seinem weißen
Mantel und blickte schlaflos in die Nacht, wie er es schon seit Monaten
getan hatte. Sein Blick ging zu dem Sternengeflimmer, das die Erde in
35 diffuses Licht tauchte. Manchmal ging er ein paar Schritte zwischen den
schlafenden Männern auf und ab. Dann kehrte er wieder zu seinem Platz
zurück, setzte sich und trank langsam etwas Tee, während er dem Knacken
der Holzkohle im Feuerbecken lauschte.“ (Le Clézio 2008:223-225)

Wie bereits einleitend erwähnt, zählt diese Stelle zum ersten Erzählstrang, weswegen auch hauptsächlich in der Vergangenheit erzählt wird. Für jene Passagen, die in der Vorvergangenheit liegen – also zum Beispiel die Beschreibungen des Kriegers über die Geschehnisse in Chinchán (Zeile 1-16) – wird auch das Plusquamperfekt verwendet. Für alle anderen Ereignisse wird das Präteritum verwendet („Der Mann sprach sehr langsam [...]“ Zeile 1), auch für Beschreibungen innerhalb der Vorgeschichte („Krieger, die auf Kamelen ritten“, Zeile 8). Einzig und allein allgemeine Beschreibungen finden sich hier im Präsens wieder: „und selbst über das Meer reisen sollten, bis zu der Stelle, wo die Sonne am Horizont aufgeht.“ (Zeile 25-26). Dies stellt, so die Meinung der Verfasserin dieser Arbeit, einen Verstoß gegen die Zeitenfolge dar, über die der Rezipient beim Lesen des Textes stolpern könnte.

4.2.3.1 *Syntax*

Nach dieser kurzen Betrachtung des verwendeten Tempus liegt das Augenmerk – in Übereinstimmung mit dem anfänglich beschriebenen Analyseschema – wieder auf den syntaktischen Strukturen dieser Textpassage. Auffällig ist hierbei, dass kaum kurze Sätze vorkommen und wenn, dann handelt es sich hierbei um die direkte Rede zwischen dem blinden Krieger und dem Jungen, Nour: „Weißt du, wo wir jetzt sind?“ (Zeile 17), „Nein“ (Zeile 20). Abgesehen von diesen kurzen Ausnahmen, die sich durch ihren Verwendungszweck erklären – in der direkten Rede kommen im alltäglichen Sprachgebrauch selten lange und verschachtelte Sätze vor – überwiegen in dieser Textpassage lange Strukturen mit vielen Einschüben, Aufzählungen und Subordinationen. Interessant ist aber, dass selbst in der direkten Rede auch ein Satz vorkommt, der über drei Zeilen reicht (Zeile 20-22), was der Meinung der Verfasserin nach eine Anspielung auf die arabische Sprache ist, die im Allgemeinen als blumig und ausschweifend angesehen wird. Allerdings könnte man diesen Satz auch einfach mit einigen Punkten unterteilen und die Struktur ist kaum kompliziert. Darin stimmt dieser Satz mit einem Großteil der anderen verwendeten syntaktischen Strukturen überein, die zu einem Teil parataktischer Natur sind und deren einzelne Bestandteile in diesem Sinne beliebig untereinander ausgetauscht werden könnten, wie zum Beispiel die Aufzählung dessen, wo die Kämpfe überhaupt stattgefunden hatten: „was sich dort, weit weg, in Chingetti abgespielt hatte, in der Nähe des großen Salzsees von Chinchán“ (Z. 2-4). Es finden sich aber auch einige Subordinationen, wodurch die Sätze zum Teil auch als hypotaktisch bezeichnet werden könnten. Ein Beispiel hierfür wäre: „weil sie sagten, daß der große Scheich die Wunden heilen konnte, die die Christen ihnen zugefügt hatten [...]“ (Z. 12-13).

Durch die etwas komplexeren Satzstrukturen zu Beginn der Textpassage stimmt der syntaktische Rhythmus mit jenem der Erzählung des blinden Mannes überein – diese wird als „langsam“ (Z. 1) beschrieben. In weiterer Folge, ab Zeile 28, werden die Strukturen wieder einfacher, parataktischer und erinnern dadurch an die Bewegungen des

Windes, der über das Lager der umherziehenden Männer hinweg streicht und verdeutlicht, dass die Erzählung wieder in der Gegenwart angekommen ist.

4.2.3.2 *Lexik/Semantik*

Auch auf der Ebene der Lexik und der Semantik spiegelt sich wider, dass die Passage im Prinzip in zwei Teile geteilt werden kann – die Erzählung des blinden Kriegers und die Geschehnisse im Lager.

Im ersten Teil, also bei jener Handlung, die in der Vorvergangenheit spielt, ist das Element der Wiederholungen sehr stark. Es finden sich Anaphern („Weißt du“ Z. 17, 18) und Wort- oder Phrasenwiederholungen („Soldaten der Christen“ Z. 4 und 6). Manche Wortstämme werden innerhalb von wenigen Zeilen oder sogar innerhalb des Satzes wiederholt. Dabei können zwei unterschiedliche Effekte beobachtet werden, einerseits wird dieses Stilmittel eingesetzt um die Wirkung zu verstärken, den Wortstamm in seiner ursprünglichen Bedeutung zu betonen, wie beispielsweise in Zeile 1-2: „Der Mann sprach sehr langsam, mit einer Stimme, die vom langen Schweigen ein wenig heiser war, [...]“. Andererseits wird dem gleichen Wortstamm durch unterschiedliche Endungen auch eine differierende Bedeutung verliehen, der Gegensatz zwischen den durch die Adjektive beschriebenen Personen wirkt dadurch umso größer: „Irgendwo, mitten unter seinen schlafenden Kriegern, saß der alte Scheich in seinem weißen Mantel und blickte schlaflos in die Nacht.“ (Z. 32-33)

Im Gegensatz zur vorher analysierten Textstelle kommen hier deutlich weniger Adjektive vor und diese wenigen Eigenschaftswörter finden sich eher gegen Ende der Passage – also in jenem Teil, der nicht mehr zur Erzählung des blinden Kriegers gehört, sondern in der die momentane Situation aus Nours Blickwinkel geschildert wird. Auffällig ist auch, dass die einzig vorkommenden Farben, und zwar Schwarz und Weiß, im ersten Teil der Textstelle zu finden sind, hier heißt es: „vom Ufer des Meeres oder aus dem Süden, weiß gekleidete Krieger, die auf Kamelen ritten, und schwarze Männer aus Neger“ (Z. 7-8). Hier wird das Gegensatzpaar schwarz-weiß eingesetzt, um den Unterschied der beiden Gruppen, aus denen das Heer der Christen besteht, zu verdeutlichen. Ein einziges Mal findet man später noch die Farbe Weiß, sie beschreibt den Mantel des alten Scheichs (Z. 33) und ist eng mit seinem Charakter verbunden, da er als großmütig und weise beschrieben wird, besonders bei letzterem handelt es sich um eine Eigenschaft, die oft mit der Farbe Weiß assoziiert wird.

Auch wenn man die vorkommenden Isotopien näher betrachtet, so fällt der Unterschied zwischen den zwei Teilen dieser Textstelle deutlich ins Auge. Im ersten Teil, also in der Erzählung des blinden Kriegers überwiegen Worte aus der Kriegssprache, so zum Beispiel „Soldat“ (Z. 4), „angreifen“ (Z. 5), „in Brand gesetzt“ (Z. 5), „Kämpfe“ (Z. 10) und „Gewehrschuß“ (Z. 10). Um den Rahmen für die Erzählung zu geben, wird auch das Wortfeld rund um „sprechen“ ausgeschöpft, damit der Dialog und die Erzählung mehr Dimensionen gewinnt: „sprechen“, „Stimme“ (Z. 1), „erzählen“ (Z. 2), „fra-

gen“ (Z. 17), „sagen“ (Z. 20). Im zweiten Teil der Textstelle wird die Isotopie Hitze eingesetzt um den Gegensatz zwischen der tatsächlichen kalten Wüstennacht und den Empfindungen des Protagonisten, Nour, zu verdeutlichen: „brennen“ (Z. 29), „erhitzen“, „Feuer“ (Z.30) und „Fieber“ (Z.31).

4.2.3.3 *Klang*

Alle bereits im Unterkapitel Lexik und Semantik beschriebenen Effekte und Wirkungen werden zusätzlich auch auf der Ebene des Klanges hervorgerufen. Dies geschieht – wie auch bei den bisher analysierten Textpassagen – hauptsächlich durch Onomatopoetikus. Immer wieder werden bestimmte Konsonanten oder Vokale wiederholt, um einen gewissen Rhythmus zu erzeugen, was man an den folgenden zwei Beispielen besonders gut erkennen kann: Das erste stammt aus der Erzählung des blinden Kriegers, die vielen Wiederholungen, vor allem in so wenigen Worten und Silben, sind bezeichnend für seine langsame Erzählweise: „Seine Kameraden nahmen ihn nach Norden mit [...]“ (Z. 11). Einen gegenteiligen Effekt erzielen die Wiederholungen bei der direkten Rede des blinden Kriegers, an ihnen kann man die Panik und die Sorge des Sprechers deutlich erkennen: „Weißt du, wo wir sind? Sind wir noch weit von der Stelle, wo wir bleiben können?“ (Z. 18-19) Eine Lautmalerei im eigentlichen Sinne findet sich im letzten Absatz der Textstelle, genauer gesagt das Wort „Knacken“ (Z.38), denn durch die verwendeten Phoneme wird hier das tatsächliche Geräusch nachgeahmt. Hier findet man auch wieder eine Wiederholung gewisser Konsonanten, wodurch der Effekt noch stärker betont wird: „dem Knacken der Holzkohle im Feuerbecken [...]“ (Z.38).

Betrachtet man nun die Textstelle insgesamt, so ist sie in sich schlüssig. Die evozierten Bilder, wie zum Beispiel die kühle Wüstennacht, in der alle trotzdem vor Hitze zittern, sind aufeinander abgestimmt und ergänzen einander. Auch die Schilderungen des Kriegers wirken glaubwürdig, der Leser empfindet (wie Nour) Mitleid für diesen blinden Mann, der bereits so viel erlebt hat, gleichzeitig teilt er – durch den geschickten Einsatz von Stilmitteln – die Skepsis des Jungen, dass es eine Rettung für die Nomadenvölker geben wird. Einmal mehr ist es der Rhythmus, der die Textstelle prägt, ihr seinen Stempel aufdrückt und hilft, beim Leser eben jene Bilder zu evozieren, die gerade und auch in den Analyseschritten zuvor geschildert wurden. Es gibt im Prinzip nur eine winzige Unstimmigkeit und die betrifft die Wahl der Zeit, als Nour überlegt, wohin sie reisen. Die gesamte Erzählung ist wie vorhin schon erwähnt, in der Vergangenheit gehalten, nur hier findet sich plötzlich ein Präsens, über das der Leser womöglich stolpert. Diese Unstimmigkeit ist aber – da sie vor allem eher eine subjektive Empfindung der Verfasserin ist und in anderen literarischen Werken ebenso zum Einsatz kommt – nicht so gewichtig, dass sie die intratextuelle Kohärenz des Textes gefährden könnte, vor allem, wenn man berücksichtigt, dass diese nicht nur auf den formalen Strukturen beruht, sondern – und vor allem – auf der Schlüssigkeit der vermittelten Inhalte, die wie bereits festgestellt, eindeutig vorhanden ist.

4.2.4 Textstelle 4

Die vierte Textstelle gehört im Gegensatz zu der vorherigen wieder zu dem Erzählstrang rund um Lalla. Sie ist bereits nach Frankreich geflüchtet, in dieser Textpassage geht sie allein durch die Stadt und all ihre Eindrücke werden geschildert.

- 1 „Es gibt so viele Lichter! Lalla betrachtet sie und geht immer weiter
geradeaus. Blaue, rote, orangefarbene und violette Lichter, einige bewegen
sich nicht, andere kommen näher oder tanzen auf der Stelle wie
5 Streichholzflammen. Lalla denkt ein wenig an den Sternenhimmel, an die
Nacht in der Wüste, als sie neben dem Hartani auf dem harten Sand lag
und sie beide so sanft atmeten, als hätten sie nur einen Körper. Aber es ist
schwer, sich zu erinnern. Hier muß man gehen, mit den anderen gehen, als
wüßte man, wohin man geht, aber diese Reise hat kein Ziel, es gibt kein
10 Versteck in einer Dünenmulde. Man muß gehen, um nicht hinzufallen, um
nicht von den anderen zertreten zu werden.
Lalla läuft bis ans Ende des Boulevards, dann geht sie einen anderen
Boulevard lang und schließlich noch einen. Die Lichter sind noch immer
da, und der Lärm der Menschen und ihrer Motoren hallt unaufhörlich
15 durch die Nacht. Und plötzlich ist die Angst wieder da, die Beklemmung,
als zögen all diese Geräusche von Reifen und Schritten große
konzentrische Kreise auf den Rädern eines riesigen Trichters.
Jetzt sieht Lalla sie wieder: Überall sind sie, sitzen an alte schwarze
Mauern gelehnt oder kauern auf dem Boden inmitten von Exkrementen
und Unrat: Bettler, blinde Greise mit ausgestreckten Händen, junge Frauen
20 mit aufgesprungenen Lippen und einem Baby an der schlaffen Brust,
zerlumpte kleine Mädchen, das Gesicht voller Schorf, die sich an die
Kleider der Passanten klammern, rußfarbene alte Frauen mit verfilzten
Haaren, all jene, die der Hunger und die Kälte aus ihren Löchern
vertrieben hat und die hier angespült worden sind wie schmutziger
25 Schaum von den Wellen. Sie sind da, inmitten der gleichgültigen Stadt, im
berauschenden Lärm von Motoren und Stimmen, vom Regen durchweicht,
vom Wind zerzaust, im trüben Licht der Glühbirne noch hässlicher, noch
ärmer. Mit ihrem glasigen Blick sehen sie die Vorübergehenden an, ihre
feuchten, traurigen Augen schweifen ständig ab und richten sich dann
30 erneut auf die Passanten wie die Augen eines Hundes. Lalla geht langsam
an den Bettlern vorbei, betrachtet sie mit zusammengeschnürtem Herzen,
und wieder öffnet sich der Strudel der schrecklichen Leere, hier, vor
diesen verwahrlosten Körpern.“ (Le Clézio 2008:298-99)

4.2.4.1 Syntax

Betrachtet man die Syntax, so ist auffällig, dass der erste Satz der Textstelle mit einem Ausrufezeichen beendet wird. Dies spricht für die personale Erzählweise, die im Erzählstrang rund um Lalla zumeist Anwendung findet. Auch die Struktur der Sätze spricht für diese Erzählperspektive. Die Sätze sind zwar zumeist so lang, dass sie über mehrere Zeilen gehen (Z. 7-9, Z. 25-28), aber das Satzgefüge an sich kann kaum als kompliziert bezeichnet werden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die syntaktischen Strukturen

entweder aus aneinander gereihten Hauptsätzen bestehen, die man auch leicht durch einen Punkt trennen könnte („[...] aber diese Reise hat kein Ziel, es gibt kein Versteck in der Dünenmulde.“ Z. 8-9) oder darauf, dass es sehr viele lineare Aufzählungen gibt („Sie sind da, [...], vom Regen durchweicht, vom Wind zerzaust, im trüben Licht der Glühbirne noch hässlicher, noch ärmer.“ Z. 25-28). Insgesamt herrscht damit in der gesamten Textpassage eher der hypotaktische Stil vor, die einzelnen Satzteile sind zumeist nur durch Beistriche oder Konjunktionen wie „und“ getrennt. Wieder ist der Parallelismus ein wichtiges Element, da einzelne Satzteile oft nach demselben Schema gegliedert sind: „vom Regen durchweicht, vom Wind zerzaust“ (Z. 26-27), „Man muß gehen, um nicht hinzufallen, um nicht von den anderen zertreten zu werden.“ (Z. 9-10). Durch diese Wiederholungen wird dem Text einerseits ein bestimmter Rhythmus gegeben, der der Stadt und dem Leben in ihr entspricht, der also eher hektisch, schnell ist, andererseits werden die enthaltenen Informationen verdeutlicht und betont. Dieser Effekt wird auch durch eine syntaktische Klimax verstärkt, die sich ab Z. 17 finden. Die Aufzählung wird zunächst nur mit einem einzelnen Wort begonnen, doch dann werden die einzelnen Punkte immer näher bestimmt, zunächst durch Adjektive und Objekte, dann aber auch durch Nebensätze: „Bettler, blinde Greise mit ausgestreckten Händen, junge Frauen mit aufgesprungenen Lippen und einem Baby an der schlaffen Brust, zerlumppte kleine Mädchen, das Gesicht voller Schorf, [...]“

4.2.4.2 Lexik/Semantik

Auf der Ebene der Lexik sind die Wiederholungen nicht ganz so stark ausgeprägt wie auf der syntaktischen. Sie kommen zwar auch vor, besonders im ersten Abschnitt der Textpassage („gehen“ wird in Z. 7-9 vier Mal verwendet), oder auch als von Lallas Vergangenheit die Rede ist: „[...] neben dem Hartani auf dem harten Sand lag [...]“ (Z. 5). Das Wort „hart“ findet hier zwei Mal Verwendung, einmal im eigentlichen Wortsinn, einmal als Teil des Namens von Lallas Freund und Geliebtem. Daher unterscheiden sich die beiden Worte semantisch, es wird mit den Gegensätzen gespielt, denn aus der bisherigen Geschichte weiß der Leser, dass auf den Hartani viele Eigenschaften zutreffen, nicht aber „hart“. Dieses Phänomen wird im Unterkapitel Klang auch noch einmal kurz erläutert, da es für beide Ebenen relevant ist.

Mehr Redundanzen als durch die bloße Wiederholung von Worten werden durch die Verwendung von Adjektiven aus demselben Wortfeld erzeugt. So werden zum Beispiel in Z. 2 die Lichter näher beschrieben, hier folgt eine Aufzählung der einzelnen Farben: „Blaue, rote, orangefarbene und violette Lichter [...]“. In dem Absatz, in dem die Menschen beschrieben werden, die in der Stadt leben, wird vor allem auf das Wortfeld „Armut und Krankheit“ zurückgegriffen, dies spiegelt sich dann nicht nur in den Adjektiven, sondern auch in den Nomen wider, beispielsweise in „Exkrement“ (Z. 18), „Unrat“, „Bettler“ (Z. 19), „zerlumpt“, und „Schorf“ (Z. 21).

Überhaupt ist die Sprache sehr bildhaft, es finden sich viele Vergleiche, so zum Beispiel „tanzten auf der Stelle wie Streichholzflammen“ (Z. 3-4), „und sie beide so sanft atmeten, als hätten sie nur einen Körper“ (Z. 6) oder „die hier angespült worden sind wie schmutziger Schaum von den Wellen“ (Z. 24-25). Diese Bildhaftigkeit wird auch durch die Stilfigur der Personifikation verstärkt, so geschehen in Z. 23-24: „die der Hunger und die Kälte aus ihren Löchern vertrieben hat“. Dies hat zur Folge, dass den Gefühlen Hunger und Kälte mehr Gewicht und Bedeutung verliehen wird und die Schattenseiten der Stadt noch besser hervorgehoben werden. Auch „mit zusammengeschnürtem Herzen“ (Z. 31) fällt als Metapher in diese Kategorie, denn sie beschreibt das Gefühl, nicht aber den tatsächlichen Zustand des Herzens. Ein weiteres und letztes Beispiel für die bildhafte Sprache, die hier Verwendung findet, wäre „der Strudel der schrecklichen Leere“, auch hier werden die Gefühle umschrieben, um sie besser greifbar zu machen, denn mit dem Wort „Strudel“ werden Assoziationen an eine gefährliche Meeresströmung geweckt, der man aus eigener Kraft kaum entkommen kann.

4.2.4.3 *Klang*

Diese Ebene wird von dem bereits bei der Syntax erwähnten Rhythmus dominiert. Dieser ist durch die vielen Aufzählungen, die parallelen Elemente und die Steigerungen (auf Wort- und Silbenebene) eher hektisch, bei der Aufzählung der vielen, verarmten Menschen, die die Gassen säumen, beinahe bedrohlich. Auf der Ebene der Laute gibt es auch einige Wiederholungen, die diesen Eindruck verstärken, zum Beispiel durch den häufigen Einsatz von bestimmten Vokalen oder Konsonanten: „[...] neben dem Hartani auf dem harten Sand lag und sie beide so sanft atmeten, [...]“ (Z. 5-6). Es finden sich auch Ansammlungen von Worten, die sehr an Alliterationen erinnern, auch wenn sie im engen Sinn nicht dazu zählen, da die Worte, die mit dem gleichen Buchstaben beginnen, nicht direkt nebeneinander stehen: „[...] tanzen auf der Stelle wie Streichholzflammen.“ (Z. 3-4) oder „Lalla geht langsam [...]“ (Z. 39).

Alles in allem spiegelt sich als auch im Klang der Kontrast zwischen Lallas Vergangenheit, der Wüste, und ihrer Gegenwart, der Stadt wider, hauptsächlich im Rhythmus, der durch die Wiederholungen, die im ersten Teil des Textes überwiegen, und die vielen Aufzählungen im zweiten Teil entsteht. Ruhig und bedächtig zunächst, dann immer hektischer und sogar bedrohlich.

Die nähere Betrachtung der einzelnen Faktoren wie Syntax, Lexik und Semantik sowie Klang zeigt, dass diese Textstelle in sich schlüssig, also kohärent ist. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der Zeichnung eines Bildes der Stadt, so wie Lalla sie wahrnimmt und wird in diesem Zusammenhang auch mit ihrer Herkunft, der Wüste, kontrastiert. Die zunächst positive Schilderung des Lichtermeers weicht einer Beschreibung der dunklen Seiten einer Stadt, die dem Mädchen schwer zu schaffen machen. Durch die vielen Adjektive, die Vergleiche und andere Kunstgriffe kann sich der Leser gut in die Protagonistin der Textpassage hineinversetzen, er sieht sozusagen durch ihre Augen und

kann ihre Gefühle verstehen – empfindet sie vielleicht beim Lesen ebenfalls. Zudem stammen die evozierten Bilder – vor allem, wenn es um die vielen Menschen geht, die auf der Straße leben – direkt aus dem subjektiven Erfahrungsschatz eines jeden Lesers, da man davon ausgehen kann, dass die meisten Leser schon einmal eine Großstadt besucht haben und dort auch in irgendeiner Art und Weise mit den aus der Gesellschaft ausgeschlossenen Menschen konfrontiert waren (und sei es nur der Bettler auf Krücken vor dem Stephansdom). Beim Lesen vermengt sich also das Bild von Lalla mit dem des Lesers, was die Einfühlung in den Text verstärkt.

Abschließend bleibt noch der Rhythmus zu erwähnen, der einmal mehr eine bedeutsame Rolle spielt, denn er ist nicht nur ausschlaggebend für eine Vielzahl der evozierten Bilder (zum Beispiel die hektischen Stadtmenschen, die dauernd umherlaufen), sondern verbindet sie auch miteinander, erzeugt somit eine gewisse Spannung, welche die Abläufe schlüssig und somit intratextuell kohärent werden lassen.

4.2.5 Textstelle 5

Diese Textstelle stammt ebenfalls aus dem Erzählstrang rund um Lalla. Sie hat das vorhin geschilderte Elend der Stadt bereits hinter sich gelassen – ein Fotograf hat sie entdeckt und berühmt gemacht. In dieser Passage betrachtet eben dieser Fotograf sein Model und fragt sich, worin genau wohl ihr Zauber liegt.

- 1 „Es liegt etwas Geheimnisvolles in ihr, das sich manchmal durch Zufall
auf dem Papier enthüllt, etwas, was man sehen, aber nie besitzen kann,
selbst wenn man in jeder Sekunde ihres Daseins bis zum Tod eine
Aufnahme machen würde. Dann kommt das sanfte, ein wenig ironische
- 5 Lächeln, das Grübchen in den Mundwinkeln entstehen läßt und die
schrägstehenden Augen verengt. All das möchte der Photograph mit
seinen Apparaten aufnehmen, um es dann in der Dunkelheit seines Labors
wiederentstehen zu sehen. Manchmal hat er den Eindruck, daß es wirklich
auftauchen wird, das Lächeln, das Licht der Augen, die Schönheit der
- 10 Züge. Aber das dauert nur einen flüchtigen Augenblick. Die Linien auf
dem Papier im Säurebad bewegen, verändern, trüben sich, bedecken sich
mit Schatten, fast so, als ließe das Bild die lebende Person verblassen.
Vielleicht ist es nicht im Bild, sondern woanders? Vielleicht liegt es im
Gang, in der Bewegung? Der Photograph betrachtet Lalla Hawas Gesten,
- 15 ihre Art, sich hinzusetzen, die Hände zu bewegen, mit offener Handfläche,
so daß sich eine vollkommene, gebogene Linie von der Armbeuge bis zu
den Fingerspitzen bildet. Er betrachtet die Nackenlinie, den geschmeidigen
Rücken, die breiten Hände und Füße, die Schultern und das schwere
schwarze Haare mit dem bläulichen Schimmer, das ihr in dicken Locken
- 20 auf die Schultern fällt. Er betrachtet Lalla Hawa, und manchmal hat er den
Eindruck, als sähe er ein anderes Gesicht, das unter den Zügen der jungen
Frau zum Vorschein kommt, einen anderen Körper hinter ihrem Körper;
kaum wahrzunehmen, leicht und flüchtig, taucht ein anderes Wesen in der
Tiefe auf, verschwindet dann wieder und hinterläßt nur eine zitternde

- 25 Erinnerung. Wer ist es? Er nennt sie Hawa, aber wer ist sie, welchen Namen trägt sie wirklich? Manchmal betrachtet Hawa ihn, oder sie betrachtet die Leute, in den Restaurants, in den Flughafenhallen und in den Büros; Hawa betrachtet sie, als würden ihre Augen die Leute einfach auslöschen und sie in das
- 30 Nichts zurückwerfen, dem sie vermutlich angehören. Wenn sie diesen seltsamen Blick hat, überläuft den Photographen ein Schauer, wie Kälte, die in ihn eindringt. Er weiß nicht, was es ist. Vielleicht ist es das andere Wesen, das in Lalla Hawa lebt und das die Welt durch ihre Augen betrachtet und beurteilt, als verschwände all das in jenem Augenblick,
- 35 diese riesige Stadt, dieser Fluß, diese Plätze, diese Boulevards, und die weite Wüste käme zum Vorschein, der Sand, der Himmel und der Wind.“ (Le Clézio 2008:338-340)

4.2.5.1 Syntax

Vorherrschend auf der Ebene der Syntax sind lange Sätze, die aus vielen Nebensätzen und/oder Einschüben bestehen. Wie bei den anderen Textstellen fällt es schwer, eine genaue Trennung zwischen dem Vorkommen von hypotaktischem und parataktischem Stil zu ziehen, da Elemente beider Satzarten vorkommen. So folgen auf Subordinationen wie „Manchmal hat er den Eindruck, daß es wirklich auftauchen wird“ (Z. 8) einfache Aufzählungen, die rein theoretisch beliebig untereinander ausgetauscht werden könnten: „das Lächeln, das Licht der Augen, die Schönheit der Züge.“ (Z.9) Rein theoretisch deshalb, weil gerade bei dieser Aufzählung deutlich wird, dass die einzelnen Teile aus einem bestimmten Grund so angeordnet sind; sie bilden in diesem Falle eine syntaktische Klimax – der Punkt mit den wenigsten Silben steht zuerst, der mit den meisten zuletzt. Dies wiederum erzeugt einen gewissen Rhythmus, dieser entspricht der bedächtigen Musterung, der Bewunderung, die der Fotograf seinem Model entgegenbringt. Außerdem erkennt man an diesem Beispiel auch sehr gut, dass das Element der Wiederholung erneut eine wichtige Rolle spielt, oft werden bestimmte Satzteile, zum Beispiel das Prädikat, wiederholt, dabei wird das Verb an sich aber durch ein anderes oder mehrere andere ersetzt: „Die Linien im Säurebad bewegen, verändern, trüben sich, bedecken sich mit Schatten“ (Z. 10-11). Oft werden auch identische Satzanfänge gewählt, es liegen also Anaphern vor: „Der Photograph betrachtet“ (Z. 14), „Er betrachtet“ (Z.17, Z. 20).

Interessant sind auch die rhetorischen Fragen, die sich der Fotograf stellt, vor allem, da sie einen der Absätze sowohl beginnen, als auch abschließen. Während die ersten Fragen „Vielleicht ist es nicht im Bild, sondern woanders? Vielleicht liegt es im Gang, in der Bewegung?“ (Z. 13-14) beantwortet werden – der Fotograf führt das gewisse Etwas auf das fremde Wesen in Lalla zurück – bleiben die anderen Fragen offen: „Wer ist es? Er nennt sie Hawa, aber wer ist sie, welchen Namen trägt sie wirklich?“ (Z. 25-26). Dies erzeugt im Text eine gewisse Spannung, die sich auch in dem vorhin erwähnten Rhythmus widerspiegelt, der sich durch die gehäufte Aufzählung zum Schluss der

Textpassage zu einer Art Crescendo steigert: „[...] als verschwände all das in jenem Augenblick, diese riesige Stadt, dieser Fluß, diese Plätze, diese Boulevards, und die weite Wüste käme zum Vorschein, der Sand, der Himmel und der Wind.“ (Z. 34-36).

4.2.5.2 *Lexik/Semantik*

Diese Spannung spiegelt sich natürlich auch in der Lexik wider und sie drückt sich vor allem in jenen Worten aus, die gewählt werden, um das zweite Wesen in Lalla zu beschreiben. Sie alle sind eng damit verbunden, dass dieses Wesen nur sehr schwer fassbar ist: „kaum wahrzunehmen“, „leicht und flüchtig“, „auftauchen“ (Z. 23), „verschwinden“ und „zitternde Erinnerung“ (Z. 24). Später wird noch auf das Wortfeld unheimlich zurückgegriffen, um diesem Wesen gerecht zu werden: „einfach auslöschen“ (Z. 29), „in das Nichts zurückwerfen“ (Z. 29-30) und „Schauer“ (Z. 31).

Da es ja in der Textpassage hauptsächlich um Eindrücke geht, ist auch das Wortfeld „sehen“ sehr wichtig, denn nicht nur der Fotograf betrachtet Lalla, sondern Lalla später auch die anderen. Deswegen findet sich das Wort „Augen“ insgesamt vier Mal in der gesamten Textstelle, zwei weitere Male auch in dem Synonym für Moment, also „Augenblick“. Diese Wortwiederholungen sind mit Sicherheit gewollt, um die personale Erzählperspektive zu untermauern. Weitere typische Begriffe, die in dieses Wortfeld eingeordnet werden können sind: „sehen“ (Z. 2), „betrachten“ (Z. 14) – diese beiden Verben kommen im Übrigen auch des Öfteren vor – und „Blick“ (Z. 31).

Die Beschreibungen des Fotografen sind zudem sehr detailgetreu, er achtet zum Beispiel sehr auf Lallas Körper, weswegen viele anatomische Begriffe eingesetzt werden, wie „Mundwinkel“ (Z. 5), „Augen“ (Z. 6, 9), „Handfläche“ (Z. 15), „Nackelinie“ (Z. 17) oder „Rücken“ (Z. 18). Dies wird durch viele positiv konnotierte Adjektive ergänzt, welche der Bewunderung des Fotografen Ausdruck verleihen. Beispiele dafür wären etwa „sanft“ (Z. 4), „vollkommen“ (Z. 16) oder „geschmeidig“ (Z.18). Interessant ist aber auch, dass diese Bewunderung auch durch weitere Relativsätze verstärkt wird, in denen das Gewicht eher auf den Nomen oder den Verben liegt. Der erste Fall liegt zum Beispiel vor, wenn gewisse Aspekte, die eine Reaktion nach sich ziehen, näher beschrieben werden: „das [...] Lächeln, das Grübchen in den Mundwinkeln entstehen lässt [...]“ (Z. 4-5). Der zweite eher dann, wenn es darum geht, Taten, die Lalla aktiv setzt, darzustellen: „ihre Art, sich hinzusetzen, die Hände zu bewegen.“ (Z.15) Auffällig ist hierbei, dass die positive Wirkung der Beschreibungen eher durch die vorhergegangenen Inhalte hervorgerufen wird, denn so aus dem Kontext gerissen könnten die Nebensätze durchaus negativ ausgelegt werden.

Auch dem Beruf von Lallas Entdecker wird durch entsprechendes Vokabular entsprochen: „Aufnahme“ (Z.3), „Apparate“ (Z. 7) „Labor“ (Z. 8), „Papier“ und „Säurebad“ (Z. 10). Dennoch werden weder in den Beschreibungen noch in Bezug auf die Ausstattung des Fotografen komplizierte Fachtermini verwendet, die Begriffe stammen allesamt aus der Alltagssprache.

Außerdem interessant ist auf semantischer Ebene, dass des Öfteren mit Gegensatzpaaren gespielt wird, nicht unbedingt in der gleichen syntaktischen Einheit, aber doch in Bezug zueinander. So beschreibt der Fotograf zum Beispiel zunächst das, was er sieht, von dem er sich erhofft, dass er es auch auf seinen Bildern einfangen kann, dann wird er aber mit der Realität konfrontiert. Die Schönheit Lallas wird hier mit eindeutigen Nomen beschrieben: „das Lächeln, das Licht der Augen, die Schönheit der Züge“ (Z. 9), was dann damit geschieht wird hauptsächlich durch Verben mit einer eher negativen Konnotation dargestellt: „bewegen, verändern, trüben sich, bedecken sich mit Schatten“ (Z.11). Eine ähnliche Gegenüberstellung findet sich auch am Ende der Textstelle, als die Stadt in Lallas Augen der Wüste weichen muss. Die Stadt wird durch hauptsächlich bauliche Dinge charakterisiert, wie „Plätze“ oder „Boulevards“ (Z. 35), während bei der Wüste den Elementen eine viel größere Bedeutung zukommt: „der Sand, der Himmel und der Wind.“ (Z.36) Dadurch wird auch in dieser Textpassage noch einmal – beinahe beiläufig – der Unterschied zwischen der Stadt und der Wüste betont, Lallas altes Leben mit dem neuen verglichen.

4.2.5.3 *Klang*

Natürlich spiegeln sich für die für diese Textstelle wichtigen Faktoren wie Spannung und Rhythmus nicht nur in den syntaktischen Strukturen und in der Lexik und Syntax wider, sondern auch im Klang. Überhaupt kann man hier eine starke Verbindung zwischen den syntaktischen Strukturen und dem dadurch hervorgerufenen Klang feststellen, durch die vielen Beistriche erhält die Textpassage einen besonderen Rhythmus, der an das Spinnen von Gedanken erinnert, so zum Beispiel: „Es liegt etwas Geheimnisvolles in ihr, das sich manchmal durch Zufall auf dem Papier enthüllt, etwas, was man sehen, aber nie besitzen kann, selbst wenn man [...]“ (Z. 1-3) Hier spielt die Wortwiederholung von „etwas“ ebenfalls eine bedeutsame Rolle. Der Gedanke, den der Fotograf verfolgt, wird noch einmal aufgenommen und erhält somit auch mehr Bedeutung.

Das Element der Parallelismen drückt sich hauptsächlich in der Wiederholung bestimmter Konsonanten aus, die sich je nach gewähltem Ausschnitt allerdings unterscheiden. So findet sich im ersten Absatz eine Ansammlung des Buchstaben „l“: „das Lächeln, das Licht der Augen, die Schönheit der Züge. Aber das dauert nur einen flüchtigen Augenblick. Die Linien auf dem Papier im Säurebad [...] bedecken sich mit Schatten, fast so, als ließe das Bild die lebende Person verblassen.“ (Z. 9-12) Auch später finden sich Sätze, die von alliterationsähnlichen Gefügen geprägt sind, wie: „die Schultern und das schwere schwarze Haare mit dem bläulichen Schimmer, das ihr in dicken Locken auf die Schultern fällt.“ (Z. 18-20) Am Ende des Textes ist dann der Buchstabe „w“ prominent: „Wer ist es? Er nennt sie Hawa, aber wer ist sie, welchen Namen trägt sie wirklich?“ (Z. 25-25) und „Er weiß nicht, was es ist. Vielleicht ist es das andere Wesen, das in Lalla Hawa lebt und das die Welt durch ihre Augen betrachtet und beurteilt, als verschwände all das [...]“ (Z. 32-34) Dieses gehäufte Auftreten des Buchstaben „w“ lässt

sich einerseits auf die Wiederholung des Wortes „wer“ zurückführen, andererseits aber auch auf die Verwendung von anderen Worten, die diesen Buchstaben enthalten. Dies verdeutlicht nicht nur die Wichtigkeit der Frage, wer denn Lalla nun wirklich sei, sondern auch die Schwierigkeit, sie auch zu beantworten und überträgt somit jene Spannung, die ebenfalls durch die bereits erläuterten syntaktischen Strukturen und die Lexik und Semantik hervorgerufen wird.

Alles in allem kann dieser Textstelle eine vollkommene intratextuelle Kohärenz konstatiert werden. Es gibt weder syntaktische, noch lexikalische, semantische oder phonologische Ungereimtheiten, über die der Leser stolpern konnte. Doch in dieser Textstelle ist nicht nur eine formale, sondern auch eine inhaltliche Kohärenz gegeben. Sowohl die Bewunderung des Fotografen für sein Model, als auch seine Neugier ihr gegenüber sowie sein Unwohlsein in Anbetracht dessen, was er in manchen Momenten zu sehen glaubt, sind glaubwürdig geschildert und nachvollziehbar. Durch die vielen verschiedenen Scenes, wie zum Beispiel die anmutigen, grazilen Bewegungen einer Frau oder ihr unergründliches Lächeln, kann der Leser der Bewunderung des Fotografen folgen. Durch den schwärmerischen Ton, der durch verschiedenste Frames auf allen Ebenen evoziert wird, empfindet der Leser ähnlich und schöpft gedanklich aus seinem eigenen Erfahrungsschatz in dieser Hinsicht. Die rhetorischen Fragen regen den Leser zum Nachdenken an, er vergleicht die Erkenntnisse, die er aus der bisherigen Lektüre gewonnen hat und die Einschätzungen des Fotografen miteinander. Dieses Mitdenken löst beim Leser eine ganz bestimmte Bindung zum Text aus, vielleicht auch, weil er sich dem Fotografen trotz seines Wissensvorsprung nicht überlegen fühlen kann, weil dieser ihm Komponenten zeigt, die ihm neu sind. So kann der Fotograf beispielsweise neue Erkenntnisse über das Erscheinungsbild von Lalla bringen (auf das der Leser bei der personalen Erzählweise, wo diese Komponente für gewöhnlich und so auch hier ausgeklammert ist, schon neugierig ist), während er selbst besser verstehen kann, warum Lallas Blick so intensiv ist, warum sie der Stadt mit Unbehagen gegenüber steht.

4.2.6 Textstelle 6

Die letzte für die Analyse ausgewählte Textstelle ist im Buch das Ende der Geschichte. Der Roman endet, wie er begonnen hat, mit einer Szene aus dem Leben der Wüstenstämme, die nun endgültig von den Christen geschlagen wurden und nun nichts anderes mehr tun können, als Zuflucht in der Wüste zu suchen, so weit in das Innere, dass ihnen kein feindliches Heer mehr folgen kann.

- 1 „Mit ganz langsamen Bewegungen, als kämen sie aus einem Traum, bogen die Frauen, die Männer, die Kinder das Buschwerk auseinander und kamen wortlos in das Flußbett. Den ganzen Tag lang, bis zum Einbruch der Dunkelheit, trugen sie die Leichen der Männer ans Ufer des Flusses, um sie zu begraben. Als die Nacht kam, zündeten sie an beiden Ufern Feuer an, um die Schakale und wilden Hunde zu vertreiben. Die Frauen aus den Dörfern brachten ihnen Brot und Sauermilch, und Nour aß und trank mit Genuß. Anschließend legte er sich auf die Erde und schlief, ohne an den Tod zu denken.
- 10 Am nächsten Tag hoben die Männer und die Frauen vom Morgengrauen an weitere Gräber für die Krieger aus, dann begruben sie auch deren Pferde. Auf die Gräber legten sie schwere Steine aus dem Fluß. Als alles vorbei war, machten sich die letzten blauen Menschen wieder auf den Weg und schlugen die Piste nach Süden ein, die so lang ist, das sie
- 15 kein Ende zu haben scheint. Nour ging mit ihnen, barfuß, mit nichts als seinem Wollmantel und ein wenig Brot, das er in ein feuchtes Tuch gewickelt hatte. Sie waren die letzten Imazighen, die letzten freien Menschen, die Taubalt, die Tekna, die Tidrarin, die Arussiyin, die Sebaa, die Regibat Sahel, die letzten Überlebenden der Berik Allah, der von Gott
- 20 Gesegneten. Sie besaßen nichts als das, was ihre Augen sahen, was ihre nackten Füße berührten. Vor ihnen erstreckte sich die völlig flache Erde wie das Meer, funkelnd vor Salz. Sie wogte, ließ weiße Städte mit herrlichen Mauern und Kuppeln entstehen, die wie Blasen zerplatzten. Die Sonne verbrannte ihnen Gesicht und Hände, das Licht rief schwindelnde
- 25 Leere hervor und verwandelte die Schatten der Menschen in bodenlose Brunnen. Jeden Abend suchten ihre blutenden Lippen die Kühle der Wasserstellen, die brackige Brühe der alkalischen Flüsse. Dann hüllte sie die kalte Nacht ein, zermalmte ihnen fast die Glieder und raubte ihnen den Atem, lastete
- 30 wie ein Gewicht auf ihrem Nacken. Die Freiheit hatte kein Ende, sie war unbegrenzt wie die Weite der Erde, schön und grausam wie das Licht, sanft wie die Augen des Wassers. Jeden Tag machten sich die freien Menschen beim ersten Morgengrauen auf den Weg zurück zu ihrer Wiege, dem Süden entgegen, dorthin, wo niemand anders leben konnte. Jeden Tag
- 35 verwischten sie mit denselben Bewegungen die Spuren ihrer Feuer, verscharrten sie ihre Exkremente. Der Wüste zugewandt, sprachen sie ihr stilles Gebet. Wie in einem Traum gingen sie fort, verschwanden.“ (Le Clézio 2008:422-424)

Bevor sich die Textanalyse jedoch wieder ihren einzelnen Punkten zuwendet, sei zunächst vermerkt, dass hier ein ähnliches Phänomen auftritt, wie in Textstelle 3. Obwohl diese Textpassage eigentlich in der Vergangenheit erzählt wird, sei dies nun im Präteritum oder im Plusquamperfekt, gibt es doch einen Satz, in dem das Präsens verwendet wird, vermutlich um dazustellen, dass dieser Fakt über jede Zeit erhaben ist: „[...] und schlugen die Piste nach Süden ein, die so lang ist, das sie kein Ende zu haben scheint.“ (Z. 14-15) Dennoch könnte hier bei strenger Auslegung auch ein Verstoß gegen die Zeitenfolge vorliegen, über die ein Leser stolpern könnte. Wie bereits gesagt

beruht diese Problematik aber eher auf der subjektiven Einschätzung der Autorin und stellt somit keinen Verstoß gegen die intratextuelle Kohärenz dar.

4.2.6.1 *Syntax*

Wie auch bei den anderen bisher diskutierten Textstellen liegen hier Sätze vor, die durch Aufzählungen und Relativsätze relativ lang werden. Prinzipiell ist festzustellen, dass der parataktische Stil überwiegt, da sich bei den meisten Subordinationen schlichte Relativsätze finden. Diese erfüllen hauptsächlich eine erläuternde oder ergänzende Funktion: „Sie besaßen nichts als das, was ihre Augen sahen, was ihre nackten Füße berührten.“ (Z. 20-21) Zwar beziehen sich hier beide Nebensätze auf das „das“, allerdings könnten sie beliebig untereinander ausgetauscht werden. Interessant ist in diesem Beispiel auch der Parallelismus zwischen den beiden Relativsätzen, die identisch aufgebaut sind. Des Weiteren findet man in diesem Satz auch das Element der syntaktischen Klimax, denn zunächst findet sich ein Satz, der nicht näher durch Adjektive bestimmt ist. Der zweite Relativsatz wird durch das mehrsilbige Verb und das Hinzufügen eines Eigenschaftswortes aber etwas länger und präziser als der vorhergegangene. Diese Art von Redundanz findet sich häufig in dieser Textstelle und versucht so, dem Leser ein besseres oder deutlicheres Bild von dem zu vermitteln, was in der Geschichte geschieht. Die Aufzählungen, die durchaus ein Element der Wiederholung beinhalten – oft könnte die Aufzählung auch durch einen Überbegriff ersetzt werden – dienen dazu, die einzelnen Elemente zu betonen. Bei „bogen die Frauen, die Männer, die Kinder das Buschwerk auseinander“ wird der Leser darauf aufmerksam gemacht, dass wirklich alle Betroffenen gemeinsam arbeiten, zusammenhalten. Später wird klar, warum das so ist, denn eine Aufzählung aller Wüstenstämme folgt, was verdeutlicht, wie wenige Nomaden von dieser großen Anzahl Stämmen den Kampf mit den Christen lebend überstanden haben: „Sie waren die letzten Imazighen, die letzten freien Menschen, die Taubalt, die Tekna, die Tidrarin, die Arussiyin, die Sebaa, die Regibat Sahel, die letzten Überlebenden der Berik Allah, der von Gott Gesegneten.“ (Z. 17-20)

4.2.6.2 *Lexik/Semantik*

Natürlich greift das Element der Wiederholung, gerade bei den Aufzählungen, auch auf die Ebene der Lexik und Semantik über. Durch die vielen Parallelismen, „Schakale und wilde[n] Hunde“ (Z. 6) wird die Szenerie deutlicher beschrieben, als wenn ein Überbegriff wie zum Beispiel „wilde Tiere“ verwendet werden würde. Zudem weist das Wort „Schakal“ eine lokale Färbung auf, die sofort Assoziationen mit der Wüste evoziert. Die vorhin schon erwähnte Aufzählung der Wüstenstämme (Z. 17-20) ist auch auf der semantischen bzw. inhaltlichen Ebene interessant. Der einzige Stamm, der hier näher bestimmt bzw. dessen Namensbedeutung erörtert wird, ist der Stamm der Berik Allah: „der von Gott Gesegneten.“ (Z. 20). Dies hebt die Bedeutung dieses Stammes her-

vor, schließlich ist auch eine der wichtigsten Figuren im Buch, der weise Scheich Ma El Ainin, sein Anführer.

Des Weiteren aufschlussreich sind einmal mehr die gewählten Wortfelder. Zu Beginn überwiegen Begriffe, die mit dem Tod zu tun haben und somit deutlich machen, dass der Kampf für das Wüstenvolk für immer vorbei ist: „Leichen“ (Z.4), „begraben“ (Z. 5), „Tod“ (Z.6) und „Gräber“ (Z. 11). Auffällig ist aber, dass der gesamte Vorgang sehr neutral beschrieben wird, Trauer findet hier gar keine Erwähnung: „aß und trank mit Genuß“ (Z. 7-8). Dies lässt darauf schließen, dass sich die Menschen mit den Geschehnissen abgefunden haben und einen Schritt nach dem anderen tun, anstatt der Vergangenheit nachzutruern. Gerade diese unbeteiligte Schilderung und die Resignation, die sich darin finden, lösen beim Leser starke Gefühle aus. Er trauert um die Nomaden, die er im Laufe der Lektüre kennen und schätzen gelernt hat. Außerdem lässt ihm die eben schon angesprochene neutrale Erzählweise auch Raum für seine Empfindungen, er fühlt sich nicht durch überschäumendes Pathos gezwungen.

Später kommen wie in den vorhergegangenen Textstellen sehr viele Begriffe an der Isotopie „Wasser“ vor: „Meer“ (Z. 22), „wogen“ (Z. 22), „Brunnen“ (Z. 26), „Wasserstelle“ (Z. 27), „Fluss“ (Z. 28) und „Wasser“ (Z. 32). Einerseits werden diese Begriffe verwendet, um die Wüste metaphorisch näher zu beschreiben („sie wogte“ [Z. 22], mit sie ist hierbei die Erde gemeint), andererseits werden tatsächliche örtliche Gegebenheiten, wie die Wasserstellen, an denen die Wüstenstämme ihr Lager des Nachts aufschlagen, erwähnt. Durch die Isotopie werden hier die zwei Gesichter der Wüste noch einmal betont, denn obwohl die Worte aus dem gleichen Feld stammen, so könnten die Assoziationen, die von ihnen hervorgerufen werden, nicht unterschiedlicher sein. Einerseits entsteht die unendliche, atemberaubende und malerische Landschaft vor dem geistigen Auge des Lesers, andererseits zeigt das Wortfeld auch, wie hart das Leben sein kann, wie schal das schlammige Wasser schmecken kann. Die Wüste wird im Übrigen auch noch mit Ausdrücken aus der Architektur beschrieben: „ließ weiße Städte mit herrlichen Mauern und Kuppeln entstehen.“ Diese Passage kann zweifach interpretiert werden – einerseits kann sich der Ausdruck auf die Formen beziehen, die der Sand bildet, andererseits natürlich auch auf Fata Morgane, die durch die heiße Wüstenluft entstehen. Insgesamt erhält der Leser so ein recht eindeutiges und klares Bild der Wüste. Er fühlt sich mehr oder minder in die beschriebene Landschaft hineinversetzt – da sie alles in allem auch sehr mit den Stereotypen spielt, die im Allgemeinen mit dieser besonderen Landschaft verbunden werden.

Diese Bildhaftigkeit wird auch noch durch andere Stilmittel wie zum Beispiel den Vergleich untermauert. Dieser bezieht sich in diesem Fall nicht unbedingt direkt auf die Wüste, sondern versucht, die Emotionen der Wüstenstämme besser zu beschreiben, so zum Beispiel: „die kalte Nacht [...] lastete wie ein Gewicht auf ihrem Nacken.“ (Z. 28-30). Interessant ist, dass sich in dieser Zeile nicht nur ein Vergleich, sondern auch eine Personifikation findet, genauer gesagt die der Nacht. Dies verleiht dieser dunklen Ta-

geszeit eine besondere Bedeutung und betont so einmal mehr die zwei Gesichter der Wüste, die Hitze bei Tage und die Kälte bei Nacht. Auch abstrakte Vorstellungen wie Freiheit werden näher definiert, damit der Leser auch versteht, was dieser Begriff für die Wüstenvölker umfasst: „sie war unbegrenzt wie die Weite der Erde, schön und grausam wie das Licht, sanft wie die Augen des Wassers.“ (Z. 30-32).

4.2.6.3 *Klang*

Elemente, die sich schon auf der syntaktischen, semantischen und lexikalischen Ebene finden, treten auch hier deutlich zu Tage – und zwar das Element der Wiederholungen und der Rhythmus. Dies liegt einerseits an den Silbenzahlen, die die einzelnen Satzteile bzw. Aufzählungen aufweisen; hier kann man in den meisten Fällen eine Steigerung im Sinne einer Klimax erkennen: „Den ganzen Tag lang, bis zum Einbruch der Dunkelheit“ (Z. 3-4) oder „Sie besaßen nichts als das, was ihre Augen sahen, was ihre nackten Füße berührten.“ (Z. 20-21). Durch diesen gezielten Einsatz von mehr Silben und somit auch mehr Lauten wird ein Rhythmus erzeugt, der einmal mehr die Wüste und das Leben in ihr widerspiegelt, die Schritte der Menschen auf dem Sand, die Geräusche der Spaten auf dem Boden. Diese Bilder werden durch den Einsatz von Lautmalereien noch mehr verstärkt, sie betonen zum Teil die endlose Weite, den Charakter der Wüste. Dies erkennt man zum Beispiel, wenn man sich den vorigen Beispielsatz noch einmal genauer ansieht, hier kommt erstaunlich oft der Vokal „a“ vor: „Sie besaßen nichts als das, was ihre Augen sahen, was ihre nackten Füße berührten.“ (Z. 20-21). Zudem kann man zwar hier nicht direkt von einer Anapher sprechen, da es sich nicht um einzelne Sätze handelt, aber der Rhythmus wird auch dadurch verstärkt, dass die Relativsätze mit dem gleichen Wort beginnen, mit „was“. Dieses redundante Element spiegelt sich aber auch noch in einer Alliteration wider, „brackige Brühe“ (Z. 28), die wiederum durch eine weitere Lautmalerei unterstrichen wird: „die brackige Brühe der alkalischen Flüsse“ (Z. 28). Vor allem die Alliteration und die spätere Wiederholung des Lautes „k“ verdeutlichen hierbei den schmutzigen Zustand des Wassers, das harte Dasein der letzten Überlebenden der Wüstenstämme.

Vom Rhythmus her interessant sind auch die letzten Zeilen der Textstelle und somit des gesamten Buches. Wie schon im Kapitel Syntax festgestellt wurde, überwiegen in der Textstelle eher lange, parataktische Sätze. Die letzten zwei Sätze sind allerdings eher knapp gehalten: „Der Wüste zugewandt, sprachen sie ihr stilles Gebet. Wie in einem Traum gingen sie fort, verschwanden.“ (Z.37) Diese Kürze ist insgesamt gesehen also untypisch, in diesem Fall markiert sie aber deutlich das Ende der Textstelle – des gesamten Romans.

Auch bei dieser Textstelle kann man von intratextueller Kohärenz sprechen, da mit den verschiedensten Stilmitteln auf der syntaktischen, lexikalischen, semantischen und phonologischen Ebene ein stimmiges Bild der Szene gezeichnet wird. Der Leser kann sich

gut in die Hoffnungslosigkeit der letzten Überlebenden der Wüstenstämme hinein versetzen. Einzig und allein die etwas nüchterne und gefühllose Darstellung dieser letzten Wanderung steht nicht unbedingt im Zusammenhang mit den Erlebnissen von Nour und seinen Begleitern. Wie bereits erläutert kann diese neutrale Schilderung auch als Leerstelle betrachtet werden, die es dem Leser ermöglicht, in sich hinein zu hören. Auch das Wort „Piste“, das schon in der ersten Textstelle von der Verfasserin dieser Arbeit kritisiert wurde, taucht wieder auf (Z. 14) und bildet so eine kleine Unstimmigkeit auf der semantischen Ebene. Abgesehen davon wird die Wüstenlandschaft wieder einmal bildhaft und detailliert beschrieben. Diese Darstellung ist es auch, die das Ende in den Augen des Lesers nicht gerade zu einem Happy End verwandelt, aber den Roman doch zufriedenstellend ausklingen lässt. Die Faszination für diese Landschaft schwingt in jeder Zeile, beinahe in jedem Wort, mit. Wie auch die Nomaden kann der Leser vor seinem geistigen Auge beispielsweise Kuppeln entstehen sehen. Alles in allem sind die Faktoren, die als unstimmig bewertet werden können, aber als geringfügig zu betrachten und mindern das Zusammenwirken der einzelnen Scenes zu einer großen Gesamtszene nicht. In diesem Zusammenhang bleibt noch zu erwähnen, dass der Roman beinahe so endet, wie er begonnen hat und zwar mit der Wendung: „Wie in einem Traum [...]“ (Z. 37) Ein aufmerksamer Leser erkennt hier natürlich die Anspielung auf die Strukturen in Textstelle 1 und weiß daher, dass die Rahmenhandlung nun als abgeschlossen betrachtet werden kann.

4.2.7 Zusammenfassung

Nachdem nun alle sechs ausgewählten Textstellen analysiert wurden, fasst dieses Kapitel kurz und prägnant die wichtigsten Punkte, welche die intratextuelle Kohärenz betreffen, zusammen. Des Weiteren wird mit diesem Überblick versucht, auch Rückschlüsse auf die Gesamtszene und somit auf den Roman insgesamt zu treffen. Dies wird insofern als zulässig betrachtet, als die Textstellen sorgfältig ausgewählt wurden und als repräsentativ für das Werk angesehen werden können.

Betrachtet man zunächst die verschiedenen Erzählstränge, so sind die wechselnde Erzählperspektive (eher auktorial bei dem der Wüstenstämme und eher personal bei jenem rund um Lalla) und die unterschiedlich gewählten Erzählzeiten auffällig. Diese Wahl erleichtert es dem Leser, den ersten Erzählstrang als Rahmenhandlung zu betrachten und sich näher mit Lalla und ihrer Geschichte zu identifizieren. Dennoch empfindet der Leser im Verlauf der Lektüre auch für die Nomadenstämme Sympathie. Auffällig ist hierbei die Analogie zwischen den Wüstenstämmen und ihrem Lebensraum, oft wird zu ähnlichen Bildern gegriffen, um beide zu beschreiben, wie zum Beispiel die Isotopie Wasser oder die des Alls. Dies ist nur logisch, da die Landschaft bzw. die Verhältnisse, die dort herrschen auch die Menschen formen, die in ihr leben. Sie müssen sich ihr anpassen, sich ihr unterwerfen – aber durch ihre Vorstellung von Freiheit nehmen sie die negativen Seiten freiwillig und gerne auf sich.

Im Bereich der Stilistik spielt das Element der Wiederholungen eindeutig die wichtigste Rolle, sieht man von dem Rhythmus ab, der sich durch alle Textstellen zieht. Seine Funktion und Wirkung werden später noch erläutert. Wiederholungen dienen hier zu- meist dazu, dem Leser das gezeichnete Bild zu verdeutlichen oder herauszustreichen, welche Bereiche für den Erzähler und/oder die Handlung wichtig sind. Schlüsselwörter zeigen dabei an, welche Elemente von besonderer Bedeutung für den Roman beziehungsweise für die Nomaden und Lalla sind, wie „Wind“ oder „Sonne“. Das Element der Redundanz kann man zum Beispiel auch textstellenübergreifend auf der Ebene der Lexik wie folgt festmachen: Der Roman so endet, wie er begonnen hat und zwar mit dem Vergleich „wie in einem Traum“. Somit schließt sich die Rahmenerzählung und es klingt durch, dass die Geschichte keinen hundertprozentigen Anspruch auf historische Korrektheit erhebt. Nichts desto weniger führt die bildhafte Lexik und Semantik, die gezielt dazu eingesetzt wird, vor allem die Orte und Landschaften, als auch die Gefühle der handelnden Personen zu beschreiben, dazu, dass die beschriebenen Momente vor dem geistigen Auge des Lesers entstehen. Er kann sich gut in die Stimmung des Romans und seiner Protagonisten einfühlen. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Identifikation des Lesers mit dem Text leistet der vorhin schon erwähnte Rhythmus. Er entsteht durch verschiedene Stilmittel auf allen Ebenen und kann durchaus als eigenständiger Frame betrachtet werden, der nicht nur die Geräusche des jeweiligen Handlungsraumes überträgt, sondern auch signifikant zum Transport der Emotionen während der Lektüre beisteuert.

Alles in allem liegt das ästhetisch-schöne Element, das als eines der Hauptaugenmerke eines literarischen Textes genannt wird, in der deutschen Fassung eindeutig im Rhythmus, im Klang des Textes. Dies entspricht auch der Andeutung in den Paratexten, denn hier wird der Roman als „poetisch“ beschrieben. Die dadurch geweckten Erwartungen beim Leser werden durch die Übersetzung erfüllt.

Zusammenfassend kann also aufgrund der ausgewählten Textpassagen konstituiert werden, dass der Roman in sich geschlossen und damit kohärent ist. Kleinere Unstimmigkeiten, wie zum Beispiel die bereits erwähnte Nicht-Beachtung der Zeitenfolge spielen in Hinblick auf die Gesamtscene keine irritierende Rolle. Die analysierten Textpassagen der Übersetzung sind also insgesamt und untereinander intratextuell kohärent. Des Weiteren stimmen die vom Verlag intendierte Funktion, wie sie durch die Analyse des Covers und der Paratexte bestimmt wurde, und die Wirkung der Übersetzung überein. Der Roman bietet einen guten Einstieg in das Werk Le Clézios und die Übersetzung wird dem exotischen Charakter gerecht, der hier auch eine gewisse Rolle spielt. Ob auch beim Original eine intratextuelle Kohärenz vorliegt, wird in weiterer Folge erörtert. Zuvor wird aber, wie in Ammanns Modell vorgesehen, die Funktion des Ausgangstextes bestimmt und analysiert.

4.3 Feststellung der Funktion des Ausgangstextes

Wie auch bei der Übersetzung werden nun zunächst die verschiedenen Faktoren beleuchtet, anhand derer man die Funktion des Ausgangstextes feststellen kann. Dazu zählen wie auch bei Schritt 2 nach dem Modell von Margret Ammann vor allem der Verlag, in diesem Fall Gallimard, und das Buchcover sowie die Paratexte.

4.3.1 Verlag

Das renommierte französische Verlagshaus Gallimard, bei dem nicht nur Désert sondern auch zahlreiche andere Werke von Le Clézio erschienen, wurde 1911 von Gaston Gallimard noch unter dem Namen Éditions de la Nouvelle Revue française gegründet. Es entstand damals aus der gleichnamigen Zeitung, die von André Gide geleitet worden war. Im Lauf der Jahrzehnte machte sich der Gallimard-Verlag einen Namen, in dem er nicht nur viele französische Autoren wie Le Clézio, Proust, Saint-Exupéry, sondern auch international erfolgreiche Schriftsteller wie Hemingway, Carlos Fuentes oder Pablo Neruda für sich gewinnen konnte. Damit zählt das Verlagshaus nicht nur die Preisträger von französischen Literaturpreisen zu seinen Autoren, sondern auch einige Nobelpreisträger (vgl. www.gallimard.fr).

4.3.2 Paratexte/Cover

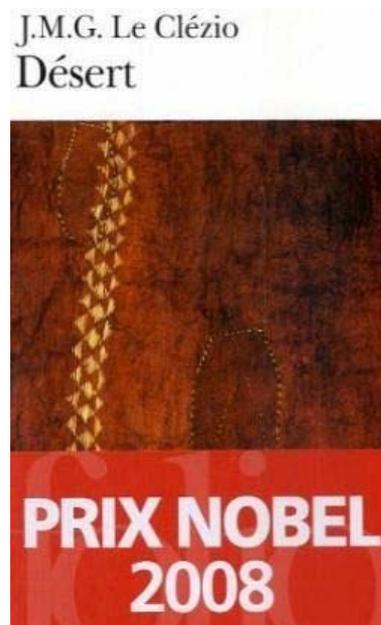


Abbildung 2 – Quelle: buecher.de

Das Cover der französischen Ausgabe hat sich bei jeder der verschiedenen Auflagen geändert, die Ausgabe der Verfasserin sieht wie hier abgebildet aus. Der rote Streifen, auf dem groß deklariert wird, dass der Autor ein Nobelpreisträger ist, gehört allerdings

nicht zum Cover sondern ist ein Umschlag. Das Cover selbst erinnert ein wenig an Höhlenmalerei und ist vorwiegend in Braun- und Goldtönen gehalten. Diese Art von Cover ist allerdings typisch für Romane, die bei der Taschenbuchreihe „Folio“ erscheinen, da hier meistens mit (moderner) Kunst gearbeitet wird. Am Buchrücken wird darüber Aufschluss gegeben, dass es sich um einen Lendenschurz mit Baststickereien handelt, der aus dem Afrika-Museum in Tervuren, Belgien, stammt. Leider können zur Funktion beziehungsweise zu der Auswahl dieses Covers keine weiteren Feststellungen getroffen werden, da eine Rückmeldung zu diesem Thema vom Verlag ausblieb.

Am Buchrücken ist eine kurze Zusammenfassung des Werkes zu finden, die sich wirklich nur auf die wichtigsten inhaltlichen Punkte des Romans beschränkt. Ein weiterer Paratext beschäftigt sich mit der Biographie des Autors. Sie ist nur sehr knapp gefasst und das Hauptaugenmerk liegt auf seinem literarischen Schaffen. Besonders hervorgehoben wird Le Clézios Erfolg bei literarischen Preisvergaben, auch der Nobelpreis ist hier erwähnt (vgl. Le Clézio⁴ 2009:6). Des Weiteren findet sich auch noch eine Liste aller Publikationen des Autors, die beim Gallimard-Verlag erschienen sind (vgl. Le Clézio 2009:441ff.). Interessant ist hier auch, dass sich keine Pressestimmen zu dem Werk selbst in den Paratexten finden. Durch die kurze Vorstellung des Autors und die Aufzählung seiner wichtigsten Preise wird das Werk allerdings in einen prestigeträchtigen Kontext gesetzt.

4.4 Feststellung der intratextuellen Ausgangstextkohärenz

Nachdem nun festgestellt wurde, dass die Funktion des Ausgangstextes durch den literarischen Charakter eine primär expressive oder auch literarisch-ästhetische ist, sieht das Modell nach Margret Ammann nun vor, dass die intratextuelle Kohärenz des Ausgangstextes untersucht wird. Dazu wurden wie bei der Übersetzung sechs Textstellen ausgewählt, die den zuvor gewählten entsprechen, um später einen Vergleich der beiden Texte zu ermöglichen. Um in diesem Sinne ein einheitliches Bild zu erzeugen, werden die Textstellen wie zuvor auch nach dem System nach Snell-Hornby (1988:121) analysiert. Bevor sich die Arbeit nun jedoch den sechs Textstellen im Detail zuwendet, werden weitere wichtige Punkte, die bei der Feststellung der intratextuellen Kohärenz ebenfalls von Bedeutung sind, angesprochen.

Dazu zählt zum Beispiel die Gliederung des Romans in zwei Erzählstränge. Im Original werden diese beiden Erzählstränge, von denen der erste mit dem Kampf der Wüstenstämme gegen die Christen eine Art Rahmenhandlung bildet, auch durch das Layout voneinander abgegrenzt. Während der Erzählstrang rund um Lalla den allgemeinen typografischen Erwartungen an einen Roman entspricht, ist der Erzählstrang rund um

⁴ Aufgrund der ausständigen Rückmeldung des Verlages kann leider kein Rückschluss auf die Auflage gezogen werden, da diese im Exemplar der Verfasserin selbst nicht vermerkt ist und auch bei diversen Bibliotheken und Verkaufsseiten im Internet nicht angegeben (vgl. www.buecher.de).

die Wüstenstränge stark eingerückt, wodurch die Zeilenbreite relativ gering wird. In Schriftart oder -schnitt unterschieden sich die beiden Erzählstränge jedoch nicht.

4.4.1 Textstelle 1

- 1 „Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi
cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement ils
sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible. En tête
de la caravane, il y avait les hommes, enveloppés dans leurs manteaux de
5 laine, leurs visages masqués par le voile bleu. Avec eux marchaient deux
ou trois dromadaires, puis les chèvres et les moutons harcelés par les
jeunes garçons. Les femmes fermaient la marche. C'étaient des silhouettes
alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et
de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo.
10 Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils
allaient. Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour,
froid la nuit. Le sable fuyait autour d'eux, entre les pattes des chameaux,
fouettait le visage des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux.
Les jeunes enfants curaient, les bébés pleuraient, enroulés dans la toile
15 bleue sur le dos de leur mère. Les chameaux grommelaient, éternuaient.
Personne ne savait où on allait.
[...]
Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du
désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire. Ils ne disaient rien. Ils
20 ne coulaient rien. Le vent passait sur eux, à travers eux, comme s'il n'y
avait personne sur les dunes. Ils marchaient depuis la première aube, sans
s'arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. La
sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. La faim les rongeaient. Ils
n'auraient pas pu parler. Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets
25 comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel
vide, et glacé de la nuit aux étoiles figées.
[...]
Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la
nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune, comme
30 s'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace. Ils portaient avec
eux la faim, la soif que fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le
soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune ; ils avaient avec
eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que
leurs orteils écartés, touchaient, l'horizon inaccessible. Ils avaient surtout
35 la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de
leurs yeux.“ (Le Clézio 2009:7-10)

Wie auch bei der Analyse der deutschen Fassung werden vor der eigentlichen Analyse nach dem „top-down procedure“ (Snell-Hornby 1988:121) nun Faktoren erörtert, die nicht in Kategorien wie Syntax, Lexik oder Klang fallen. Dazu zählen beispielsweise Tempus, Modus und Erzählperspektive. Der Erzählstrang rund um die Nomadenstämme wird in der Vergangenheit erzählt. Dabei wählt Le Clézio einen eher untypischen Einstieg, denn die ersten beiden Sätze des Romans sind im passé composé, gehalten, einer

Zeit, die einen Bezug zur Gegenwart darstellt. Dies ist vielleicht ungewöhnlich, da Literatur normalerweise eher im passé simple verfasst ist (vgl. Wally/Debans ²2001:189), aber ein leicht zu erklärender Kunstgriff: Bedenkt man, dass es sich hier um den Beginn eines Romans handelt, so wird der Leser durch die Wahl der Zeit direkt angesprochen. Es entsteht eine gewisse Unmittelbarkeit, der er sich nicht entziehen kann: Ein klarer in medias res Einstieg. Er erklärt sich auch durch die Verwendung der beiden Zeiten im allgemeinen Sprachgebrauch: „Setzt eine Handlung ein, während sich eine andere gerade im Verlauf befindet, so steht die einsetzende Handlung im passé composé, die sich im Verlauf befindende im imparfait.“ (Wally/Debans ²2001:184). Die restliche Textstelle ist im Imparfait bzw. im Plus-que-parfait gehalten, wodurch der beschreibende Charakter unterstrichen wird, ebenso, dass es keine Rolle spielt, wann die Wanderung der Nomaden ihren Anfang genommen hat (vgl. Wally/Debans ²2001:185f.). Die Wahl der Zeit ist ein wichtiger Indikator für die Erzählperspektive, die hier als auktorial bezeichnet werden kann.

4.4.1.1 Syntax

Die syntaktischen Strukturen dieser Textstelle sind von einem gewissen Rhythmus geprägt, der sich dadurch ergibt, dass sich sowohl länger Sätze mit vielen Elementen (beispielsweise Z. 7-9) als auch kurze Sätze, die aus kaum mehr als Subjekt, Prädikat und einem Objekt bestehen (wie in Z. 7), abwechseln. Interessant ist, dass die Gestaltung des Satzaufbaues auch einer gewissen Regelmäßigkeit folgt, denn ab Z. 10 überwiegt eine einfache Satzstellung – Subjekt, Prädikat, Objekt beziehungsweise adverbiale Bestimmung. Diese Reihenfolge wird auch oft bei komplexeren Sätzen in jenen Elementen übernommen, die der Wiederholung oder der Vertiefung der Inhalte dienen („Les jeunes enfants curaient, les bébés pleuraient, [...]“ in Z. 14, „Ils étaient les hommes et les femmes du sable“ in Z. 28 oder „Ils portaient avec eux la faim, [...]“ in Z. 30-31). In den Zeilen zuvor wird die Reihenfolge allerdings oft umgedreht, sodass die adverbiale Bestimmung an erster Stelle des Satzes steht: „Lentement ils sont descendus [...]“ (Z. 2) oder „En tête de la caravane, il y avait [...]“ (Z.4).

Wie bereits festgestellt wurde, tritt bei komplexen Sätzen oft eine Wiederholung in der Satzstruktur auf. Das bedeutet, dass die Sätze zumeist nach einem parataktischen Muster gebildet werden und aus aufzählenden Elementen bestehen, wie zum Beispiel in Zeile 29: „Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d’une dune, comme s’ils avaient dans leurs membres la dureté de l’espace.“ Hier wird den ergänzenden Satzteilen, die noch dazu einer Aufzählung entsprechen, die in Hinblick auf die Wort und Silbenanzahl gesteigert angeordnet ist, eine beschreibende Funktion zugeordnet. Diese deskriptive Funktion überwiegt auch im zweiten Beispiel, das aus zwei Hauptsätzen besteht, die durch einen Beistrich anstatt durch einen Punkt voneinander getrennt sind. So entsteht der vorhin schon erwähnte, fließende Rhythmus, der den Leser an das Trampeln von Kamelen erinnert. Auch hier wiederholt sich die Satzstruktur an sich, da die

beiden Hauptsätze gleich aufgebaut sind (Subjekt, Prädikat) und erst im Nachsatz folgt eine Subordination, die den zweiten Hauptsatz noch näher erläutert: „Les jeunes enfants curaient, les bébés pleuraient, enroulés dans la toile bleue sur le dos de leur mère.“ (Z. 14-15).

Alles in allem können also drei Elemente als besonders markant herausgestrichen werden: die Wiederholungen in der syntaktischen Struktur, die Einfachheit, die durch den parataktischen Stil selbst komplexen Sätzen prägt und der Rhythmus, der als Produkt der beiden vorher genannten Elemente verstanden werden kann. Dadurch wird deutlich, dass der Autor schon auf der syntaktischen Ebene versucht, dem Leser ein Bild der Wüste zu vermitteln. Die Einfachheit und die Redundanz ist Spiegelbild der Landschaft, in der sich die Nomaden (und der Leser) befinden – schließlich sehen sich die Dünen in der Wüste auch ähnlich, erzeugen ein harmonisches, gleichmäßiges Gesamtbild. Auch der Rhythmus unterstreicht den Inhalt, da er das Trampeln der Kamelhufe und die knirschenden Geräusche des Sandes nachahmt.

4.4.1.2 Lexik/Semantik

Bevor nun auf das Vorkommen der vorhin aufgezählten wichtigen Elemente der Textpassage wie Wiederholungen, Einfachheit und Rhythmus auch auf der Ebene der Lexik und Semantik eingegangen wird, sollen zunächst die verwendeten Wortfelder und Stilebenen analysiert werden.

Auffällig ist zunächst, dass der Autor eine sehr bildhafte Sprache verwendet, was sich durch Wortschöpfungen wie „brume de sable“ (Z.2) ausdrückt. Bei „brume de sable“ handelt es sich im Prinzip um ein Paradoxon, da „brume“ eigentlich immer nur entstehen kann, wenn es sich dabei um Wasser handelt. Der Eintrag dazu im Larousse:

„brume
nom féminin
(ancien provençal *bruma*, du latin *bruma*, solstice d'hiver)

- Brouillard léger (visibilité horizontale comprise entre 1 et 5 km) :
Nappe de brume.
- Brouillard de mer.
- État confus, manque de clarté de la pensée : Les brumes de l'alcool.“ (www.larousse.fr)

In diesem Eintrag ist deutlich ersichtlich, dass es noch eine zweite Möglichkeit gibt, das Wort „brume“ zu verwenden, diese ist allerdings eher im übertragenen Sinne zu verstehen und durch die Nebenkonnotation (keinen klaren Gedanken fassen können) auf „brume de sable“ nicht anzuwenden. Der Autor verwendet also ein Wort, das sich eigentlich auf Wasser bezieht, um die Eigenschaften der Wüste zu beschreiben. Dies ist ein Vorgehen, das in dieser Textstelle noch ein weiteres Mal vorkommt, und zwar bei: „les vagues de sable vierge“ (Z. 33).

Weitere bildhafte Elemente sind die vielen Vergleiche, die verwendet werden („comme dans un rêve“ in Z. 1 und Z.29 oder „comme s'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace“ in Z. 29-30). Ebenso werden Gefühle oder Zustände personifiziert, so zum Beispiel: „La fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue.“ (Z. 22) oder „La faim les rongait.“ (Z. 23). All diese Stilmittel wie Wortschöpfungen, Vergleiche und Personifikationen tragen dazu bei, dass der Leser sich besser in die geschilderte Szene hinein versetzen kann.

Den gleichen Effekt erzielen auch die von Le Clézio gewählten Wortfelder. Um zum Beispiel die Einsamkeit der Wüste zu illustrieren, werden in einem Absatz der Textpassage viele Wörter aus dem Bereich der „Verneinung“ gewählt, diese werden im Übrigen auch öfters wiederholt, wodurch ihre Bedeutung noch weiter hervor gehoben wird: „ne ... rien“ (Z. 18, 19, 20), „ni personne“ (Z. 18), „aucun“ (Z. 19), „ne ... personne“ (Z. 20-21) und „ne ... pas“ (Z. 24). Die unglaublichen Dimensionen, die Weite der Wüste, werden wiederum durch eine andere Isotopie verstärkt beschrieben und so für den Leser besser vorstellbar. Viele Begriffe stammen aus dem Wortfeld „Weltraum“, eine der wichtigsten Konnotationen ist unter anderem die Unendlichkeit: „soleil“ (Z. 25, Z. 32, Z. 33), „ciel“ (Z. 25), „étoiles“ (Z.26), „espace“ (Z.30), „Voie lactée“ (Z. 32), „lune“ (Z. 32) und „horizon“ (Z. 34).

Nimmt man zum Beispiel das Wort „soleil“, das alleine im letzten Absatz schon zwei Mal auftaucht, so erkennt man, dass es sich bei gewissen Wörtern um Schlüsselwörter handelt. Sie werden, obwohl es Synonyme gäbe oder Paraphrasierungen möglich wären, vergleichsmäßig häufig verwendet und verdeutlichen durch die Wiederholungen, die damit gezielt als Stilmittel eingesetzt werden, den Charakter der Landschaft. Neben „soleil“ wären das beispielsweise die Worte „sable“ (fünf Nennungen), „vent“ (vier Nennungen) oder „lumière“ (drei Nennungen).

Zusammengefasst kann bei der Betrachtung der lexikalischen und semantischen Ebene zudem festgestellt werden, dass es sich bei den Schlüsselworten und auch bei den anderen verwendeten Begriffen um Begriffe aus der Alltagssprache handelt. Es finden sich wieder besonders literarisch geprägte Begriffe, noch Fachtermini, sieht man von dem Wort „sclérotique“ am Ende der Textpassage ab. Interessant ist außerdem die synonyme Verwendung von „dromadaires“ und „chameaux“. Dies dürfte im Französischen gebräuchlicher sein als im deutschsprachigen Raum, denn im Larousse werden sowohl ein- als auch zweihöckrige Trampeltiere unter dem Begriff Kamel zusammen gefasst, während das „dromadaire“ hier als spezielles Kamel definiert wird: „chameau d'Afrique [...] à une seule bosse dorsale“ (vgl. www.larousse.fr).

Betrachtet man nun die eben gewonnenen Kenntnisse und vergleicht sie mit jenen Parametern, die sich bei der Analyse der syntaktischen Strukturen als dominant herausgestellt haben, so fällt auf, dass sowohl die Einfachheit, das Element der Wiederholungen als auch der Rhythmus eine wichtige Rolle spielen und somit auch für die Ebene der Lexik und Semantik signifikant sind. Das Element der Einfachheit zeigt sich hauptsäch-

lich in der Wortwahl, die sich, wie vorhin erwähnt, größtenteils der Alltagssprache bedient, das der Wiederholungen in den Schlüsselwörtern, die verhältnismäßig oft und auch knapp hintereinander Verwendung finden. Der Rhythmus ergibt sich in weiterer Folge aus dem Zusammenspiel der redundanten Elemente.

4.4.1.3 *Klang*

Auch auf dieser Ebene stellt sich heraus, dass vor allem das Element der Wiederholungen eine wichtige Rolle spielt, vielleicht sogar eine noch dominantere als in den beiden zuvor analysierten Ebenen. Dies drückt sich einerseits durch Alliterationen im klassischen Sinne aus (die Verwendung gleicher Anfangsbuchstaben in zwei direkt benachbarten Worten), wie beispielsweise: „Les femmes fermaient la marche“ (Z. 7) oder „aucun autre chemin“ (Z. 19), andererseits gibt es noch viele andere aliterarisch geprägte Gebilde, in denen die Worte mit den gleichen Anfangsbuchstaben nicht direkt benachbart sind, aber sich trotzdem in unmittelbarer Nähe zueinander befinden: „au sommet de la dune, à demi cachés“ (Z. 1-2) oder „les yagues de sable yierge“ (Z. 33). Im Bereich der Lautmalerei gibt es auch einiges zu entdecken. Einerseits kann man zum Beispiel bei dem Wort „grommelaient“ eine Lautmalerei im klassischen Sinne konstatieren, da hier das Geräusch nachgeahmt wird, das die Kamele tatsächlich von sich geben. Ebenfalls auffällig ist, dass in manchen Sätze bestimmte Konsonanten oder Vokale verhältnismäßig oft vorkommen. Dieses Stilmittel kann in gewisser Weise auch der Lautmalerei zugeordnet werden, da dadurch ein gewisser Rhythmus erzeugt wird, der mit ein bisschen Vorstellungskraft an das Trampeln der Kamele auf dem Sand erinnert oder an die im Text beschriebenen Bewegungen der Karawane im Allgemeinen. Ein Beispiel dafür wäre: „C’étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux, et la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d’indigo.“ (Z. 7-9). In dieser Passage überwiegen die dunklen Vokale, also jene, die in der Mundhöhle gebildet werden – dabei fällt auf, dass hier eine Übereinstimmung zwischen Klang und Inhalt zu finden ist, denn die dunklen Vokale werden hier verwendet, um ein eher düsteres Bild zu zeichnen, um die Beschweren darzustellen, der die Wüstenbewohner oft ausgesetzt sind.

Zusammenfassend lässt sich also für diese erste Textstelle feststellen, dass sich diese insbesondere durch drei auffällige Kriterien auszeichnet: Einfachheit, Wiederholungen und Rhythmus. Diese Elemente, die durch die verschiedensten Stilmittel auf den verschiedenen Ebenen geschaffen werden, wirken unterstützend zum Inhalt, das heißt, dass sie dazu beitragen, beim Leser gewisse Scenes zu evozieren. Bei diesen Scenes handelt es sich primär um die Beschreibung der Nomaden, die durch die in diesem Zusammenhang verwendeten Objekte und Adjektive ein einheitliches Bild als Gruppe bekommen. Eine weitere wichtige Scene ist die Darstellung der Wüste. Um sie besser zu illustrieren und dem Leser nicht nur zu verdeutlichen, wie sie aussieht und wie sich anfühlt, wird

oft zu Vergleichen gegriffen, die außerdem noch die Gegensätzlichkeit der Tageszeiten in dieser Landschaft herausstreichen. Dadurch wirkt die Textstelle in sich gesehen schlüssig und kann somit als intratextuell kohärent bezeichnet werden, vor allem in Anbetracht dessen, dass es sich um einen literarischen, also formbetonten Text handelt. Einzig und allein die Gleichsetzung der Worte „chameaux“ und „dromedaires“ könnte auf den Leser etwas verwirrend wirken, die Wortschöpfung „brume de sable“ sowie die Verwendung des Fachterminus „sclérotique“ werden jedoch gezielt eingesetzt und fügen sich gut in den Charakter der Textpassage ein. Durch die Überraschung, die durch ihren Einsatz hervorgerufen wird, wird der für den Text wichtige Rhythmus gefördert.

4.4.2 Textstelle 2

- 1 „C’est le nom qu’elle donne à l’homme qui apparaît quelquefois sur le
plateau de pierres. Es Ser, le Secret, parce que nul ne doit savoir son nom.
Il ne parle pas. C’est-à-dire, qu’il ne parle pas le même langage que les
5 hommes. Mais Lalla entend sa voix à l’intérieur de ses oreilles, et il dit
avec son langage des choses très belles qui troublent l’intérieur de son
corps, qui la font frissonner. Peut-être qu’il parle avec le bruit léger du
vent qui vient du fond de l’espace, ou bien avec le silence entre chaque
souffle du vent. Peut-être qu’il parle avec les mots qui explosent en gerbes
d’étincelles sur les lames de pierres, les mots du sable, les mots de cailloux
10 qui s’effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des ser-
pents qui laissent leurs traces légères dans la poussière. Il sait parler avec
tous ces mots-là, et son regard bondit d’une pierre à l’autre, vif comme un
animal, va d’un seul mouvement jusqu’à l’horizon, monte droit dans le
ciel, plane plus haut que les oiseaux.
- 15 [...]
- Alors apparaissent les choses belles et mystérieuses. Des choses qu’elle
n’a jamais vues ailleurs, qui la troublent et l’inquiètent. Elle voit l’étendue
de sable couleur d’or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes
vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n’y a personne, pas un
20 arbre, pas une herbe, rien que les ombres de dunes qui s’allongent, qui se
touchent, qui font les lacs au crépuscule. Ici, tout est semblable, et c’est
comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pos au
hasard, puis ailleurs encore, tout près de la limite entre la terre et le ciel.
Les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de
25 sable. Il y a des ruisseaux d’or qui coulent sur place, au fond des vallées
torrides. Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil,
et des grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobiles devant la
mer de sable rouge. La lumière rutilante et ruisselle de tous parts, la lumière
qui naît de tous les côtés à la fois, la lumière de la terre, du ciel et du soleil.
30 Dans le ciel, il n’y a pas de fin. Rien que la brume sèche qui ondoie près
de l’horizon, en brisant des reflets, en dansant comme des herbes de lu-
mière – et la poussière ocre et rose qui vibre dans le vent froid, qui monte
vers le centre du ciel.
- Tout cela est étrange et lointain, et pourtant cela semble familier. Lalla
35 voit devant elle, comme avec les yeux d’un autre, le grand désert où res-
plendit la lumière. Elle sent sur sa peau le souffle du vent du sud, qui élève

les nuées de sable, elle sent sous se pieds nus le sable brûlant des dunes. Elle sent surtout, au-dessus d'elle l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre où brille le soleil pur.“ (Le Clézio 2009:96-98)

Betrachtet man zunächst – analog zur ersten Textstelle, Tempus, Modus und Erzählperspektive, so wird deutlich, dass sich die beiden Erzählstränge nicht nur durch die differierende Layoutgestaltung unterscheiden. Lallas Geschichte wird aus der personalen Erzählperspektive erzählt – ein wichtiger Hinweis darauf ist die gewählte Zeit, hier wählte Le Clézio die Gegenwart. Dabei handelt es sich konkret um das *Présent historique*, es „dient [...] meist der Belebung der Erzählung oder der Hervorhebung eines Ereignisses“ (Wally/Debans ²2001:182). In diesem speziellen Kontext hat das *Présent* außerdem die Funktion, die beiden Erzählstränge voneinander abzugrenzen und die personale Erzählperspektive zu unterstützen. Durch die Wahl dieser Zeit wirken die geschilderten Gefühle und Eindrücke für den Leser näher und damit besser nachvollziehbar, er kann sich gut in die Protagonistin hineinversetzen.

4.4.2.1 *Syntax*

Die Klassifikation der syntaktischen Strukturen fällt in dieser zweiten Textpassage schon ein wenig schwerer als noch in Textstelle 1. Dies liegt daran, dass die Sätze zwar immer noch relativ einfach strukturiert sind, sich allerdings mehr Subordinationen finden. Dabei handelt es sich meistens um Relativsätze, die sich zum Teil auf das gleiche Objekt beziehen und damit untereinander ausgetauscht werden könnten, wie man an folgenden Beispielen gut erkennen kann: „des choses très belles qui troublent l'intérieur, qui la font frissonner.“ (Z. 5-6), „les ombres de dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule.“ (Z. 20-21). Auffällig ist hier jedoch, dass die Satzgefüge nach einem bestimmten Muster angeordnet zu sein scheinen. Dies liegt daran, dass man durch die unterschiedliche Anzahl an Silben in den verschiedenen Relativsätzen das Gefühl hat, dass die einzelnen Satzteile in einer Art Klimax angeordnet sind. Dies kann man auch gut in jenen eher parataktisch geprägten Sätzen erkennen, die für gewöhnlich mehrere gleichwertige Hauptsätze und verschiedene dazugehörige Objekte zu komplexeren Strukturen verweben: „[...] et son regard bondit d'une pierre à l'autre, vif comme un animal, va d'un seul mouvement jusqu'à l'horizon, monte droit dans le ciel, plane plus haut que les oiseaux.“ (Z.12-14) Zusammenfassend kann man also in dieser Passage von überwiegend langen Sätzen sprechen, die sich manchmal aus gleichwertigen Hauptsätzen, dazugehörigen Relativsätzen und Ergänzungen zusammensetzen und hin und wieder einen aufzählenden Charakter aufweisen. Eben genannten aufzählenden Charakter kann man übrigens im Text durch die häufig verwendete Konjunktion „et“ erkennen. Nur selten werden diese komplexeren Strukturen durch sehr knappe Sätze aufgelockert, wie beispielsweise „Il ne parle pas.“ (Z. 3) oder „Dans le ciel, il n'y a pas de fin.“ (Z. 30). Durch diese Strukturierung ergibt sich ein eher langsamer Rhyth-

mus, der die Endlosigkeit und die Weite der Wüste reflektiert und es dem Leser somit vereinfacht, Lallas Bild dieser Landschaft nachzuvollziehen.

4.4.2.2 Lexik/Semantik

Dass es sich bei dieser Textpassage alles in allem also eher um eine deskriptive handelt, in der aus dem Blickwinkel der Protagonistin Lalla die Wüstenlandschaft beschrieben wird, merkt man auch auf der Ebene der Semantik und der Lexik. Zunächst einmal kommen sehr viele Adjektive vor, zum Teil beziehen sich gleich mehrere Eigenschaftswörter auf ein und dasselbe Objekt, wie beispielsweise gleich im ersten Satz des zweiten Absatzes, wo die Beschreibung der Wüste an sich beginnt: „[...] les choses belles et mystérieuses“ (Z. 16). Besonders auffällig ist, dass in dieser Textstelle auch sehr viel mit Farben gespielt wird, wobei hier die hellen, warmen Töne überwiegen: „l'étendue de sable couleur d'or et de soufre“ (Z. 18), „des ruisseaux d'or“ (Z. 25), „plages blanches“ (Z. 27), „sable rouge“ (Z.28), „poussière ocre et rose“ (Z. 32). Neben dem Wortfeld „Farben“ wählt der Autor des Weiteren auch das Wortfeld „Wasser“ um die Gestalt der Wüste zu beschreiben. Dies hat einerseits etwas Paradoxes an sich, da genau dieses Element in der Wüste sehr knapp vorhanden ist, aber andererseits ist es durch übereinstimmende Parameter wie Weite und Endlosigkeit (besonders wenn man an das Meer denkt) geeignet um Vergleiche zu ziehen. Die gewählten Beispiele zeigen deutlich, dass auch die Bewegungen von Sand und Wasser einander ähneln können: „l'étendue de sable [...], pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles“ (Z. 17-19), „Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place [...]“ (Z. 25). Überhaupt spielen Bewegungen in der gesamten Textpassage eine wichtige Rolle, wodurch die einzelnen Elemente personifiziert werden, wie gut an folgenden Beispielen zu erkennen ist: „son regard bondit d'une pierre à l'autre“ (Z.12), „Les dunes bougent“ (Z. 24). Auch sonst werden die einzelnen Landschaftsmerkmale der Wüste, wie zum Beispiel die Dünen, mit Attributen versehen, die man sonst eher Menschen zuordnet, in weiterer Folge heißt es: „écartant leurs doigts de sable“. Durch die Anwendung dieser Stilfigur wird die Schilderung der Wüste im wörtlichen Sinn lebendiger, wodurch der Leser sich gut in die Stimmung – und vor allem in die Sichtweise – der Protagonistin einfühlen kann. Ein weiterer förderlicher Faktor in dieser Hinsicht sind die vielen Vergleiche, ein Thema, das bei der Isotopie Wasser schon angeschnitten wurde, sich aber auch noch auf andere Bereiche erstreckt: „son regard [...] vif comme un animal“ (Z. 12-13), „en dansant comme des herbes de lumière“ (Z. 31-32). Insgesamt kann man also bei dieser Textpassage feststellen, dass die Sprache sehr bildlich gewählt ist, um die personale Erzählweise zu unterstützen und es dem Leser zu ermöglichen, sich gut in Lalla hineinzusetzen. Der Rhythmus, der ein wichtiges Element bei den syntaktischen Strukturen ist, spielt auch bei der Lexik und Semantik eine wichtige Rolle. Dies ist hauptsächlich daran zu erkennen, dass es wieder einige Schlüsselworte gibt, die des Öfteren wiederholt werden. In der ersten Passage, in der Lalla den geheimnisvollen Mann schildert, wären dies die

Worte „parler“ (fünf Nennungen) und „mot“ (ebenfalls fünf Nennungen). Diese Wahl ist insofern interessant, da El Ser de facto nicht spricht, sondern sich auf anderen Wegen mitteilt. Deswegen wird das Wort „mot“ auch immer näher konkretisiert, zum Beispiel „les mots du sable, les mots de cailloux qui [...]“ (Z. 9-19). Diese Vorgangsweise wird auch bei anderen Schlüsselwörtern wie „lumière“ (insbesondere Z. 28-30) oder „ciel“ (insbesondere Z. 38-39) angewandt.

4.4.2.3 *Klang*

Auch auf der klanglichen Ebene zieht sich der Rhythmus wie ein roter Faden durch die gesamte Textstelle. Beim Lesen ergibt sich allein durch die bereits zuvor geschilderten syntaktischen Strukturen und ihre Klimax-ähnliche Anordnung eine gewisse Melodie, diese wird durch die zahlreichen Anaphern noch untermauert: „Peut-être qu’il parle avec [...]“ (Z. 6, 8), „Il y a des [...]“ (Z. 25, 26), „Elle sent [...]“ (Z. 36, 38). Außerdem finden sich in dieser Textstelle auch viele Alliterationen, sowohl im eigentlichen Sinne, also zwei direkt benachbarte Worte, die mit dem gleichen Buchstaben beginnen, als auch weiter gefasst – also nicht direkt benachbarte, aber sich dennoch in unmittelbarer Nähe befindliche Worte, die mit dem gleichen Buchstaben beginnen. Hier einige Beispiele, zunächst für die Alliteration im klassischen Sinne und danach im erweiterten Sinn: „parce que nul ne doit savoir“ (Z. 2), „qui la font frisonner“ (Z. 6) oder „les mots des scorpions et des serpents“ (Z. 10-11), „La lumière rutile et ruiselle“ (Z. 28). Durch die Ansammlung von alliterationsähnlichen Wortfolgen kommt es in weiterer Folge zu Passagen in denen gewisse Konsonanten überwiegen – es kommt aber auch vor, dass gewisse Vokale innerhalb eines Satzes vermehrt zum Einsatz kommen: „Elle sent sur sa peau le souffle du vent du sud, qui élève les nuées de sable, elle sent sous ses pieds nus le sable brûlant des dunes.“ (Z. 36-37) In diesem Satz gibt es sowohl eine Anhäufung des Buchstaben „s“, als auch eine Akkumulation von hellen Vokalen. Des Weiteren kann man an diesem Beispielsatz noch einmal sehr gut alle Faktoren erkennen, die bereits als ausschlaggebend für den Klang und den dadurch entstehenden Rhythmus dieser Textpassage herausgearbeitet wurden: Sowohl die auf der syntaktischen und lexikalischen Ebene befindlichen Wiederholungen, als auch die Parallelismen auf der klanglichen Ebene verweben sich zu einem Gebilde, das beim Leser das Gefühl hervorruft, er könne durch Lallas Augen sehen, auf seinem Gesicht den gleichen Windhauch spüren.

Betrachtet man nun die analysierten Ebenen noch einmal im Überblick, so entsprechen die gewählten Mittel der Funktion des Textes, die wie bereits zuvor festgestellt, eine literarisch-ästhetische ist. Das primäre Charakteristikum ist der Rhythmus des Textes, der durch die zuvor geschilderten Parameter in den verschiedenen Ebenen erzeugt wird. Interessant ist auch, dass dieser Rhythmus nicht über die ganze Textstelle konstant bleibt, sondern variiert und so die einzelnen Scenes von einander abgrenzt. So wird in der ersten Passage der geheimnisvolle Mann beschrieben, den Lalla oft in der Wüste

trifft und hier schwingt immer eine mysteriöse Note mit, sodass der Leser sich zwar in Lallas Lage hineinversetzt fühlt. Auch er kann sich nicht sicher sein, um welche Art Wesen es sich bei Es Ser handelt. Dieses Unwissen erzeugt eine gewisse Spannung, der sich er Leser nicht entziehen kann und evoziert zudem ein Gefühl des Überirdischen, das perfekt mit dem stimmungsvollen Bild der Wüste korreliert, so wie Lalla sie sieht. Dieses Bild wird im zweiten Abschnitt der Textstelle näher erläutert. Obwohl sich auch negative Adjektive darin finden, so überwiegt der positive Eindruck, das Gefühl der Freiheit, das Lalla empfindet, sobald sie sich dort aufhält. Die Schönheit der Wüste begründet sich hier also nicht so sehr auf dem malerischen Aussehen der Landschaft, sondern vielmehr auf den Emotionen, die sie bei der Protagonistin und in weiterer Folge auch beim Leser auszulösen vermag. Zusammenfassend kann also attestiert werden, dass die Textstelle der intendierten personalen Erzählsicht ausgezeichnet entspricht, da durch die vorhin bereits erwähnte Stilmittel beim Leser ähnliche Gefühle wie bei der Erzählerin ausgelöst werden und er sich in ihre Lage versetzt fühlt. Die von den Frames auslösten Scenes stimmen also überein und somit kann auch bei dieser Textstelle eine intratextuelle Kohärenz festgestellt werden.

4.4.3 Textstelle 3

- 1 „L’homme a raconté lentement, avec sa voix un peu enrouée à force de
s’être tue, tout ce qui s’était passé là-bas, très loin, à Chinguetti, près du
grand lac salé de Chinchon, les soldats de Chrétiens qui avaient attaqué les
caravanes, qui avaient brûlé les villages, que avaient emmené les enfants
5 dans les camps. Quand les soldats des Chrétiens étaient venus de l’ouest,
des rivages de la mer, ou bien du sud, des guerriers vêtus de blanc montés
sur des chameaux, et des hommes noirs du Niger, les gens du désert
avaient dû fuir vers le nord. C’est au cours d’un combat qu’il avait été
blessé par un fusil et qu’il avait perdu la vue. Alors ses compagnons
10 l’avaient emmené vers le nord, vers la ville sainte de Smara, parce qu’ils
disaient que le grand cheikh savait guérir les blessures faites par les
Chrétiens, qu’il avait le pouvoir de rendre la vue. Pendant qu’il parlait, les
larmes coulaient de ses paupières fermées, parce qu’il pensait maintenant à
tout ce qu’il avait perdu.
- 15 « Sais-tu où nous sommes maintenant ? » C’était cela qu’il demandait tout
le temps à Nour, comme s’il avait peur d’être abandonné là, au milieu du
désert.
« Sais-tu où nous sommes ? Est-ce que nous sommes encore loin de
l’endroit où nous pourrions nous arrêter ? »
- 20 « Non », disait Nour, « nous allons bientôt arriver dans les terres que le
cheikh a promises, là où nous ne manquerons de rien, là où ce sera comme
le royaume de Dieu. »
Mais il n’en savait rien, et au fond de son cœur, il pensait qu’ils
n’arriveraient peut-être jamais dans ce pays, même s’ils franchissaient le
25 désert, les montagnes, et même la mer, jusqu’à l’endroit où le soleil naît à
l’horizon.
[...]

Les nuits du désert étaient froides, mais la langue et les lèvres de Nour
 30 continuaient à brûler, et il lui semblait que des pièces chauffées au feu
 étaient posées sur ses paupières. Le vent passait sur les rochers, soufflait
 sur les dunes, faisait grelotter de fièvre les hommes dans leurs haillons.
 Quelque part, au milieu de ses guerriers endormis, le vieux cheikh vêtu de
 son manteau blanc regardait la nuit sans dormir, comme il avait fait depuis
 de mois. Son regard allait dans le fouillis d'étoiles que baignait la terre de
 35 sa clarté diffuse. A certains moments, il marchait un peu au milieu de ses
 hommes endormis. Puis il retournait s'asseoir à sa place, et il buvait du
 thé, lentement, en écoutant les craquements du charbon dans le brasero."
 (Le Clézio 2009:230-233)

Bevor sich die Analyse dieser dritten den verschiedenen Parametern wie Syntax, Lexik und Semantik sowie Klang zuwendet, soll an dieser Stelle kurz auf die gewählte Zeit eingegangen werden. Wie bereits festgestellt wird der Erzählstrang rund um Nour und die Nomadenvölker in der Vergangenheit erzählt. Wieder wird ein Einstieg mit dem Passé Composé gewählt um die Erzählung des blinden Kriegers anzukündigen, danach wird der Zeitenfolge entsprechend auf das Plus-que-Parfait zurückgegriffen, es zeigt an, dass der Soldat etwas schildert, das in der Vorvergangenheit liegt. Sobald der Krieger seine Rede beendet, kommt das Imparfait wieder zur Anwendung, es ist die dominante Erzählzeit im gesamten Handlungsstrang rund um Nour und die Nomaden und unterstützt, wie bereits erwähnt, die auktoriale Erzählperspektive. Interessant ist hier der kleine Ausbruch aus der Zeitenfolge: „jusqu'à l'endroit où le soleil naît à l'horizon.“ (Z. 26). Dieser ist zwar ungewöhnlich, findet seine Berechtigung aber in der Grammatik. Hier dient das Präsens dem „Ausdruck einer allgemein gültigen Wahrheit oder Erkenntnis [...]“ (Wally/Debans 2001:204).

4.4.3.1 *Syntax*

Betrachtet man die syntaktischen Strukturen in diesem Abschnitt genauer, so ist auffällig, dass eher komplexe Formationen überwiegen. Diese Komplexität entsteht einerseits durch Aufzählungen, hier werden zumeist gleichwerte Sätze oder Satzteile mit einer Konjunktion wie beispielsweise „et“ verbunden oder die verschiedenen Elemente nur durch ein Komma getrennt. In diesen Fällen entspricht das Satzmuster eher der Parataxe, ein Beispiel hierfür wäre: „Le vent passait sur les rochers, soufflait sur les dunes, faisait grelotter de fièvre les hommes dans leur haillons.“ (Z. 30-31). Interessant ist in diesem Zusammenhang die Reihenfolge der verschiedenen Satzteile, auch wenn diese rein hypothetisch beliebig untereinander auswechselbar sind, so ist doch eine klare Anordnung zu erkennen, die dem Muster einer Klimax folgt, da die ersten beiden Teile die gleiche Wort- und Silbenanzahl aufweisen, der dritte Abschnitt aber dann durch weitere Objekte ergänzt wird. Andererseits wird die Komplexität der syntaktischen Strukturen auch durch Subordinationen erzeugt, die in einer konkreten Abhängigkeit zueinander stehen und deswegen nicht untereinander ausgetauscht werden können und damit dem

hypotaktischen Stil entsprechen: „[...] parce qu’ils disaient que le grand cheikh savait guérir les blessures faites par les Chrétiens [...]“ (Z. 10-12). Verfolgt man diesen Satz aber noch weiter, so folgt noch eine weitere Subordination, die dann doch mit der ersten vertauscht werden könnte, da sie sich ebenfalls auf das Wort „disait“ bezieht: „[...] qu’il avait le pouvoir de rendre la vue.“ (Z. 12) Insgesamt kann man daher feststellen, dass in dieser Textstelle nicht eindeutig definierbar ist, ob ihre Sätze der Hypo- oder der Parataxe zuzuordnen sind, sondern in den meisten Fällen eine Mischform vorherrscht. Dennoch wird deutlich, dass die eher hypotaktisch geprägten Sätze vorwiegend in der ersten Passage zu finden sind, also in jener, in welcher der blinde Krieger von seinen Erlebnissen erzählt, wodurch sich der langsame Erzählrhythmus des Mannes auch in den syntaktischen Strukturen widerspiegelt. Die eher parataktisch geprägten Sätze finden sich dann tendenziell gegen Ende der Textstelle, wenn es um die Beschreibung des Wüstenlagers geht. Der hier etwas schnellere Rhythmus entspricht einerseits dem Wind, der über das Lager weht, als auch der inneren Unruhe, von der der Scheich erfasst wird. Den Übergang zwischen diesen beiden Passagen bildet ein kurzer Dialog zwischen dem blinden Krieger und Nour, hier finden sich auch die einzig kurzen Sätze der Textstelle, was sich durch ihren Zweck erklären lässt – Fragen und Antworten werden im allgemeinen Sprachgebrauch auch eher knapp formuliert. Eine Ausnahme stellt hier der längere Antwortsatz von Nour da. Dieser passt dennoch in das bisher gezeichnete Bild des Handlungsrahmens beziehungsweise in die kulturelle Einbettung der Geschichte, da er auch als Anspielung auf die arabische Sprache aufgefasst werden kann.

4.4.3.2 Lexik/Semantik

Auch auf der Ebene der Lexik und der Semantik lässt sich die Textstelle im Prinzip in zwei Passagen gliedern. Auffällig sind hier nicht nur die unterschiedlichen Wortfelder, auf die zurückgegriffen wird, sondern auch die Häufigkeit von Adjektiven und Adverbien.

Bei den Schilderungen des blinden Kriegers, also im ersten Teil dieser Textstelle, überwiegen Begriffe aus der Isotopie Krieg, so zum Beispiel: „soldats“ (Z. 3), „attaquer“ (Z.3), „brûler“ (Z. 4), camps (Z. 5), „combat“ (Z. 8) und „fusil“ (Z. 9). Ein weiteres wichtiges Wortfeld in dieser Passage stellen die Begriffe rund um die Erzählung selbst dar, wie „raconter“ (Z. 1), „voix“ (Z. 1), „tue“ (Z. 1) „parler“ (Z. 12). Bemerkenswert ist auch, dass in dieser Textpassage kaum Eigenschaftswörter vorkommen, es sei denn, um die Art und Weise zu beschreiben, wie der blinde Krieger spricht, oder wie seine Stimme sich anhört: „lentement“, „enrouée“ (Z. 1). Dies macht deutlich, dass der Fokus der Erzählung tatsächlich auf den Ereignissen liegt und insgesamt eher handlungsbetont ist. Einzige Ausnahme hierbei sind die Farbbeschreibungen „blanc“ (Z. 6) und „noir“ (Z. 7), die das Heer der Christen beschreiben, das in sich völlig gegensätzlich ist, da es aus weißen und schwarzen Männern besteht, aber trotzdem gemeinsam gegen die Wüstenvölker kämpft.

In der zweiten Textpassage hingegen kommen deutlich mehr Adjektive vor, die zumeist das Wesen der Wüste darstellen oder dazu dienen, den Scheich besser zu charakterisieren. Besonders interessant ist der Gegensatz zwischen der tatsächlichen kalten Wüsten- nacht, die beschrieben wird und der Isotopie, die eben zu diesem Zweck gewählt wird, denn es überwiegen Begriffe aus dem Wortfeld rund um Hitze: „brûler“ (Z. 29), „chauf- fée“ (Z. 29), „feu“ (Z. 29), „fièvre“ (Z. 31). Dieses Paradoxon stellt ein wichtiges Stil- mittel dar, das dem Leser hilft, sich besser in den Protagonisten und seine Gefühle hin- einzusetzen und verstärkt gleichzeitig den Eindruck der Hoffnungslosigkeit. Der Scheich wird in dieser Textpassage ein wenig wie ein Hirte dargestellt, der über seine Schäfchen wacht, der positive Grundtenor, der mitschwingt, wenn er charakterisiert wird, äußert sich auch in den Adjektiven „vieux“ und „blanc“. Bei „vieux“ ist hier keine despektierliche Konnotation zu festzustellen, vielmehr schwingt die Assoziation „wei- se“ mit. „Blanc“ beschreibt in gewisser Weise auch der Charakter des Scheichs, da man mit weiß immer eher positive Konnotationen assoziiert (magie blanche). Interessant ist ein weiteres Gegensatzpaar rund um das Wort „dormir“, das benutzt wird, um den Scheich von seinen Kriegern abzugrenzen. Während sie mit „endormis“ beschrieben werden, also schlafend, kann der Scheich sich nicht dem Schlummer hingeben, er ver- bringt die Nacht „sans dormir“, wie schon „depuis de mois.“ In dieser Hinsicht be- kommt das Wort „blanc“ auch noch eine andere Konnotation, denn es löst hier beim französischsprachigen Leser in weiterer Folge vielleicht einen weiteren Frame aus: la nuit blanche, also eine schlaflose Nacht.

Alles in allem ist die Textstelle insgesamt in einer eher einfachen Sprache gehalten, in der kaum Fachtermini oder besonders literarisch geprägte Begriffe verwendet werden. Dies stellt eine Analogie zum Leben und Wesen der Wüstenkrieger dar. Das Element der Wiederholungen ist in dieser Textstelle auf der lexikalischen und semantischen E- bene nicht so stark ausgeprägt wie in anderen Textstellen, aber doch zu finden. Dies zeigen nicht nur die vorhin schon angesprochenen Isotopien, sondern auch einzelne Wortwiederholungen wie beispielsweise „les soldats de Chrétiens“ (Z. 3, 5) oder „en- dormis“ (Z. 32, 36). Eine eigene Erwähnung verdient hierbei noch das Wort „paupières“, das ebenfalls zwei Mal gewählt wurde (Z. 13, Z. 30) und dadurch gewissermaßen einen Handlungsbogen schließt, da es zunächst die Empfindungen des Kriegers bei seinen Erinnerungen an die vergangenen Kämpfe beschreibt und später Nours Hitzewallungen während der kalten Wüstennacht verdeutlicht. Bei beiden Personen sind die Augenlider geschlossen – sie wissen nicht, wohin ihr Weg sie führt.

4.4.3.3 Klang

Auf der Ebene des Klangs tritt das Element der Wiederholungen, im Gegensatz zu den eben analysierten lexikalischen und semantischen und in Übereinstimmung mit den syntaktischen Strukturen, wieder stärker hervor. Dies lässt sich anhand jener Strukturen beweisen, die sehr an die Anapher angelehnt sind, aber dadurch, dass es sich hier nur um Satzteile und keine ganzen Sätze handelt, nicht direkt als Anapher bezeichnet werden können: „les Chrétiens qui avaient [...], qui avaient [...], qui avaient [...]“ (Z. 3-4). Des Weiteren finden sich einige Alliterationen bzw. alliterationsverwandte Strukturen in der Textstelle: „au cours d'un combat“ (Z. 8), „les nuits du désert“ (Z. 28), „la langue et les lèvres“ (Z. 28). Insgesamt gesehen ergibt diese Ansammlung von Konsonanten – oder auch von Vokalen – über Satzteile hinweg einen gewissen Rhythmus: „même s'ils franchissaient le désert, les montagnes, et même la mer“ (Z. 24-25). Diese Anhäufung kann sich auch über komplette Sätze erstrecken: „Pendant qu'il parlait, les larmes coulaient de ses paupières fermées, parce qu'il pensait maintenant à tout ce qu'il avait perdu.“ (Z. 12 -14) Hier wird nicht nur der Konsonant „p“, wie durch die Kennzeichnung durch die Verfasserin deutlich gemacht, häufig verwendet, sondern es überwiegen in diesem Satz auch die hellen Vokale (man beachte die französische Aussprache) gegenüber den dunklen. Dadurch wird eine gewisse Leichtigkeit erzeugt, die im Gegensatz zu der harten Betonung des Explosivlautes „p“ steht – auch dies untermalt den Rhythmus der Textstelle, der hier eher langsam und bedächtig ist, da es sich um die Erzählung des blinden Kriegers handelt,

Zusammenfassend wird also bei näherer Betrachtung und Analyse dieser Textstelle nach der bereits in Kapitel 3.5 vorgestellten Methodik deutlich, dass hier zwei Passagen durch die darin vorkommenden syntaktischen Strukturen, lexikalischen und semantischen Felder und den Klang, deutlich voneinander abgegrenzt werden können. Dies erleichtert dem Leser die Situierung der Szene und die Zuordnung einzelner Gefühle und Beschreibungen zu einzelnen Personen oder zum auktorialen Erzähler. Durch die Schilderung der Geschehnisse bei Chinguetti wird dem Leser verdeutlicht, was die Wüstenstämme bisher alles durchmachen mussten – und dass sie dem Scheich trotz allem, oder gerade deswegen, immer noch blind (im wahrsten Sinne des Wortes) vertrauen. Auch Nour geht es im Prinzip nicht anders, auch wenn ihn eine leise Hoffungslosigkeit beschlichen hat, die wohl auch alle anderen Männer teilen, was durch die Hitzeanwandlungen in der kalten Wüstennacht verdeutlicht wird. Darüber steht die Figur des Scheichs, der über sie wacht und sie beschützt – möglicher Weise eine Geste des Respekts, dass sein Name in dieser Textstelle nicht genannt wird, sondern er immer noch „le cheikh“ genannt wird. Alles in allem sind die mit dem Text evozierten Bilder, wie die Christen, die brandschatzend und mordend durchs Land ziehen, die Wüstenstämme, die vor ihnen flüchten und auf dieser Flucht einmal mehr den Widrigkeiten der

Wüste ausgesetzt sind, schlüssig aufeinander abgestimmt und ergänzen einander. Der Leser empfindet Sympathie und Mitgefühl für die Nomaden, die der Erzählung nach nichts anderes gemacht haben, als zur falschen Zeit am falschen Ort zu sein. Hier spielt der Erfahrungshintergrund der Kolonialisierung beziehungsweise der romantischen Zeichnung von den wilden, unterlegenen Völkern gemischt mit der Faszination für alles Fremde und Exotische sicher auch eine gewisse Rolle. Die intratextuelle Kohärenz ist in dieser Textstelle also eindeutig gegeben.

4.4.4 Textstelle 4

- 1 „Il y a beaucoup de lumières ! Lalla les regarde en marchant droit devant
elle. Les lumières bleues, rouges, orangées, violettes, les lumières fixes,
celles qui avancent, celles qui dansent sur la place comme des flammes
d'allumettes. Lalla pense un peu au ciel constellé, à la grande nuit du
5 désert, quand elle était étendue sur le sable dur à coté du Hartani, et qu'ils
respiraient doucement, comme s'ils n'avaient qu'un seul corps. Mais c'est
difficile de se souvenir. Il faut marcher, ici, marcher, avec les autres,
comme si on savait où on allait, mais il n'y a pas de fin au voyage, pas de
cachette au creux de la dune. Il faut marcher pour ne pas tomber, pour ne
10 pas être piétiné par les autres.
Lalla descend jusqu'au bout de l'avenue, puis elle remonte une autre
avenue, une autre encore. Il y a toujours les lumières, et le bruit des
hommes et leurs moteurs rugit sans cesse. Alors, tout d'un coup, la peur
revient, l'angoisse, comme si tous les bruits de pneus et de pas traçaient de
15 grands cercles concentriques sur les bords d'un gigantesque entonnoir.
Maintenant, Lalla les voit, de nouveau : ils sont là, partout, assis contre les
vieux murs noircis, tassés sur le sol au milieu des excréments et des
immondices : les mendiants, les vieillards aveugles aux mains tendues, les
jeunes femmes aux lèvres gercées, un enfant accroché à leur sein flasque,
20 les petites filles vêtues de haillons, le visage couvert de croûtes, qui
s'accrochent aux vêtements des passants, les vieilles couleur de suie, aux
cheveux emmêlés, tous ceux que la faim et le froid ont chassés des taudis,
et qui sont poussés comme des rebuts par les vagues. Ils sont là, au centre
de la ville indifférente, dans le bruit saoulant des moteurs et de voix,
25 mouillés de pluie, hérissés par le vent, plus laids et plus pauvres encore à
la lueur mauvaise des ampoules électriques. Ils regardent ceux qui passent
avec des yeux des chiens. Lalla marche lentement devant les mendiants,
elle les regarde, le cœur serré, et c'est encore ce vide terrible qui creuse
son tourbillon ici, devant ces corps abandonnés.“ (Le Clézio 2009:309-
310)

4.4.4.1 Syntax

Auf syntaktischer Ebene kann man einmal mehr von einer Mischung aus hypotaktischen und parataktischen Strukturen sprechen, obwohl ein leichter Überhang letzterer besteht, da das wesentliche Element dieser Textstelle die Aufzählung ist. Von Zeile 18 bis Zeile 23 erstreckt sich diese Aufzählung, die durch einen Doppelpunkt angekündigt wird und

nicht weniger als sechs Elemente beinhaltet, die ihrerseits wieder durch weitere Einschübe oder Objekte näher definiert werden. Interessant ist in diesem Fall die Anordnung der einzelnen Elemente, die einer Klimax mit Endfokus entspricht, da die Gestalten, die Lalla hier betrachtet, zunächst kaum näher beschrieben werden und die Darstellungen gegen Ende des Satzes hin immer detaillierter werden. So beginnt die Aufzählung mit einem schlichten „les mendiants“ (Z. 18) und endet mit: „tous ceux qui la faim et le froid ont chassés des taudis et qui sont poussés comme des rebuts par les vagues.“ (Z. 22 bis 23). Durch diese dramatische Klimax und den damit einhergehenden, beinahe crescendoartigen Rhythmus werden Lallas Gefühle verdeutlicht, die sich unter diesen ganzen Gestalten mehr als unwohl fühlt, Angst und Anspannung schwingen hier klar mit.

Zunächst wird die Textstelle jedoch mittels einer Exklamation eingeleitet: „Il y a beaucoup de lumières!“ (Z.1) Dies ist, betrachtet man die bisherigen Textstellen ein kaum verwendetes rhetorisches Mittel. An dieser Stelle wird es allerdings gezielt eingesetzt, um dem Leser den Einstieg in Lallas Gedankenwelt zu erleichtern. Die Abneigung gegen die Stadt an sich und ihren Rhythmus finden sich auch nach dieser interessanten Einleitung, im ersten Abschnitt der Textstelle, wieder. Der hypotaktische Stil wird verwendet, um Lallas Erinnerungen an die Wüste zu formulieren und dadurch grenzen sich diese positiven Gedanken eindeutig vom Ende dieses Abschnitts ab, der eher parataktisch gehalten ist. Während Lallas Erinnerungen an die Wüste (Z. 4-6) zudem eher ausführlich formuliert sind, also nicht nur auf Subordinationen zurückgreifen, sondern auch noch insgesamt gesehen komplexer, mit einer größeren Anzahl an Elementen gestaltet sind, sind die anderen Sätze von Z. 1-10 eher knapp formuliert und von sich wiederholenden Strukturen geprägt, Beispiel dafür wären: „[...] les lumières fixes, celles qui avangent, celles qui dansent [...]“ (Z. 3-4) oder „Il faut marcher pour ne pas tomber, pour ne pas [...]“ (Z. 10). Durch die rasche Abfolge von eher kürzeren Satzteilen wird zudem ein schnellerer Rhythmus erzeugt, der den Inhalt der Sätze unterstreicht. Er stellt also eine Analogie zum hektischen Leben der Stadt dar, dem Tempo, dem man sich unterwerfen muss, um nicht unter die Räder zu kommen.

4.4.4.2 *Lexik/Semantik*

Betrachtet man nun auch die lexikalischen und semantischen Strukturen dieser Textstelle, so verdeutlichen sie das Bild, das sich schon auf der syntaktischen Ebene zeigt – die negativen Seiten der Stadt, so wie Lalla sie sieht und empfindet, werden schonungslos und eindrücklich geschildert, zum Teil auch mit den idealisierten Erinnerungen des Mädchens an die Wüste kontrastiert. Dazu greift der Autor zu verschiedensten Stilmit-teln, die in weiterer Folge noch näher analysiert und mit Beispielen angeführt werden sollen.

Zunächst sticht die häufige Verwendung von Adjektiven und Partizipien ins Auge, die dazu dienen, die jeweils geschilderten Eindrücke zu verstärken. Auffällig ist hierbei,

dass zu Beginn zunächst ins Farbbregister gegriffen wird, um die bunten Lichter zu beschreiben, die Lalla an die Wüste erinnern: „bleu“, „rouge“, „orangé“ und „violette“ (alle Z. 2). Auch die Erhabenheit der Wüste findet in weiterer Folge in Adjektiven (und einem Adverb) Ausdruck: „constellé“, „grand“ (beide Z. 4) und „doucement“ (Z. 5). Mit dem Eigenschaftswort „difficile“, das hier wohl nicht nur beschreibt, dass es schwierig ist, sich an diese schönen Zeiten zu erinnern, sondern auch schon auf das Leben in der Stadt anspielt, ändert sich die Konnotation der Adjektive, sie können nun eindeutig als negativ bezeichnet werden – oder bekommen zumindest im Kontext eine negative Färbung. Dies erkennt man beispielsweise am Gebrauch des Wortes „grand“ (Z. 15) – zuvor noch verwendet, um die Schönheit der Wüste zu beschreiben, ist die Größe nun etwas Unangenehmes beziehungsweise Erschreckendes. Weitere eindeutig negativ geprägte Adjektive wären: „flasque“ (Z. 19), „indifférent“ (Z. 24), „laid“ (Z. 25), „pauvre“ (Z. 25) und „mauvais“ (Z. 26). Die einzige Farbe, die im Übrigen bei der Beschreibung der Stadt verwendet wird, ist Schwarz: „noirci“ (Z. 17), „couleur de suie“ (Z. 21). Auf diese Weise wird der Kontrast zu der zunächst farbenfrohen Welt, die Lalla an die Wüstennächte erinnert, zusätzlich unterstrichen.

Auch die Nomen, die zumeist in Verbindung mit Partizipien stehen und auf diese Weise die Gestalten, die sich in den Straßen der Stadt aufhalten, noch näher beschreiben, evokieren beim Leser ein Gefühl des Unbehagens: „tassés sur le sol au milieu des excréments et des inmondices“ (Z. 17-18) „vêtues de haillons“ (Z. 20) oder „hérissés par le vent“ (Z. 25).

Zudem bedient sich der Autor einer sehr bildhaften Sprache, was dem Leser das Einfühlen in die personale Erzählweise erleichtert. Diese Bildhaftigkeit drückt sich unter anderem durch Vergleiche aus: „comme s'ils n'avait qu'un seul corps“ (Z. 6), „comme si tous le bruits de pneus et de pas traçaient de grands cercles concentriques dur les bords d'un gigantesque entonnoir.“ (Z. 14-15). Auch Metaphern sind hier zu finden: „avec des yeux des chiens“ (Z. 27) oder „le coeur serré“ (Z. 28). Eine weitere Stilfigur, die ebenfalls darauf abzielt, dem Leser das Einfühlen in die Situation zu erleichtern, ist die Personifikation. In diesem Fall findet sich die Personifikation bei der Beschreibung der Gestalten, an denen Lalla vorbei geht und verdeutlicht dadurch, dass die Personen der Stadt nun schutzlos ausgeliefert sind: „que la faim et le froid ont chassées des taudis [...]“ (Z. 22).

Der schon bei der Analyse der syntaktischen Ebene bemerkte Rhythmus spielt auch bei den lexikalischen und semantischen Strukturen eine signifikante Rolle, er drückt sich beispielsweise durch Wortwiederholungen aus. Diesen Parallelismus findet man vor allem im ersten Abschnitt der Textpassage, in der beispielsweise das Wort „marcher“ in verschiedenen Konjugationen vier Mal innerhalb von 10 Zeilen vorkommt. Auffällig sind hierbei auch Parallelen in der Semantik, da in jenem gerade erwähnten Teil der Textstelle viele Verben rund um die Bewegung im Allgemeinen vorkommen: „avancer“ (Z. 3), „danser“ (Z.3), „aller“ (Z. 8) und „tomber“ (Z.9). Im zweiten Abschnitt der

Textstelle ist unter anderem das Wortfeld Technik recht dominant, immer wieder werden Begriffe aus dem eher technischen Bereich gewählt: „moteur“ (Z. 13, 24), „pneu“ (Z. 14), „entonnoir“ (Z. 15), „ampoule électrique“ (Z. 26). Dies ist insofern logisch, da der Leser nun eine weitere Komponente der Stadt sieht, die ihm durch sein eigenes Vorwissen heraus bestens bekannt ist: den technischen Fortschritt, der zumeist mit diesem Lebens- und Arbeitsraum einhergeht. Bemerkenswert ist hierbei allerdings, dass die Worte auch im Alltagsgebrauch verwendet werden und daher nicht als Fachtermini klassifiziert werden können.

4.4.4.3 Klang

Wie bereits festgestellt, spielt der Rhythmus in dieser Textpassage eine sehr wichtige Rolle, da er dem Leser ein bestimmtes Bild der Stadt suggeriert, das von Hektik, Lärm und Armut geprägt ist. Auch auf der Ebene des Klangs wird dieses Bild weiter untermauert. Dabei kommt der Redundanz erneut eine besondere Bedeutung zu. Sie findet sich hauptsächlich in Anaphern und Alliterationen.

Zunächst werden nun die Anaphern aufgezählt, die im Text vorkommen und nicht nur für den Rhythmus wichtig sind, sondern auch noch einmal eine Betonung des Inhaltes mit sich bringen. Dies geschieht beinahe so, als würde sich Lalla wiederholen, um der Aussage der Sätze noch mehr Bedeutung und Gewicht zu verleihen: „Il faut marcher [...]“ (Z. 7, 9) und „Ils sont là [...]“ (Z. 11, 23). Obwohl sich bei letzterem der Satzbeginn „ils sont là“ nicht direkt an einem Satzanfang befindet, kann man hier aber dennoch von einer Anapher sprechen, da sie sich direkt nach einem Doppelpunkt befindet und somit sehr wohl als Anfang eines eigenständigen Satzes betrachtet werden kann.

Bei den Alliterationen verhält es sich ähnlich, diese Stilfigur kommt sowohl im engeren Sinne, also bei direkt benachbarten Wörtern, als auch im weiteren Sinne, bei nahe zusammenstehenden, aber nicht direkt benachbarten Wörtern, vor. In die erste Kategorie fallen etwa: „droit devant“ (Z. 1), „piétiné par“ (Z. 10) und „la lueur“ (Z. 26). Die zweite Kategorie umfasst Beispiele wie: „pas de cachette au creux de la dune“ (Z. 8.-9), „le visage couvert de croûtes“ (Z. 20) und „la faim et le froid“ (Z. 22).

Das Ziel dieser Textstelle besteht wohl darin, dem Leser die Stadt zu schildern, so wie Lalla sie wahrnimmt. Mit den verschiedensten Stilmitteln wird auf allen Ebenen versucht, ein Bild heraufzubeschwören, das von Hektik, Lärm und Armut geprägt wird – was dem Autor auch hervorragend gelingt. Durch das geschickte Zusammenspiel von syntaktischem Spannungsaufbau, treffendem Wortschatz und schnellem Rhythmus fühlt sich der Leser in das Mädchen aus der Wüste hineinversetzt, er kann verstehen, dass sie sich bedrängt und unverstanden fühlt, vielleicht auch einsam, obwohl sie mitten unter Leuten ist. Menschen, die sie bemitleidet, aber die sie auch gleichzeitig in Unruhe, vielleicht sogar in Angst versetzen. Ein empathischer Leser fühlt mit Sicherheit auch mit ihr mit, wünscht sich, diese Textstelle und damit die armen und doch auch abstoßenden

Menschen hinter sich zu lassen. Der Effekt wird zusätzlich durch die Kontrastierung mit Lallas Erinnerungen an die Wüstennacht verstärkt, wo die Stilmittel gekonnt eingesetzt werden, um den auf inhaltlicher Ebene beschriebenen Unterschied deutlicher werden zu lassen – durch einen differierenden Rhythmus und eine viel sanftere Wortwahl. Alles in allem ergibt sich dadurch eine schlüssige Gesamtscene, die ein eindeutig negatives Bild der Stadt zeichnet, des Weiteren aber auch deutlich macht, dass dies auf den persönlichen Eindruck der Protagonistin zurückzuführen ist und dieses durch die ausschließlich positiven Erinnerungen an die Wüste konterkariert. Die intratextuelle Kohärenz ist somit gewährleistet.

4.4.5 Textstelle 5

1 „Il y a quelque chose de secret en elle, qui se dévoile au hasard sur le
papier, quelque chose qu'on peut voir, mais jamais posséder, même si on
prenait des photographies à chaque seconde de son existence, jusqu'à la
5 mort. Il y a le sourire aussi, très doux, un peu ironique, qui creuse les coins
de lèvres, qui rétrécit les yeux obliques. C'est tout cela que le photographe
voudrait prendre, avec ses appareils de photo, puis faire renaître dans
l'obscurité de son laboratoire. Quelquefois, il a l'impression que cela va
apparaître réellement, le sourire, la lumière de ses yeux, la beauté des
traits. Mais cela ne dure qu'un très bref instant. Sur la feuille de papier
10 plongée dans l'acide, le dessin bouge, se modifie, se trouble, se couvre
d'ombre, et c'est comme si l'image effaçait la personne en train de vivre.
Peut-être que c'est ailleurs que dans l'image ? Peut-être que c'est dans la
démarche, dans le mouvement ? Le photographe regarde les gestes de
Lalla Hawa, sa façon de s'asseoir, de bouger les mains, avec la paume
15 ouverte, formant une ligne courbe parfaite depuis la saignée du coude
jusqu'au bout des doigts. Il regarda la ligne de la nuque, le dos souple, les
mains et les pieds larges, les épaules, et la lourde chevelure noire aux
reflets cendrés que tombe en boucles épaisses sur les épaules. Il regarde
Lalla Hawa, et c'est comme si, par instants, il apercevait une autre figure,
20 affleurant le visage de la jeune femme, un autre corps derrière son corps : à
peine perceptible, léger, passager, l'autre personne apparaît dans la
profondeur, puis s'efface, laissant un souvenir qui tremble. Qui est-ce ?
Celle qu'il appelle Hawa, qui est-elle, quel nom porte-t-elle vraiment ?
Quelquefois, Lalla le regarde, ou bien elle regarde les gens, dans les
25 restaurants, dans les halls des aéroports, dans les bureaux, elle les regarde
comme si ses yeux allaient simplement les effacer, les faire retourner au
néant auquel ils doivent appartenir. Quand elle a cet regard, le
photographe ressent un frisson, comme un froid qui entre en lui. Il ne sait
pas ce que c'est. C'est peut-être l'autre être qui vit en Lalla Hawa qui
30 regard et qui juge le monde, par ses yeux, comme si à cet instant tout cela,
cette ville géante, e fleuve, ces places, ces avenues, tout disparaissait et
laissait voir l'étendue du désert, le sable, le ciel, le vent.“ (Le Clézio
2009:350-351)

4.4.5.1 Syntax

Betrachtet man zunächst den syntaktischen Aufbau und die Gestaltung dieser Textstelle, so sticht ins Auge, dass im Gegensatz zu den vorhin analysierten Textstellen sehr viele rhetorische Fragen auftauchen, genauer gesagt vier an der Zahl. Dies kann durch den Fokus der Textstelle erklärt werden, da hier eine personale Erzählweise aus der Sicht des Fotografen vorliegt. Durch die rhetorischen Fragen, die sich im oberen Drittel der Textstelle befinden – „Peut-être que c’est ailleurs que dans l’image? Peut être que c’est dans la démarche dans le mouvement?“ (Z. 12-13) – sowie im unteren Drittel – „Qui est-ce? Celle qu’il appelle Hawa, qui est-elle, quel nom porte-elle vraiment?“ (Z. 22-23), wird eine gewisse Spannung erzeugt. In Hinblick auf den Modell-Leser hat die so erzeugte Spannung vor allem die Auswirkung, dass der Leser sich diese Fragen nun auch selbst stellt und somit die Leerstellen füllt, die dadurch entstehen. Er evoziert dann Szenes, die allesamt auf den bisher gelesenen Passagen beruhen, da er dem Fotografen einiges an Vorwissen voraushat. Außerdem verstärken die rhetorischen Fragen, wie schon vorhin angedeutet, die personale Erzählweise.

Insgesamt gesehen überwiegen in dieser Textpassage – abgesehen von den rhetorischen Fragen, die eher kurz gehalten sind – längere und komplexere Strukturen, die allerdings schwer in das Schema der Hypo- und Parataxie einzuordnen sind. Eher hypotaktisch geprägt sind Sätze wie: „Il y a quelque chose de secret en elle, qui se dévoile au hasard sur le papier, quelque chose qu’on peut voir, mais jamais posséder, même si on prenait des photographies [...]“ (Z. 1-3) Hier hat man gleich mehrere Satzteile, die sich aufeinander beziehen, der erste Relativsatz bezieht sich auf das geheimnisvolle Etwas, dann wieder das Etwas wieder aufgegriffen und darauf Bezug genommen, der Konzessivrelativsatz wiederum auf das Verb, mit dem das Etwas näher beschrieben wird. Ein eher parataktisch geprägter Satz wäre beispielsweise: „[...] il a l’impression que cela va apparaître réellement, le sourire, la lumière de ses yeux, la beauté des traits.“ (Z. 7-8), da es sich hier um eine klassische Aufzählung handelt, in der die Elemente beliebig untereinander ausgetauscht werden könnten. Insgesamt kommen Strukturen dieser Art häufig vor, denn die Redundanz spielt auch bei dieser Textstelle eine wichtige Rolle. So werden in aufzählender Weise nicht nur Nomen wiederholt, sondern beispielsweise auch Prädikate und dadurch ein Handlungsprozess beschrieben: „le dessin bouge, se modifie, se trouble, se couvre d’ombre [...]“ (Z. 10-11).

Insgesamt gesehen verdeutlichen die eher komplexeren Strukturen und die vielen Parallelismen, sowie die rhetorischen Fragen, dass es hier der Fotograf ist, der seine Eindrücke von Lalla schildert. Manchmal erzählt er langsam, beinahe bedächtig, bewundernd, dann wiederum kommt mehr Spannung durch die Fragen hinein, die er sich selbst stellt und die auch den Leser ansprechen. Die Spannung wird zusätzlich noch durch die im letzten Abschnitt immer häufiger vorkommenden Wiederholungen in der Satzstruktur verstärkt und der dadurch erzeugte schnellere Rhythmus gibt das Geheimnisvolle und

irgendwie Unheimliche an Lalla Hawa auch an den Leser weiter: Er kann es zwischen den Zeilen lesen, wenn man es so ausdrücken möchte.

4.4.5.2 *Lexik/Semantik*

Bei den lexikalischen und semantischen Elementen kommt, wie gerade bei den syntaktischen Strukturen, sehr deutlich zum Tragen, dass es sich hier um eine personale Erzählweise handelt. Dies drückt sich hauptsächlich durch die verschiedenen Wortfelder aus, die zum Einsatz kommen. So wird beispielsweise die Isotopie „Fotografie“ ausgeschöpft: „papier“ (Z. 2), „prendre des photographies“ (Z. 3), „photographe“ (Z. 5), „appareils de photo“ (Z. 6), „l’obscurité de son laboratoire“ (Z. 7), „la feuille plongée dans l’acide“ (Z. 9-10), „image“ (Z. 11). Interessant ist hierbei, dass nicht auf komplizierte Fachtermini zurückgegriffen wird, um den Beruf des „Erzählers“ zu betonen, sondern auf Wörter, die jedem Leser ein Begriff sind und mit denen auch er sich identifizieren kann, bei denen es ihm leicht fällt, sich in die Situation des Fotografen hineinzuversetzen. Ein weiteres Wortfeld, das in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielt, und den Blickwinkel des Fotografen besser beleuchtet, sind die Begriffe aus der Anatomie, mit denen er Lalla beschreibt: „lèvres“ (Z. 5), „yeux“ (Z. 5, 8), „mains“ (Z. 14), „paume“ (Z. 14), „coude“ (Z. 15), „doigts“ (Z. 16), „nuque“ (Z. 16), „dos“ (Z. 16), etc. Auch hier wird zu Begriffen gegriffen, die in der Alltagssprache ebenfalls verwendet werden – dadurch wird die Schilderung des Fotografen glaubwürdiger, der keine medizinischen Begriffe benutzen würde, um die Schönheit seines Models zu beschreiben. Bevor nun noch auf eine weitere Isotopie eingegangen wird, soll hier jedoch festgehalten werden, dass die Beschreibung insgesamt gesehen mit nur sehr wenigen Adjektiven auskommt und die Schönheit, die der Fotograf Lalla zuspricht, eher in ihren Gesten und Bewegungen liegt, was zumeist auch durch Verben noch einmal betont wird. Durch die ab und zu dazwischen gestreuten Adjektive, die zum Großteil positiv konnotiert sind („doux“ Z. 4, „parfaite“ Z. 10) und die meisten Nomen, die auch eindeutig die Bewunderung tragen („le sourire, la lumière de ses yeux, la beauté des traits.“ Z. 8-9), werden diese Strukturen nun auch eindeutig zugeordnet. Denn Formulierungen wie „sa façon d’asseoir, de bouger les mains“ (Z. 14) sind durchaus neutral und könnten in einem anderen Kontext unter Umständen auch negativ ausgelegt werden. Das letzte Wortfeld, das nach diesem kleinen Exkurs noch erwähnt werden soll, umfasst alles Geheime, das schwer Fassbare an Lallas Wesen: „dévoiler au hasard“ (Z. 1), „effacer“ (Z. 11, 22, 26), „à peine perceptible“ (Z. 21), „léger“ (Z.21), „passager“ (Z. 21), „un souvenir qui tremble“ (Z. 22), „le néant“ (Z. 27), „disparaître“ (Z. 31).

Interessant ist auch, dass hier, obwohl Lalla aus der Sicht des Fotografen geschildert wird, wiederum der Unterschied zwischen Stadt und Wüste zum Thema wird, allerdings nicht so ausgeprägt wie beispielsweise in der vorangegangenen Textstelle. Dies macht dem Leser deutlich, wie wichtig Lalla ihre Heimat ist und wieder werden Scenes evociert, die Erinnerungen an den bisher gelesenen Inhalt sind, beispielsweise an die schö-

ne, befreite Zeit die Lalla mit Hartani in der Wüste verbracht hat. In diesem Kontext ist die Wortwahl für den differierenden Effekt sehr wichtig, also für die emotional nachvollziehbare Trennung zwischen Stadt und Wüste. Während für die Beschreibung der Stadt architektonische Begriffe wie „halls des aéroports“ oder „bureaux“ (beide Z. 25) gewählt werden, wird die Wüste eher mit den Materien beschrieben, die dort vorherrschen, also „sable“, „ciel“ und „vent“ (alle Z. 32).

4.4.5.3 Klang

Im Gegensatz zu der gerade eben analysierten Lexik und Semantik, in der höchstens im semantischen Bereich durch die Wahl der Isotopien von Parallelismus die Rede sein kann, ist das Element der Redundanz auf der Ebene des Klangs deutlicher ausgeprägt. Dies kann man unter anderem anhand der Anaphern erkennen, die sich beinahe über den gesamten Text erstrecken. So wird zunächst der Beginn „Il y a [...]“ (Z. 1) gewählt, der dann im nächsten Satz noch einmal aufgegriffen wird (Z. 4), die rhetorischen Fragen sind ähnlich strukturiert – „peut être que c’est [...]“ (beide Z. 12) – und auch der Satz-anfang „Il regard [...]“ taucht zwei Mal in direkter Folge auf, in Zeile 16 und 18. Rechnet man den Satz mit, in dem statt dem Personalpronomen der Fotograf beim Namen genannt wird, so wären es sogar drei Sätze in Folge. Diese Redundanz betont einerseits den Inhalt der weiteren Satzfolge, andererseits dient sie aber auch der Verstärkung der personalen Erzählweise. Einerseits macht sie immer deutlich, dass es der Fotograf ist, der Lalla gerade beschreibt, andererseits gleicht der Aufbau dadurch tatsächlich einer Beschreibung, wie sie auch in der gesprochenen Sprache vorkommen könnte, da hier öfter neue Sätze gebildet werden, um nicht alle wichtigen Elemente in einen langen „Bandwurmsatz“ zu verpacken.

Zudem finden sich in dieser Textstelle einige Alliterationen: „en elle“ (Z. 1), „papier plongée“ (Z. 9-10) und „peine perceptible“ (Z. 21). Anhand dieser Beispiele kann man schon erkennen, dass in dieser Textstelle der Explosivlaut „p“ sehr dominant ist, in manchen Sätzen kommt er derart gehäuft vor, dass er einen gewissen Rhythmus erzeugt, der die Spannung, die darin beschrieben wird, noch verstärkt: „à peine perceptible, léger, passager, l’autre personne apparaît dans la profondeur, puis s’efface, laissant un souvenir qui tremble.“ (Z. 20-23) Dieses Vorgehen kann man durchaus auch als Lautmalerei im weiter gefassten Sinn verstehen, da die Betonung einzelner Konsonanten (oder auch Vokalen, bei diesem Beispiel ist eine leichte Dominanz der hellen Vokale festzustellen) eingesetzt wird, um einen Rhythmus zu erzeugen, der, wie vorhin schon festgestellt, den Inhalt der jeweiligen Textpassage unterstreicht.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass das Hauptaugenmerk dieser Textstelle auf dem Blickwinkel des Fotografen liegt, der versucht, das Geheimnis der Schönheit seines Modells Lalla zu ergründen. Dass es sich dabei um eine konkrete Frage handelt, wird auch in die syntaktischen Strukturen übernommen, was den Leser gut in den Text

einbindet und ihn dazu veranlasst, auch selbst über die Beantwortung nachzugrübeln. Des Weiteren erzeugen die vielen positiv konnotierten Wendungen im Bereich der Lexik und Semantik ein starkes Gefühl der Bewunderung, dem sich der Leser nicht entziehen kann – er versteht, wieso sich der Fotograf zu Lalla hingezogen fühlt und empfindet vermutlich ähnlich, sieht die Wüstenfrau nun nicht mehr als einsames Mädchen in der Großstadt, sondern als attraktive Frau. Dennoch trägt Lalla ihre Vergangenheit tief in sich, das weiß nicht nur der Leser, sondern dem kommt auch der Fotograf langsam auf die Spur und eben dieser Prozess der Erkenntnis ist sehr stark von Spannung geprägt, von der sich – gefördert von einem crescendoartigen Rhythmus, hauptsächlich übertragen durch syntaktische und klangliche Strukturen – auch der Leser mitreißen und faszinieren lässt. Insgesamt gesehen stimmen die evozierten Bilder also miteinander überein und vervollständigen sich. Auch der Übergang von der Situation, in der der Fotograf feststellt, dass er das, was er sieht, nicht auf seinen Fotos festhalten kann, der Frage nach dem Grund für dieses Unvermögen und eine mögliche Antwort darauf, dass es an Lalla selbst liegt und dem, was unter der Oberfläche liegt, sowie weiter hin zu der Frage, was denn genau dahinter steckt und dem Ansatz einer Antwort, die noch nicht vollkommen ausformuliert ist, ist schlüssig und kohärent. Damit liegt auch bei dieser Textstelle eine intratextuelle Kohärenz ohne Mängel vor.

4.4.6 Textstelle 6

- 1 „Avec des gestes très lents, comme s’ils sortaient d’un rêve, les femmes, les hommes, les enfants, écartaient les broussailles et marchaient sur le lit du fleuve, sans parler. Tout le jour, jusqu’à la tombée de la nuit, ils ont porté les corps des hommes sur la rive du fleuve pour les enterrer. Quand
- 5 la nuit est venue, ils ont allumé des feux sur chaque rive, pour éloigner les chacals et les chiens sauvages. Les femmes de villages sont venues, apportant du pain et du lait caillé, et Nour a mangé et bu avec délices. Il a dormi ensuite, couché par terre, sans même penser à la mort.
- 10 Le lendemain, dès l’aube, les hommes et les femmes ont creusé d’autres tombes pour les guerriers, puis ils ont enterré aussi leurs chevaux. Sur les tombes, ils ont placé de gros cailloux du fleuve.
- 15 Quand tout fut fini, les derniers hommes bleus ont recommencé à marcher, sur la piste du sud, celle qui est si longue qu’elle semble n’avoir pas de fin. Nour marchait avec eux, pieds nus, sans rien d’autre que son manteau de laine, et un peu de pain serré dans un linge humide. Ils étaient les derniers Imazighen, les derniers hommes libres, les Taubalt, les Tekna, les Tidrarin, les Aroussiyine, les Sebaa, les Reguibat Sahal, les derniers survivants des Berik Al-Lah, les Bénis de Dieu. Ils n’avaient rien d’autre que ce que voyaient leurs yeux, que ce que touchaient leur pieds nus. Devant eux, la
- 20 terre très plate s’étendait comme la mer, scintillante de sel. Elle ondoyait, elle créait ses cités blanches aux murs magnifiques, aux coupoles qui éclataient comme des bulles. Le soleil brûlait leurs visages et leurs mains, la lumière creusait son vertige, quand les ombres des hommes sont pareilles à des puits sans fond.
- 25 Chaque soir, leurs lèvres saignantes cherchaient la fraîcheur des puits, la boue saumâtre des rivières alcalines. Puis, la nuit froide les enserrait, brisait leurs membres et leur souffle, mettait un poids sur leur nuque. Il n’y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l’étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l’eau. Chaque
- 30 jour, à la première aube, les hommes libres retournaient vers leur demeure, vers le sud, là où personne d’autre ne savait vivre. Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments. Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s’en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient.“ (Le Clézio 2009:437-439)

4.4.6.1 Syntax

Vorrangig auffällig ist an dieser Textstelle bei Betrachtung der Syntax, dass die Sätze alle relativ lang sind – es kommt kein einziger Satz vor, der nur aus Subjekt und Prädikat besteht, nicht einmal ein Satz, der mit Subjekt, Prädikat und einem Objekt und/oder Umstandsbestimmung auskommt. Dies bedeutet aber nicht, dass die Sätze zwingend sehr komplex – also mit vielen Subordinationen – gestaltet sind. Zumeist handelt es sich um parataktisch geprägte Strukturen, bei denen die einzelnen Objekte oder Umstandsbestimmungen nur durch Beistriche oder die Konjunktion „et“ getrennt werden: „Chaque soir, leurs lèvres saignantes cherchaient la fraîcheur des puits, la boue

saumâtre de rivières alcalines.“ (Z. 25-26) Hier erkennt man auch bereits den aufzählenden Charakter, der typisch für diese Textstelle ist und dadurch, dass immer ein bestimmter Teil des Satzes (im nachfolgenden Beispiel das Subjekt) durch eine Anzahl von verschiedenen Begriffen ausgedrückt wird, kann man innerhalb der syntaktischen Strukturen auch einen gewissen Parallelismus festmachen: „Ils étaient les derniers Imazighen, les derniers hommes libres, les Taubalt, les Tekna, les Tidarins, les Aoussiyyine, les Sebaa, [...]“ (Z. 15-17). In diesem Fall wird durch die Aufzählung auch noch verdeutlicht, dass es früher einmal sehr viele Wüstenstämme gab, diese aber durch die Kriege mit den Christen deutlich dezimiert wurden. Auffällig ist auch, dass nicht nur einzelne Begriffe wiederholt werden, sondern auch ganze Satzstrukturen. So beginnt beispielsweise ein Satz: „elle était“ (Z. 28) und danach folgen drei gleich strukturierte Vergleiche, jeweils gebildet durch ein Adjektiv, „comme“ (Z. 28, 29) und ein Nomen (im dritten und abschließenden Vergleich ein zusammengesetztes). Auch hier wird zu diesem Stilmittel gegriffen, um den Inhalt zu untermalen und dem Leser zu verdeutlichen, wie wichtig dieses „elle“, also die Freiheit, für die Wüstenkrieger ist und welche Nuancen der Begriff in sich trägt beziehungsweise wie vielfältig er verstanden werden kann.

Dieses Ziel, dem Leser die Situation so nah wie möglich zu bringen, kann man auch an den wenigen Subordinationen erkennen, die sich in dieser Textstelle finden, da es sich dabei um Relativsätze („la piste du sud, celle qui est si longue qu’elle semble n’avoir pas de fin.“ [Z. 13]), Temporalsätze („Quand la nuit est venue, [...]“ [Z. 4-5]) und Lokalsätze („vers le sud, là où personne d’autre ne savait vivre.“ [Z. 31]) handelt. Allerdings sind diese eher hypotaktisch geprägten Sätze deutlich in der Unterzahl, was auch darauf zurückzuführen ist, dass der Rhythmus der Textstelle sonst die gewisse Ebenmäßigkeit verlieren würde, den er durch die vielen Parallelismen in der parataktischen Struktur erhalten hat. Diese Gleichmäßigkeit evoziert beim Leser einerseits die Scene der Beerdigung der gefallenen Krieger, denn auch das Graben mit einem Spaten geht für gewöhnlich sehr monoton vonstatten. Andererseits steht diese Gleichmäßigkeit im Rhythmus auch für die Unendlichkeit der Wüste, in der sich zwar Dünen erheben, deren ebenmäßiger Horizont aber nicht einmal durch Bäume unterbrochen wird.

4.4.6.2 *Lexik/Semantik*

Wie bereits vorhin erwähnt, wird in dieser Textstelle sehr stark versucht, dem Leser die Situation näher zu bringen. Dazu bedient sich der Autor einer bildhaften Sprache, die vor allem von Vergleichen geprägt ist – diese illustrieren im Übrigen nicht nur abstrakte Begriffe wie „liberté“, sondern auch das Landschaftsbild der Wüste. Auffällig ist hierbei, dass bei der Beschreibung der Freiheit der Vergleich mit landschaftlichen Merkmalen wie „l’étendue de la terre“ (Z. 28) oder natürliche Elemente wie „la lumière“ zurückgegriffen wird, bei der Darstellung der Wüste werden die Vergleiche mit dem Element Wasser gezogen: „s’étendait comme la mer“ (Z. 20) oder „les ombres sont pa-

reilles à des puits sans font.“ (Z. 23-24). Außerdem wird die Isotopie Wasser auch bei einem anderen sehr bildhaften Stilmittel verwendet, so findet sich eine Personifikation, die auf dieses Bild zurückgreift: „Elle ondoyait [...]“ (Z. 20). „Elle“ bezieht sich hier auf „terre“ (Z. 20) und bildet somit ein gewisses Paradoxon, da gerade dieses Element in der Wüste bekanntlich knapp ist. Dennoch wird es in seinem realen Vorkommen sowohl zu Beginn („fleuve“, Z. 3, 4, 11) und am Ende der Textstelle („puits“, Z. 25) erwähnt, wodurch ein gewisses Spannungsverhältnis entsteht, das die Widrigkeiten der Wüste verdeutlicht, denn die realen Wasserstellen sind zumeist negativ konnotiert. Zu Beginn der Textstelle ist der Fluss eine Grenze, welche die Krieger überwinden, sobald sie ihre Toten begraben haben, ein Teil des paradiesischen Reiches, das ihnen der Scheich versprochen hatte und das sie jetzt hinter sich lassen müssen. Gegen Ende hin ist dann von den Wasserstellen in der Wüste die Rede, diese können allerdings nicht mit frischem, klarem Wasser aufwarten, sondern nur mit „boue saumâtre des rivières alcalines“. Interessant ist in diesem Fall beispielsweise das Wort „boue“, das im Larousse wie folgt definiert wird:

„boue
 nom féminin
 (gaulois **bawa*)

- Poussière ou terre détrempée formant une couche grasse à la surface du sol : Patauger dans la boue.
- Dépôt plus ou moins liquide d'une matière quelconque : Boue déposée au fond d'une cuve à vin.
- Littéraire. État d'abjection, de déchéance ou de profonde misère : Tirer quelqu'un de la boue.“ (www.larousse.fr)

Es handelt sich hierbei also um einen Begriff, der zwei Bedeutungen aufweist, die für diese Textstelle beide von Bedeutung sind, da er einerseits für die realen Lebensbedingungen in der Wüste steht, andererseits aber durch die zweite, metaphorische Bedeutung gleichzeitig auch im übertragenen Sinne verstanden werden kann und für die Krisen steht, welche die Wüstenkrieger bis jetzt überstanden haben und die harten Bedingungen, denen sie sich ausgesetzt sehen.

Ein weiteres Element, das auch schon bei der Syntax eine wichtige Rolle gespielt hat, sind die Wiederholungen. Auf semantischer Ebene drückt sich die Parallelität hauptsächlich über Aufzählungen aus, die eigentlich unter einem Sammelbegriff ausgedrückt werden könnten, wie beispielsweise „les femmes, les hommes, les enfants“ (Z. 1) statt nur „les gens“ oder „les chacals et les chiens sauvages“ (Z. 6) statt „les animaux sauvages“. Auch die Aufzählung der einzelnen Wüstenstämme (Z. 15-18) kann zu diesem Parallelismus gerechnet werden. Interessant ist hier aber auch, dass nur der Stamm der „Berik Al-Lah“ (Z. 18) näher bestimmt bzw. die Bedeutung des Namens erklärt wird: „les Bénis de Dieu“. Dies hebt die Wichtigkeit des Stammes, dem der alte Scheich an-

gehört hatte, hervor. Auf lexikalischer Ebene drückt sich die Parallelität durch Wortwiederholungen im eigentlichen Sinne aus, es kommen zwar kaum Schlüsselwörter wie in anderen Textstellen vor, aber im ersten Abschnitt wird „fleuve“ drei Mal gebraucht, das Verb „enterrer“ kommt ebenfalls in der gesamten Textstelle drei Mal zum Einsatz. Ein ähnliches Beispiel wäre „pies nus“, das sich sowohl in Zeile 14, als auch in Zeile 19, darauf bezieht, dass den Wüstenkriegern nichts mehr geblieben ist, dass sie barfüßig umherziehen müssen. Dennoch drückt der Begriff auch eine gewisse Freiheit aus, besonders in Zeile 19, da sie sich völlig frei in der Wüste bewegen können, da niemand sonst den widrigen Bedingungen dort standhält. Ein weiteres – auch gesamttextuell gesehen – wichtiges Beispiel für diese Art der Wiederholung ist „comme s'ils sortaient d'un rêve“ (Z. 1) beziehungsweise „comme dans un rêve“ (Z. 34). In der jetzt analysierten Textstelle bilden diese Vergleiche einen Rahmen, der die abschließende Handlung einleitet und auch beendet und der zudem bezeichnend für die Unwirklichkeit der Wüstenlandschaft und die Leichtigkeit und Einfachheit der Nomaden ist – erinnert man sich jedoch auch an Textstelle 1, so wird deutlich, dass mit diesen Worten auch ein Rahmen entstanden ist, der die ganze Geschichte umfasst, da mit diesen Worten der Beginn des Romans eröffnet und auch zu Ende gebracht wird.

4.4.6.3 *Klang*

Die Ebene des Klanges wird von vielen Elementen, den bei der syntaktischen Ebene eine essentielle Bedeutung zukommt, geprägt – man könnte auch sagen, dass diese in direkter Folge auf den Klang selbst wirken. So tragen die vielen Parallelismen in den syntaktischen Strukturen beispielsweise dazu bei, dass beim Lesen der Textstelle, ein gewisser Rhythmus entsteht. Im ersten Abschnitt (Z. 1-11) hat der Text ein eher langsames, monotones Tempo, das die eintönige, bedrückende Tätigkeit der Nomaden, die ihre gefallenen Mitstreiter zu Grabe tragen müssen, wiedergibt. Im weiteren Verlauf wird der Rhythmus ein wenig abwechslungsreicher, was auf viele Einschübe mit unterschiedlicher Wort- und Silbenanzahl zurückzuführen ist. Ein Beispiel dafür wäre: „Elle ondoyait, elle créait ses cités blanches aux murs magnifiques, aux coupoles qui éclataient comme des bulles.“ (Z. 20-22)

Auch die Ebene der Lexik und Semantik übt einen gewissen Einfluss auf den Klang aus, da sich viele Elemente der Syntax auch in den lexikalischen und semantischen Strukturen finden. Zudem ist die Wortwahl oft so gewählt, dass Wörter mit denselben Anfangsbuchstaben aneinander gereiht sind oder sich in unmittelbarer Nähe zueinander befinden, wodurch man von alliterarisch-geprägten Anordnungen sprechen kann: „les chacals et les chiens“ (Z. 5-6), „un peu de pain“ (Z. 15), „scintillante de sel“ (Z. 20), „aux murs magnifiques“ (Z. 21). Dieses Stilmittel trägt seinen Teil zur Bildung des für die Textstelle charakteristischen Rhythmus bei, ebenso wie die Anhäufung gewisser Konsonanten oder Vokalen innerhalb von Satzabschnitten oder auch ganzen Sätzen. Man kann also im weiter gefassten Sinne auch durchaus von Lautmalerei sprechen, da

bestimmte Laute betont werden und damit dem Text einen ganz besonderen, für ihn typischen, Klang geben: „belle et cruelle comme la lumière“ (Z. 29). Interessant ist hier, dass zusätzlich zum dominanten Gebrauch des Buchstaben „l“ auch noch ein Reim zwischen den beiden Adjektiven vorliegt. Inhaltlich gesehen ist dies insofern aufschlussreich, als dass ein Gleichklang verwendet wird, um die unterschiedlichen Gesichter der Freiheit zu illustrieren.

Fasst man nun die eben gewonnenen Kenntnisse zusammen, so wird deutlich, dass auch die letzte der hier zu analysierenden Textstellen intratextuell kohärent ist. Das drückt sich nicht nur durch die grammatikalische und lexikalische Korrektheit aus, sondern viel mehr durch die Bilder, die der Leser bei der Lektüre evoziert. Einmal mehr wird durch bildhafte Vergleiche deutlich gemacht, wie die Nomaden das Leben in der Wüste sehen. Die Schönheit und die Grausamkeit, die dieser Landschaft innewohnen, werden betont. Manchmal bekommt der Leser sogar den Eindruck, dass die Wüste mehr ist als nur eine Landschaft, dass sie nicht starr und leblos ist, sondern beseelt, da sie sich bewegt („Elle ondoyait“, Z. 20) und verschiedene Gesichter zeigt, heiß am Tage, kalt in der Nacht – und immer unerbittlich, ohne auf die Menschen Rücksicht zu nehmen, die in ihr leben. Der Rhythmus, welcher die Textstelle prägt und durch syntaktische und klangliche Elemente erzeugt wird, entspricht der Handlungsweise der Nomaden, zuerst langsam und bedächtig, da sie ihre Niederlage überwinden müssen, dann etwas schneller, abwechslungsreicher, sodass man beinahe die Schritte am Sand zu hören glaubt. Die Widrigkeiten der Wüste werden ebenfalls aufgezeigt, doch durch die vielen Aufzählungen, die Verdeutlichung, was Freiheit für die Nomaden bedeutet, wird gleichzeitig klar, warum sie all dies auf sich nehmen.

4.4.7 Zusammenfassung

Nachdem nun – wie auch schon zuvor bei der deutschen Übersetzung – alle sechs Textpassagen methodisch analysiert wurden, folgt eine kurze Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse in Bezug auf die intratextuelle Kohärenz. Dabei wird auch auf das Zusammenspiel der Textstellen und ihre Beziehung zueinander Bezug genommen, damit eine Gesamtscene herausgearbeitet werden kann, die das Wesen des Textes möglichst gut beschreibt und darauf eingeht, in wie weit der Text in sich, also der Roman als Ganzheit, schlüssig und damit intratextuell kohärent ist.

Zunächst einmal ist anzumerken, dass sich im Werk „Désert“ zwei Erzählstränge finden, die sich hauptsächlich durch die verschiedenen Erzählweisen und die verwendeten Tempi unterscheiden, allerdings auch durch den Gebrauch verschiedener Stilmittel (der sich zum Teil allerdings aus der Erzählperspektive ergibt). So bildet der Erzählstrang rund um die Wüstenbewohner und ihren Kampf gegen die Christen sowie die daraus folgende verheerende Niederlage die Rahmenhandlung. Sie wird zum größten Teil aus der auktorialen Erzählperspektive geschildert und durch die Verwendung der Vergan-

genheitsformen (in den vorliegenden Beispielen hauptsächlich passé composé, imparfait und plus-que-parfait, sonst auch noch passé simple) von dem Erzählstrang rund um Lalla abgegrenzt, wo man eher von einem personalen Erzähler sprechen kann und die für gewöhnlich in der Gegenwart gehalten ist (abgesehen von Geschehnissen in der Vergangenheit, wo das passé composé verwendet wird).

Beide Erzählstränge haben gemeinsam, dass sie die Wüste in sehr schillernden Farben zeichnen, was beinahe im wörtlichen Sinne verstanden werden kann, da die Sprache in dieser Hinsicht sehr bildlich geprägt ist und nicht nur mit Farben, sondern auch mit Vergleichen spielt und die Wüste oft personifiziert. Dabei kommen auch die unangenehmen Seiten dieses Landschaftsbildes (extreme Hitze und Kälte, Wassermangel, karges Leben) nicht zu kurz. Der allgemeine Grundtenor ist aber ein sehr positiver. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Schilderungen der Wüste mit jenen der Stadt vergleicht, die immer sehr düster und monoton geprägt sind und sich so auch im Erzählrhythmus unterscheiden. Daher kann man dem Werk durchaus auch eine gesellschaftskritische Färbung zuschreiben – die aber nicht im Vordergrund steht.

Prinzipiell ist also zu sagen, dass nicht unbedingt der Inhalt an sich oder die Charaktere in diesem Buch im Vordergrund stehen, sondern die Landschaften, in denen die Handlung spielt – und die Sprache, mit der sie beschrieben werden. Typisch für Le Clézio ist seine einfache Sprache – es finden sich kaum Wörter, die nicht aus der Alltagssprache stammen – die er mit vielen Stilmitteln versieht und ihr dadurch einen literarisch-ästhetischen Charakter verleiht. Dieser Charakter drückt sich, wie bereits vorhin erwähnt, hauptsächlich durch den Rhythmus aus, der sich wie ein roter Faden durch den ganzen Text zieht. Als Leser fühlt man sich sofort in die beschriebene Umgebung versetzt, man kann praktisch den Sand unter seinen Füßen fühlen, den Wind in seinem Gesicht, kann sich dem Rhythmus kaum entziehen – und das ist es, was diesen Text auszeichnet. Daher kann hier auch von einer textstellenübergreifenden intratextuellen Kohärenz gesprochen werden.

4.5 Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext

Nachdem nun die ersten vier Schritte nach dem Modell von Margret Ammann vollzogen wurden, also die Funktion der Übersetzung, ihre intratextuelle Kohärenz, die Funktion des Ausgangstextes und seine intratextuelle Kohärenz, folgt nun die Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext. Eine solche Analyse ist insofern zulässig, da sich die Funktionen der beiden Texte decken. Es konnte deutlich gemacht werden, dass die literarisch-ästhetische Komponente bei beiden Versionen im Vordergrund steht. Zwar kann bei der deutschen Leserschaft davon ausgegangen werden, dass sie mit dem Schaffen des Autors nicht so vertraut ist, da dieser bis zur Verleihung des Nobelpreises im deutschsprachigen Raum eher unbekannt war, aller-

dings ist gerade der Nobelpreis ein Symbol für literarische Qualität. Beide Verlage, also sowohl KiWi als auch Gallimard, erwähnen dies in den Paratexten, die dem Roman beigegeben sind. In Bezug auf diese textexternen Faktoren soll hier auch noch kurz auf die Cover und das Layout des Textes in beiden Versionen eingegangen werden: Im französischen Original wurde in Analogie zu anderen Romanen, die in der Folio-Reihe bei Gallimard erschienen sind, ein eher abstraktes Bild gewählt. Erst am Buchrücken erfährt man, worin der Kontext zum Buchinhalt genau besteht – dass es sich bei dem Bild gar nicht um ein gemaltes, sondern um eine Fotografie eines Lendenschurzes, handelt. Dieses Cover wurde nicht vom KiWi-Verlag übernommen und stattdessen durch ein anderes, ein Aquarell von Eberhard Schlotter, ersetzt. Dies stimmt mit der Funktion des Covers überein: Denn während der französischsprachige Leser vermutlich mit den verschiedenen Reihen des Gallimard-Verlags vertraut ist und damit das Cover auch gut einordnen kann und in weiterer Folge immer Autoren mit einem gewissen literarischen Ruf verbindet, so hat ein deutschsprachiger Leser diese Assoziationen aufgrund der fehlenden Präsuppositionen nicht. Das französische Cover würde ihn daher kaum ansprechen. Das vom KiWi-Verlag gewählte Aquarell hingegen löst beim deutschen Leser direkt die Scene „Wüstenstämme“ aus, da die Tuareg, einer der bekanntesten Nomadenstämme, bekannt dafür sind, blaue Gewänder zu tragen. Cover und Titel des Buches sind somit auch für den deutschsprachigen Leser kohärent. In Hinblick auf das Layout ist zu sagen, dass sowohl Schriftart als auch -schnitt in der Übersetzung übernommen wurden, um die beiden Erzählstränge auch visuell voneinander abzugrenzen.

Die Feststellung der intertextuellen Kohärenz zwischen Translat und Ausgangstext wird zur besseren Übersicht in der gleichen Reihenfolge vorgenommen wie zuvor die Feststellung der jeweiligen intratextuellen Kohärenz. Das heißt, dass jeder Textpassage ein eigenes Unterkapitel gewidmet wird. Zur besseren Übersicht werden die Textstellen nicht mehr im Ganzen zitiert, sondern bei Bedarf als Beispiele im Fließtext gebracht. Außerdem wird weiterhin das „top-down procedure“ (Snell-Hornby 1988:121) angewandt, wobei das Hauptaugenmerk auf den durch die jeweiligen Strukturen (also Frames) hervorgerufenen Scenes liegt. So soll deutlich werden, inwieweit eine intertextuelle Kohärenz gegeben ist. Abgeschlossen wird dieser Vergleich mit einer Zusammenfassung, in der zusätzlich noch auf die Gesamtscene eingegangen wird.

Vorab aber noch einige Anmerkungen, die nicht in dieses Analyse-Schema passen – wie zum Beispiel Tempus und Modus. Auffällig ist hierbei, dass es keine Differenzen in dieser Hinsicht gibt. Der erste Erzählstrang wird in der Vergangenheit erzählt. Dies erzeugt eine gewisse historische Distanz zwischen den beiden Handlungssträngen und verdeutlicht die auktoriale Erzählweise, die in der Rahmenhandlung vorherrscht. Der zweite Erzählstrang verläuft im Präsens, dies unterstreicht wiederum die Erzählperspektive, die hier vorrangig personal ist. Im Deutschen ist es zwar unüblich, große Strecken eines Romans in der Gegenwart zu schreiben, aber der Leser akzeptiert diese Vorgehensweise ohne Probleme – weil ihm dadurch den Kontrast zwischen den beiden Er-

zählsträngen bewusst gemacht wird und er sich so leichter in die Protagonistin hineinversetzen kann. Des Weiteren finden sich im Roman kaum Kulturspezifika oder kulturelle Referenzen, die eine Funktionsverschiebung erzeugen würden. Obwohl der Roman streckenweise in einer Großstadt in Frankreich spielt, wird kaum auf die typisch französischen Eigenheiten dieser Stadt eingegangen, sondern vielmehr auf die Schattenseiten, mit denen man in jeder Metropole konfrontiert werden kann.

4.5.1 Textstelle 1

Betrachtet man nun zunächst die erste Textstelle in der deutschen Fassung und im französischen Original, so ist auffällig, dass sich der Übersetzer sehr stark am Original orientiert hat. Analysiert man nun die Stilmittel, die Le Clézio verwendet beziehungsweise jene Elemente, die für die Textstelle signifikant erscheinen – also die Parallelismen, die einfache Wortwahl und den Rhythmus – so kann klar festgestellt werden, dass diese auch in der von Dr. Uli Wittmann angefertigten Übersetzung ihren Platz gefunden haben. Dies zeigt sich zum Beispiel darin, dass die Satzstrukturen in der deutschen Fassung sehr an jene in der französischen angelehnt sind, nur wenn diese dem deutschen Sprachgebrauch widersprechen bzw. den Lesefluss hemmen würden, finden sich hier Abweichungen. Ein Beispiel dafür wäre der erste Satz der Textstelle. „Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi caché par la brume de la sable que leurs pieds soulevaient.“ (Le Clézio, 2009:7) Im Französischen muss das Partizip der Vergangenheit direkt hinter dem Hilfsverb stehen, daher finden sich die andern Ergänzungen erst danach. Zudem werden sie in einer Klimax ähnlichen Reihenfolge angeordnet, die einen gewissen Rhythmus erzeugt, der dem Leser hilft, sich in die Szene einzufühlen. Im Deutschen sieht die Struktur anders aus: „Sie sind auf dem Gipfel der Düne aufgetaucht, wie in einem Traum, halb verdeckt vom Sandnebel, den ihre Füße aufwirbelten.“ (Le Clézio 2008:7) Würde sich der Übersetzer hier an die im Französischen vorgegebene Satzstruktur halten, müsste der Satz aber wie folgt lauten: „Sie sind aufgetaucht, wie in einem Traum, auf dem Gipfel der Düne...“ Dies klingt im Deutschen allerdings holprig. Bei einer Konstruktion, die nur aus Subjekt und Prädikat besteht, hätte der Leser unwillkürlich das Gefühl, dass hier etwas fehlt. In der Übersetzung von Dr. Wittmann geht nun zwar die klimaxähnliche Anordnung verloren, doch durch das Vorziehen des Dünengipfels wird der Satz ebenfalls sehr rhythmisch – zwar auf andere Weise als im französischen Original, aber er erzeugt dennoch einen ähnlichen Effekt. Der Leser kann die beschriebene Szene nicht nur sehen, sondern vielleicht auch hören (in dem Sinne, dass der Rhythmus des Textes mit jenem der Karawane übereinstimmt). Die leichte Abänderung des Frames (in diesem Fall die Satzstruktur, die als Stilmittel gezielt eingesetzt wird) dient also dazu, die Szene unbeschadet zu übertragen, denn diese ist, wie bereits erläutert, in der Übersetzung und im Original identisch.

Auf der semantischen und lexikalischen Ebene sind ebenfalls starke Übereinstimmungen zu beobachten. Sowohl die Wortschöpfung „brume du sable“ (Le Clézio 2009:7)

wurde mit „Sandnebel“ (Le Clézio 2008:7) eins-zu-eins ins Deutsche übertragen, als auch die vielen Wortwiederholungen finden sich in der deutschen und in der französischen Fassung. In einem anderen Zusammenhang wären diese Parallelismen vielleicht ein Merkmal für stilistische Armut gewesen, hier aber sind sie ausschlaggebend für den sich durch den Text ziehenden Rhythmus und die Konkordanz zwischen Inhalt (das einfache beziehungsweise karge Leben der Karawane) und Stilebene. Der Übersetzer geht in dieser Hinsicht sogar noch weiter als der Autor selbst, wo Le Clézio von „la lueur de la Voie lactée“ (Le Clézio 2009:9) spricht (und nicht beispielsweise von „lumière“), schreibt Dr. Wittmann: „das Licht der Milchstraße“ (Le Clézio 2008:9). Dies bedeutet auf der semantischen Ebene einen geringfügigen Unterschied, da mit „lueur“ normalerweise eine bestimmte Art von Licht verbunden wird. Larousse definiert das Wort „lueur“ beispielsweise so: „lumière faible“, „clarté vive, mais éphémère“, „éclat fugitif du regard manifestant un sentiment, une qualité“, „un peu de, une fugitive manifestation de“ (www.larousse.fr). Dadurch geht die im Französischen vorhandene Konnotation des Schimmerns, des Leuchtens, zwar verloren, aber das Wort „Licht“ fügt sich besser in den Rhythmus der Textstelle ein, verstärkt die Wichtigkeit dieses Lichts für die Nomaden und passt sich auf der Ebene des Klangs auch besser an seine Umgebung an: „das Licht der Milchstraße“.

Die zweite etwas abweichende Übersetzung auf semantischer Ebene in dieser Textstelle betrifft das Wort „piste“ (Le Clézio 2009:8), das Le Clézio wählt. „Piste“ hat im Französischen weitaus mehr Konnotationen als im Deutschen, allein im Larousse werden 14 Definitionen angeführt. Dabei werden die drei Definitionen, die für diese Textstelle relevant sind, an erster, dritter und vierter Stelle angeführt: „trace que laissent de leur passage les animaux sauvages“, „ce qui guide quelqu'un dans une recherche et doit le conduire à quelque chose“ und „chemin sommairement tracé et aménagé dans un pays qui n'est pas encore mis en valeur ou dans une région peu habitée“ (www.larousse.fr). Auch im Französischen kann das Wort etwas mit Wintersport zu tun haben, diese Definition erfolgt allerdings erst an elfter Stelle. Dr. Wittmann hat sich in diesem Zusammenhang für das deutsche Wort „Piste“ (Le Clézio 2008:7) entschieden. Diese Wahl kann durchaus als umstritten betrachtet werden, da ein Leser, vor allem aus dem alpinen Raum und mit nur wenig Vorwissen über die Wüste, damit wohl eher eine Skipiste assoziiert, als einen Weg durch unwegsames Gelände (Definitionen vgl. Duden 2007:920). Zudem gehen die anderen Konnotationen des Wortes „piste“ verloren, die sich sowohl auf einen tatsächlichen (Trampel-)Pfad oder Weg beziehen können, als auch auf einen spirituellen Weg, ein geistiges Motiv. Dem Übersetzer muss allerdings zu Gute gehalten werden, dass sich das Wort „Piste“ aufgrund seiner hellen Vokale besser in den Textrhythmus und Klang in diesem Beispiel besser einfügt, als es das Wort „Weg“ oder „Pfad“ getan hätte: „Langsam stiegen sie auf einer fast unsichtbaren Piste ins Tal hinab.“ (Le Clézio 2008:7) Alles in allem ist diese Abweichung also durchaus vertretbar, weil durch sie der Rhythmus des Textes unterstrichen wird und die Konnota-

tion der Skipiste wohl eher auf einer persönlichen Einschätzung der Verfasserin beruht und somit nicht zwingend für den Modell-Leser an sich gültig ist, der sich vermutlich zumindest ansatzweise mit dem Werk und Schaffen des Autors vertraut gemacht hat.

Betrachtet man nun den dritten und letzten Punkt der Analyse, den Klang, so kann man durch den einfachen Selbstversuch des Vorlesens klar feststellen, dass beide Varianten sehr klangvoll und rhythmisch sind. Natürlich weichen die beiden Versionen insofern voneinander ab, als die französische Sprache einen ganz anderen Klang hat als die deutsche. Beim Lesen wird aber beim Modell-Leser bei beiden Versionen der gleiche Eindruck erweckt, die gleiche Scene evoziert. Bei beiden Versionen schwingt im Klang das Trampeln der Hufe der Kamele (oder Dromedare) mit, der Modell-Leser kann den Wind, der über die Dünen streicht, hören, beinahe auf seiner eigenen Haut spüren, er kann sich in den Rhythmus, den das Leben in der Wüste hat, einfinden.

Berücksichtigt man nun alle gerade geschilderten Faktoren, so kann textstellenübergreifend durchaus von intertextueller Kohärenz gesprochen werden, da unter Kohärenz vornehmlich die Übereinstimmung der Scenes und nicht die der Frames zu verstehen ist. Die Scenes könnten in dieser Textstelle beinahe als deckungsgleich beschrieben werden, der Modell-Leser wird, sowohl im Original als auch in der Übersetzung durch den Einstieg (in medias res) sofort neugierig gemacht. Er kann sich zudem gut in die dargestellte Landschaft hineinversetzen, er kann im übertragenen Sinne fühlen, sehen und hören, was der hier beschriebene Nomadenstamm fühlt, sieht und hört. So lernt er die Wüste kennen, die zwar zwei Gesichter hat, der er sich aber trotz der schrecklichen Seiten – so wie das Wüstenvolk auch – irgendwie verbunden fühlt. Interessant ist außerdem, dass es sich hierbei um eine Übersetzung handelt, die sehr am Ausgangstext orientiert ist, wodurch auch bei den Frames eine starke Adäquatheit festzustellen ist – vor allem, wenn man hier den Begriff Frame insoweit ausweitet, als man unter ihm auch jene Stilmittel versteht, mit Hilfe derer gewisse Assoziationen geweckt werden.

4.5.2 Textstelle 2

Im Gegensatz zur ersten Textstelle, die von der Reise der Nomaden erzählt, stammt die zweite Textstelle aus dem Erzählstrang rund um das Mädchen Lalla. Dies ist insofern von Bedeutung, als dieser Erzählstrang ganz anders aufgebaut ist. Das erkennt man bereits an der Wahl des Tempus, die sowohl im Original als auch in der Übersetzung das historische Präsens ist. Ein Kunstgriff, der im Französischen wohl etwas öfter angewandt wird als im Deutschen, der aber dennoch in beiden Fassungen des Textes den gleichen Effekt erzielt: Der Modell-Leser sieht die Szene direkt vor sich, der erste Erzählstrang wird deutlich vom zweiten abgegrenzt. Durch die weiterfolgende personale Erzählweise kann sich der Leser noch besser in den Text hineinversetzen – welche Faktoren dafür ausschlaggebend sind, ob diese bei Original und Übersetzung unterschiedlich sind und ob die daraus entstehenden Scenes übereinstimmen, wird nun erläutert.

Zunächst stehen die syntaktischen Strukturen im Vordergrund – es ist schwierig, sie einem Muster zuzuordnen, allerdings finden sich in beiden Versionen eher hypotaktisch geprägte Sätze, die zumeist durch die einzelnen Ergänzungen recht lang werden und sich über mehrere Zeilen erstrecken können. Allerdings kommen auch parataktisch anmutende Sätze vor, die man durch die eingefügten Subordinationen erkennen kann. Durch diese abwechslungsreiche Gestaltung, die zusätzlich noch durch sehr kurze Sätze bereichert wird, entsteht ein gewisser Rhythmus, welcher der Textstelle einen bestimmten Klang verleiht. Vergleicht man nun die Satzkonstellationen, die Abfolge der einzelnen Elemente der beiden Versionen, so ist zunächst festzustellen, dass sich die Übersetzung hin und wieder vom Original unterscheidet. Dies ist zumeist darauf zurückzuführen, dass es im Französischen sehr leicht ist, eine Ergänzung mit einem Partizip zu machen, im Deutschen diese Art der Gestaltung aber nicht immer möglich ist. So löst der Übersetzer beispielsweise das Partizip „*écartant (leurs doigts de sable)*“ (Le Clézio 2009:97) hier durch ein Verb auf: „spreizen ihre Sandfinger“ (Le Clézio 2008:93). Bei einem weiteren Beispiel wäre die Beibehaltung der Partizipkonstruktion möglich gewesen: „*vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil*“ (Le Clézio 2009:97), doch durch die Wahl, diese Ergänzung in einen Relativsatz zu verwandeln, entsteht eine Wiederholung in der Satzstruktur, die wiederum den Rhythmus der Textstelle unterstreicht und es somit dem Leser einfacher macht, sich in der geschilderten Landschaft zurechtzufinden: „Es gibt goldene Bäche, die..“ und „Es gibt kleine Wellen, die von der schrecklichen Hitze der Sonne hart gebrannt sind...“ (Le Clézio 2008:93).

In Bezug auf Lexik und Semantik kann festgehalten werden, dass Autor und Übersetzer auf die gleichen Stilmittel zurückgreifen, um dem Leser die Wüste, so wie Lalla sie sieht, zu verdeutlichen. Kurz zusammengefasst sind folgende Charakteristika auf der lexikalischen und semantischen Ebene von Bedeutung beziehungsweise ausschlaggebend für die Scenes, die beim Lesen der Textstelle entstehen: Vergleiche, bildhafte Sprache und der gehäufte Gebrauch von (Farb-)Adjektiven. Interessant ist hierbei, dass die Isotopie „Wasser“ sehr stark ausgeschöpft wird. Sie steht hauptsächlich für die Unendlichkeit und Weite, die man in der Wüste finden kann und bildet zugleich ein Paradoxon, da gerade dieses Element in dieser Landschaft kaum vorhanden ist. Dadurch kann sich der Leser gut in die beschriebene Szene hineinversetzen. Er kann die Landschaft durch die Augen des personalen Erzählers (in diesem Fall wird die Wüste aus der Sicht Lallas geschildert) sehen. Ebenso wird im ersten Teil der Textstelle eine gewisse Spannung erzeugt, die durch das Auftauchen des geheimnisvollen Mannes Es Ser entsteht. An dieser Stelle bleibt bei beiden Fassungen offen, ob es sich bei ihm nun um eine Fata Morgana, einen realen Menschen oder einen Geist handelt. In der deutschen Fassung wird diese fehlende Definition, diese Lücke, die dem Leser gelassen wird, um sich seine eigene Meinung zu bilden, etwas kleiner gemacht, enger gefasst. Im französischen Original wird diese Leerstelle unter anderem durch das Verb „*apparaître*“ (Le Clézio 2009:96) ausgedrückt – die Entsprechung in der deutschen Übersetzung ist hier

„auftauchen“ (Le Clézio 2008:92). Hier liegt eine leichte Änderung des evozierten Bildes vor, denn während das französische Wort unter anderem auch die Definition „Se matérialiser et devenir visible à quelqu'un“ (www.larousse.fr) mit folgendem Beispiel „Elle dit que la Vierge lui est apparue“ (www.larousse.fr) umfasst, so fehlt dem deutschen Wort diese Komponente. Es drückt nur aus, dass etwas plötzlich, aber nicht, dass etwas Irreales erscheint (vgl. Duden 2007:202). Dieser kleine Unterschied in der Bedeutung fällt allerdings im weiteren Verlauf der Textstelle nicht weiter ins Gewicht, da die anderen Faktoren, die für die Öffnung einer solchen Leerstelle verantwortlich sind, wie zum Beispiel all jene Vergleiche, denen ein tatsächlich menschliches Wesen vermutlich nicht standhalten könnte und die Beschreibung von Lallas Reaktion, auch in der Übersetzung vorhanden sind. Zudem beweist der Übersetzer in dieser Hinsicht eine gewisse Konsequenz, denn das Verb „apparaître“ spielt in Textstelle 1, ebenfalls an prominenter, einführender Stelle, schon eine wichtige Rolle. Hier entscheidet er sich durchgehend für das Verb „auftauchen“, wodurch eine intratextuelle Kohärenz in der deutschen Version gegeben ist.

Eine weitere Abweichung des Übersetzers vom Ausgangstext – zumindest auf lexikalischer Ebene – findet sich im letzten Abschnitt der Textstelle. Interessant ist diese auch, weil sie sehr deutlich zeigt, wie wichtig der Rhythmus für diesen Text ist und wieso solche Abweichungen den Stil des Textes und somit die beim Leser entstehenden Scenes fördern können. Im französischen Original lautet der letzte Satz der ausgewählten Textstelle wie folgt: „Elle sent surtout, au-dessus d'elle l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre ou brille le soleil pur.“ (Le Clézio 2009:98) Einerseits ist hier auffällig, dass die hellen Vokale bei Weitem überwiegen, nur das Wort „ombre“ fällt ein wenig aus dem Rahmen, was aber durch seine Bedeutung durchaus erklärbar ist. Hier wird eindeutig ein Akzent gesetzt. Außerdem herrscht eine Akkumulation des S-Lautes vor, durch die Verwendung der Buchstaben „s“ und „c“. In der deutschen Übersetzung liest sich der Satz wie folgt: „[...] sie spürt vor allem über sich die Weite des leeren Himmels, des wolkenlosen Himmels, an dem die Sonne strahlt.“ (Le Clézio 2008:93). Bemerkenswert ist hier, dass ein völlig anderes Wort gewählt wurde, die wörtliche Übersetzung „Himmel ohne Schatten“ wurde zu Gunsten des „wolkenlosen Himmels“ aufgegeben. Die Bedeutung der beiden Übertragungen ist ohne Zweifel aber die gleiche – bei beiden entsteht das Bild eines Himmels, der von nichts getrübt ist – also von keiner Wolke. Zudem wird auch bei „wolkenlos“ durch die beiden dunklen Vokale ein Akzent gesetzt, der die ansonst eher hell gefärbten Vokale in diesem Satz kontrastiert. Des Weiteren fügt sich der Konsonant „w“ besser in die Textstelle insgesamt ein, denn der Übersetzer hat hier die zwei französischen Sätze zu einem zusammengefasst: „Sie spürt auf der Haut den Hauch des Südwindes, der die Sandwolken aufwirbelt, sie spürt vor allem über sich...“ (Le Clézio 2008:93). Vergleicht man nun die deutsche Übersetzung und das französische Original, so kann festgestellt werden, dass die wesentlichen Parameter, die ausschlaggebend für die Scenes beim Leser sind, der Rhythmus und Inhalt des Satzes,

zueinander kohärent sind und zudem die gleichen Bilder hervorgerufen werden: das Wehen des Windes, das der Leser beinahe auf seiner eigenen Haut spüren kann und die Unendlichkeit der Wüste, mit der er sich, der Protagonistin gleich, konfrontiert sieht. Betrachtet man nun die Textstelle als Ganzes, so wird deutlich, dass die Scenes hauptsächlich durch verschiedene Stilfiguren entstehen. Ausschlaggebend sind hierbei vor allem die Anordnung der Sätze – also die eher hypotaktischen Strukturen – die Isotopien und Vergleiche sowie der Klang beim Lesen der Textstelle. All diese Parameter finden sich sowohl im Original als auch in der Übersetzung. Unterschiede in der Übersetzung finden sich zumeist dann, wenn diese aufgrund der sprachlichen Normen im Deutschen oder aufgrund des Gesamtbildes im Textgefüge notwendig sind. Diese Änderungen haben allerdings keine Auswirkungen auf die Scenes, die der Leser evoziert. In beiden Textstellen wird der personale Charakter der Schilderung deutlich: Der Leser fühlt sich in die Protagonistin hineinversetzt und kann die Wüste mit ihren Augen sehen und ihre Gefühle mitempfinden. Auch die Spannung überträgt sich von Lalla auf den Leser und somit kann insgesamt auch bei dieser Textstelle von einer intertextuellen Kohärenz gesprochen werden.

4.5.3 Textstelle 3

Im Gegensatz zur eben erörterten Passage stammt die dritte ausgewählte Textstelle wieder aus der Rahmenhandlung, also aus dem Erzählstrang rund um die Nomaden; und ihrem Kampf gegen die Christen. Dieser Zusatz ist in dieser Textstelle besonders bedeutsam, da ihm eine spezielle Gewichtung zukommt, die sich in allen der nun erörterten Ebenen widerspiegelt. Außerdem findet sich in dieser Textstelle auch Dialog, was in keiner der anderen Textstellen der Fall ist und darauf zurückzuführen ist, dass im Roman prinzipiell eher wenig Dialog vorkommt.

Betrachtet man nun zunächst die syntaktischen Strukturen, so fällt auf, dass die Gestaltung bei beiden Versionen sehr ähnlich ist. Es herrscht eine Mischform zwischen Hypo- und Parataxe vor und komplexe Satzgefüge überwiegen. Dies entspricht einerseits nicht nur dem Stil des Autors (bzw. auch der Übersetzung) sondern unterstreicht auch den Inhalt der Textstelle – vor allem in Bezug auf den ersten Teil. Hier schildert ein Krieger seine Erlebnisse und dies tut er „lentement“ (Le Clézio 2009:230) oder „langsam“ (Le Clézio 2008:223). Das wird durch viele Einschübe, Subordinationen und Ergänzungen verstärkt, der Rhythmus des Textes entspricht damit dem geschilderten Erzählrhythmus des Kriegers. Davon heben sich die wenigen kurzen Sätze ab, die sich in der Textstelle finden. Sie werden im direkten Dialog zwischen Nour und dem Krieger eingesetzt. Dieser Wechsel erzeugt eine gewisse Spannung und erhöht somit die Authentizität der Textstelle – denn im allgemeinen Sprachgebrauch ist es sowohl im Französischen als auch im Deutschen eher üblich, in einfachen, kaum verschachtelten Sätzen zu sprechen. Der einzige Satz, der im Dialog diesem Muster nicht entspricht, kann als Anspielung auf die arabische Sprache aufgefasst werden, die im Allgemeinen für ihre blumigen

Ausdrücke und ihre Verschnörkelungen bekannt ist. Auch dadurch entsteht eine weitere Scene, der Leser kann sich besser in den Kulturkreis und die Umgebung der Textstelle hineinversetzen. Abweichungen der Übersetzung vom Original finden sich auf syntaktischer Ebene kaum und wenn, dann sind diese von den unterschiedlichen grammatikalischen Notwendigkeiten geprägt, wie beispielsweise im ersten Satz der Textstelle. Während der französische Text auf ein Partizip zurückgreift, um die Stimme des Kriegers zu beschreiben: „sa voix un peu enrouée à force de s’être tue [...]“ (Le Clézio 2009:230) muss die Übersetzung auf eine verbale Auflösung in Form eines Relativsatzes zurückgreifen: „[...] mit einer Stimme, die vom langen Schweigen ein wenig heiser war [...]“ (Le Clézio 2009:223). Diese Änderung ist wie die Beispiele in der vorigen Textstelle darauf zurückzuführen, dass eine ähnlich gehaltene Partizipialkonstruktion im Deutschen holprig klingen würde, da sie nur selten verwendet wird. Zusätzlich würde der langsame Rhythmus, der im französischen Original gegeben ist, verloren gehen. Dadurch würde sich auch die Scene des Lesers verändern, da keine Kohärenz mehr zwischen Rhythmus und Inhalt gegeben wäre, wodurch der Text insgesamt nicht mehr so stimmungsvoll wäre und sich der Leser schwerer in die Schilderung hineinversetzen könnte. Daher ist diese Veränderung im Sinne der intertextuellen Kohärenz in Hinblick auf den Leser durchaus zu rechtfertigen bzw. zu akzeptieren.

Auf der lexikalischen und semantischen Ebene sind keine Unterschiede festzustellen. Um die Erzählungen des Kriegers und somit die Schrecken der Kämpfe zu verdeutlichen, greifen sowohl Übersetzung als auch Original auf die Isotopie Krieg zurück und schöpfen daraus sowohl Nomen als auch Verben. Beispiele dafür wären: „soldats“ (Le Clézio 2009:231) oder „Soldaten“ (Le Clézio 2008:223) und „fusil“ (Le Clézio 2009:231) oder „Gewehrschuss“ (Le Clézio 2008:223). Bei letzterem könnte man argumentieren, dass hier eine Bedeutungsänderung vorliegt, da der Begriff im französischen Original die Waffe selbst oder Schützen bezeichnet (vgl. www.larousse.fr), im Deutschen aber die Tat an sich genannt wird. Allerdings hat diese Abänderung keinen Einfluss auf die Scene, die beim Leser hervorgerufen wird. Er weiß trotzdem, wie und wodurch der Krieger verletzt wurde. Zudem ist in beiden Versionen auffällig, dass die Schilderung des Blinden beinahe ohne Adjektive auskommt, wodurch die Erzählung beinahe nüchtern wird und dadurch umso schrecklicher – und authentischer – wirkt. In beiden Fassungen wird nur das Gegensatzpaar schwarz-weiß (vgl. Le Clézio 2008:223) bzw. noir-blanc (vgl. Le Clézio 2009:231) eingesetzt, um zu verdeutlichen, wie groß dieses Heer der Christen, ihre Vormachtstellung und somit die Aussichtslosigkeit der Versuche der Nomaden ist, sich zu wehren. Dieses düster gezeichnete Bild zieht sich in weiterer Folge durch den Text, was vor allem durch den Dialog zwischen Nour und dem blinden Krieger noch weiter verdeutlicht wird – vor allem an der Stelle, wo sich der Junge eingesteht, dass er selbst nicht mehr daran glaubt, das Land der Verheißungen zu erreichen (vgl. Le Clézio, 2009:231f., vgl. Le Clézio 2008:224). Diese Stimmung wird auch im letzten Teil der Textstelle aufgegriffen, in dem einmal mehr ein Gesicht der

Wüste gezeigt wird, das unbarmherzig ist. Hier wird in beiden Fassungen auf die Isotopie „Hitze“ zurückgegriffen, die in einem Gegensatz zur tatsächlichen Kälte der Wüstennacht steht: Durch dieses Paradoxon wird eine gewisse Spannung erzeugt, der sich der Leser nicht entziehen kann. Er fühlt mit den Nomaden, die gerade ihr Nachtlager aufgeschlagen haben. Der Scheich ist im übertragenen Sinne der einzige Hoffnungsschimmer, er ist sowohl im deutschen als auch im französischen Text in einen weißen Mantel gehüllt (vgl. Le Clézio 2009:232, vgl. Le Clézio 2008:224f.) und nachdem diese Farbe in beiden Sprachen oft auch als ein Indikator für Weisheit und Reinheit gesehen werden kann, spricht dies für den guten Charakter dieser Person. Er hebt sich von den anderen ab, da sie schlafen, er aber nicht. Dadurch wirkt es so, als würde er über seine Krieger wachen – wodurch die Textstelle schlussendlich einen harmonischen Ausklang findet, der allerdings vermuten lässt, dass auch den Scheich Sorgen plagen, denn schließlich ist er es, der nicht einschlafen kann (vgl. Le Clézio 2009:232f., Le Clézio 2008:224f.).

Nachdem nun wie nach dem Analyse-Schema vorgesehen zunächst Syntax, Lexik und Semantik analysiert wurden, folgt nun der Vergleich des Klanges der Textstellen. Wie schon bei den Textstellen zuvor kann festgestellt werden, dass sich sowohl Übersetzung als auch Original durch einen bestimmten Rhythmus auszeichnen, dieser aber durch die Rahmenbedingungen der jeweiligen Sprachen zum Teil voneinander abweicht beziehungsweise an anderen Stellen durch andere Mittel hervorgerufen wird. In der Übersetzung wird der langsame Rhythmus des blinden Kriegers beispielsweise durch die Verwendung von hypotaktischen Satzstrukturen erzeugt, zudem wird ein gewisser Rhythmus durch den Einsatz vieler Nomen, die mit dem Buchstaben „K“ beginnen, erzeugt. Beispiele dafür wären: „Krieger“, „Kamele“ und „Kämpfe“ (Le Clézio 2008:223). Im französischen Original wird außerdem noch mit anapher-ähnlichen Strukturen gearbeitet wie beispielsweise „[...] qui avaient attaqué les caravanes, qui avaient brûlé les villages [...]“ (Le Clézio 2009:230f.), die ins Deutsche aufgrund der im allgemeinen Sprachgebrauch üblichen Satzstellung nicht übernommen werden konnten. Dies zeigt sich auch daran, dass die Wiederholung der Vokale hier an einer anderen Stelle angesiedelt ist und einen anderen Buchstaben betrifft, genauer gesagt „p“: „Pendant qu’il parlait, les larmes coulaient de ses paupières fermées, parce qu’il pensait maintenant à tout ce qu’il avait perdu.“ (Le Clézio 2009:231). Umgekehrt finden sich beim Dialog zwischen Nour und dem blinden Krieger im Original nur einfache Anaphern, da der Krieger seine Frage ständig wiederholt – in der deutschen Übersetzung ergibt sich hier ein Onomatopoeikum: „Weißt du, wo wir hier sind? Sind wir noch weit von der Stelle, wo wir bleiben können?“ (Le Clézio 2008:223) Dadurch erhält die Fragestellung des blinden Kriegers in der deutschen Fassung vielleicht ein wenig mehr Dringlichkeit, als sie im Französischen hat – dies kann aber durchaus als Ausgleich zum Rhythmus der vorangegangenen Passage, der Schilderung des Kriegers, betrachtet werden, wo der Rhythmus wiederum im Deutschen nicht so dominant ist, wie im Französischen. Ähnli-

ches findet sich auch im letzten Absatz der Textstelle, wo die Dynamik des Textes im Französischen hauptsächlich zu Beginn des Absatzes entsteht, durch die Lautmalerei „la langue et les lèvres“ (Le Clézio 2009:232) und die klangliche Wiederholung durch die gleichen Endungen im Imparfait „passait“, „soufflait“, „faisait grelotter“ (Le Clézio 2009:232). Im Deutschen jedoch findet sich der rhythmische Höhepunkt am Ende der Textstelle, wo sich ebenfalls eine Lautmalerei befindet: „Knacken der Holzkohle im Feuerbecken“ (Le Clézio 2008:225).

Fasst man nun all die erläuterten Punkte zusammen, so kommt man zu dem Schluss, dass bei dieser Textstelle einige Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung gegeben sind. Diese sind zumeist auf die unterschiedlichen Strukturen zurückzuführen, die in den verschiedenen Sprachen die Norm sind – ein Verletzen dieser Sprachnorm würde auf alle Fälle dafür sorgen, dass der Leser den Text in seiner Sprache nicht mehr als lesbar empfindet. Zudem wurde nichts desto weniger festgestellt, dass sich die Scenes im Großen und Ganzen entsprechen – und wenn es kleiner Unterschiede gibt, wie zum Beispiel, dass im französischen Original die Langsamkeit der Schilderungen des blinden Kriegers besser herauskommt als in der deutschen Übersetzung oder dass die Dringlichkeit seiner Fragen wiederum aus der Übersetzung deutlicher hervorgeht, so bleibt doch zu sagen, dass die Gesamtszene der Textstelle in beiden Fassungen übereinstimmt. Der Leser kann sich bei beiden Fassungen gut in die geschilderte Situation hineinversetzen: Er fängt die düstere Stimmung auf, die bei der nüchternen Erzählung des Kriegers der schrecklichen Geschehnisse entsteht und fühlt gewissermaßen auch mit den Nomaden mit, die sich einer gewaltigen Übermacht gegenüber sehen. So kann er auch Nours Verzweiflung gut nachvollziehen und dieses Schicksal bekümmert ihn vermutlich auch (durch die bisherige positive Darstellung des Nomadenvolkes). Diese Gefühlsregung beim Leser wird durch die beinahe schon glorifizierende Präsentation des Scheichs gefördert, der wie ein Hirte über seine Schäfchen wacht. Daher kann insgesamt gesehen – so die Meinung der Verfasserin – auch dieser Textstelle intertextuelle Kohärenz zugesprochen werden.

4.5.4 Textstelle 4

Die vierte Textstelle spielt, anders als alle bisherigen analysierten Textstellen, nicht mehr in der Wüste, sondern in der Stadt. Die Passage stammt somit aus dem Erzählstrang rund um Lalla und in ihr wird deutlich, wie sehr sich Wüste und Stadt voneinander unterscheiden – und warum. Auf welche Art und Weise sich das in der Übersetzung und im Original ausdrückt wird nun in Folge erläutert werden. Die Analyse wird nach der bereits bekannten Methode durchgeführt, wodurch zunächst wieder die Syntax im Mittelpunkt des Interesses steht.

In diesem Fall ist anzumerken, dass man sowohl in der französischen als auch in der deutschen Fassung schon anhand der Syntax klar erkennen kann, dass die Umgebung, die Situation aus der Sicht eines personalen Erzählers geschildert wird. Völlig untypisch

für die bisherigen Textstellen wird diese Passage mit einer Exklamation eingeleitet – dies ist insofern von besonderer Bedeutung, da der Leser so direkt (von Lalla) angesprochen wird und sich besser in die geschilderte Situation hineinversetzen kann. Durch den Erfahrungshintergrund denken sowohl der deutsch- als auch der französischsprachige Leser wohl zunächst an die schönen Seiten der Stadt, wie die Lichter funkeln, wenn es Abend wird. Auch Lalla verbindet zu Beginn schöne Gedanken damit – die im Übrigen durch eher hypotaktisch geprägte Satzgebilde ausgedrückt werden. Danach folgt ein rascher Umschwung, nun überwiegt sowohl im Original als auch in der Übersetzung die Parataxe, was vor allem durch den Parallelismus in der Struktur verdeutlicht wird: „Il faut marcher pour ne pas tomber, pour ne pas être piétiné par les autres.“ (Le Clézio 2009:309) bzw. „Man muss gehen, um nicht hinzufallen, um nicht von den anderen zertreten zu werden.“ (Le Clézio 2008:299) Durch die schnelle Abfolge und die leichte Steigerung innerhalb der Elemente (zunächst nur ein Verb, dann Verb und Objekt beziehungsweise adverbiale Bestimmung) wird eine Spannung erzeugt, der sich der Leser nicht entziehen kann und die in ihm Erinnerungen an die Hektik in der Großstadt weckt – selbst wenn er diese noch nie selbst erfahren hat und nur vom Hörensagen kennt. Dieser Eindruck verstärkt sich über die nächsten Zeilen, da wenig später eine Aufzählung folgt, die sich bei beiden Fassungen über mehrere Zeilen zieht und ebenfalls klimaxähnlich angeordnet ist. Sowohl beim Original als auch in der Übersetzung ist dabei ein Endfokus festzustellen, da die betroffenen Personen zu Beginn nur mit einem Nomen beschrieben, dann durch Adjektive ergänzt und schließlich durch ganze Relativsätze näher definiert werden. Der Rhythmus wirkt dadurch auf den Leser beinahe wie ein Crescendo, er fiebert mit Lalla mit, kann ihre Unruhe und ihren Ekel nachvollziehen, möchte sich vielleicht sogar vom Buch abwenden und kann es dann doch nicht, weil er wissen möchte, wie es weiter geht.

Dieser Eindruck, also die personale Erzählweise, die den Leser in ihren Bann zieht und in dazu verleitet, durch Lallas Auge zu sehen, wird auf durch die Lexik und Semantik verstärkt. Auffällig ist auf dieser Textebene vor allem die Bildhaftigkeit der Sprache. Diese wird sowohl im Original als auch in der Übersetzung durch die vielen Beschreibungen erzeugt, die durch die häufige Verwendung von Adjektiven und Vergleichen plastisch – also für den Leser gut nachvollziehbar – und sehr detailliert werden. Interessant ist, dass die Übersetzung hier kaum vom Original abweicht, die Vergleiche werden aus den gleichen Registern – zum Beispiel aus der Isotopie Wasser – geschöpft – nur in Bezug auf die im Französisch oft adjektivisch verwendeten Partizipien gibt es Änderungen. Diese sind, wie bereits in einem vorangegangenen Kapitel beschrieben, auf die unterschiedliche Satzbauweise in den beiden Sprachen zurückzuführen und werden verbal aufgelöst. In der Semantik ergibt das eine geringfügige Bedeutungsänderung, denn das Partizip im Französischen hat einen eher passiven Charakter: „[...] ils sont là, assis contre les vieux murs noircis, tassés sur le sol [...]“ (Le Clézio 2009:310). Dadurch fällt die Einleitung zu der folgenden Aufzählung, welche Gestalten sich hier versammelt

haben, beinahe neutral aus, den Menschen wird zunächst keine Bewegung zugeordnet, sie sind einfach da. Im Deutschen klingt das allerdings so: „Überall sind sie, sitzen an alte schwarze Mauern gelehnt oder kauern auf dem Boden [...]“ (Le Clézio 2008:299). Vergleicht man nun die beiden Varianten, so fällt auf, dass in der deutschen Fassung die Menschen ein wenig aktiver sind, sie sind mehr von Leben erfüllt als im französischen Original. Der Leser fühlt sich bei dieser Aufzählung – in der Übersetzung aber wohl etwas mehr – an Ungeziefer oder Spinnen erinnert, etwas, das man nicht mag, aber trotzdem da ist. Insgesamt gesehen ist dieser kleine Unterschied in der Scene aber nur insofern von Bedeutung, als durch die etwas neutralere oder passive Formulierung im französischen Original die Menschen eher als Stilleben gezeichnet werden, oder auch als Inventar, wenn man so möchte. Dadurch gewinnen die Aufzählung und die vorhin schon erläuterte Dynamik an Dramatik, da auch die weiteren Beschreibungen diesen Aspekt der unbeteiligten Masse widerrufen. Betrachtet man die Gesamtszene der Aufzählung, fühlen sich aber sowohl der Leser des französischen Originals als auch jener der Übersetzung bei der Lektüre unwohl. Insgesamt gesehen wird die Dynamik der Textstelle – besonders auf der Ebene der Lexik und der Semantik – durch die vielen Kontraste erreicht, die kombiniert mit Redundanzen eingesetzt werden, damit sich ihre konterkarierende Wirkung verstärkt. Dies bezieht sich einerseits auf den großen Unterschied zwischen der Schönheit der Wüste und den dunklen Seiten der Stadt – ein Denkankstoß, der ursprünglich durch das Lichterspiel in der Stadt hervorgerufen wird. Im Französischen wird dieser Kontrast durch eine der Anapher sehr ähnliche Struktur unterstrichen: „Il y a beaucoup des lumières“ und später dann: „Il y a toujours les lumières“ (Le Clézio 2009:309). Dieses Element geht aber in der deutschen Fassung durch die nicht analoge Übersetzung der beiden Sätze verloren: „Es gibt so viele Lichter!“ und „Die Lichter sind immer noch da“ (Le Clézio 2008:298f.). In der Übersetzung wird der Kontrast zwischen den beiden Lebensräumen also eher durch den Rhythmus ausgedrückt, was zuvor durch die zu den syntaktischen Strukturen gehörenden Erläuterungen analysiert wurde.

Damit wäre auch der Übergang zum letzten Schritt des Analyse-Modells nach Snell-Hornby (vgl. Snell-Hornby 1998:121) gegeben – dem Klang. Er ist bei dieser Textstelle hauptsächlich durch die vielen Aufzählungen geprägt und schwillt einem Crescendo gleich an, das den Leser voll und ganz in seinen Bann zieht. Unterstützt wird dies durch ebenfalls bereits erwähnte der Anapher sehr ähnlichen Strukturen, eine solche findet sich auch in beiden Versionen zu Beginn der Textstelle, als der Rhythmus der Stadt geschildert wird, wobei es sich im Original um eine tatsächliche Anapher handelt: „Il faut marcher, ici [...] Il faut marcher [...]“ (Le Clézio 2009:309) und in der deutschen Übersetzung nur um Satzanfänge, die ähnlich konstruiert sind: „Hier muß man gehen [...] Man muß gehen [...]“ (Le Clézio 2008:298f.). Auch Alliterationen finden sich in dieser Textstelle, im französischen Original ein wenig mehr als in der Übersetzung und zudem auch an anderen Stellen, so wird zum Beispiel aus „couvert de croûtes“ (Le

Clézio 2009:310) „voller Schorf“ (Le Clézio 2008:299) oder umgekehrt aus „rebut“ (Le Clézio 2009:310) „schmutziger Schaum“ (Le Clézio 2008:299). Hier kann aber deutlich festgestellt werden, dass es auf die Gesamtszene des Textes keinen Unterschied macht, an welcher Stelle sich ein solches klangliches Stilmittel befindet, da der Effekt der gleiche ist: Das Unbehagen der Protagonistin wird veranschaulicht, die Verwahrlosung der Menschen in der Stadt verdeutlicht.

Das Hauptanliegen dieser Textstelle ist definitiv, den Leser durch die personale Erzählperspektive in das Geschehen einzubeziehen. Er soll die gleichen positiven Erinnerungen an die bisher so wunderbar geschilderte Wüste haben wie Lalla – und sich in weiterer Folge an dem Rhythmus der Stadt stoßen, Unwohlsein empfinden angesichts der schrecklichen Bedingungen, in denen manche Menschen hier leben müssen und angesichts dessen, was dieses Leben dann aus ihnen gemacht hat. Sowohl dem Original als auch der Übersetzung gelingt es, all diese Szenen beim Leser zu evozieren, was auf die verschiedensten, bereits erläuterten Stilmittel zurückzuführen ist. Hinzu kommt, dass dabei nicht nur auf intratextuelle Verweise zurückgegriffen wird, wie beispielsweise die Nacht, die Lalla mit Hartani verbracht hat, sondern auch der persönliche Erfahrungsschatz des Lesers angesprochen wird, da davon auszugehen ist, dass die meisten Leser bereits eine ähnliche (wenn auch vermutlich weniger intensive) Situation in einer Großstadt erlebt haben und/oder mit dem hektischen Treiben vertraut sind, das in einer Metropole herrscht. Dabei sind die Präsuppositionen, die man bei den Modell-Lesern vermuten kann, übereinstimmend, das heißt, es gibt in dieser Hinsicht wohl keine Unterschiede zwischen einer deutschen/österreichischen/schweizerischen oder einer französischen Großstadt – darin liegt auch ein Grund, warum die Übertragung dieser Gefühle auf den Leser selbst so gut funktioniert. Allerdings muss auch festgehalten werden, dass durch den leicht abgeänderten Rhythmus, der sich durch die Normen des deutschen Sprachgebrauchs ergibt, einzelne Szenen sehr wohl verändert bzw. abgeschwächt werden und somit vom französischen Original abweichen. In Hinblick auf die Gesamtszene ist dies aber kaum von Relevanz, da insgesamt gesehen der Lebensraum Stadt klar von dem Lebensraum Wüste getrennt wird und der Leser diese klare Trennung anhand der verschiedenen evozierten Szenen auch klar nachvollziehen kann.

4.5.5 Textstelle 5

Wie schon die eben analysierte vierte Textstelle stammt auch die fünfte aus dem Erzählstrang rund um das Mädchen – oder nun schon Frau – Lalla. Allerdings liegt hier ein Wechsel der Erzählperspektive vor, denn anstatt die Welt nun mit Lallas Augen zu betrachten, sieht der Leser sie mit den Augen ihres Fotografen. Er ist voller Bewunderung für dieses geheimnisvolle Geschöpf, das er nur zufällig entdeckt hat und aus dem er nicht schlau werden kann. Obwohl der Leser durch die vorhergegangenen Erzählungen aus Lallas Perspektive wesentlich besser mit ihrem Fühlen und Denken vertraut ist, wird er durch verschiedenste Faktoren dazu gebracht, sie aus einem anderen Blickwinkel zu

sehen, sich auf gewisse Art und Weise von ihr zu distanzieren und ihr durch die Bewunderung des Fotografen wieder näher zu kommen. Wodurch genau dieser Effekt, diese Gesamtszene, erzielt wird und ob sich Original und Übersetzung unterscheiden und wenn ja, in welcher Hinsicht, wird nun erläutert.

In Hinblick auf die syntaktischen Strukturen kann festgestellt werden, dass diese in beiden Fassungen der personalen Erzählweise entsprechen. Dies zeigt sich deutlich an den rhetorischen Fragen, die sich zu Beginn und am Ende des mittleren Absatzes der Textstelle finden. Sie dienen nicht nur der besseren Strukturierung des Inhalts sondern führen auch dazu, dass der Leser sich ebenfalls mit der darin enthaltenen Fragestellung beschäftigt – vielleicht auch, weil er dem Fotografen ja einen gewissen Wissensvorsprung voraussetzt. Die vielen Aufzählungen, die eher der Parataxe entsprechen, sowie die Relativsätze, die eher hypotaktisch geprägt sind, ergeben insgesamt einen angenehmen Erzählfluss, der nicht nur authentisch ist, sondern den Leser möglicherweise auch an ähnliche Situationen in seinem eigenen Leben erinnert, beispielsweise daran, dass ein guter Freund ihm einmal von einer Frau vorgeschwärmt hat. Man könnte es auch so ausdrücken: Der durch die syntaktischen Strukturen (also Frames) entstehende Rhythmus verstärkt den Inhalt der Textstelle. Die Bewunderung aber auch die Unsicherheit gegenüber dieser geheimnisvollen Frau übertragen sich direkt auf den Leser. Dabei ist auch interessant, dass einige der Fragen noch im Text beantwortet werden, andere aber offen bleiben – eine Leerstelle, die der Leser durch die Erfahrungen aus dem bisher gelesenen Text durchaus zu füllen weiß.

Auch die Lexik und Semantik stehen ganz im Zeichen der personalen Erzählweise. Viele Elemente der eben erläuterten syntaktischen Ebene finden auch hier Anwendung. Die Redundanz, die sich bei der Syntax durch die Wiederholung einzelner Satzelemente wie zum Beispiel des Prädikats zeigt, ist natürlich auch semantisch von Bedeutung, da hier immer wieder aus bestimmten Isotopien geschöpft wird, wodurch der Inhalt dem Leser noch stärker verdeutlicht wird. Zudem werden auf diese Weise auch starke Kontraste gesetzt. So spricht der Fotograf zunächst von „das Lächeln, das Licht der Augen, die Schönheit der Züge“ (Le Clézio 2008:339) bzw. „le sourire, la lumière de ses yeux, la beauté des traits“ (Le Clézio 2009:350), erkennt aber sogleich, dass er diese Schönheit nicht auf Papier festhalten kann: „die Linien [...] bewegen, verändern, trüben sich, bedecken sich mit Schatten [...]“ (Le Clézio 2008:339) bzw. „le dessin bouge, se modifie, se trouble, se couvre d’ombre“ (Le Clézio 2009:350). In Hinblick auf diese Kontraste ist noch anzumerken, dass auch das Gegensatzpaar Stadt-Wüste wieder angesprochen wird, wenn auch bei weitem nicht so intensiv wie in der vorangegangenen Textstelle. Bemerkenswert ist hierbei der Blickwinkel, denn der Fotograf schildert Lallas Blick, oder das, was er darin zu lesen glaubt. Der Leser, der ja bereits mehr von Lalla weiß als der Fotograf, der sich durch die Fragestellung dazu bringen lässt, ebenfalls näher über sie nachzudenken, kann sich dann im Endeffekt aber dem Fotografen überlegen fühlen, weil er ja weiß, dass Lalla sich in der Stadt tatsächlich nicht wohl fühlt. Dennoch bleibt der

Spannungsbogen offen, denn auch der Leser erschauert unter ihrem Blick, der so eindrucksvoll vom Fotografen geschildert wird. Interessant ist auch, dass die Textstelle, obwohl es sich hier um einen personalen Erzähler handelt, mit nur sehr wenigen Adjektiven auskommt und die positive, bewundernde Grundstimmung eher aus der Kombination der Verben und Nomen entsteht.

Auch auf der klanglichen Ebene spielt das Element der personalen Erzählweise eine wichtige Rolle. Dies drückt sich nicht nur durch den von der Syntax erzeugten Rhythmus aus, sondern auch durch ein Stilmittel, das eigentlich in alle der drei Kategorien eingeordnet werden könnte: die Anapher. Im mittleren Teil der Textstelle beginnen zwei direkt aufeinander folgende Sätze gleich: „Il regard [...]“ (Le Clézio 2009:350) bzw. „Er betrachtet [...]“ (Le Clézio 2008:339), ihnen voran geht ein ähnlicher Satzbeginn, hier wird das Personalpronomen durch „Le photograph“ (Le Clézio 2009:350) bzw. „Der Fotograf“ (Le Clézio 2008:339) ersetzt. Diese Anapher formt den Rhythmus der Textstelle nicht nur weiter aus – sondern verstärkt auch die Dringlichkeit der rhetorischen Fragen (schließlich betrachtet der Fotograf Lalla um diese beantworten zu können) und somit auch die personale Erzählweise. Der Leser fühlt sich direkt angesprochen, kann sowohl Lalla als auch den Fotografen vor sich sehen und schaut dann durch seine Augen – neugierig, ob er wohl auch etwas Neues an dieser Frau entdecken mag. Auch in der Fragestellung findet sich eine Anapher, die im französischen Original deutlicher hervortritt als in der deutschen Übersetzung, denn hier stehen zwei völlig gleich beginnende Fragen „Peut-être que c’est [...]“ (Le Clézio 2009:350) zwei Fragen gegenüber, die zwar mit dem gleichen Adverb beginnen, dann aber anders fortgesetzt werden: „Vielleicht ist es nicht im Bild [...]“ bzw. „Vielleicht liegt es [...]“ (Le Clézio 2008:339). Insgesamt gesehen macht das auf der klanglichen Ebene aber keinen besonders großen Unterschied, da von beiden Lesern das gleiche Bild assoziiert wird: Die Unsicherheit des Fotografen, der versucht herauszufinden, worin sich Lallas Schönheit, ihre Einzigartigkeit, begründet. In weiterer Folge wird im Original der Rhythmus durch den abwechselnden Einsatz von hellen und dunklen Vokalen so wie einer Dominanz des Buchstaben „l“ erzeugt: „Il regard la ligne de la nuque, le dos souple, les mains et les pieds larges, les épaules, et la lourde chevelure noire [...]“ (Le Clézio 2009:350). In der Übersetzung bleibt die Alternation zwischen hellen und dunklen Vokalen erhalten, hier ist allerdings der Laut „sch“ vorherrschend: „[...] den geschmeidigen Rücken, die breiten Hände und Füße, die Schultern und das schwere schwarze Haar mit dem bläulichen Schimmer [...]“ (Le Clézio 2008:339). Insgesamt gesehen hat dieser Unterschied im Klang allerdings keinerlei Auswirkungen auf die Scene dieses Satzes, da der Rhythmus grundsätzlich ein sehr ähnlicher ist und in beiden Versionen der langsamen, bewundernden Schilderung des Künstlers von seinem Modell entspricht. Im Gegensatz dazu wirkt in der zweiten Fragestellung – jene nach dem wahren Wesen der Wüstenfrau – die deutsche Version ein wenig eindringlicher, was das durch das Zusammenspiel der Anfangsbuchstaben der Worte gegeben ist – alle Frageworte sowie „wirklich“ beginnen

mit dem Konsonanten „w“ (vgl. Le Clézio 2008:339). Dadurch entsteht ein besonderer, eher schnellerer Rhythmus, der sich somit von dem eben erläuterten ruhigen Ton der bisherigen Schilderung absetzt.

Fasst man die nun eben gewonnen Erkenntnisse zusammen, dann wird deutlich, dass die Scenes, welche die Übersetzung auslöst, mit jener des Originals identisch sind. Durch die geschickte Wahl der Stilmittel schaffen es sowohl Autor als auch Übersetzer, den Leser durch die Augen ihres personalen Erzählers blicken zu lassen und somit eine andere Seite an Lalla zu entdecken. Eben diese Erfahrung ist es auch, gemeinsam mit den rhetorischen Fragestellungen, die den Leser dazu bringt, sich noch mehr Gedanken über die Protagonistin, ihre Ausstrahlung und ihren Charakter zu machen – er versucht, das bisher Rezipierte mit der momentanen Lektüre in Einklang zu bringen. Zudem kann sich der Leser durch die vielen Beschreibungen – die ihm durch die bisherige Erzählsicht (also Lallas) verwehrt gewesen waren – Lallas physische Erscheinung besser vorstellen, auch auf ihn wirkt sie vermutlich schön, exotisch und geheimnisvoll. Außerdem wird dem Leser einmal mehr bewusst, dass Lallas Schicksal untrennbar mit der Wüste verbunden ist – er kann die Sehnsucht ebenso wie der Fotograf in ihren Augen funkeln sehen. Einzig und allein an einem Punkt der Textstelle könnte man argumentieren, dass der Leser durch die deutsche Übersetzung vielleicht sogar mehr angesprochen wird, als der französischsprachige Leser beim Original – und zwar bei der Frage nach Lallas Wesen, da der Rhythmus hier etwas mitreißender ist. Da dies aber insgesamt gesehen die personale Erzählperspektive fördert und mit Sicherheit auch der Intention des Autors entspricht, kann der Meinung der Verfasserin nach, dieser Punkt nicht als Argument gegen eine intertextuelle Kohärenz bei dieser Textstelle verwendet werden.

4.5.6 Textstelle 6

Die sechste und letzte Textstelle dieser Analyse bildet zugleich auch das Ende des Romans. Da es sich, wie bereits erwähnt, um eine Erzählung mit zwei Handlungssträngen handelt, von denen einer als Rahmenhandlung dient, ist nur logisch, dass der Roman so endet, wie er begonnen hat, also mit dem Handlungsstrang rund um die Nomadenstämme. Auffällig ist auch – und dies soll an dieser Stelle bereits voran vorweggenommen werden – dass sich hier in beiden Versionen intratextuelle Anspielungen auf den Beginn des Romans finden, er endet sogar beinahe wortwörtlich so wie er begonnen hat: „comme dans une rêve“ (Le Clézio 2009:439) bzw. „Wie in einem Traum“ (Le Clézio 2008:424). Dies fällt einem aufmerksamen Leser natürlich auf und erzeugt so ein Glücksgefühl bei ihm, da er die textinterne Anspielung verstanden hat. Außerdem ist es für ihn ein eindeutiges Zeichen, dass die Geschichte nun zu Ende ist und obwohl in diesem Handlungsstrang einiges an historischen Fakten geliefert wird, weiß er doch, dass es sich trotz allem vorrangig um eine Erzählung handelt, die keinen Anspruch auf hundertprozentige historische Korrektheit erhebt.

Nach dieser kurzen Vorwegnahme wird nun auch abschließend zunächst die Syntax der Textstelle analysiert. Der Übersetzer hat sich hier sehr an die Vorgaben des Autors angelehnt – was in diesem Fall auch leichter war, als bei einigen der vorangegangenen Beispielen, da hier kaum Ergänzungen durch Partizipien vorkommen und wenn doch, so konnten sie auch in dieser Form ins Deutsche übertragen werden: „scintillante de sel“ (Le Clézio 2009:438) und „funkelnd vor Salz“ (Le Clézio 2008:423). Wie in den meisten anderen bisher besprochenen Textstellen überwiegen hier längere und somit komplexere Sätze. Trotz einiger Subordinationen sind sie eher hypotaktisch geprägt, da die vorkommenden Relativsätze eher knapp gehalten sind und zudem ebenfalls teilweise aufzählend gebraucht werden. Dadurch ergibt sich ein eher langsamer, aber doch rhythmischer Klang, auf den später noch genauer eingegangen wird. Vorab kann aber festgestellt werden, dass dieser Rhythmus eine Art Frame darstellt, denn durch ihn kann sich der Leser besser in die Situation hineinversetzen. Er hat Zeit, das Gesagte zu verarbeiten – dass die Wüstenvölker nun endgültig geschlagen sind und ihnen keine andere Wahl mehr bleibt, als sich in die Wüste zurückzuziehen. Der Abschied von den Nomaden, die der Leser im Verlauf des Romans kennen und vermutlich auch schätzen gelernt hat, wird also schon durch die syntaktischen Strukturen signalisiert.

Auf der lexikalischen und semantischen Ebene spielen die Aufzählungen, die einen Teil des eben erwähnten Rhythmus ausmachen, ebenfalls von Bedeutung. Semantisch ähnliche Begriffe – oder Begriffe die aus der gleichen Isotopie stammen – werden nebeneinander aufgeführt, um die Situation detailliert zu schildern. Hier finden sich – was im Roman prinzipiell eher die Ausnahme ist, wenn man Schlüsselbegriffe wie Wüste, Sand oder Hitze ausklammert – auch einige kulturelle Begriffe, die in dem Leser sofort Assoziationen an die Wüste wecken, wie zum Beispiel: „chacals“ (Le Clézio 2009:438) bzw. „Schakale“ (Le Clézio 2008:423). Dieses Wort erfüllt somit zwei Funktionen im Text: Einerseits dient es der Verortung der Geschichte, andererseits verdeutlicht es die Einsamkeit der Nomaden, die sich nun an niemanden mehr wenden können und voll und ganz auf sich allein gestellt sind. In dieser Hinsicht ist auch interessant, dass in der ersten Textpassage zwar relativ viele Begriffe aus der Isotopie Krieg und Tod stammen, aber keinerlei wertende Adjektive vorkommen bzw. sogar das genaue Gegenteil der Fall ist, denn obwohl er gerade seine Kameraden beerdigt hat, isst Nour „mit Genuß“ (Le Clézio 2008:423) bzw. „avec délices“ (Le Clézio 2009:438). Prinzipiell ist zu sagen, dass diese Nüchternheit in der Darstellung dem Leser eine Leerstelle lässt, die er selbst mit seinen Gefühlen füllen kann. Durch die bisher erzeugte (emotionale) Nähe zu den Nomaden, die als ehrbare und gute Menschen dargestellt werden, empfindet der Leser vermutlich eine gewisse Traurigkeit angesichts ihrer Niederlage, dadurch, dass diese sich aber nicht im Text widerspiegelt, kann er sie aus freien Stücken heraus fühlen, der Text zwingt ihn nicht dazu – und kann dadurch auch mehr auf ihn wirken. Die eben erwähnte Passage rund um Nour kann diesen Eindruck aber unter Umständen ein wenig dämpfen – der Leser fragt sich womöglich, warum der Protagonist sich so unberührt

zeigt, während er selbst anders reagiert. Allerdings folgt wenig später die Auflösung – denn es wird einmal mehr die Schönheit der Wüste illustriert, die schönere Bauwerke schaffen kann, als es Menschen vermögen: „cités blanches aux murs manifiques“ (Le Clézio 2009:438) bzw. „weiße Städte mit herrlichen Mauern“ (Le Clézio 2008:423). Überhaupt ist der Stil dieser Textpassage wieder sehr bildhaft, was hauptsächlich durch Vergleiche und Personifikationen erreicht wird – vor dem geistigen Auge des Lesers entsteht somit nicht nur ein sehr lebendiges, bewegtes Bild der Wüste (vor allem aufgrund der Vergleiche mit dem Element Wasser), sondern er kann auch nachvollziehen, warum die Nomaden all das überhaupt auf sich nehmen, da die Freiheit so eindrucksvoll geschildert wird. Die einzige kleine Unstimmigkeit auf der lexikalischen bzw. semantischen Ebene zwischen Übersetzung und Original betrifft das Wort „boue“ (Le Clézio 2009:439). Wie bereits erläutert hat dieses Wort im Französischen auch noch eine zweite, bildhafte Bedeutung, es kann auch für eine missliche Lage stehen. „Brühe“ hat diese Konnotation nicht unbedingt – es gibt zwar die abgewandelte Redewendung „sich die Brühe einbrocken“, aber prinzipiell ist das Wort „Suppe“ hier das richtige, dafür spricht auch, dass diese Redewendung im Duden für Redewendungen nicht aufgeführt ist (vgl. Duden 2002:142, 750). Betrachtet man dieses Beispiel allerdings von der Ebene des Klanges, so wird sofort klar, warum sich der Übersetzer für dieses Wort entschieden hat, denn so heißt es nun: „die brackige Brühe der alkalischen Flüsse“ (Le Clézio 2008:423f.). Zwar geht die Scene, die ein französischsprachiger Leser bei dem Frame „boue“ im Kopf hat, verloren, der Stil des Autors wird aber unterstrichen – und das Wort „Suppe“ hätte in diesem Zusammenhang erst recht eine komplett andere Assoziation beim Zieltextleser bewirkt und ihn in seinem Lesefluss gehemmt.

Damit befindet sich die Analyse der sechsten Textstelle auch schon auf der letzten Ebene – der des Klanges. Durch die Aufzählung der einzelnen Wüstenstämme und ihrer arabischen Namen wird auch der Klang der Textstelle exotisch gefärbt – der Leser kann sie direkt verorten und somit wird die Authentizität der Textstelle gefördert. Der bereits mehrfach erwähnte und durch die Syntax hervorgerufene Rhythmus, der insgesamt gesehen typisch für das Werk Le Clézios ist, spielt also auch bei dieser Textstelle eine wichtige Rolle. Auch der Alliteration ähnliche Konstruktionen kommen häufig vor und verstärken den Rhythmus – durch die Übersetzung finden sie sich zum Teil aber an anderen Stellen des Textes, was dem Gesamteindruck aber keinen Abbruch tut. Zwei Beispiele seien hier im Folgenden genannt: „Devant eux, la terre très plate s’étendait comme la mer, scintillante de sel.“ (Le Clézio 2009:438) In diesem Satz kommt in der deutschen Fassung keine Alliteration vor, dafür allerdings wenige Zeilen später, obwohl hier im Französischen kein direktes Gegenstück gegeben ist: „[...] das Licht rief schwindelnde Leere hervor und verwandelte die Schatten der Menschen in bodenlose Brunnen.“ (Le Clézio 2008:423) Alles in allem drückt aber der Rhythmus in beiden Versionen das gleiche aus, besonders, da er durch für den restlichen Stil sehr untypische

kurze Sätze beendet wird: Das Ende des Romans und damit den Abschied vom Wüstenvolk.

Insgesamt gesehen sind das Original und die Übersetzung zueinander kohärent, sieht man von einer lexikalischen Ausnahme ab. Diese ist aber in Hinblick auf die Gesamtszene der Textstelle vernachlässigbar, da die Situation der Wüstenkrieger sonst sehr detailliert geschildert wird und der Leser dadurch auch in der Übersetzung ihre missliche Lage nachvollziehen kann. Zudem wird durch den dominanten Rhythmus und andere wichtige Stilmittel wie Isotopien, Vergleiche und Personifikationen ein hoher Identifikationsgrad beim Leser erzeugt. Er fühlt sich wirklich in diese ihm eigentlich fremde Welt hineinversetzt, was nicht zuletzt auch auf die etwas stereotypische Darstellung der Wüste zurückzuführen ist – ebenso wie auf die kontrastreiche Zeichnung ihrer Gestalt bei Tag und bei Nacht. Das Ende der Textstelle ist offen und lässt dem Leser so Freiraum, die Lektüre zu verarbeiten – und weckt in ihm vielleicht auch das Interesse, diese fremde Kultur einmal selbst näher zu erfahren, nicht nur zwischen zwei Buchdeckeln, sondern vielleicht auch durch eine Reise. Aus diesen Gründen kann man auch bei dieser Textstelle eine intertextuelle Kohärenz konstatieren, da die evozierten Szenen, bis auf die des Frames „boue“ bzw. „Brühe“ die gleichen sind und dieser, wie vorhin erwähnt, nicht ins Gewicht fällt.

4.5.7 Zusammenfassung

Wenn man nun alle sechs Textstellen insgesamt betrachtet – mit besonderem Augenmerk auf die in ihnen ausgelösten Szenen und mit Berücksichtigung des Modell-Lesers, so kann deutlich gesagt werden, dass eine intertextuelle Kohärenz vorliegt. Die Szenen stimmen zum größten Teil miteinander überein, Abweichungen sind, wie bereits erörtert zum Teil auch eine Frage des Geschmacks, über den man bekanntlich streiten kann (vgl. die Erörterungen rund um „Piste“ bzw. „piste“).

Die wichtigsten Eindrücke, die durch die Lektüre gewonnen werden sollen – also die Erfahrung der Wüste als Lebensraum, der wunderschön und zugleich schrecklich sein kann, die Erlebnisse und Gefühle einer jungen Frau, die aus ihrem Lebensraum gerissen wird und sich plötzlich mit einer ganz anderen Welt konfrontiert sieht – kommen aber bei dem Modell-Leser gut an. Zudem liegt, wie der Übersetzer Dr. Uli Wittmann auch in dem Telefongespräch vom ... festgestellt hat, die Charakteristik des Autors nicht unbedingt in der Handlung oder den Charakteren an sich, sondern vielmehr in der Art wie er schreibt – seine Werke sind stets von einer gewissen Rhythmik, „einer Musik des Textes“ geprägt. Für diese Schreibweise wurde Le Clézio in Frankreich berühmt und erhielt – unter anderem – deswegen auch 2008 den Literaturnobelpreis.

Zieht man nun in Betracht, dass der deutschsprachige Leser das Buch vermutlich liest, um den Autor näher kennen zu lernen, da dieser ja ein berühmter Preisträger ist – so liegt die Funktion der Übersetzung auch hauptsächlich darin, den Stil des Autors möglichst genau zu übertragen. Dies ist dem Übersetzer hervorragend gelungen, denn auch

die deutsche Fassung von Le Clézios *Wüste* zeichnet sich durch eine hohe Musikalität aus. Zusätzlich überträgt dieser Rhythmus, wie bereits des Öfteren erläutert, beinahe alle für dieses Werk wichtigen Scenes, er ist sozusagen der wichtigste textübergreifende Frame: Die Schönheit der Wüste, die Verbundenheit zu dieser Landschaft und zu den Menschen, die sich ihren Widrigkeiten widersetzen, die Wetterverhältnisse, denen sie ausgesetzt sind (der Leser kann beispielsweise den Wind beinahe hören und auf seiner eigenen Haut spüren), ebenso wie die unergründbaren Geheimnisse dieser Landschaft und die Neugier, diesen auf den Grund zu gehen, die Faszination, das Unwohlsein gegenüber einer neuen (und doch gleichzeitig bekannten) Wohnsituation, die vielen Perspektivenwechsel, die stimmig und nicht abrupt erscheinen und die damit verbundenen Empfindungen (beispielsweise die Bewunderung des Fotografen für Lalla) und schlussendlich auch die durch all diese Scenes subtile Kritik an der urbanen Lebensform, die eine gewisse Unfreiheit mit sich bringt.

5 Fazit

Kritik? Der erste – und zugegebener Maßen allgemeinsprachliche – Zugang zu diesem Wort ist ein tendenziell negativ konnotierter. Dabei bedeutet der Begriff an sich in erster Linie doch: „Kunst der Beurteilung“ beziehungsweise „prüfende Beurteilung“ (Duden ⁶2007:1022). Auch in wissenschaftlichen Arbeiten scheint es – zumindest bei jenen Exemplaren, welche die Verfasserin zum Einlesen in das Thema bei der Hand hatte – oft der Fall zu sein, dass bei einer Übersetzungskritik öfter eine Übersetzung behandelt wird, die dann negativ kritisiert wird. Diese Arbeit hat nun aufgezeigt, dass Kritik nicht immer etwas Negatives sein muss und auch gute Übersetzungen genügend Anhaltspunkte bieten, um darüber eine wissenschaftlich fundierte Analyse zu schreiben.

Es folgt eine kurze Zusammenfassung, was denn nun – nach dem Modell von Margret Ammann – eine gute Übersetzung ausmacht und warum die Analyse der repräsentativen Textstellen zu diesem Ergebnis gekommen ist.

Wichtig für Ammann ist, dass die Übersetzung zunächst in sich kohärent ist, was bedeutet, dass die bei der Lektüre des Textes entstehenden Scenes beim Leser stimmig sind und ein schlüssiges Gesamtbild bzw. eine Gesamtscene ergeben. Dies konnte eindeutig konstatiert werden. Des Weiteren spielt es eine wichtige Rolle, ob die Übersetzung ihre Funktion erfüllt. Bei einem literarischen Werk kann grundsätzlich davon ausgegangen werden, dass der formal-ästhetische Charakter im Vordergrund steht; die Feststellung, dass der deutschsprachige Leser ein geringes Hintergrundwissen über den Autor hat und zunächst ihn und seinen Stil näher kennen lernen möchte unterstützt diese These. Die Analyse des Verlages lässt zu einem ähnlichen Schluss kommen. Auch in diesem Fall enthält die Übersetzung von Wittmann all jene Charakteristika, die bei der späteren Analyse des Originals als wesentlich für die Stimmung des Textes und somit für die zu evozierenden Scenes herausgestrichen wurden. Durch diese Nähe zwischen Übersetzung und Ausgangstext kann außerdem noch festgehalten werden, dass die Übersetzung auch allen Ansprüchen von Nord entspricht, die dem Übersetzer eine Verantwortung gegenüber dem Auftraggeber, den Rezipienten, dem Text und somit dem Autor sowie sich selbst gegenüber zuschreibt.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Le Clézio, J.M.G. (2008, ins Deutsche von Uli Wittmann): *Wüste*. Kiepenheuer & Witsch, Köln.

Le Clézio, J.M.G. (2009): *Désert*. Gallimard, Paris.

6.2 Fachliteratur

Ammann, Margret (1990): *Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung*. In TEXTconTEXT 5, S. 209-250.

Beaugrande, Robert Alain de/Dressler, Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*. Niemeyer, Tübingen.

Bühler, Karl (21965): *Sprachtheorie*. Fischer, Stuttgart.

Eco, Umberto⁵ (1990): *Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. DTV, München.

Fillmore, Charles J. (1977): „Scenes-and-Frames-Semantics“, in: Zampolli, A. (Hg.): *Linguistic Structures Processing*. N.Holland, Amsterdam, 55-81.

Nord, Christiane (1988): *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Julius Groos Verlag, Tübingen.

Nord, Christiane (1989): *Loyalität statt Treue: Vorschläge zu einer funktionalen Übersetzungstypologie*. In: *Lebende Sprachen* 3/89, S. 100-105.

Reiß, Katharina (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Hueber, München.

Reiß, Katharina/Vermeer Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationsstheorie*. Niemeyer, Tübingen.

⁵ Leider ist der Verfasserin dieser Arbeit nicht bekannt, wer Ecos Werk übersetzt hat, da dies im Buch selbst nicht vermerkt ist und auch sonst keine Information dazu zu finden war.

Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Francke, Tübingen.

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

Snell-Hornby, Mary (1996): *Translation und Text. Ausgewählte Vorträge*. WUV-Universitätsverlag, Wien.

Snell-Hornby, Mary (2006): *The Turns of Translation Studie: New paradigms or shifting viewpoints?.* Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.

Störig, Hans Joachim (1963): *Das Problem des Übersetzens*. Goyerts Verlag, Stuttgart.

Vannerem, Mia/Snell-Hornby, Mary (1986): Die Szene hinter dem Text: „scenes-and-frames-semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Francke, Tübingen, 184-205.

Vermeer, Hans J. (1986): Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) (1986): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung: zur Integrierung von Theorie und Praxis*. Francke, Tübingen, 30-53.

Wally, Friedrich/Debans, Yves (2001): *Grammaire français d'aujourd'hui*. Österreichischer Bundesverlag, Wien.

6.3 Nachschlagewerke

Kunkel-Razum Kathrin (Hg.) (2007): *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. Dudenverlag. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich.

Wermke, Matthias (Hg.) (2002): *Duden – Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Dudenverlag. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich.

6.4 Internetquellen

Börsenblatt.net – Online Magazin für den Deutschen Buchhandel

(Stand: 02.06.09)

<http://www.boersenblatt.net/209966/> (Stand: 02.06.09)

<http://www.boersenblatt.net/280582/> (Stand: 11.06.09)

Buecher.de

http://www.buecher.de/shop/romane--erzaehlungen/dsertwueste-franzoesische-ausgabe/le-clzio-jean-marie-g-/products_products/detail/prod_id/22254228/ (Stand 12.04.10)

Die Presse online

Mayer, Norbert (2008): Literaturpreis für Le Clézio: Parfümierter Sozialkitsch.

<http://diepresse.com/home/techscience/wissenschaft/nobelpreis/421417/index.do> (Stand 08.06.09)

Éditions Gallimard

http://www.gallimard.fr/catalog/html/actu/index/index_leclezio.html (Stand 29.06.09)

http://www.gallimard.fr/catalog/Html/pdf/historique_gallimard.pdf (Stand 29.06.09)

http://www.gallimard.fr/Gallimard-cgi/Appli_catal/fiche_d_auteur.pl?nuauteur=1214&fctx=1251203754 (Stand 29.06.09)

http://www.gallimard.fr/Gallimard-cgi/Appli_catal/fiche_d_auteur.pl?nuauteur=2971&fctx=1251789292 (Stand 29.06.09)

http://www.gallimard.fr/Gallimard-cgi/Appli_catal/fiche_d_auteur.pl?nuauteur=1214&fctx=1251789365 (Stand 29.06.09)

Encyclopedia Britannica

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/333320/Jean-Marie-Gustave-Le-Clezio#ref=ref1005924> (Stand 08.06.09)

Larousse

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/brume> (Stand 28.09.09)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/boue> (Stand 17.11.09)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lueur> (Stand 29.12.09)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fusil> (Stand 19.01.10)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/dromadaire> (Stand 01.04.10)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chameau> (Stand 01.04.10)

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/piste> (Stand 01.04.10)

Nobelprize.org

http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/bio-bibli_ty.html (Stand 02.06.09)

Perlentaucher.de – Das Kulturmagazin

<http://www.perlentaucher.de/artikel/4725.html> (Stand 02.06.09)

Présidence de la République – Site officiel

http://www.elysee.fr/documents/index.php?lang=fr&mode=view&cat_id=1&press_id=1904 (Stand 11.06.09)

Spiegel Online

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/0,1518,583085,00.html> (Stand 02.06.09)

Stadt Celle

<http://www.celle.de/showobject.phtml?&object=tx|342.739.1> (Stand 01.07.09)

<http://www.celle.de/index.phtml?La=1&ffsn=false&object=tx|342.14902.1&sub=0>

(Stand 01.07.09)

Verband deutschsprachiger Übersetzer literarischer und wissenschaftlicher Werke e.V.

http://www.literaturuebersetzer.de/pages/verzeichnis/eintraege/Wittmann_Uli.htm

(Stand 02.06.09)

Verlag Kiepenheuer & Witsch

<http://www.kiwi-verlag.de/33-0-verlagsgeschichte.htm#> (Stand: 08.05.09)

Welt Online

http://www.welt.de/kultur/article512006/Warum_ist_J_M_G_Le_Clezio_hier_unbekannt.html (Stand: 11.06.09)

WDR

http://www.wdr5.de/fileadmin/user_upload/Sendungen/Scala/2008/11/Manuskripte/12_10_LeClezio.pdf (Stand: 11.06.09)

7 Tabellen-/Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 – Amazon.de

http://ecx.images-amazon.com/images/I/51JQvMt4McL._SS500_.jpg (Stand: 01.07.09)

Abbildung 2 – Buecher.de

<http://bilder.buecher.de/produkte/22/22254/22254228z.jpg> (Stand: 01.07.09)

Anhang

Mailverkehr bezüglich des Covers der deutschen Ausgabe mit Frau Summek-Limman M.A. von der Eberhard-Schlotter-Stiftung

Sehr geehrte Frau Lefèvre,

das Aquarell ist ohne das Wissen oder die Zustimmung von Eberhard Schlotter für die Umschlaggestaltung verwendet worden. Möglicherweise handelt es sich dabei auch nur um einen Ausschnitt. Näheres ließe sich bestimmt über den Grafiker erfahren [...] Falls Sie eine aufschlussreiche Antwort erhalten sollten, wäre ich für eine Weiterleitung dankbar. Ich werde die Familie aber noch einmal zu dem Thema befragen und kann Ihnen vielleicht im Dezember mehr dazu mitteilen.

Mit freundlichen Grüßen

Sabine Summek-Liman M.A.
Eberhard-Schlotter-Stiftung
[...]

Von: Jeanine Lefèvre
Gesendet: Montag, 9. November 2009 09:36
An: Summek-Liman, Sabine
Betreff: Anfrage wg. Covers für Le Clézio/Désert

Sehr geehrte Fr. Summek-Liman,

mein Name ist Jeanine Lefèvre und ich schreibe meine Masterarbeit über das Werk „Wüste“ von Le Clézio. Dabei wird nicht nur der Text an sich wissenschaftlich analysiert, sondern auch alle Paratexte und das Cover. Letzteres ist auch der Grund für meine Anfrage. Vielleicht können Sie mir ja weiterhelfen.

Meine Frage ist grundsätzlich jene, ob das Bild, das sich am Cover des Buches gezeigt wird (eine Person, die gerade aus einem Haus hinausgeht oder hinein tritt, alles hauptsächlich in Blau- und Brauntönen gestaltet), eine Auftragsarbeit war oder ob das Bild schon zuvor existiert hat und dann als Bild für das Buch ausgewählt wurde. Leider ist mir der Titel des Bildes unbekannt, da er im Buch nicht aufgeführt wird, sondern nur der Künstler.

Ich wäre Ihnen für eine Antwort sehr dankbar – auch wenn es nur ein Hinweis ist, an wen ich mich vielleicht noch wenden könnte, um Näheres zu dieser Fragestellung zu erfahren.

Mit freundlichen Grüßen
Jeanine Lefèvre

Mailverkehr bezüglich des Covers der deutschen Ausgabe mit Herrn Linn, Grafiker

Liebe Frau Lefèvre,

leider kann ich Ihnen auch nicht weiterhelfen.

Ich habe bei meinem Entwurf für das Taschenbuch das Foto vom Hardcover übernommen.

und ich weiss nicht, warum gerade dieses Bild genommen wurde.

In der Regel ist es so: Man liest die Manuskripte oder falls noch nicht fertig, eine kurze Inhaltsangabe

und beginnt dann nach möglichen Bildmotiven zu suchen.

So wird das auch sehr wahrscheinlich in diesem Fall so gewesen sein.

Leider ist der damalige Grafiker nach Südfrankreich ausgewandert und für mich nicht mehr erreichbar.

Die Typo ergab sich aus dem Reihencharakter der Le Clézio-Hardcover.

Es tut mir leid, dass ich Ihnen nicht helfen kann.

Ich wünsche Ihnen ein gutes Gelingen für Ihre Masterarbeit.

Mit freundlichen Grüßen

Rudolf Linn

Am 12.11.2009 um 12:53 schrieb Jeanine Lefèvre:

Sehr geehrter Hr. Linn,

mein Name ist Jeanine Lefèvre und ich schreibe meine Masterarbeit über das Werk „Wüste“ von Le Clézio. Dabei wird nicht nur der Text an sich wissenschaftlich analysiert, sondern auch alle Paratexte und das Cover. Letzteres ist auch der Grund für meine Anfrage. Vielleicht können Sie mir ja weiterhelfen.

Ich habe mich zunächst an den Verlag gewendet, um der Frage auf den Grund zu gehen, wie es dazu gekommen ist, dass gerade dieses Bild von Eberhard Schlotter für das Cover ausgewählt wurde. Leider habe ich diesbezüglich noch keine Rückmeldung bekommen und mich daher an die Eberhard-Schlotter-Stiftung in Celle gewandt. Dort erhielt ich die Auskunft, dass es sich bei dem Aquarell nicht um eine Auftragsarbeit handelte und man verwies mich in weiterer Folge auf Sie. Meine Frage ist nun: Warum haben Sie sich gerade für dieses Bild entschieden? Welche Überlegungen haben bei dieser Entscheidung mitgespielt?

Ich wäre Ihnen für eine Antwort sehr dankbar und verbleibe

Mit freundlichen Grüßen

Jeanine Lefèvre

Mailverkehr mit Dr. Wittmann bezüglich der in dieser Arbeit getroffenen Aussagen, basierend auf dem Telefonat am 02.06.09

Liebe Jeanine Lefèvre,

Gern bestätige ich Ihnen, dass die Angaben zu meiner Person und die Hintergründe zu meinen Le Clézio- Übersetzungen, die Sie in ihrem Kapitel 3.3 Übersetzer schildern, durchaus zutreffend wiedergegeben sind, so wie ich sie Ihnen in unserem Telefonat vom 02.06.09 mitgeteilt habe.

Viel Erfolg für Ihre Masterarbeit,
mit freundlichen Grüßen,
Uli Wittmann

From: Jeanine Lefèvre
To: [...]
Sent: Friday, April 09, 2010 8:52 AM
Subject: WG: Anfrage wg. Masterarbeit über Wüste

Sehr geehrter Dr. Wittmann,

ich weiß nicht, ob Sie sich noch an mich erinnern können – ich schreibe in meiner Masterarbeit eine Übersetzungskritik zu Le Clézios „Désert“. Sie waren damals so freundlich, mich anzurufen und alle meine Fragen zu beantworten. Mittlerweile ist die Arbeit so gut wie fertig und bevor ich sie abgebe, möchte ich sicher gehen, dass ich in unserem Gespräch nichts falsch verstanden habe oder später durch meine Notizen falsche Zusammenhänge gebildet habe. Daher finden Sie im Anhang die Passagen der Arbeit, in denen auf das Gespräch Bezug genommen wird und ich würde Sie herzlich bitten, mir zu sagen, ob ich etwas ändern oder ergänzen soll, oder ob Sie mit dieser Darlegung einverstanden bin. Des Weiteren wäre es sehr nett, wenn Sie mir eine kurze Mail als Bestätigung schicken könnten, damit ich diese in den Anhang der Arbeit einfügen kann, und somit etwas „schwarz auf weiß“ habe.

Ich wünsche Ihnen noch ein schönes Wochenende und möchte mich schon im Voraus herzlich bedanken!

Beste Grüße
Jeanine Lefèvre

Gesendet: Dienstag, 02. Juni 2009 12:58
An: [...]
Betreff: Anfrage wg. Masterarbeit über Wüste

Sehr geehrter Dr. Wittmann,

mein Name ist Jeanine Lefèvre, ich studiere Übersetzen an der Universität Wien und bin gerade dabei, meine Masterarbeit zu verfassen. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich die deutsche Übersetzung des Werkes Désert von Le Clézio analysieren, und zwar anhand des wissenschaftlichen Übersetzungskritikmodells nach Margret Ammann. Da bei

diesem Modell der Übersetzer eine wichtige Rolle spielt, wende ich mich nun an Sie, Ihren Kontakt habe ich der Seite des Übersetzerverbandes entnommen.

Um Ihre Rolle näher zu beleuchten, der im Übrigen ein Kapitel gewidmet sein wird, hätte ich noch einige Fragen, die mir der kurze Lebenslauf, der auf der Seite des Übersetzerverbandes zu finden ist, nicht beantworten konnte. Ihren Lebenslauf betreffend wäre das vor allem die Frage, wie Sie eigentlich zum Übersetzen und genauer zu J.M.G Le Clézio gekommen sind und woran Sie zurzeit arbeiten. In Bezug auf das Werk selbst würde mich vor allem interessieren, wie die Arbeitsbedingungen bei der Übersetzung von „Désert“ ausgesehen haben, also wie viel Zeit Ihnen zur Verfügung stand, welche Hilfsmittel Sie benutzten und ob Sie auch dem Autor Rückfragen stellen konnten. Haben Sie auch eine bestimmte Übersetzungsmethode angewandt?

Ich kann mir vorstellen, dass Sie sehr beschäftigt sind und Ihre Zeit begrenzt ist, aber ich würde mich wirklich sehr freuen, wenn Sie mir auf diese Fragen antworten könnten. Außerdem möchte ich mich schon im Voraus recht herzlich für ihre Mühe bedanken.

Mit freundlichen Grüßen
Jeanine Lefèvre

Abstract

Anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an J.M.G. Le Clézio, der bis dahin im deutschsprachigen Raum eher unbekannt war, setzt sich diese Arbeit zum Ziel, die Übersetzung seines Werkes „Désert“ von Dr. Uli Wittmann nach dem funktionalen Modell der Übersetzungskritik nach Margret Ammann zu analysieren. Der theoretische Teil der Arbeit definiert zunächst den Begriff „literarischer Text“ und geht in weiterer Folge auf verschiedene Ansätze ein, die das Modell von Ammann wesentlich geprägt haben: Skopostheorie nach Reiß/Vermeer, Modell-Leser nach Eco und Scenes-and-Frames-Semantik nach Fillmore. Zudem folgt eine kurze Einführung in das Loyalitätsprinzip von Nord und eine Darstellung der Methode der Textanalyse nach Snell-Hornby. Danach werden das funktionale Modell der Übersetzungskritik nach Ammann und die dazugehörigen fünf Analyse-Schritte erläutert. Es folgt ein Überblick über den Inhalt des Werkes, den Autor und den Übersetzer, danach die Anwendung des Modells nach Ammann auf sechs ausgewählte Textstellen. Ergebnis der Analyse ist, dass es der Übersetzung nicht nur gelingt, die Scenes wirkungsgleich zu übertragen, sondern auch den Stil des Autors geschickt widerspiegelt und somit das Charakteristikum beibehält, wofür J.M.G. Le Clézio bekannt und berühmt geworden ist.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Familienname: Lefèvre

Vorname: Jeanine

Geburtsort: Mödling, Niederösterreich

Geburtsdatum: 31. Mai 1985

Schul- und Hochschulbildung

Oktober 2007 – Oktober 2010

Masterstudium Übersetzen an der Universität Wien

Oktober 2003 – Mai 2007

Bakkalaureatsstudium Übersetzen/Dolmetschen an der Universität Wien

September 1995 – Juni 2003

Bundesgymnasium Bachgasse Mödling, neusprachlicher Zweig mit Englisch, Französisch und Spanisch; Matura mit gutem Erfolg, Abschlussklasse mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen

Beruflicher Werdegang (Auswahl)

Ab Februar 2010

Praktikum bei der Verlagsgesellschaft Print Company, 1060 Wien

Oktober 2005 – Februar 2009

Tutorin an der Universität Wien (verschiedenen Lehrenden und Lehrveranstaltungen zugeteilt)

Mai 2007 – Juni 2008

Facultas-Verlag 1090 Wien, zunächst Verlagspraktikum, in der Folge weitere geringfügige Beschäftigung im Lektorat/Korrektorat